

**LA POESÍA MESTIZA DE CÉSAR VALLEJO FRENTE A LAS VANGUARDIAS:
UN CONFLICTO PARA LA HISTORIA LITERARIA**

Marco Fidel Santiago Cardona Giraldo

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS

FEBRERO DE 2010

**LA POESÍA MESTIZA DE CÉSAR VALLEJO FRENTE A LAS VANGUARDIAS:
UN CONFLICTO PARA LA HISTORIA LITERARIA**

Marco Fidel Santiago Cardona Giraldo

*Trabajo de grado presentado como requisito
parcial para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios*

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS

FEBRERO DE 2010

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Sánchez García S.J.

DECANA ACADÉMICA

Consuelo Uribe Mallarino.

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez.

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz.

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Alberto Torres Duque.

Artículo 23 de la resolución No. 13 de Julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo se velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

AGRADECIMIENTOS

Quiero comenzar dándole las gracias al profesor Óscar Torres Duque por su voto de confianza al asumir la dirección de mi trabajo de grado sin haberme conocido como alumno en sus clases. Por su gesto misterioso, que en un principio interpreté como una mirada retadora, cuando, después de leer el proyecto, me dijo: “Es viable; comience a hacerlo”. Casi un año después de ese encuentro, vine a darme cuenta de que ese es su semblante cuando se pone a cavilar y comienza una conversación sobre poesía.

En segundo lugar, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Liliana Ramírez (la “Tícher”), a quien considero mi mentora, sin cuyas clases nunca me habría sido posible comprender en qué consiste el pensamiento latinoamericano, y el presente trabajo, quizás, no habría significado lo que para mí significa. Un día me disculpé con ella por haberme exaltado en la discusión de una de sus lecturas, pero me dijo que de eso se trataba. Espero que esa actitud pueda expresarse en las siguientes líneas.

Agradezco, por encima de todo, a mis padres, por su apoyo y su comprensión, porque me han dado aliento y me han acompañado en las lecturas del trabajo, siempre con una sonrisa de aprobación, porque me sale espuma cuando les quiero agradecer por todo. A mis hermanos, porque me han facilitado los caminos con las trochas que van abriendo delante de mí. A mi tía, por la forma como se ha impresionado con la historia de Vallejo, lo cual me ha ayudado a repasar y aclarar mis ideas; porque hablando, hemos revivido al poeta. Mis amigos Julián Buriticá y Mario Alarcón merecen todo el agradecimiento por acompañarme en el transcurso del trabajo y no disgustarse por mi actitud monotemática: sé que terminaron sintiendo a César Vallejo como parte de nuestras vidas. A una persona que llegó hace poco le doy las gracias, porque me ha brindado toda su ayuda y ha sabido mirarme con ojos críticos (ojos verdes), Pamela Montealegre.

Por último, doy las gracias a Cristo Figueroa y a Luis Carlos Henao por la ayuda que me brindaron a lo largo de la carrera.

Dedico este trabajo a mis padres,
a mis hermanos,
a mi tía Luz Helena
y a los golpes fuertes de la vida.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
1. EL MESTIZAJE Y LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS: POESÍA MESTIZA	10
1.1. MESTIZAJE Y POESÍA.....	10
1.2. EL POETA MESTIZO EN EL MUNDO: UNA SEMBLANZA.....	17
1.3.1. <i>El diálogo entre las “vanguardias latinoamericanas” y las vanguardias europeas</i>	29
1.3.2. <i>El lugar de César Vallejo en el diálogo</i>	33
2. LOS HERALDOS NEGROS Y TRILCE: GÉNESIS Y TRANSFORMACIÓN DE UNA POESÍA MESTIZA	37
2.1. LOS HERALDOS NEGROS: GÉNESIS DE LA POESÍA MESTIZA DE VALLEJO	38
2.1.1. <i>La estética posmodernista en Los heraldos negros</i>	38
2.1.2. <i>Tres poemas mestizos</i>	48
2.2. TRANSFORMACIÓN DE LA POESÍA MESTIZA DE CÉSAR VALLEJO: TRILCE Y EL LENGUAJE DISLOCADO	59
2.2.1. <i>XXIV: el funcionamiento de un poema de Trilce y sus antecedentes. Abordaje desde “Pierre Menard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges</i>	59
2.2.2. <i>Trilce: palabra dislocada en el vacío</i>	70
3. COMPROMISO CON EL MUNDO: POEMAS PÓSTUMOS Y ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ. DEVENIR DE LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO.....	87
3.1. UN LENGUAJE MESTIZO PARA EL HOMBRE: POEMAS PÓSTUMOS	92
3.1.1. <i>Poemas póstumos: poemas mestizos</i>	92
3.1.2. <i>Otro poema mestizo</i>	99
3.2. VISIÓN MESTIZA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.....	105
3.2.1. <i>En torno al título de España, aparta de mí este cáliz</i>	105
3.2.2. <i>Un texto social mestizo</i>	109
CONCLUSIONES	119
BIBLIOGRAFÍA	122

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo mostrar la poesía de César Vallejo como una *lirica mestiza del lenguaje*. Esto puede verse como una forma de redescubrir la obra del peruano que opta por resaltar las particularidades propiamente latinoamericanas de la expresión en cuestión. A tal enfoque de lectura podría imputársele que diezma el valor de una expresión “universal” a costa de resaltar sus “rasgos locales”; por lo que se hace necesario aclarar, de entrada, que el hecho de que una obra literaria tenga características individuales y que estas atiendan a sus circunstancias de enunciación y a la forma particular como, en este caso, el nieto de dos sacerdotes españoles y dos indias chimú (mestizo por ambas ramas familiares) percibe su realidad, sus condiciones históricas y las expresa, no le resta importancia y contundencia a una poesía. Además, es evidente que oponer lo latinoamericano a lo “universal” resulta una falacia que perpetúa los discursos colonialistas, los cuales se legitimaban por el hecho de acceder al código escrito.

En vista de ello, este texto se constituye como un ejercicio de pensamiento latinoamericano, donde se ha pretendido entablar un diálogo, principalmente, con intelectuales latinoamericanistas y pensadores latinoamericanos. No se trata de un trabajo donde puedan encontrarse, catalogados, los temas, las particularidades lingüísticas, las formas métricas y figuras retóricas de la poesía vallejana; sin embargo, esos puntos van a ir apareciendo a lo largo del texto como una manera de aclarar en qué consiste la *lirica mestiza del lenguaje*. Para aproximarse a un trabajo más sistemático, donde se expliciten y cataloguen aquellos fenómenos, el lector ir a la obra de Guillermo Alberto Arévalo (1977), al ensayo de Jean Franco titulado “La temática: de *Los heraldos negros* a los ‘Poemas póstumos’” (en Vallejo, 1988), o a los trabajos tanto de la autoría como de compilación de Julio Ortega (1971; 1981; 1986). Tampoco consiste en ubicar y explicar las claves mestizas que aparecen en la poesía de César Vallejo, lo cual puede encontrarse en el libro de Jorge Guzmán (2000).

Consecuentemente, en lo que sigue se ha procurado ver cómo la figuración mestiza de la realidad de Vallejo y su expresión íntima a partir de un lenguaje desmedido despliega en

sus poemas toda la potencia semántica de las palabras. Semejante particularidad hace que el enunciado poético vallejianos entre en conflicto con las vanguardias europeas, en un primer momento, desde un discurso *posmodernista*; después, en una ubicación fronteriza con respecto a las vanguardias literarias, y, por último, desde un texto social mestizo. Ese solo hecho demuestra, además, que la poesía del peruano no puede ubicarse en una historia literaria de generalidades ni de “universalidades”, sino que se requiere encontrar una manera diferente de concebir históricamente los fenómenos literarios.

De esa forma, en el primer capítulo se comienza caracterizando el sujeto mestizo y su construcción a partir de lo que Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama ven en la obra de José María Arguedas, y se pasa al término de mestizaje empleado por Jorge Guzmán, conceptos que se complementan con las consideraciones del lenguaje en la obra de César Vallejo y desembocan en un término que se pretende acuñar como aporte autónomo del presente ejercicio: la *lirica mestiza del lenguaje*. La segunda parte del primer capítulo busca hacer una semblanza del poeta y sus condiciones históricas, con el fin de argumentar la visión mestiza del mundo que se impuso en él. El capítulo se cierra con una reflexión en torno a la relación problemática entre el vanguardismo europeo y las vanguardias latinoamericanas y el lugar de César Vallejo en aquel conflicto.

El segundo capítulo recoge una reflexión en torno a *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), relativa a su ubicación en la historia literaria. Respecto al primer libro, se ve su relación con las prácticas estéticas modernistas y la subversión de éstas últimas en un discurso posmodernista. Sobre *Trilce*, se hace una pequeña aproximación comparativa desde un cuento de Jorge Luis Borges, con el fin de ver al poemario como una continuidad temática y estilística de *Los heraldos negros*, sin perder de vista, y como característica mestiza capital, el hecho de que en *Trilce* se da una desarticulación radical del lenguaje. Así, se muestra la posición fronteriza del poemario en cuestión frente a las vanguardias literarias.

La aproximación a los *Poemas póstumos* y *España, aparta de mí este cáliz* aparece en el tercer y último capítulo. Allí, se expone cómo ambos libros se establecen como dos

expresiones de una misma etapa, marcada por la adhesión de Vallejo al marxismo y su manera mestiza de aprehenderlo. Desde ese hilo conductor, se llega a postular que, a partir de la *lirica mestiza del lenguaje*, Vallejo crea un texto social mestizo, caracterizado por la forma como el peruano encuentra sensibilidades en perpetua renovación, hasta llegar a mestizar el texto épico con la irrupción de la lírica.

Con este ejercicio se espera dar a ver un enfoque de lectura latinoamericano aplicado a un autor ampliamente leído y criticado de la América Latina de principios de siglo XX. Además, se busca hacer una crítica detallada, en la medida de lo posible, de una pasión personal que se despertó hace casi cinco años, el tiempo que ha tomado al autor del presente trabajo de grado terminar la carrera de Estudios Literarios.

Vale la pena aclarar, por último, que si bien el enfoque aquí adoptado solamente se ocupa de la obra poética del peruano, no puede pasarse por alto la existencia de su obra narrativa, dramática, ensayística y de cronista, en vista de lo cual este trabajo apenas puede tenerse por un esbozo de marco teórico que posibilite entrar a estudiar, posteriormente, aquella parte de la obra completa de César Vallejo. Esos textos, por lo demás, deben considerarse a partir de otras categorías, teniendo en cuenta la identificación autoral del poeta en cada uno de ellos.

1. EL MESTIZAJE Y LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS: POESÍA MESTIZA

1.1. MESTIZAJE Y POESÍA

La relación problemática de la poesía de César Vallejo con las vanguardias literarias proviene de la manera como el poeta hace consciente la condición colonial de América Latina y llega a actualizar los discursos libertarios del siglo XIX en una expresión lírica que, sin adherirse a modelos preexistentes, se sitúa en un lugar de resistencia con respecto a los discursos dominantes de principios de siglo XX. Tal relación tiene lugar, en la expresión poética del peruano, a partir de una identidad y un lenguaje mestizos, que se caracterizarán a lo largo del presente capítulo.

El conflicto señalado no sólo se da con respecto a las vanguardias; casos igualmente problemáticos se encuentran a lo largo de la obra poética de Vallejo, como por ejemplo el de *Los heraldos negros* y su relación con el modernismo, o el de *Poemas póstumos* y *España, aparta de mí este cáliz* con las expresiones del realismo social. No obstante, las dos últimas relaciones mencionadas entran a formar parte de la problemática entre Vallejo-poeta y las vanguardias literarias. Las posiciones del poeta hacen, pues, que la ubicación de su obra dentro de la historia literaria no sea posible a partir de lectura lineal, sino que, por el contrario, deba encontrarse una manera de concebir los fenómenos literarios como un asunto de particularidades simultáneas y heterogéneas en una línea temporal imaginaria.

Existen diferentes maneras de abordar la obra de César Vallejo. Rafael Gutiérrez Girardot (2002), por ejemplo, lo hace a partir de la forma como la figura de Dios se lleva hasta sus últimos extremos a partir del lenguaje: el punto crítico de la modernidad. William Rowe (2006), por su parte, observa las formas como aparecen la imagen del dolor y la concepción del tiempo en la poesía del peruano. La edición de la *Obra poética* (1988) de César Vallejo en los Archivos de la UNESCO se enfoca en la dimensión lingüística. Otro aspecto estudiado puede verse en Guillermo Alberto Arévalo (1977), quien resalta la preeminencia

de la historia en la obra del poeta. Todos esos aspectos de la poesía de Vallejo resultan de vital importancia y deben seguir estudiándose, pero también es necesario explorar otras formas de considerar su poesía: un punto de vista desde el cual puedan cohesionarse los diferentes aspectos y que resalte la heterogeneidad de los mismos.

Una perspectiva tal podría darse al considerar la poesía de César Vallejo como una expresión mestiza, que organiza el lenguaje, el mundo y el pensamiento a partir de los resultados de la interacción entre las realidades de América y Europa. En un principio, el concepto de *poesía mestiza* puede retomarse de los postulados de Nicolás Guillén en el prólogo a *Sóngoro cosongo*, sin perder de vista que datan de 1931:

Diré finalmente que estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. [...] Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo (Guillén, 1999, 10).

Ese espíritu mestizo de Cuba reconocido por Guillén podría extenderse al espíritu latinoamericano, donde la condición colonial genera una realidad mestiza, heterogénea; donde los puentes que unen en secreto los continentes son el sitio en que se generan las múltiples identidades.

Dado lo anterior, al abordar la poesía de César Vallejo desde la perspectiva del mestizaje se pretende observar cómo las condiciones latinoamericanas influyen en las expresiones poéticas, hasta el punto de generar nuevos enunciados, nuevas maneras de intervenir un lenguaje impuesto, de asimilarlo. En ese sentido, el concepto de *poesía mestiza* no puede ser una esquematización de ciertos fenómenos poéticos, ni un concepto irrefutable que defina o logre llevar a la comprensión de nuestra poesía. Antes bien, la *poesía mestiza* consistiría en las particularidades expresivas; por lo cual un estudio de la poesía de César Vallejo desde semejante perspectiva debe enfocarse en aquello que la individualiza:

preguntarse cómo puede aparecer ese enunciado oscuro, intrincado, inclasificable, heterogéneo.

Siguiendo el pensamiento poético de Nicolás Guillén, puede decirse que el concepto de mestizaje es propio de la condición latinoamericana, como resultado de la interacción cultural de la colonia, donde se genera una “zona de contacto”. Según Mary Louise Pratt,

Las zonas de contacto tienen con frecuencia su origen en la invasión y la violencia y con frecuencia se traducen en formaciones sociales que se basan en drásticas desigualdades. A menudo también entrañan lo que se ha llamado “heterogeneidad radical”, es decir, estructuras sociales en las que, en un mismo espacio, coexisten sistemas culturales muy diferenciados que interactúan entre sí (1996, 4).¹

Sin embargo, en la interacción comienzan a hacerse borrosas las fronteras de las estructuras sociales. Se comienzan a mixturar los códigos y aparece el enunciado mestizo, donde la cultura europea y la indígena aparecen simultáneamente. Y es a partir de esos enunciados heterogéneos desde donde se construye la identidad misma del mestizo.

Así pues, en la “zona de contacto”, las relaciones se generan en “[...] términos de copresencia, de interacción, de una trabazón de comprensión y prácticas, muchas veces dentro de relaciones de poder radicalmente asimétricas.” (Pratt, 1997, 27). Esas relaciones producidas en la “zona de contacto” pueden desembocar, en la condición colonial latinoamericana, en la construcción de una identificación mestiza, del espíritu de América Latina.

De esa manera, y siguiendo la noción de la “zona de contacto”, lo mestizo consiste en la confluencia de dos realidades, ya sean culturales o lingüísticas, en un mismo lugar. Jorge Guzmán afirma: “Y el mestizo vive los dos valores de un objeto que es único, los dos seres

¹ Vale la pena anotar que el término “heterogeneidad radical” es retomado por Pratt de los estudios de Antonio Cornejo Polar sobre la literatura y la sociedad peruanas.

del mismo objeto. Eso exactamente, es lo que queremos decir con la pertenencia obligada a dos culturas como definición de la mesticidad.” (2000, 32-33). Esa pertenencia obligada a dos mundos hace del mestizaje un fenómeno de simultaneidades.

Antonio Cornejo Polar ve en la noción de mestizaje una insuficiencia conceptual, en tanto puede llegar a ser la conciliación de esos dos mundos en una “coherencia inestable”. Así, propone el concepto de “sujeto heterogéneo”: un sujeto autoconstruido que se encuentra en la tensión entre un “pasado allá” y un “presente aquí”. Sin embargo, muestra cómo esa condición de heterogeneidad le es propia al mestizo, cuando postula la construcción de un sujeto heterogéneo en la narrativa de José María Arguedas:

Arguedas construyó la identidad desde la que emitía su discurso y que no tiene el menor sentido cuestionar si correspondía o no, o hasta qué punto, a su biografía “real”; no lo tiene porque es el sujeto autoelaborado (¿y cuál no lo es?) el que finalmente habla con sus lectores y los persuade, o no, de su legitimidad [...] se definió a sí mismo como un “individuo quechua moderno” que “como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”, definición doble, y a ratos ambivalente, cuyo origen está en la una y otra vez evocada experiencia infantil (1993, 7).

No obstante, puede anotarse que esa definición doble o ambivalente de la identidad construida de Arguedas desemboca en la simultaneidad que define al mestizaje y, por lo tanto, en éste no se daría una “coherencia inestable”, sino una heterogeneidad latente. En esa medida, la heterogeneidad no es un concepto opuesto al mestizaje, sino más bien, una de sus particularidades: es posible pensar en un sujeto heterogéneo sin el mestizaje, pero no en el mestizaje sin una heterogeneidad.

Semejante afirmación desemboca en las aseveraciones que, en torno del mestizaje y el mestizo en los trabajos del mismo José María Arguedas, hace Ángel Rama en el capítulo “La gesta del mestizo”. El uruguayo concibe la obra literaria, la sociológica y la antropológica de Arguedas como un todo coherente, donde se retoma el indigenismo y se lleva a su máxima expresión. Pero el indigenismo retomado por el escritor peruano pasa por

un tamiz crítico, que depura los dos indigenismos que le preceden, el del novecentismo y el de José Carlos Mariátegui, ambos caracterizados por su desconocimiento del indígena.

Ese tercer indigenismo de Arguedas y Ciro Alegría, afirma Rama, dispone de un mayor conocimiento de la cultura indígena, al mismo tiempo que descubre al mestizo y describe su cultura propia (Cfr., 1982, 183). Se aprecia, pues, que en ese sentido el mestizo no puede caracterizarse como la “coherencia inestable” de la articulación de sus ancestros dobles (como afirma Cornejo Polar), sino que se constituye como una realidad diferente y autónoma conformada por la simultaneidad de dos realidades, sin la condición necesaria de una coherencia. Ese “descubrimiento” del mestizo hecho por Arguedas, según Rama, comienza con un extrañamiento, una necesidad de comprender una identidad inestable.

El acercamiento de Arguedas al mestizo no se hizo sin inquietudes y suspicacias. Se sintió rechazado por su desconcertante ambigüedad y su aparente antiheroicidad. Lo vio en dependencia estrecha de los señores, cumpliendo las faenas más indignas; vio también la velocidad con que podía trasladarse de uno a otro bando sin comprometerse claramente con ninguno, pero sobre todo resintió en él su falta de moral. (Rama, 1982, 184)

Pero es ese sujeto ambiguo quien puede mantener vivo y actualizado el pasado indígena (el allá de la sierra) con el presente de una ciudad impuesta por la modernidad. Si bien no es indígena ni español, el mestizo es, simultáneamente, la tensión de ambas realidades y una realidad que se crea a sí misma.

El descubrimiento del mestizo en la obra de José María Arguedas hace de su expresión artística una literatura mestiza necesaria para actualizar la “tendencia generalizada” (Rama, 179) del indigenismo. Y, como puede entenderse en el ensayo “Sobre el sujeto heterogéneo...”, la literatura mestiza de Arguedas consiste en la elaboración del sujeto. Es a partir del concepto de literatura mestiza desde donde puede comenzar a hablarse de César Vallejo. Ya que la lectura mestiza de su obra hecha por Jorge Guzmán es una pretensión de descifrarla, en el presente abordaje es necesario retomar los estudios sobre José María

Arguedas, donde no se explora tanto un significado último de la creación artística como una mirada crítica de sus múltiples sentidos y de su funcionamiento, para aplicar esa estrategia a Vallejo.

Vale la pena anotar que si bien la presente propuesta de lectura surge de la mera intuición, esta se concretiza en las palabras del mismo José María Arguedas cuando se refiere a la relación de su obra con la de César Vallejo:

Vallejo marca el comienzo de la diferenciación de la poesía de la costa y de la sierra del Perú. Porque en Vallejo empieza la etapa tremenda en que el hombre del Ande siente el conflicto entre su mundo interior y el castellano como su idioma. El cambio violento que hay entre *Los heraldos negros* y *Trilce* es principalmente la expresión de ese problema. Ya José Bergamín lo dijo: observó que el estilo oscuro de *Trilce* es consecuencia de la lucha entre el alma del poeta y el idioma. Aunque Bergamín no conoce la causa íntima de este conflicto, nosotros lo sabemos. Y este conflicto explica, además, el retraso de nuestra poesía de tema y de inspiración mestiza.

El quechua es la expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el quechua se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia.

Pero vino otra gente con otro idioma, expresión de otra raza y de otro paisaje. Con este idioma hicieron, tanto tiempo, mala literatura los hombres nacidos en este lado del Perú (en Vallejo, 1988, 727).

Por eso, siguiendo con la lectura de Cornejo Polar, cuando dice que “En el borde de dos mundos, oral y escrito, novela y canción, moderno y antiguo, urbano y campesino, español y quechua, el sujeto y su aptitud discursiva no tienen otra posibilidad que entreverarse con todo un pueblo quebrado y heteróclito.”, se debe indagar dónde y cómo aparece ese borde en la poesía de César Vallejo. Ésa será, precisamente, la labor que se asumirá a lo largo del presente trabajo.

De esa manera, es necesario indagar en la particularidad más importante de la poesía de César Vallejo; ese lenguaje dislocado que va más allá del acto comunicativo, para crearse a sí mismo como una expresión en la cual se lleva al idioma hasta los extremos de su principio y de su fin; como también se hace necesario observar cómo aparece esa creación de una expresión que retoma palabras cultas y casi olvidadas y las mezcla con otras recién venidas al mundo y con expresiones populares; aquella poesía consciente de que su material es la palabra. Tales particularidades se visibilizan a partir de *Los heraldos negros* y llegan hasta *España, aparta de mí este cáliz*, y en cada poemario se manifiestan de diferentes formas, ya sea a partir del texto modernista subvertido (*Heraldos*), de la palabra en explosión (*Trilce*), o del texto social mestizo (*Poemas póstumos* y *España, aparta de mí este cáliz*)

Jean Franco inicia su trabajo “La temática: de *Los heraldos negros* a los «*Poemas póstumos*»” diciendo que “Es imposible estudiar la temática de la poesía de Vallejo sin tomar en consideración el lenguaje poético. El lenguaje constituye el núcleo de todos los temas, puesto que la crisis del pensamiento metafísico pone en cuestión no solamente el sentido sino la concatenación de las palabras, la sintaxis, la coherencia y sobre todo la posibilidad de la enunciación.” (en Vallejo, 1988, 575), de lo cual puede deducirse que la poesía de César Vallejo consiste en una lírica mestiza del lenguaje.

Como diría Guillermo Alberto Arévalo:

“Ceded al nuevo impar/ potente de orfandad”, son versos que nos ayudan a ubicar “Trilce” como miembro de una “época poética”: la de la lírica. La misma época en que inscribimos “Los heraldos negros”, pero con cierta evolución. En la lírica, el objeto es el sujeto: el tema por excelencia es el hombre, el cual se mueve preso por la temporalidad, en medio de una dispersión incomprensible y dolorosa [...] (70-71)

Bastaría añadir a la afirmación de Arévalo que la expresión lírica de Vallejo también se impone en los *Poemas póstumos* y en *España, aparta de mí este cáliz*, cuando el texto épico se ve atravesado por el impulso lírico.

Se tiene, pues, que si bien en la literatura mestiza de Arguedas se construye un sujeto, en la lírica mestiza de César Vallejo se crea un lenguaje. El lenguaje creado en el contexto de una comida, en los sueños, en las visiones, en la sucesión de palabras constituye una realidad heterogénea del poeta mestizo; los sentidos de las palabras y de las formas poéticas trasgredidas aparecen en el intersticio desde donde enuncia el poeta.

Y es a partir de ese lenguaje mestizo que puede o no coincidir con el lenguaje usual del mestizo peruano, desde donde se crea una realidad autónoma; una poesía que no se conforma con copiar los modelos europeizantes, sino que asume una postura crítica ante los mismos. Dice William Rowe: “Vallejo es parte de una tradición moderna fundamental en el Perú, que también incluye a Mariátegui y Arguedas, que se ocupa de criticar aquellos discursos que no permiten la simultaneidad de temporalidades y culturas, y que tratan de imponer una jerarquía de modelos occidentales de progreso.” (35).

La lírica mestiza del lenguaje de César Vallejo constituye, en esa medida, una producción latinoamericana autónoma de carácter libertario.

1.2. EL POETA MESTIZO EN EL MUNDO: UNA SEMBLANZA

César Abraham Vallejo Mendoza nace en Santiago de Chuco, Departamento de La Libertad, en el norte del Perú, el 16 de marzo de 1892, y muere en París en 1938. Fue el menor de los once hijos del matrimonio de María de los Santos Mendoza y Francisco de Paula Vallejo: “[...] ambos le transmiten sangre española mezclada con sangre indígena.” (en Ortega, 1981, 17). Durante su infancia, Vallejo vive en un Perú coyuntural, donde se están resolviendo una serie de problemas fronterizos e internos, en un proceso de modernización. El clima mundial se ve marcado, en ese entonces, por la Guerra Hispano-Cubano-Americana (1898), en la cual España pierde su soberanía sobre las colonias del Caribe y Estados Unidos de América se comienza a imponer como potencia mundial.

Ese contexto de modernización, de transición, vivido por Vallejo en su infancia puede verse como un factor que determina su poética, donde se desdeña la “deificación” y el “celestinaje” de la máquina en el pensamiento y en la poesía: se descubren los rayos x, se inventa la radiotelegrafía, se da el primer vuelo en aeroplano, llega el primer automóvil a Lima, se construye el primer dirigible y, en 1910, fecha de la primera inscripción del poeta en la Facultad de Letras de Universidad de La Libertad, el aviador peruano Jorge Chávez hace un vuelo sobre los Alpes (Cfr., en Vallejo, 1988, 556-57). El poeta vive en un contexto que se ha apropiado y valido de las tecnologías; por eso puede llegar a afirmar que la máquina, “o [...] cualquier otra majadería más o menos ‘futurista’” (En Schwartz, 422) no es más que un elemento de creación artística, donde deben encontrarse diferentes sensibilidades.

Entre 1900 y 1904, cursa los estudios de primaria en la Escuela Municipal de Santiago de Chuco. Siguiendo a Coyné, en su primera infancia Vallejo soñaba con convertirse en obispo, sin dejar de disfrutar los juegos con sus hermanos. Es posible que ese deseo atendiera al antecedente de sus abuelos sacerdotes, a los hondos sentidos religiosos de su segundo nombre y a las condiciones de estrechez de su familia impuestas por el contexto rural de Santiago de Chuco.

Después de cursar sus estudios de primaria, viaja en 1905 a Huamachuco para iniciar la secundaria en el Colegio Nacional de San Nicolás, hasta 1908. En sus múltiples viajes al lomo de mulas y burros, Vallejo conoce las minas de Quiruvilca, a las cuales debió aludir en su novela publicada en España, *El tungsteno*, con el nombre de Quivilca. Los años de secundaria lo acercan a la literatura y comienza a ejercitarse en la creación poética. De alguna manera, nos podemos imaginar a César Vallejo como un Ernesto, el héroe de *Los ríos profundos*, oyendo el sonido misterioso del zumbayllu mientras descubre su identidad múltiple de mestizo; escribiendo como poeta y pensando en los colonos. O, acaso, como un Valle (personaje de la misma novela): el joven lector elegante que no sabe hablar en quechua; con su comportamiento distante y sus libros ocultos bajo un colchón; con el nudo galante de su corbata y algún privilegio entre los alumnos.

En el primer año de secundaria del futuro poeta, Filippo Marinetti, fundador del movimiento futurista, crea la revista *Poesía*, donde publican varios escritores jóvenes que, más tarde, se adherirán a las vanguardias. Mientras tanto, el Perú continúa en sus luchas fronterizas y diplomáticas con Chile, Bolivia y Brasil. Con este último país, los conflictos comienzan a solucionarse con un tratado de libre navegación en la región amazónica firmado en 1908 y se dan por cerrados con el protocolo de límites de 1913 (Cfr., en Vallejo, 1988, 559-60).

Al culminar sus estudios secundarios, César Vallejo vuelve a Santiago de Chuco a ayudar a su padre, a causa de una crisis económica, y si bien hacia 1910 se matricula en la Facultad de Letras de la Universidad de la Libertad, en Trujillo, no puede comenzar su carrera sino en 1913. Durante esos cuatro años, trabaja en las minas de Quiruvilca, como preceptor de hacienda y como ayudante de cajero en la hacienda azucarera la Roma. En alguno de esos trabajos debió enterarse del descubrimiento de Machu-Pichu y de la conformación de algunos grupos anarquistas y civilistas en su país.

Allí mismo, de seguro, sintió cómo el mestizo puede asumir diferentes posiciones simultáneamente: la del estudiante y la del trabajador raso; la del hombre de letras y la del cajero. También conoció las miserias de los indios: esos colonos con quienes Ernesto busca entrar en contacto desde el principio de la novela de José María Arguedas. Aquellos años de crisis son cruciales para la construcción de la identidad de un poeta que estremece la expresión latinoamericana con su lenguaje, con sus imágenes, con su pensamiento heterogéneo. Tal vez esas condiciones existenciales no dejaron paso en la vida del poeta a los postulados del primer manifiesto futurista de Marinetti, aparecido en *Le Figaro* en 1909.

Como trasfondo internacional, desde 1910, aproximadamente, sucedía la Revolución Mexicana, la cual se caracterizó por su intermitencia y su larga duración². Se buscaba una repartición justa de las tierras y la nacionalización de los recursos mexicanos. Se iba

² Se estima que la Revolución Mexicana se extiende hasta 1920.

sentando el precedente para forjar una identidad autónoma latinoamericana que, de alguna manera, puede darle paso a una expresión poética autónoma, desprendida de los modelos europeizantes, como la de César Vallejo (Cfr., Arévalo, 139).

En 1913, ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la Libertad. Comenzaba a sentirse cercana la Primera Guerra Mundial (1914–1918), conflicto en el cual Perú se declara neutral hasta 1917, cuando un submarino alemán hunde un barco peruano. En 1915, el mismo año de la muerte de su hermano Miguel, Vallejo se recibe como bachiller con la tesis de grado *El romanticismo en la poesía castellana*. En vísperas de terminar su carrera, comienza la de derecho, la cual culmina en 1917. Para sobrevivir, se emplea como maestro de primaria, y tiene contacto con la revista *Cultura Infantil* y otras de la ciudad de Trujillo, donde publica sus primeros poemas (algunos con intención didáctica, otros, de corte modernista) (Cfr., Monguió, 1952, 31-40)

Trujillo, la ciudad universitaria de Vallejo, mantenía una tradición colonial que dejaba relegados a los estudiantes. Sin embargo, a la cabeza de Antenor Orrego (a quien conoce a finales de 1914) y José Eulogio Garrido, comenzó a darse un movimiento intelectual que desembocó en la bohemia. Refiriéndose a la situación académica del Perú, Hans Magnus Enzensberger dice: “La Universidad parece un museo del retardo cultural. [...] Tan desesperada como la situación es la protesta lanzada contra ella: la bohemia de Trujillo y Lima.” (en Ortega, 1981, 67). No obstante, es en esa desesperada voz de protesta donde Vallejo logra ampliar su panorama literario con lecturas de Rodó, Unamuno, Walt Whitman, Herrera y Reissig y Rubén Darío.

Aunque considerada por el alemán una reacción desesperada, el lector de las literaturas latinoamericanas puede ver en la bohemia trujillana la búsqueda de una expresión poética autónoma, más allá de la conformación, todavía en proceso, de un Estado-Nación. De seguro no se limitaba a protestar contra los retrasos académicos, sino que veía en ese “retardo cultural” la censura de un pensamiento propio.

Y es en el ámbito de la bohemia, en las caminatas, en las mesas de los cafetines y en sus cuartos de pensión donde César Vallejo comienza a darle forma a su expresión poética, la cual comienza con un tono modernista, pero que se va separando, paso a paso, del mismo. En 1915, entrega el manuscrito de “Aldeana”, el poema más antiguo incluido en su primer poemario, a Antenor Orrego, quien festeja al ver cómo el poeta está explorando nuevos terrenos. Al año siguiente, decide poner un mayor empeño en la creación poética y comienza a publicar y a declamar con mayor frecuencia.

1917 es el último año del poeta en Trujillo. De allí parte a Lima. Y no son tan decisivas para su partida a Lima las críticas desfavorables y burlonas que le dedican a su poesía, como la relación sentimental que entabla con Zoila Rosa Cuadra, la “Mirtho” de *Escalas*. Es la decepción amorosa sufrida con “Mirtho” lo que lo impulsa a intentar quitarse la vida el 25 de diciembre. El desengaño lo sube a un buque que atraca cerca de Lima el 30 de diciembre (Cfr., en Vallejo, 1988, 562). Comienza una nueva vida para el poeta.

En Lima, César Vallejo conoce a Manuel González Prada, director de la Biblioteca Nacional, y al poeta José María Eguren; también traba amistad con Abraham Valdelomar. Al primero, le dedica el poema “Los dados eternos” con palabras entusiastas y respetuosas; del segundo, según Coyné, toma algunas singularidades, como la composición de palabras; del tercero, le queda la aproximación a las vanguardias y la poética intimista, de la cual, probablemente, se va a valer cuando rechaza las expresiones vanguardistas que echan mano de la máquina y la velocidad sin encontrar allí nuevos sentidos, dictados íntimos (Cfr., en Ortega, 1981, 20-21).

A principios de 1918, César Vallejo corrige algunos poemas compuestos en Trujillo y escribe otros. Así, organiza su primer poemario, *Los heraldos negros*, conformado por sesenta y nueve poemas divididos en una especie de prólogo y seis partes: “Los heraldos negros”, “Plafones ágiles”, “Buzos”, “De la tierra”, “Nostalgias imperiales”, “Truenos” y “Canciones de hogar”. Los manuscritos son entregados a la imprenta por el poeta a mediados de año, mientras se desempeña, primero, como profesor y, posteriormente, como

director encargado del Colegio Barrós, uno de los mejores de Lima. La Guerra Mundial está en sus últimos momentos.

Durante el proceso de edición de *Los heraldos negros*, en agosto, Vallejo se entera de la muerte de su madre. Otra pena invade el alma del poeta, y se encuentra tan lejos de su Santiago de Chuco. Dice Coyné:

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 aun la madre cuando fueron escritos (en Ortega, 1981, 22).

Aunque con fecha de 1918, *Los heraldos negros* aparecen en julio de 1919, un mes después de que el Tratado de Versalles resuelva el armisticio de la Primera Guerra Mundial, para ponerle punto final. Paralelamente, en Arequipa, se publican los primeros poemarios de Alberto Hidalgo (*Panoplia lírica*) y Alberto Guillén (*Prometeo*), que evocan los movimientos de vanguardia europea y se inscriben en una poesía “[...] más novedosa que verdaderamente nueva [...]” (en Ortega, 1981, 23). Se da un choque de poéticas entre las expresiones de ruptura de los arequipeños y la intimista de Vallejo, que se va emancipando poco a poco del modernismo.

Con la publicación de *Los heraldos negros* comienza el ciclo de escritura de *Trilce*. Desde 1919 hasta 1922, con el antecedente de la muerte de su madre, la vida y, ostensiblemente, la poesía de César Vallejo se definen. En octubre de 1919, su amigo Abraham Valdelomar, con sólo treinta y un años, muere; su relación con Otilia Villanueva se acaba y los familiares de esta interceden para que se acabe su trabajo en el Instituto Nacional (el mismo Colegio Barrós). El poeta se ve envuelto en una desesperada situación personal que vuelve

a llevarlo, ocasionalmente, a la bohemia. Las alternativas comienzan a agotarse y su expresión poética da el giro radical: “[cae] en el mayor vacío”.

En 1920 el Perú entra en una etapa de cambio: se aprueba una nueva constitución política en la cual se hace obligatoria la educación, aparecen los seguros por accidentes de trabajo y se reconocen las comunidades indígenas. Sin embargo, el Colegio Guadalupe, donde se emplea el poeta como inspector disciplinario, es declarado cesante por cuestiones de presupuesto. Así, el 27 de abril, Vallejo viaja a Trujillo y pasa a Santiago de Chuco a visitar la tumba de su madre y a su familia. Vuelve a hacer el trayecto al lomo de una mula (Cfr., en Vallejo, 1988, 563).

En julio, regresa a Trujillo, con intenciones de volver a Lima; pero decide devolverse a Santiago de Chuco, a la celebración de las fiestas patronales. Después de las fiestas, el primero de agosto, se desata en Santiago un problema de orden público. César Vallejo es inculcado como la cabeza intelectual de los mismos, aun cuando, por esas épocas, había decidido no someterse a ninguna ideología política, en actitud libertaria. Ante esto, Vallejo escapa a Trujillo y se refugia en la casa de su amigo Antenor Orrego. Sin embargo, el siete de noviembre, después de trasladarse a otro escondite, es arrestado y llevado a la Cárcel Central de Trujillo, donde permanece recluido hasta el 27 de febrero de 1921.

En la cárcel, Vallejo continúa la escritura de *Trilce* y emprende la creación de su libro de relatos *Escalas*. La privación de su libertad puede verse como el acontecimiento definitivo que cohesiona, en la palabra poética, los demás acontecimientos: en el encierro, la muerte de su madre, la de su amigo, el desamor, el desempleo, la vuelta a sus orígenes, deben hacerse presentes cada instante y, de esa manera, adquieren diferentes sentidos, así como la misma labor poética. En una carta a Óscar Imaña, fechada el 12 de febrero de 1921, dice:

En mi celda leo de cuando en cuando; muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal. Es cosa fea ésta, Óscar.

También escribo de vez en vez, y si viene a mi alma algún aliento dulce, es la luz del recuerdo... ¡Oh el recuerdo en la prisión! Cómo él llega y cae en el corazón, y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta... (en Vallejo, 1988, 703-04)

Los recuerdos invaden la celda, y el tiempo, el espacio, el lenguaje de su poesía dejan de ser una progresión: palabra y mundo comienzan a dislocarse.

En 1922, después de cobrar un premio obtenido por su cuento “Más allá de la vida y la muerte”, Vallejo publica *Trilce*, impreso en los talleres de la penitenciaría de Lima. El poemario (lírica mestiza del lenguaje, de una estética de lo corruptible, lo discontinuo, el extrañamiento) es rechazado por la comunidad lectora peruana y cae, casi por completo, en el olvido. Ese mismo año, Perú soluciona los conflictos fronterizos que, hasta entonces, había mantenido con Colombia. Mientras tanto, en Italia, Mussolini da inicio a su primer gobierno fascista.

Al año siguiente, el poeta publica, en los mismos talleres, su libro de relatos *Escalas* y, a petición del director de la colección La Novela Peruana, la novela *Fabla salvaje*. Después de encarar su proceso judicial por los hechos de Santiago de Chuco al doctor Carlos Godoy, Vallejo se embarca, el 17 de junio, para Europa y llega a París el 13 de julio “[...] decidido a «comer piedrecitas» con tal de escapar hacia horizontes más amplios.” (en Ortega, 1981, 29).

Para el Perú, el año de 1923 tiene una gran relevancia política: Víctor Raúl Haya de la Torre, quien un año después y en el exilio funda la Alianza Popular Revolucionaria Americana, es expulsado del país por sus actividades políticas de izquierda, pero José Carlos Mariátegui regresa de Europa y toma la dirección de la revista *Claridad*, que estuviera al mando de Haya de la Torre. Se compenetra la izquierda con el indigenismo, lo cual puede permitir que, más adelante, se formen grupos de protección del campesino y el indígena, principios establecidos en la constitución política peruana de 1920.

Vallejo encuentra un París sacudido y desequilibrado por la guerra y busca hacer parte activa de sus condiciones políticas y artísticas. Comienza una vida inestable, de lo estrictamente necesario y el hogar imposible. En 1924, conoce a Juan Gris, a Vicente Huidobro y a Juan Larrea, con quien entabla una estrecha amistad. Como él mismo lo había pensado, las penurias económicas comienzan a atacarlo y, con la enfermedad, llega la noticia de la muerte de su padre. Ante esta lamentable situación, piensa en volver al Perú; pero, acaso, sus condiciones de salud lo obligan a quedarse. Así, solicita una beca en España, la cual cobra en 1925.

Ese año, consigue emplearse como secretario del “Bureau des Grands Journaux Ibéroaméricains” (Grandes Periódicos Iberoamericanos) y comienza a escribir para el semanario *Mundial* de Lima. En París se da la primera asamblea aprista latinoamericana. Es notable cómo los movimientos políticos del “Nuevo Mundo” comienzan a desenvolverse en la Europa de posguerra. No se tiene noticia de la participación de Vallejo en esa asamblea, probablemente porque no se inclinaba por comprometer su arte a ninguna ideología o movimiento, como siguió haciéndolo aun antes de su primer viaje a la Unión Soviética en 1928.

Vallejo vuelve a caer enfermo en 1926, mientras convive con Henriette Maise. Comienza a escribir para la revista *Variedades* y, con su amigo Juan Larrea, funda una revista que sólo alcanza a tener dos números: *Favorables-París-Poema*. Algunas notas críticas de Vallejo son publicadas, simultáneamente, en la revista *Amauta*, recién fundada por José Carlos Mariátegui.

1927 es un año de crisis espiritual para el poeta. Ante todos sus problemas personales, de los cuales poco se habla en sus biografías, decide renunciar a su beca de España y a su puesto en los Grandes Periódicos Iberoamericanos, para sostenerse económicamente sólo con lo que alcanza a ganar con sus crónicas. La relación con Henriette se comienza a deteriorar y termina su convivencia. Sin embargo, es ella quien lo acompaña a pasar el verano en las afueras de París al año siguiente, cuando su salud vuelve a deteriorarse (Cfr., en Ortega, 1981, 40. En Vallejo, 1988, 565-66).

Una vez ha recobrado la salud, consigue el dinero para volver a Perú, pero prefiere hacer su primer viaje a la Unión Soviética. Al parecer, la solución a sus problemas existenciales puede encontrarla comprometiéndose como persona con la ideología moscovita. Dice Coyné: “La miseria ajena y la miseria propia, dos caras de un mismo mal, le plantean el cruel interrogante de la justicia y de lo absurdo de ella. Podrá haber –inquiére– una solución colectiva para ¿todos?” (en Ortega, 1981, 40-41). El sentido ético de artista lo lleva a adquirir el compromiso que, más adelante, en 1930, le va a acarrear problemas en París.

El Partido Comunista Peruano es fundado por José Carlos Mariátegui en 1928. A ese recién fundado partido, Vallejo presenta un trabajo desarrollado junto con otros pensadores y políticos: “Sobre la acción a desarrollar en el Perú”, y “[...] propone la creación de una célula del partido en París.” (Oviedo, en Vallejo, 1988, 566). Es notable la forma como el poeta, en su condición de extranjería, piensa en un programa simbiótico que pueda dar solución a los problemas de Latinoamérica y Europa: acaso ve en su misma identidad la convergencia ineluctable de ambos mundos.

En septiembre de 1929 hace su segundo viaje a Moscú, esta vez acompañado por Georgette Philippart, con quien, desde principios de año está conviviendo y con quien pasará el resto de su vida. Durante ese año, comienza a escribir uno de sus libros de ensayos: *El arte y la revolución*. “«Por causa de su afiliación a círculos comunistas», el 29 de diciembre de 1929 [1930] el gobierno derechista de Tardieu expulsó a Vallejo de Francia como extranjero indeseable.”³ (Enzensberger, en Ortega, 1981, 72), ante lo cual decide trasladarse a vivir en España, junto con Georgette.

La estadía de Vallejo en España se caracteriza por su variada producción literaria: desde una novela proletaria (*El tungsteno*), pasando por un artículo y dos libros de impresiones de Rusia (*Rusia en 1931: reflexiones al pie del Kremlin* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, sólo publicado el primero), algunos cuentos y otros tantos dramas indigenistas,

³ Si bien Hans Magnus Enzensberger afirma que la expulsión de Vallejo de París es a finales de 1929, es necesario tener en cuenta que tanto Adré Coyné como José Miguel Oviedo fijan la fecha de expulsión a finales de 1930. De esa manera, la actividad del poeta peruano en España se da a lo largo de 1931.

hasta la reedición de *Trilce*. Su afiliación al Partido Comunista Español, la relación que entabla con intelectuales y poetas como Federico García Lorca, Antonio Machado, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Gerardo Diego; su participación en la conformación de la República Española y la amistad con su compatriota Pablo Abril de Vivero le permiten llevar una vida de escritor heterogéneo. Vallejo ve en España una suerte de retorno a Latinoamérica, donde puede dar rienda suelta a todas sus identificaciones simultáneas de mestizo.

En octubre de 1931, Vallejo hace su tercer viaje a Rusia para participar en un Congreso Internacional de Escritores. Su tercera estadía en la Unión Soviética sólo se prolonga por doce días. A su regreso a Madrid comienza a escribir *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, que no viene a ser publicado sino hasta 1965 por Georgette. A principios de 1932, Georgette vuelve a París y Vallejo la sigue en febrero. Hasta que una amiga de su compañera logra conseguir el permiso para la estadía del poeta en el país, Vallejo vive en la clandestinidad.

Con la vuelta a París, su situación económica se sigue deteriorando. Ocasionalmente, colabora con periódicos y, de lo que devenga, alquila cuartos de hotel para vivir con su compañera. El 11 de octubre de 1934, Georgette Philippart y César Vallejo contraen matrimonio, y al año siguiente, el poeta gestiona la publicación de sus poemas posteriores a *Trilce*, pero fracasa en el intento. También ordena dos libros ensayísticos: *El arte revolucionario* y *Contra el secreto profesional*. Durante esos años, el Perú vive un período de conflicto bélico entre las fuerzas del gobierno y los militantes apristas, mientras Europa comienza a vivir la tensión del triunfo del fascismo y la legitimación del nazismo.

El triunfo de los movimientos unidos de izquierda de España en las elecciones populares de 1936 provoca el levantamiento del ejército y se desata la Guerra Civil Española. Simultáneamente, en el Perú se anulan las elecciones en las cuales ha salido favorecido, por voto popular, el candidato presidencial avalado por el APRA. Pero el conflicto de mayor envergadura está en la otra América de Vallejo: todos los días el ejército español asesina niños y ataca a la población civil, que resiste con valentía. Comienza, entonces, a asistir a

reuniones y colectas de ayuda para la República Española, y a principios de diciembre, viaja a Madrid y a Barcelona en misión de informante y propagandista. Está de regreso en Francia a finales de mes.

El compromiso de César Vallejo con España, al año siguiente, lo lleva a hacer parte del Comité Iberoamericano para la Defensa de la República Española y a organizar el boletín *Nuestra España*. Vuelve a visitar el Frente de Madrid junto a su esposa Georgette y, al parecer, con las impresiones de la Guerra Civil no sólo organiza el poemario *España, aparta de mí este cáliz*, sino que también comienza un nuevo ciclo de creación que se va a expresar en sus últimos poemas, publicados póstumamente por Georgette. En esta última etapa creadora del poeta, deja de hacerse latente el compromiso de la causa moscovita, para volver a ese compromiso vital con la humanidad, cuyo punto de partida es, ahora, la Guerra Civil Española.

Vallejo continúa comprometido con la causa de la República española hasta su muerte en 1938. Pero su último pronunciamiento político es a favor de sus amigos de Trujillo, perseguidos por el gobierno dictatorial del Perú: hace una campaña para devolver las libertades políticas en su país. El 24 de marzo ingresa a la Clínica Arago, gracias a la ayuda de su compatriota Raúl Porras. Después de una serie de exámenes que no arrojan ningún resultado, muere el Viernes Santo, 15 de abril: “Las enfermedades de las cuales sufrió Vallejo eran desconocidas en la medicina. Una de ellas se llamó España, y la otra, una enfermedad muy vieja y muy venerable, contra la cual no había ningún remedio: el hambre. El Viernes Santo del año 1938 Vallejo murió de hambre.” (Enzensberger, en Ortega, 1981, 74).

En enero de 1939 aparece en España, impreso por los soldados republicanos de uno de los frentes de la Guerra Civil Española, *España, aparta de mí este cáliz*. A mediados de año, la viuda de Vallejo publica el resto de su obra poética bajo los títulos de *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*, y, al interior de éste último título, los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*, como una unidad independiente, pero sin su autonomía de obra aislada.

1.3. VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS

1.3.1. *El diálogo entre las “vanguardias latinoamericanas” y las vanguardias europeas*

Suponer la existencia de una vanguardia latinoamericana hace de los fenómenos literarios dados a principio del siglo XX en este lado del mundo una copia de las actitudes poéticas de la Europa azotada por la Primera Guerra Mundial. Una concepción como esa tendería a restar importancia, por ejemplo, a la relación del Modernismo con la Generación del 98, primer caso en el cual se invierte el tránsito de influencias, de manera que la literatura latinoamericana influye en la española; o a la que se da, de manera tácita, entre el modernismo y el posmodernismo: diálogo al interior de los fenómenos literarios latinoamericanos.

Si bien la literatura latinoamericana de principios del siglo pasado busca romper con la estética impecable del Modernismo, esto no quiere decir que necesite apropiarse, nuevamente, de los movimientos Europeos. No obstante, es innegable que hubo puntos de encuentro, que la literatura de un lado llegaba con mayor facilidad al otro (Jorge Schwartz, en la introducción a su libro de *Vanguardias Latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, recuerda que, pocos meses después de la aparición del *Manifiesto Futurista* de Marinetti en el diario *Le Figaro*, Rubén Darío lo reseñó en la revista *Poesía*) y que, en diferentes trabajos críticos, se ha aceptado y usado el término de “vanguardia latinoamericana”.

Pero, en aras de matizar el término, es imperativo observar desde qué perspectiva se habla de “vanguardias latinoamericanas”. A partir del futurismo, del primer manifiesto de Marinetti, aparece en el ámbito latinoamericano una discusión en torno de los nuevos postulados, y, desde el rechazo, la propuesta estética del italiano se vuelve el principio de las nuevas expresiones poéticas de Latinoamérica. En la introducción a *Vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz afirma que:

Las vanguardias latinoamericanas criticaron o rechazaron el futurismo italiano, especialmente después de la Primera Guerra Mundial, cuando el apoyo de Marinetti al fascismo se hizo más ostensible. Pero eso no niega la deuda que tienen con la ideología de la escuela italiana: la refutación de los valores del pasado y la apuesta por la renovación radical (48).

Se da, pues, un cruce de intereses estéticos y políticos que constituye uno de los problemas principales en el encuentro del espacio latinoamericano con las vanguardias europeas. Y como producto del encuentro de un espacio con una ideología, este problema lleva a la necesidad de una diferenciación de los fenómenos literarios latinoamericanos con respecto a los europeos.

Esa diferenciación necesaria refuerza en la nueva poesía latinoamericana su connotación libertaria: no sólo se rompe con los modelos estéticos precedentes, sino también con toda pretensión de influencia totalizante. Desde la lógica heterogénea del mestizaje imperante en América Latina, se produce un nuevo enunciado en el intersticio, donde confluyen, simultáneamente, la inquietud estética y la política. Tal es el caso de César Vallejo, quien, en sus poemas parisinos, produce un enunciado poético donde se mezclan las inquietudes políticas con su estética intimista para producir un texto social mestizo.

Como apunta Jean Franco,

En tanto que en Europa es legítimo estudiar el arte como una tradición centrada en sí misma en la que pueden surgir movimientos nuevos como solución a problemas meramente formales, ésta posición resulta imposible en América Latina, en donde hasta los nombres de los movimientos literarios difieren de los europeos. “Modernismo”, “nuevomundismo”, “indigenismo”, definen actitudes sociales, mientras que “cubismo”, “impresionismo”, “simbolismo” aluden sólo a técnicas de expresión (1985, 15).

Esa manera de aparecer de las “vanguardias latinoamericanas”, íntimamente ligadas a las condiciones sociales, soluciona en una misma expresión la oposición europea entre las “vanguardias políticas” y las “vanguardias artísticas”, en términos de la construcción de una identidad problemática. De ahí que la respuesta de Alfredo Bosi (“La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en el libro de Schwartz), cuando se pregunta por el aporte de las vanguardias europeas a César Vallejo, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, José Carlos Mariátegui y Leopoldo Marechal, sea: “El deseo de una nueva experiencia intelectual y expresiva que [...] los arrojó de lleno a la búsqueda del “carácter” o “no carácter” brasileño, peruano, argentino [...]” (en Schwartz, 25), y que se acepte el término de “vanguardias latinoamericanas” cuando se habla de ciertas expresiones literarias de principios de siglo XX.

Esa búsqueda de identidad latente en las expresiones literarias de América Latina de principios de siglo XX lleva a una poética de las particularidades, en la cual los diferentes movimientos y las diversas apuestas estéticas no mantienen constantes que se repiten, más allá de la actitud de ruptura con las tradiciones (ya sea con la recuperación del pasado en el presente, o con la separación del imaginario idílico del pasado con un talante realista). Pero esa actitud de ruptura no aparece como un calco de la de los movimientos europeos, sino que se posibilita, principalmente, a partir de una concientización de la condición colonial. Dice Alfredo Bosi:

Las diferencias entre el movimiento *a* y el movimiento *b*, o entre posiciones del mismo movimiento, sólo son plenamente inteligibles cuando se logra aclarar por dentro el sentido de la *condición colonial*, ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteante de una identidad originaria y original (en Schwartz, 21).

En esa medida, el mayor problema del concepto de “vanguardias latinoamericanas” vendría a ser la dificultad de sistematizar los movimientos y sus respectivos representantes; por lo cual, por ejemplo, se llega al extremo de relacionar a César Vallejo con el surrealismo o

con el dadá (v.g., André Coyné, Luis Monguió), tratándose de un poeta que, bajo su concepción de libertad de artista, rechazó los movimientos europeos de vanguardia y criticó fuertemente a los poetas latinoamericanos que siguieron las maneras artísticas de los mismos. Si bien existieron movimientos (como por ejemplo el de antropofagia en Brasil, el negrismo en Cuba o el indigenismo en Perú) y manifiestos, los fenómenos poéticos se caracterizaron por su heterogeneidad latente.

Así pues, en alguna medida, las literaturas latinoamericanas llegan a entablar, desde sus particularidades, un diálogo con las vanguardias europeas; ya sea desde la aceptación de los valores de un movimiento o desde el rechazo. Vicente Huidobro, por ejemplo, veía la necesidad de una poesía de creación de realidades, en la cual se pensaba el arte por el arte mismo; mientras el movimiento brasileño de antropofagia buscaba asimilar lo mejor de cada expresión literaria para llegar a una poesía de color local. Semejantes posiciones artísticas en América Latina devienen expresión de la concientización del pasado colonial y de los discursos libertarios del escritor-político del siglo XIX, la cual se hace factible en un contexto de crisis europea y latinoamericana.

Asimismo, mientras el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade observó que “[...] las escuelas de vanguardia han depurado la lírica suramericana de esa eterna poesía de juegos florales a que estábamos acostumbrados [...]” (en Schwartz, 483) César Vallejo vio en esa “nueva poesía” la sucesión del “[...] celestinaje del claro de luna [...]” (En Schwartz, 422) por el del maquinismo. Entonces, es posible afirmar que la discontinuidad, la heterogeneidad latente de lo que se ha llamado las “vanguardias latinoamericanas” proviene del diálogo sincrónico que estas entablan con las europeas.

Con su posición de interlocutor, la literatura latinoamericana llega a manifestar, de alguna forma, una conciencia libertaria: no se trata ya del discurso dominante sobre los dominados, sino del resultado de un discurso de resistencia al poder. Así pues, para entender en qué consiste el diálogo, es necesario concebirlo como una relación de poder; Michel Foucault afirma: “Y, para comprender en qué consisten las relaciones de poder, quizá deberíamos

analizar las formas de resistencia y los intentos hechos para disociar estas relaciones.” (1988, 6).

Y más adelante:

En general, puede decirse que hay tres tipos de luchas: las que se oponen a las formas de dominación (étnica, social y religiosa); las que denuncian las formas de explotación que separan a los individuos de lo que producen, y las que combaten todo aquello que ata al individuo a sí mismo y de este modo lo somete a otros (luchas contra la sujeción, contra formas de subjetividad y de sumisión) (7).

Los tres tipos de resistencia identificados por Foucault pueden distinguirse, simultáneamente, en el diálogo de resistencia de las “vanguardias latinoamericanas”: el primero, el de la oposición a la dominación, aparece cuando se hace consciente la condición colonial; el segundo, cuando se continúa el proyecto libertario del siglo XIX, y el tercero, cuando las expresiones poéticas latinoamericanas del siglo XX se sitúan en el mismo lugar que las europeas para comenzar el diálogo. Esa resistencia triple que atraviesa la historia de Latinoamérica definiría la relación de poder, el diálogo, como nuestra necesidad de producir un enunciado autónomo, que se encuentre en el mismo nivel de los enunciados dominantes, en una circunstancia de crisis europea y del período de transición que implica la modernidad en Latinoamérica.

1.3.2. *El lugar de César Vallejo en el diálogo*

César Vallejo entra en un diálogo directo con la vanguardia europea después de que llega a París. En ese momento, escribe una serie de textos críticos que tienden al rechazo de aquellos fenómenos poéticos, concibiéndolos como una receta para hacer poemas que expresa “[...] el ocaso de la civilización capitalista.” (en Schwartz, 466). Esa manera de aparecer de la relación de poder entre la literatura latinoamericana y la europea localiza el

pensamiento poético latinoamericano en una posición radical donde la consecución de enunciados autónomos sólo es posible en la heterogeneidad de las creaciones poéticas.

Para observar el desarrollo de ese diálogo entablado por Vallejo con la vanguardia europea sería necesario adelantar un trabajo de reconstrucción, en el cual se dé cuenta de las diferentes posiciones discursivas del peruano y sus respectivas expresiones poéticas. Tarea más dispendiosa, en todo caso, resulta la de observar cómo puede entrar en dicho diálogo el Vallejo de los años de Perú. La respuesta a ese interrogante, a la vez, dilucidaría la posición de una *poesía mestiza* en lo que se ha llamado “vanguardia latinoamericana”.

Desde *Los heraldos negros* hasta *Trilce* puede verse un proceso de emancipación de la poesía de Vallejo con respecto al modernismo. La estética del cosmopolitismo y del arte autónomo se subvierte cuando se lleva a los terrenos íntimos de la cotidianidad. Pero esa subversión no atiende a los postulados estéticos europeos, sino a una revaloración de los fenómenos latinoamericanos. Así, se pone de relieve la actitud libertaria que debe tener el arte después de los procesos de independencia.

Gustav Siebenmann observa: “En sus dos primeros libros, César Vallejo no incurre en ninguna de las anarquías circundantes. Por distintos que sean, ambos pueden considerarse como consecuentes y sistemáticas tentativas de liberarse de una sola imposición: la del modernismo hispánico.”⁴ (1989, 36). La posición artística de Vallejo, en ese momento, vuelve la mirada a Latinoamérica: a sus precursores modernistas y a sus contemporáneos. Autores como Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, José maría Eguren, entre otros, lo llevan a pensar la poesía desde una perspectiva intimista que rescata las sensibilidades de la realidad local. Es a partir de esas sensibilidades locales desde donde Vallejo llega a producir una poesía renovadora, que, por su mismo impulso, no puede clasificarse, y mucho menos adherirse a ninguna expresión de vanguardia.

⁴ Puede objetársele a Siebenmann que ni *Los heraldos negros* ni *Trilce* se escriben basados en sistematizaciones. Antes bien, el programa estético es abolido por la sensibilidad íntima del poeta.

Si bien *Los heraldos negros* muestran un cisma con la tradición y *Trilce* lleva al extremo más radical semejante actitud, esto no sucede, estrictamente, en el marco de un diálogo con la literatura europea. Antes bien, es el resultado de una consideración concienzuda de la condición latinoamericana y de los productos literarios de la misma. En esa medida, Vallejo prefiere quedar al margen del diálogo de la literatura latinoamericana con la vanguardia europea; pero, en su interacción con los fenómenos locales, adopta la actitud de resistencia de las expresiones que forman parte de dicho diálogo. Es decir que la posición de la poesía de Vallejo con respecto a las vanguardias consiste en una ubicación intersticial, desde donde la resistencia al discurso dominante no se inscribe dentro de este último, sino que se establece como una poesía diferenciada, en la cual los rasgos mestizos se hacen evidentes a cada instante.

Ahora bien, el lugar que más adelante tendrá Vallejo en el diálogo sólo vendría a estar en su actividad de pensador y crítico: por ejemplo, es notable que en el texto “Literatura proletaria” César Vallejo afirme que su compromiso revolucionario de hombre no implica que su poesía se comprometa. Al examinar los poemas parisinos, puede verse que tanto la estética de *Los heraldos negros* como la de *Trilce* continúan apareciendo: el imaginario religioso, el erótico y el familiar del mestizo siguen teniendo lugar en un tiempo, un espacio y un lenguaje desarticulados.

Semejante postura hace que el lugar de Vallejo con respecto a las vanguardias en sus años parisinos no sólo ponga en tela de juicio a los diferentes movimientos artísticos de principios de siglo XX, sino que también modifique las expresiones del realismo social, a partir de una visión crítica similar a la de sus textos sobre las vanguardias:

[L]a estética socialista no debe de reducirse a los temas, al sentido político ni a los recursos metafóricos del poema. No se reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista. No se reduce a tejer ideas renovadoras o requisitorias sociales de factura u origen comunista. No se reduce a adjetivar los hechos y cosas del espíritu y de la naturaleza con epítetos traídos por los cabellos, de la revolución proletaria. La estética socialista debe arrancar únicamente de una

sensibilidad honda y tácitamente socialista. [...] En el poeta socialista, el poema socialista deja de ser un trance externo, provocado y pasajero de militante de un credo político, para convertirse en una función natural, permanente y simplemente humana de la sensibilidad (Vallejo, *Narrativa y ensayos*, 2005, 300-01).

Se tiene, entonces, que Vallejo no se adhiere radicalmente a ningún movimiento que busque una expresión poética programática. Antes bien, pone su poesía como el envés de aquellas intenciones poéticas: la sensibilidad prima sobre la tendencia.

Como poeta mestizo, Vallejo llega a tomar un lugar intersticial en la relación de poder generada entre las literaturas latinoamericanas y la vanguardia europea. Y es esa postura intersticial la cual permite las diferentes identificaciones personales y artísticas del peruano. Si bien la postura vallejana se asume a partir de un enunciado diferenciado de los discursos dominantes, sigue inscribiéndose en la resistencia aparecida en el diálogo entre las vanguardias latinoamericanas y las europeas, lo cual podría hacer aún más dispendioso a los estudiosos encontrar las generalidades de la literatura latinoamericana de principios de siglo XX, puesto que un poeta como César Vallejo solamente puede ubicarse en un punto fronterizo, y, desde allí, produce la expresión poética latinoamericana más radical y heterogénea: la lírica mestiza del lenguaje.

2. LOS HERALDOS NEGROS Y TRILCE: GÉNESIS Y TRANSFORMACIÓN DE UNA POESÍA MESTIZA

Entre la experiencia del “aquí y ahora” y el recuerdo del pasado, que generan cada uno dos polos conceptuales y expresivos que se enlazan a menudo en los poemas, y que se simbolizan respectivamente en el tiempo y el hogar, se desarrolla la ruptura de Vallejo con el modernismo en *Trilce*. Pero de *Heraldos* a la segunda obra de Vallejo no hay el “salto mortal” que a simple vista parece haber, y que no pocos críticos señalan. Muchos de los elementos de la segunda obra estaban en germen en la primera, y sólo se intensifican, se depuran, se amplían y desarrollan.

Guillermo Alberto Arévalo (95)

A partir del planteamiento de Jean Franco de que no es posible estudiar la temática de la poesía de César Vallejo sin considerar su lenguaje, pues éste es el núcleo de todos sus temas, en el primer capítulo se afirmaba que la expresión poética del peruano consiste en una lírica mestiza del lenguaje que llega a constituir la realidad heterogénea del mestizo. Semejante aseveración debe tener como sustento una lectura crítica donde se dé cuenta de las particularidades expresivas propias de aquella lírica vallejjiana.

Para dar inicio a esa labor, es necesario observar cómo aparece y se transforma el enunciado mestizo en los dos primeros poemarios de Vallejo (*Los heraldos negros* y *Trilce*). Bajo cuáles parámetros están escritos y cómo pueden ubicarse en la historia literaria. En qué se diferencian y por qué pueden considerarse una lírica mestiza del lenguaje.

Los heraldos negros (fechado en 1918 y publicado en 1919) y *Trilce* (1922), en apariencia, son dos poemarios sustancialmente diferenciados entre sí. Salvo la coincidencia de algunas temáticas, el desarrollo en la elaboración del lenguaje y la heterogeneidad latente característica de la organización de los poemas, las estéticas de uno y otro poemario parecieran sus antípodas. Mientras se tiende a relacionar *Los heraldos negros* con la estética modernista (Jean Franco, Julio Ortega, André Coyné), en *Trilce* se ha visto un claro impulso vanguardista (Jean Franco, André Coyné, Jorge Schwartz).

Sin embargo, ni las relaciones con los movimientos son tan precisas, ni los poemarios son totalmente opuestos: se trata, mejor, de dos expresiones que siguen un desarrollo temático a partir del lenguaje en el pensamiento poético de César Vallejo, ubicadas, como el mestizo, en los intersticios de las estéticas dominantes. Esa manera de aparecer de la poesía mestiza del peruano la hace una expresión de resistencia al poder, no sólo respecto a las vanguardias, sino también al modernismo.

En cuanto al primer punto (el desarrollo temático a partir del lenguaje entre los dos primeros poemarios) podría decirse que *Los heraldos negros* prepara un lenguaje donde los absolutos son susceptibles de humanizarse y de sustraerse del mundo para que *Trilce* genere la palabra, la imagen y el mundo del vacío, del absurdo. Julio Ortega anota:

Heraldos supone la destrucción de un mundo pero, también, la elección de un lenguaje [lenguaje que la persona poética confesional impone como norma coloquial]. [...] Se podría asegurar que el libro testimonia la vida, pasión y muerte de Dios, y que la muerte de Dios es la ruptura decisiva que asumirá la persona poética en sus despojamientos: la pérdida de Dios es fundamentalmente el descubrimiento del vacío. (1971, 17-32)

Ahora pues, lo que atañe a la ubicación intersticial de los dos poemarios respecto al modernismo (*Los heraldos negros*) y a los movimientos de vanguardia (*Trilce*) es un asunto que se desarrollará a lo largo del presente capítulo, junto a la consideración de la evolución temática y del lenguaje poético.

2.1. *LOS HERALDOS NEGROS*: GÉNESIS DE LA POESÍA MESTIZA DE VALLEJO

2.1.1. *La estética posmodernista en Los heraldos negros*

Jean Franco no encuentra un problema evidente al plantear que “*Los heraldos negros* recoge y repite temas románticos y modernistas cuya heterogeneidad se trasluce en las siete

secciones del libro [...]” (en Vallejo, 1988, 577); por su parte, André Coyné, sin por ello evitar enmarcar el poemario en la estética modernista, afirma que “[t]odos esos rasgos [los de los poemas de *Los heraldos negros* que trasgreden la métrica, la rima o incluyen nuevas sonoridades] apuntan hacia una nueva definición de la unidad del poema, más sutil que la simplemente lograda por las leyes de la vieja retórica.” (en Ortega, 1981, 23). Pero es Julio Ortega quien resalta que las relaciones de *Los heraldos negros* con el modernismo resultan ser de menos importancia “[...] que los rasgos de una personalidad poética original para la misma formulación verbal del libro.” (1971, 15).

Considerados esos *rasgos* que, de una u otra forma, diferencian a *Los heraldos negros* de los preceptos rítmicos, estéticos e ideológicos del modernismo, pierde todo rigor argumentativo ubicar el libro dentro de los fenómenos modernistas. Las divergencias, la elección de un lenguaje poético coloquial, la búsqueda de originalidad no son un resultado azaroso de la “repetición” de un modelo preestablecido, sino la expresión de una resistencia al movimiento dominante, asumida desde algunas de sus prácticas escriturales.

Para Julio Ortega, “El cuestionamiento del idealismo es en este libro también la ruptura con el movimiento modernista a pesar de sus filiaciones [...]” (1971, 43). Aquella intuición resulta extremada: el hecho de mantener ciertas convergencias con el movimiento no permite hablar tanto de una actitud de ruptura como sí de una búsqueda de enunciados autónomos.

Si bien no es viable afirmar que el Vallejo de *Heraldos* buscaba romper con el modernismo (en algún momento declaró que Rubén Darío era su padre), tampoco lo es incluir el poemario dentro de aquel movimiento. Para los efectos de ubicarlo dentro de la historia literaria latinoamericana, una afirmación como la de José Miguel Oviedo en el prólogo a *Los heraldos negros* de la obra poética aquí citada podría tener una mayor validez: “*Los heraldos negros* debe considerarse básicamente como una manifestación tardía del postmodernismo, en momentos en que unos pocos marchaban ya en otra dirección [...]” (10); es decir, tiene mayor validez en el sentido en que ubica la primera obra del peruano en

un período diferenciado del modernismo, pero sin caracterizarlo y concibiendo nuestra historia literaria como un proceso lineal.

Es de notar que el término de “postmodernismo” empleado por Oviedo se ciñe a la cronología y definición de Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispánica (1882-1932)*, para quien el “postmodernismo” “es una reacción conservadora, en primer lugar, del movimiento mismo” (citado por Le Corré, 31). Hervé le Corré expone la cronología propuesta por Onís:

Lo sitúa cronológicamente: va de 1905 a 1914 (el «ultramodernismo» cubrirá el período que va de 1914 a 1932); deja sin justificar las fechas, que parecen coincidir con la publicación de *Cantos de vida y esperanza*, valorado en varios trabajos anteriores [...] como el libro con el que se inicia una nueva etapa, y el principio de la Gran Guerra, que corresponde también a la confirmación de las vanguardias (Le Corré, 31).

En esa medida, la ubicación de *Los heraldos negros* propuesta por Oviedo cae en el error de no reconocer en el libro más que una “reacción conservadora” del modernismo sin pretensiones de originalidad, cuando los lectores de Vallejo propenden por señalar la búsqueda íntima que tiene lugar en su primer poemario.

No obstante, el término “posmodernismo” a partir de Hervé le Corré se hace más amplio y le concede mayores méritos a una poesía que, sin asumir una posición de ruptura, busca producir un enunciado autónomo. Para el autor, no es viable fijar un intervalo temporal rígido para los efectos de estudiar las expresiones posmodernistas, como tampoco lo sería abordarlas por fuera de todo contexto histórico-cultural. Tal dificultad de periodización se debe a la característica heterogénea del posmodernismo, ese

[...] entramado de prácticas diversas, a veces divergentes, pero históricamente ubicables y con sentido en el proceso literario hispanoamericano. [...] Tal heterogeneidad, de hecho, parece impedir la formación de un conjunto (de autores,

de prácticas poéticas) de estabilidad si quiera relativa; en todo caso nos induce a tomar en cuenta la conflictividad de las prácticas literarias, quizás una de las esenciales del posmodernismo y de su formación. (Le Corré, 15-18)

A pesar de las dificultades generadas para la ubicación en la historia literaria del posmodernismo, Le Corré propone el año de 1909 como su momento de inicio: los hitos detectados son la publicación del *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, el *Manifiesto futurista* de Marinetti y la creación del Ateneo de México, donde se reunieron intelectuales mexicanos en torno a la reflexión sobre Latinoamérica. (Cfr., 96-102) Esos tres hitos le otorgan un lugar al posmodernismo: “[...] se sitúa en un intersticio entre dos discursos considerados como dominantes: el modernismo y luego las vanguardias, que estructuran las periodizaciones y dibujan las fronteras tradicionales.” (Le Corré, 116).

Por consiguiente, el estudio en torno al posmodernismo del autor “[...] está centrado, pues, en algunos poetas cuya obra esencial (o por lo menos significativa de una etapa esencial de su carrera) no coincidió ni con el modernismo ni con las vanguardias, aunque pudo participar tangencialmente de ambas modalidades.” (21), valiéndose de una *relectura* de aquellos textos. Ese enfoque de lectura lleva a que César Vallejo no se incluya en los poetas considerados por Hervé le Corré, pues el paso de *Los heraldos negros* a *Trilce* implica un cambio radical de los paradigmas estéticos del peruano (Cfr., 20).

Sin embargo, el hecho de que Vallejo sea excluido del estudio del francés no supone que *Los heraldos negros* no constituya una expresión posmodernista. Más aún, en una aproximación a la obra poética de un autor como la presente, es imperante reconocer las etapas y sus procesos de transformación, ya que estos fenómenos marcan las especificidades de su poética.

Además, ciertas caracterizaciones del posmodernismo expuestas por Le Corré son susceptibles de hallarse a lo largo del primer libro del peruano: el territorio periférico creado por el poeta entre la provincia, el suburbio o la errancia (Cfr., 14); la construcción de un “yo” poético que pareciera coincidir con el “yo” social, pero que llega a

problematizar a este último (Cfr., 52-61), y la búsqueda de la originalidad a partir de imágenes sintetizadas que atienden a una realidad inmediata, aunadas a propuestas rítmicas y melódicas diferenciadas de las del modernismo (Cfr., 131-198).

Llegados a este punto, se hace necesario citar algunos ejemplos de poemas que, en *Los heraldos negros*, hagan visibles esos “rasgos” diferenciadores que acercan el libro al posmodernismo. El territorio periférico poetizado por el Vallejo de *Heraldos* llega a manifestarse tanto en la provincia como en el suburbio y el deseo de errancia. La provincia, generalmente, se explicita en la sección “Nostalgias imperiales” y, todavía, en la de “Canciones de hogar”. El suburbio aparece en las visiones subjetivadas de una Lima interior que no representa la gran urbe. Por último, el deseo de errancia aparece ocasionalmente en diferentes composiciones ubicadas, la mayor parte de las veces, en las secciones “Plafones ágiles” y “De la tierra”.

Una visión de los territorios periféricos construidos a lo largo de *Los heraldos negros* puede ir mostrando, paulatinamente, los demás “rasgos” posmodernistas del libro. Para ese menester, es indispensable no perder de vista las particularidades del lenguaje poético, pues la lírica mestiza del lenguaje de Vallejo es la que hace posible la heterogeneidad latente de esos puntos de enunciación que, simultáneamente, se construyen y se derrumban.

“Terceto autóctono” (tercer poema de la sección “Nostalgias imperiales”) recrea una provincia en festividades, donde se hace latente el sincretismo religioso de las comunidades mestizas, a partir de un lenguaje poético que transforma en verbos y gerundios los sustantivos mientras hace uso de los coloquialismos de la región. El ritmo del poema se forma con la unión de tres sonetos donde aparece el inicio de la fiesta, su auge y la madrugada del día siguiente.

En los dos tercetos del primer soneto, el inicio de la fiesta se da con la unión de sonidos y ritos incaicos y la iconografía católica: “Las pallas, aquenando hondos suspiros,/ como en raras estampas seculares,/ enrosarian un símbolo en sus giros.// Luce el apóstol en su trono, luego;/ y es, entre inciensos, cirios y cantares,/ el moderno dios-sol para el labriego.” (62)

⁵ Una unión reveladora: la procesión se resignifica, de modo que el desplazamiento solemne en honor al santo no es precedido por los sonidos de los cobres, sino por las voces de las mujeres incaicas que evocan las melodías festivas de las quenas. El acto católico deviene danza folclórica y el Apóstol⁶, la actualización de los mitos indígenas.

El segundo soneto, con los dos últimos versos del primer cuarteto y la imagen del último terceto, describe brevemente el paisaje de la provincia entre el ocaso y la noche: “El ojo del crepúsculo desiste/ de ver quemado vivo el caserío.// [...] Las chispas al flotar lindas, graciosas,/ son trigos de oro audaz que el chacarero/siembra en los cielos y las nebulosas.” (62-64). Y es a partir de aquella descripción sucinta del paisaje desde donde Vallejo desplaza la condición de poeta-demiurgo a la imagen del campesino.

Pero el desarrollo de la fiesta no es del todo alegre: a excepción del tendero que da voces coloquiales de regocijo, los personajes están tristes. “Echa una cana al aire el indio triste.”, dice el primer verso del segundo soneto, y el segundo cuarteto, “La pastora de lana y llanque viste,/ con pliegues de candor en su atavío;/ y en su humildad de lana heroica y triste,/ copo es su blanco corazón bravío.” (62): la festividad, en todo caso, no despoja al indio de su sino, del mismo modo como el vestido típico de la pastora se hace metonimia; la tristeza de la lana (material de su vestido y de su corazón) es la de la pastora, de sentimientos y vitalidad desgastados. Así pues, es plausible afirmar que la nostalgia imperial consiste en la simultaneidad del festejo y la tristeza de quienes lo conforman, esas personas vestidas con trajes típicos llenos de reminiscencias.

En lo que respecta al tercer soneto que compone el “Terceto autóctono”, la imagen modernista de las luces del paisaje se transgrede con una estética de lo corruptible, de lo fisiológico: “Madrugada. La chicha al fin revienta/ en sollozos, lujurias, pugilatos;/ entre olores de úrea y de pimienta/ traza un ebrio al andar mil garabatos.” (64). Una imagen que oscila entre el lenguaje coloquial (la *chicha* que *revienta*, los *garabatos* que traza el ebrio al

⁵ Todos los poemas citados a lo largo del presente trabajo provienen de la edición Allca XX Archivos de la UNESCO, 1988. Coordinación de Américo Ferrari. Por lo tanto, en la cita parentical solamente aparecerá el número de la página.

⁶ Probablemente Vallejo hace referencia a Santiago Apóstol, santo patrono de su pueblo natal.

caminar) y el culto (el olor a orina se designa como “olores de *úrea*”; por su parte, *lujurias* y *pugilatos* parecen vocablos ajenos al contexto del poema), lo cual recuerda una de las afirmaciones de Hervé le Corré:

La provincia sirve [en el posmodernismo] de “escenario” para una confrontación entre un material poético importado y transformado; en ella la máquina textual modernista se cruza con la realidad dispar de Hispanoamérica, de atraso, modernidad y tradición. [...] los posmodernistas descarrilan de otra manera la lógica, enfrentando la potencia de la imagen con la prosa de la realidad inmediata [...]. (172)

Por otro lado, “Enereida”, poema perteneciente a la sección “Canciones de hogar”, plantea una visión mucho más subjetiva de la provincia, con una métrica que se hace, según el desarrollo del poema, cada vez más irregular:

Mi padre, apenas,
en la mañana pajarina, pone
sus setentiocho años, sus setentiocho
ramos de invierno a solear.
El cementerio de Santiago, untado
en alegre año nuevo, está a la vista.
Cuántas veces sus pasos cortaron hacia él,
y tornaron de algún entierro humilde.

Hoy hace mucho tiempo que mi padre no sale!

Una broma de niños se desbanda.

[...]

Aún será año nuevo. Habrá empanadas;
y yo tendré hambre, cuando toque a misa
en el beato campanario
el buen ciego mélico con quien

departieron mis sílabas escolares y frescas,
mi inocencia rotunda.
[...] (112-13)

La provincia está vista, simultáneamente, desde el interior de la casa paterna del poeta y desde la vejez del padre, la cual apenas evoca un pasado desgastado del contexto rural y un futuro prolongado en la eterna infancia del poeta. En esa medida, no sólo se manifiesta la construcción de la provincia, sino también la tensión entre el “yo” poético y el social. El territorio periférico construido en el poema no aparece directamente, apenas se insinúa un lugar visible (“El cementerio de Santiago, untado/ en alegre año nuevo, está a la vista.”); la provincia está en el yo-niño-futuro como una prolongación del padre, una subjetividad generada en el tiempo dislocado que remite a *Trilce* VI: “El traje que vestí mañana/no lo ha lavado mi lavandera:/ lo lavaba en sus venas otílinas [...]” (175), y que invalida toda afirmación de que en *Los heraldos negros* el “yo” poético consiste en replicar el del César Vallejo histórico.

Por otro lado, se aprecia que los versos no atienden a un precepto de métrica y rima, aunque ponen de manifiesto una pugna por mantener el verso endecasílabo sin que se traicione la intimidad de la expresión, punto limítrofe entre el modernismo y las vanguardias. Los encabalgamientos, frecuentes a lo largo del poema, no se dan en virtud de una exigencia métrica, sino en función del lenguaje, de las múltiples connotaciones de las palabras, que, a su vez, generan una cantidad de imágenes mentales simultáneas.

En los cuatro primeros versos de “Enereida⁷” aparece un encabalgamiento que muestra cómo funciona la lírica mestiza del lenguaje: “Mi padre, apenas,/ en la mañana pajarina, pone/ sus setentiocho años, sus setentiocho/ ramos de invierno a solear.” Los versos cortados dejan los ecos de las palabras en la atmósfera del poema. El segundo verso introduce el campo semántico de las aves (“la mañana pajarina”), y, en ese sentido, la

⁷ Se ha conjeturado que la palabra “Enereida” puede entenderse como canción de enero (Cfr., en Vallejo, 1988, 663). Semejante interpretación se ve reforzada cuando en el séptimo verso de la cuarta estrofa del poema se lee: “es enero que canta [...]” (112).

palabra “pone” que lo cierra hace pensar en la acción de las aves de expulsar un huevo formado. La imagen generada por el inicio del primer encabalgamiento es la del padre que pone un huevo. Sin embargo, los dos versos siguientes le dan un sentido completo a la expresión: “sus setentiocho años, sus setentiocho/ ramos de invierno a solear.” El sentido completo de la expresión llega al lector como un anciano (imagen reiterada por la repetición del arcaísmo de origen hispánico “setentiocho”) que sale de la sombra a buscar los rayos del sol.

De todas maneras, el hecho de que se complete un sentido no despoja al encabalgamiento de su función descontextualizadora. Las connotaciones de los dos primeros versos siguen presentes, y el padre que sale al sol también cumple una función femenina, de madre, la cual queda a medio camino de la reproducción. Esa connotación adquiere mayor presencia en el poema en el sexto verso de la tercera estrofa: “[...] mi padre es una víspera”, y con los versos décimo primero y décimo segundo de la quinta y última estrofa del poema, cuando se dice que la mañana echará “[...] a volar Verbos plurales,/ girones de tu ser [...]”.

Es decir, los sentidos del lenguaje del poema son heterogéneos. El huevo puesto por el anciano, cuando un verso partido violentamente genera un sentido incompleto de la oración, es también el anciano que se pone a sí mismo al sol; las resonancias que las palabras acarrearán no pueden descartarse. Y esa multiplicidad de sentidos explica que el padre sea una víspera, como el huevo, o que los “girones” de su ser (sus hijos a medio formar) se echen a volar como aves. Además, la palabra “girones” consiste en una alteración ortográfica de “jirones” (desgarraduras de una tela), y lleva a pensar tanto en la palabra “girar” como en “jirón”: los despojos del padre salen a volar en círculos.

Una vez visto el funcionamiento de las palabras y sus resonancias en “Enereida”, puede llegar a decirse que la lírica mestiza del lenguaje consiste en explotar los múltiples sentidos, ya sean técnicos, coloquiales u ortográficos, de la palabra y, ostensiblemente, del poema, donde se generan múltiples contextos sin descartarse ningún sentido ni ningún contexto. Tal vez ese sea el “lenguaje directo del león” (334) del que dice padecer el hablante de “Epístola a los transeúntes”. Se trata de la palabra que puede vivir, en un solo instante,

todas sus realidades, de la misma manera como “[...] el mestizo vive los dos valores de un objeto que es único, los dos seres del mismo objeto.” (Guzmán, 32-33)

Resta traer a colación los ejemplos de *Los heraldos negros* donde aparece el suburbio o se manifiesta el deseo de errancia. Poemas como “El pan nuestro”, de la sección *Truenos*, o “Heces”, de *De la tierra*, construyen un espacio suburbano. El primer poema presenta una ciudad con rasgos de subdesarrollo: “Ciudad de invierno... la mordaz cruzada/ de una carreta que arrastrar parece/ una emoción de ayuno encadenada!” Por su parte, “Heces” no muestra la ciudad, sino el aguacero que cae sobre la misma, impidiendo un afuera; el suburbio viene a ser la interioridad del poeta, donde confluyen las tardes pasadas que invaden el presente.

Ahora bien, el territorio de la errancia se da sólo como un deseo insatisfecho del “yo” poético. En “Bordas de hielo”, el hablante acostumbra ver a una mujer que pasa todos los días por un lugar, como un barco que no se detiene en el muelle; se evidencia un tono melancólico que hace presentir al hablante su partida: “Tus fríos capitanes darán orden;/ y quién habrá partido seré yo.”, se lee en los dos últimos versos. El ejemplo del territorio de la errancia en poemas como “Romería” o “La voz del espejo” aborda la temática de la vida como una progresión hacia la muerte, temática que se ve multiplicada a lo largo del poemario.

En la última estrofa de “Romería” se lee: “Pasamos juntos, muy juntos,/ invicta Luz, paso enfermo;/ pasamos juntos las lilas/ mostazas de un cementerio.” (39), y en la estrofa final de “La voz del espejo”: “Así pasa la vida, vasta orquesta de Esfinges/ que arrojan al Vacío su marcha funeral.” (75). Esa manera de aparecer del territorio de la errancia hace pensar que el camino del hombre hacia la tumba, en *Los heraldos negros*, también tiene una connotación de volver a la tierra, al imperio de “Hojas de ébano”: “[...] como si abajo, abajo,/ en la turbia pupila de cascajo/ de abierta sepultura,/ celebrando perpetuos funerales,/ se quebrasen fantásticos puñales.” (60).

En ese orden de ideas, la génesis de la poesía mestiza de César Vallejo enmarcada en la estética posmodernista hace de *Los heraldos negros* un libro mestizo tanto en su expresión polisémica, como en su ubicación dentro de la historia literaria, toda vez que las características de heterogeneidad, simultaneidad y marginalidad del posmodernismo, y sus relaciones con el modernismo y las vanguardias parecen atribuir al texto posmodernista las particularidades del mestizaje.

2.1.2. *Tres poemas mestizos*

En lo que sigue, se pretende observar tres poemas de *Los heraldos negros* a la luz de análisis previos de Julio Ortega, Jean Franco y Jorge Guzmán, con el fin de encontrar y poner de relieve los rasgos mestizos señalados en tales textos por la crítica, ya sea explícita o implícitamente, a partir de diferentes perspectivas de estudio. Aunque Franco y Ortega no hablan de características mestizas en los poemas de César Vallejo, sus análisis tienden a señalar las connotaciones múltiples y heterogéneas de los textos y la posición marginal del hablante dentro de los poemas, es decir, la figura del poeta arrojado de un mundo que no logra comprender.

Para Jean franco, “Más significativos, quizás, son los dos poemas que sirven de prefacio y de conclusión al libro –“Los heraldos negros” [...] y “Espergesia” [...] que pone el poemario entre los paréntesis de una crisis a la vez personal y universal.” Se entiende que “Los heraldos negros” son la expresión de esa crisis personal y que “Espergesia”, la de la universal. En ese sentido, “Hojas de ébano” sería un poema puesto en el interior de ese “paréntesis”, el cual recoge, simultáneamente, aquellos problemas en una realidad poética igualmente simultánea.

Para la consideración de los poemas, se hace necesario transcribirlos íntegramente, para que el lector que aún no se ha aproximado a la obra de Vallejo, o que no tiene a la mano una edición de su obra poética, pueda hacer su propia lectura del texto poético vallejian.

LOS HERALDOS NEGROS

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

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.

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! (20)

En una primera lectura, se revela el tono coloquial del poema. El hablante intenta dar cuenta de algún avatar, pero no puede terminar de hacerlo, como si no tuviera claro cómo concluir sus frases. Según Julio Ortega, “Los heraldos negros” enmarca el libro no sólo con los temas del sufrimiento inexplicable y la culpabilidad, sino también con la escogencia de un lenguaje poético coloquial, donde las expresiones populares (“Yo no sé!”, “Son pocos; pero son...”, “[...] las crepitaciones/ de algún pan que en la puerta del horno se nos quema” “Y el hombre... Pobre...pobre!”) toman fuerza de sentencia (Cfr. 15-43). Dice:

«¡Yo no sé!» exclama Vallejo a lo largo de este primer poema, y la actitud del no saber se repetirá en el libro. El no saber es en el poeta una sabiduría dentro de la ignorancia, y a la vez un ignorar dentro de la evidencia. La exclamación denuncia la angustia ante lo inexplicable del dolor, la impotencia para decirlo también; pero

además supone el conocimiento de ese dolor, su presencia y sinrazón. [...] «¡Yo no sé!» es también una pregunta [...] (Ortega, 1971, 27).

Las funciones de aquella exclamación hacen más heterogéneo el poema. El hablante ni siquiera llega a comprender a cabalidad esos golpes de los que habla; la figura del poeta no es la de quien conoce la realidad, sino la de quien emprende una búsqueda a partir de su condición humana, ya problemática por un origen donde el mundo no puede tener un carácter unívoco.

Respecto al poema, Jean Franco estima que

[e]l cogito cartesiano se encuentra aquí invertido –«sufro y soy pero no sé». El ser se comprueba por los golpes y las caídas, las «zanjas oscuras», «las crepitaciones/ de algún pan que en la puerta del horno se nos quema»– cuyas causas son conjeturales «*como* el odio de Dios», «*talvez* los potros de bárbaros atilas;/ o los heraldos negros que nos manda la muerte». El hombre sufre todas las culpas y castigos de la tradición religiosa occidental sin la certidumbre de la fe. (en Vallejo, 1988, 578. Cursivas, al interior del texto)

Lo cual quiere decir que la concepción de mundo europea queda abolida. Desde el que puede tenerse como prólogo del libro, la realidad construida es la del vacío, donde las palabras y las funciones del lenguaje adquieren nuevos significados, y en ese sentido, la crisis no sólo es personal: también expresa la ubicación del mestizo en un mundo sobrecodificado.

Pero, ¿cuál es la causa de ese vacío? Acaso el poema “Hojas de ébano”, segundo de la sección “Nostalgias imperiales”, pueda dar una respuesta. Se creería que un poema como este debería ubicarse en la sección “Canciones de hogar”, puesto que habla de un regreso imposible al hogar, donde ya no está la madre, asunto que va a resonar una y otra vez en *Trilce*. La imagen de la aldea y de la casa parecen recuerdos de infancia que se reviven en

el presente, casi al modo del yo-niño-futuro, mencionado más arriba, que trastoca la lógica temporal de “Enereida”.

A continuación, se transcribe “hojas de ébano”, para poder pasar a su análisis:

HOJAS DE ÉBANO

Fulge mi cigarrillo;
su luz se limpia en pólvoras de alerta.
Y a su guiño amarillo
entona un pastorcillo
el tamarindo de su sombra muerta.

Ahoga en una enérgica negrura
el caserón entero
la mustia distinción de su blancura.
Pena un frágil aroma de aguacero.

Están todas las puertas muy ancianas,
y se hastía en su habano carcomido
una insomne piedad de mil ojeras.
Yo las dejé lozanas;
y hoy ya las telarañas han zurcido
hasta en el corazón de sus maderas,
coágulos de sombra oliendo a olvido.
La del camino, el día
que me miró llegar, trémula y triste,
mientras que sus dos brazos entreabría,
chilló como en un llanto de alegría.
Que en toda fibra existe
para el ojo que ama, una dormida
novia perla, una lágrima escondida.

Con no sé qué memoria secretea
mi corazón ansioso.
—Señora?... —Sí, señor; murió en la aldea;
aún la veo envueltita en su rebozo...

Y la abuela amargura
de un cantar neurasténico de paria
¡oh, derrotada musa legendaria!

afila sus melódicos raudales
bajo la noche oscura;
como si abajo, abajo,
en la turbia pupila de cascajo
de abierta sepultura,
celebrando perpetuos funerales,
se quebrasen fantásticos puñales.

Llueve... llueve... Sustancia el aguacero,
reduciéndolo a fúnebres olores,
el humor de los viejos alcanfores
que velan *tahuashando* en el sendero
con sus ponchos de hielo y sin sombrero. (58-60)

El tiempo del poema está muy lejos de presentarse como un proceso lineal. En un primer momento, el lector tiene la imagen progresiva de la narración de la vuelta al hogar; no obstante, el poema que se desarrolla en un presente se remonta a una evocación del pasado, con la descripción de las puertas de una casa que se designan con adjetivos que las caracterizan como seres vivientes, al modo del lenguaje recién aprendido de un niño que aún no sabe adjetivar los objetos más que como lo hace con las personas: “Yo las dejé *lozanas*;/ y hoy ya las telarañas han zurcido/ hasta en el corazón de sus maderas,/ coágulos de sombra oliendo a olvido./ La del camino, el día/ que me *miró* llegar, *trémula* y *triste*/ *mientras que sus dos brazos entreabría*,/ *chilló como en un llanto de alegría*” (58). Vuelve a aparecer un sujeto heterogéneo construido por medio del uso de un lenguaje mítico que consiste, en este caso, en la prosopopeya.

El hombre narra lo que el niño constató al encontrar una casa habitada, solamente, por sus puertas desgastadas que emiten ruidos nostálgicos. Así pues, el retorno imposible al hogar también imposibilita la existencia de un sólo tiempo, ya sea mítico o lineal (el tiempo del Imperio Inca y el de la modernidad, respectivamente). Así como los sentidos heterogéneos de las palabras, el tiempo de la lírica mestiza del lenguaje engloba todas sus abstracciones mentales y las hace aparecer simultáneamente. Por ello, el retorno mítico al hogar del niño-poeta deviene una incomprensible acción histórica.

En todo caso, Jorge Guzmán refuta los argumentos de la crítica anterior de que el tema del poema es el regreso al hogar serrano materno, que se asocia, en tanto pasado e imposible, con el Imperio Inca. Para esos efectos, propone que “la abuela amargura” representa al Imperio derrotado (“¡Oh, derrotada musa legendaria!”) y que el poema es una visión de ensueño:

En efecto, gruesamente leído [“Hojas de ébano], parece estar compuesto de dos partes, que miméticamente no hay modo de compaginar en una unidad. Los versos 1-22 parecen desarrollar el modelo *regreso al hogar*, pero ese modelo no tiene nada que ver con los versos 28-36, los que dicen de la música y de la sepultura. Ahora, sin embargo, parece claro que son los primeros cinco versos los que establecen el modelo, y que en ellos no hay nada de regreso al hogar, sino otra cosa. [...] El verdadero modelo, pues, es *ensoñación mientras se fuma*. Y todo el poema: *indio* (por «pastorcillo»), *sol imperial* (por «amarillo» y «sombra»), pero sobre todo, *poeta no blanco* (por «entona un pastorcillo el tamarindo») (Guzmán, 74. Cursivas al interior del texto).

El problema de una lectura semejante radica en buscar “el verdadero modelo” de un poema mestizo, cuando allí las realidades simultáneas vividas por las palabras no dan cabida a señalar una verdad, ausente en la poética de Vallejo, ni a concebir el poema como texto de sentido unitario. Además, obvia el coloquio que tiene lugar en el poema, por estar más atento a su primera versión, “Noche en el campo”, que al del libro. Por ejemplo, la inclusión del coloquio no sólo marca el estilo de lenguaje elegido por el poeta, sino que alude a la madre muerta: “–Señora?...– Sí, señor; murió en la aldea;/ aún la veo envuelta en su rebozo...” (58). El sentimiento de orfandad no sólo arroja al hablante del hogar, sino también del mundo.

Para subsanar el tono rotundo de un postulado tan categórico, Guzmán concluye diciendo que

[e]l tema del *regreso al hogar*, entonces, que obviamente es el significado mimético de los vv. 6-5, está estructurado directamente con la estrofa final, la de los cuatro alcanfores, que niegan ese regreso y hasta su posibilidad. Los alcanfores «que velan *tahuashando* en el sendero/ con sus ponchos de hielo y sin sombrero» dicen dolorosamente *no hogar* en la doble forma de no poder el hablante regresar a su hogar serrano y de no poder el pueblo indio regresar al Tawantinsuyo (Guzmán, 74. Cursivas, al interior del texto).

Con todo, a lo largo del libro de Guzmán es visible la intención de encontrar un «modelo» unívoco para los poemas de Vallejo, lo cual hace que su “lectura mestiza” se torne una búsqueda de las claves “no-blancas” en los mismos, sin que por ello se pierda el mérito de su importante esfuerzo interpretativo.

En este punto, es de suma importancia resaltar la lectura que el chileno hace del modismo *tahuashando* aparecido en el poema, que se forma con el equivalente al numeral cuatro en la lengua quechua (tawa) y a la formación del gerundio (sufijo ando) de la lengua castellana. Neologismo que connotaría “cuatreando”, es decir, una plantación de grupos de cuatro alcanfores. A esto lo llama “[...] una mestización lingüística”(68), que complementa, de alguna manera, el funcionamiento de la lírica mestiza del lenguaje. En esa medida, puede afirmarse que el mundo del vacío es la consecuencia de la destrucción del hogar, crisis personal y colectiva de donde nace un lenguaje poético problemático que construye la realidad múltiple del mestizo.

En este estado de cosas, es plausible pasar a leer el último poema de *Los heraldos negros*, teniendo en cuenta que, como los otros poemas, consiste en una lírica mestiza del lenguaje frente a la crisis europea y la modernización latinoamericana, de donde puede partir su título problemático:

ESPERGESIA

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben
del diciembre de ese enero.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.

Yo nací un día
que Díos estuvo enfermo.

Hermano, escucha, escucha...
Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar enerros.
Pues yo nací un día
que Díos estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.

Todos saben... Y no saben
que la Luz es tísica,
y la Sombra gorda...
Y no saben que el Misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave. (114-15)

La palabra “Espergesia” viene a mostrar cómo en la lírica mestiza del lenguaje, los sentidos de los vocablos y de las expresiones se potencian al aparecer simultáneamente en su interpretación: dependiendo del sentido que se prefiera darle, el título del poema puede resultar arcaísmo o neologismo. En el glosario establecido por José Miguel Oviedo se lee:

Espergesia. Una de las palabras vallejianas más discutidas por la crítica. Larrea [...] y Neale-Silva [...] la interpretan según su antiguo sentido en retórica: «explicación detallada de lo que se ha avanzado o adelantado en un discurso». Sin desechar esa posibilidad, Meo Zilio [...] se inclina a entenderla como la fusión de *Héspero* [de “Hespérides”: ninfas que simbolizan las islas del poniente, que, para los griegos, era el fin del mundo] y *Gues* («tierra»), o sea «el ocaso en la tierra»; y también como la combinación de *Héspero* y *génesis*, lo que daría «nacido en el ocaso». Quizás sea más lógico pensar, teniendo en cuenta el sentido de comienzo y final que contiene el poema que lleva este título («Y que no me vaya/ sin llevar diciembres,/ sin dejar eneros», (vv. 16-18), que la palabra es una combinación de *esperanza* y *génesis*, lo que se asocia a otros contenidos: vida-muerte, origen-destino, finitud-trascendencia, etc. (en Vallejo, 1988, 664).

Se hace latente, pues, la manera como un vocablo se llena de connotaciones de manera sincrónica, por lo que se tiende a aceptar todos sus sentidos, tanto el arcaico como los acarreados por un neologismo. Sin descartar la acepción de la retórica antigua pueden tomarse las explicaciones de la crítica, lo cual llevaría a interpretar el título del poema como la explicación detallada del progreso de un discurso autobiográfico del hablante que nació en el ocaso, o del discurso sobre el ocaso en la tierra, o en torno al nacimiento de la esperanza. Pero cabe también otra interpretación que se desprende de entender la palabra como una combinación de *Héspero* y *génesis*, a saber: “el nacimiento del ocaso”. De

aceptar esta interpretación personal, el título aludiría a un discurso incompleto en torno a la modernidad, donde ocurre constantemente la muerte de Dios.

A lo largo del poema, como un estribillo, el hablante declara “Yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo.” Esta repetición no lleva a la muerte de Dios, sino a su humanización; el nacimiento no tiene lugar en plena modernidad, sino en sus puertas y esto no sólo implica el problema colectivo del mundo abandonado por las fuerzas divinas, sino también la postura intersticial del poeta. Pero tanto el poema como el hablante están ubicados ya en la modernidad, circunstancia inextricable del vacío: “Hay un vacío/ en mi aire metafísico/ que nadie ha de palpar:/ el claustro de un silencio/ que habló a flor de fuego” (114).

Con respecto a ese vacío, Jean Franco y Julio Ortega se manifiestan. Franco observa: “El vacío es «el claustro de un silencio/ que habló a flor de fuego» –Frase en la cual los elementos de un lenguaje religiosos (claustro, fuego) quedan ya vaciados de contenidos metafísicos–.” (En Vallejo, 1988, 578) Ortega, por su parte, ve en estos versos “[la] imagen de la actividad poética; la poesía está originada en el vacío como propiedad del mismo («silencio»), pero a la vez como su manifestación en el fuego [...]; o sea en el dolor.” (1971, 41-42).

Las dos interpretaciones apuntan a que el lenguaje poético no puede tener una función divina, ni el hablante puede alcanzar la trascendencia, pues ese vacío de la voz poética y del mundo no tiene más remedio que desembocar en el absurdo, anticipando así el mundo poético de *Trilce*. Son dos, pues, los ocasos que nacen: el poeta y el absurdo. Ambos se encargan de llenar al lenguaje de sentidos.

Por lo tanto, los versos no atienden al principio modernista de la armonía; antes bien, “[...] en mi verso chirrían,/ oscuro sinsabor de féretro,/ luyidos vientos de la Esfinge/ preguntona del Desierto” (115). El verso vallejiano se declara disonante, como el roce de preguntas que pueden ser exclamaciones dirigidas al vacío, tal como en el primer poema del libro, cuyas respuestas sólo pueden ser reiteraciones de lo absurdo. Versos que preparan el ataúd donde habrá de sepultarse ese Dios enfermo de gravedad.

Ahora bien, el tono y la temática del primer poema del libro se mantienen: las constataciones siguen siendo las de lo evidente, entre lo que se sabe y lo que no: “Todos saben que vivo,/ que soy malo; y no saben/ del diciembre de ese enero./ Pues yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo.” Sentencias que, en alguna medida, recuerdan las dos estrofas finales del poema parisino “Piedra negra sobre una piedra blanca”: “César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada;/ le daban duro con un palo y duro// también con una soga; son testigos/ los días jueves y los huesos húmeros,/ la soledad, la lluvia, los caminos...” (339). El hablante se encuentra sometido a la colectividad, que lo juzga sin saber, pues “*Todos* saben... Y no saben”.

“Todos saben... Y no saben/ que la Luz es tísica,/ y la Sombra gorda.../ Y no saben que el Misterio sintetiza.../ que él es la joroba/ musical y triste que a distancia denuncia/ el paso meridiano de las lindes a las Lindes.” (115). Ese paso marcado por el Misterio de una frontera a otra, reflexión del mestizo desalojado del mundo en torno a la muerte, viene a ser la única certeza, irremediamente marcada por el saber y la completa ignorancia, que queda en un mundo donde lo divino ha sido humanizado.

En suma, *Los heraldos negros* no se encuentra encerrado en unos paréntesis tan claros de crisis personal y universal, como lo plantea Jean Franco: las fronteras entre lo individual y lo colectivo son difusas en su lenguaje. Podría tener un mayor grado de validez postular que el libro se encuentra atravesado por la crisis del mundo del mestizo, la cual consiste en la caída irremediable del Imperio Inca y el desmoronamiento de la imagen del Dios cristiano en la modernidad, “[...] las caídas hondas de los Cristos del alma”. Crisis que genera un lenguaje y unas formas particulares, los cuales, a su vez, ubican al libro en un espacio intersticial dentro de nuestra historia literaria.

2.2. TRANSFORMACIÓN DE LA POESÍA MESTIZA DE CÉSAR VALLEJO: *TRILCE* Y EL LENGUAJE DISLOCADO

2.2.1. XXIV: *el funcionamiento de un poema de Trilce y sus antecedentes. Abordaje desde “Pierre Menard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges*

De antemano, parece un intento extremadamente pretencioso hacer una lectura de un poema de César Vallejo a partir de un cuento del argentino. En todo caso, esta estrategia atiende a tres motivos. El primero radica en la afirmación de Hervé le Corré de que “Borges intentará otro leer [de las literaturas de vanguardia, aunque puede aplicarse a sus métodos escriturales en general], más exigente, menos sometido a la visibilidad inmediata de la cronología literaria.”⁸ (16), es decir que Borges no se inserta en ninguna tradición y, simultáneamente, rechaza las convenciones escriturales y críticas para producir textos y lecturas autónomos. El segundo motivo es el de llevar a la práctica la intuición de que el pensamiento latinoamericano se desarrolla al interior de las expresiones literarias, esto es, la disciplina teórica se hibrida con la creación artística, adquiriendo el artista diferentes identificaciones: la de poeta, la de conferencista, la de profesor (tan importante en Vallejo) y, entre otras, la de pensador o filósofo. En la obra literaria latinoamericana no sólo se desarrolla una reflexión en torno a la identidad y condiciones continentales, sino también, aunque implícitamente, una teoría de los fenómenos escriturales, como puede verse en el caso de la poesía vallejjiana, donde se desarrolla un confrontamiento entre las escuelas literarias europeas y la individualidad, marcada por rasgos mestizos, de la sensibilidad del poeta latinoamericano. Por último, el tercer motivo obedece a tomar un ejemplo de comparación para aplicarlo a la lectura de *Los heraldos negros* y *Trilce*.

Además, aunque se pretenda ver a Borges como el autor más europeo de los latinoamericanos (oposición diametral con respecto César Vallejo y a la manera como aquí

⁸ Recuérdese, además, que en el fragmento final de “Pierre Menard, autor del Quijote”, el narrador declara: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esta técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* [...] Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?” (Borges, 1984, 49-50).

se lo aborda), en el argentino se encuentra a un escritor desligado de los movimientos de vanguardia, quien se interesa por releer, revalorar las expresiones literarias de su país; cuestiones no sólo de talante folclórico sino cultural y hasta vital. La actitud de Borges respecto a los movimientos de vanguardia y la experimentación literaria transcurre por un camino inverso al de Vallejo; pero ambos llegan a un mismo destino.

Jorge Luis Borges regresa de España (donde tuvo un fuerte contacto con los ultraístas, hasta sentirse como uno de ellos) a Argentina en 1921, pero el encuentro con la realidad de su entorno natal lo hace adoptar ya una posición diferenciada, respecto a la creación literaria, de la de los vanguardistas españoles. De manera que en su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, apenas pueden notarse las huellas del movimiento al que había pertenecido. Borges se hace, entonces, un poeta de difícil ubicación con respecto a los movimientos de vanguardia, al igual que César Vallejo, quien, sin salir del Perú, ya se estaba planteando interrogantes con respecto a los nuevos modos de expresión y a su libertad de artista, con resultados de la índole de *Los heraldos negros* y *Trilce*.

El cuento de Borges narra la empresa de un intelectual francés de escribir el *Quijote* de Cervantes sin conocimiento previo de la totalidad del libro y sin renunciar a su propia subjetividad, proyecto posible, únicamente, en la lógica desbordante del argentino. Finalmente, el personaje logra escribir, íntegros, un par de capítulos. De esa manera, el narrador del cuento compara, parcialmente, un capítulo del *Quijote* de Cervantes con el logrado por Pierre Menard:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el «ingenio lego» Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales – *ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*– son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard – extranjero al fin– adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época. (1984, 48)

Dos fragmentos idénticos, separados en el tiempo, adquieren diferentes sentidos y, asimismo, deben interpretarse de diferente manera, esto es, atendiendo a la condición temporal de las expresiones literarias. Con esto, se espera comprobar que de *Los heraldos negros* a *Trilce* no hay un cambio radical en la poesía del peruano. Antes bien, el Vallejo de *Los heraldos negros* ya se encontraba explorando el camino poético que lo lleva a *Trilce*, y, por ello, en este último puede notarse una continuidad temática: el mundo mestizo del vacío y, ante todo, el lenguaje como material plástico de la poesía.

Las apreciaciones críticas del narrador del cuento hacen visible que el sentido de una obra literaria depende de su contexto histórico y de la realidad que el autor ha vivido y divulgado: las imágenes, las ideas, los símbolos y el desarrollo de la obra dependen de su circunstancia de enunciación. Por ende, para observar el funcionamiento de un poema de *Trilce* como la transformación de la lírica mestiza del lenguaje aparecida en *Los heraldos negros*, es de suma importancia dar alguna cuenta de las circunstancias del poemario en cuestión, así como en “Pierre Menard” se relacionan las obras previas del personaje.

El segundo libro del peruano ha sido enmarcado por la crítica⁹ en el contexto de las vanguardias como la expresión de una de las mayores rupturas con las tradiciones literarias por medio de la experimentación, donde el lenguaje se desprende de toda comunicabilidad. Tal caracterización de las vanguardias, para Guillermo Alberto Arévalo, parte de un simbolismo llevado a sus últimos límites románticos, que desliga el enunciado poético de la realidad. Por lo tanto, al parecer del autor, el concepto de vanguardia sólo debe aplicarse a los fenómenos literarios europeos que arremeten contra las tradiciones literarias que buscan el acto comunicativo (Cfr., Arévalo, 1977, 49-65).

De esa manera, Arévalo sugiere que en la Hispanoamérica de principios de siglo XX no siempre hay lugar para semejantes preocupaciones de talante meramente «formalista»:

[...] la estética vanguardista choca de manera evidente con el medio circundante inmediato de Hispanoamérica, donde la multiplicidad racial, el contraste cotidiano y violento de las minorías privilegiadas y las grandes mayorías explotadas de vida infrahumana, hacen que el elemento social [realista] se imponga a menudo, aun en contra de los intereses de muchos, sobre los artistas. Este sólo hecho bastaría para comenzar a cuestionarse de manera crítica el modo de influir de la vanguardia en nuestras letras. (58)

Es de notar que el autor alude a una manifestación “espejeante” de los movimientos de vanguardia en nuestro continente, que replicaría, en esa medida, la condición colonial. Se hace necesario anotar, empero, que como se pudo apreciar en el primer capítulo del presente trabajo, existieron numerosos movimientos, que podrían tenerse por “vanguardias latinoamericanas”¹⁰, interesados en la búsqueda del “color local de la literatura” y, asimismo, en la actualización de los discursos libertarios.

Con todo, se está completamente de acuerdo con Arévalo cuando asevera que “Vallejo no programatiza su poesía, o sea que no tiene intenciones estetizantes previas a su creación

⁹ Por ejemplo, André Coyné y Luis Monguió.

¹⁰ Movimientos programáticos como el de Antropofagia en el Brasil o el Negrismo afroantillano.

[...] la poesía de Vallejo no es encasillable en el estrecho marco de una “escuela literaria”.” (60-63) Así, el autor ve la necesidad de ubicar a *Trilce* dentro de la historia, no desde los movimientos artísticos subsecuentes de la Primera Guerra Mundial, sino a partir de las condiciones del contexto peruano ante la crisis global:

Si bien *Trilce* no puede ligarse con su contexto histórico de la misma *forma* que un libro como *España, aparta de mí este cáliz*, sí está determinado por su momento histórico de manera profunda, y es un viraje radical en la visión del mundo que predominaba (la burguesa) que por lo tanto conlleva un viraje radical en el lenguaje. Esto no se entrevió en su época, cuando en el Perú llegaron a mofarse del libro, y en España se le asimiló sin más (y falsamente) al ultraísmo. (64-65)

Igualmente, Jean Franco manifiesta:

[...] el hermetismo de su poesía –sobre todo los poemas de *Trilce*– tiene mucho que ver con la necesidad del eufemismo o de la indirección en una sociedad todavía provinciana. El ambiente católico del hogar en Santiago de Chuco y el respeto al padre y a la madre, la mojigatería de Trujillo donde Vallejo formaba parte de una modesta bohemia estudiantil, y el incidente amoroso en Lima que le obliga a renunciar a su trabajo en el Instituto, sin duda le instigan a buscar una poética que transponga y codifique el repertorio biográfico para evitar lecturas referenciales. (576)

Si bien Franco ubica al libro dentro de su contexto, limita el “viraje” en el lenguaje aparecido en la obra de César Vallejo a una necesidad de esconder un enunciado, acaso, unívoco, sin tener en cuenta la preeminencia que ella misma le concede al lenguaje poético empleado por el peruano. Indudablemente, las circunstancias que vive el poeta lo llevan a deformar el lenguaje; pero no en virtud de “codificar el repertorio biográfico”, sino en tanto llega a encontrar (primero en el lenguaje coloquial y, después, en la desarticulación del mismo) nuevas sensibilidades poéticas ligadas a su realidad de mestizo provinciano.

En la historia, *Trilce* es un poemario de la crisis de la modernidad que ya se insinuaba en *Los heraldos negros*; con la diferencia de que su modalidad expresiva hace que su ubicación dentro de la historia literaria sea todavía más problemática que la del primer poemario del peruano. Aunque pueda emparentárselo con diferentes movimientos de vanguardia, el hecho de que no se escriba con base en programatizaciones estéticas es definitivo para desechar tales relaciones¹¹.

Ahora bien, en vista de aquello podría decirse que, en tanto el segundo libro de Vallejo no puede clasificarse como expresión vanguardista ni como un libro modernista, aunque oscila entre los dos movimientos, *Trilce* vendría a constituirse como un poemario posmodernista. Pero una afirmación como esta no podría verse más que como una apreciación despojada de toda rigurosidad interpretativa, pues sería una manera de adoptar un postulado de Hervé le Corré sin tener en cuenta los límites conceptuales del posmodernismo.

Aunque los posmodernistas se diferenciaron de sus precursores, en su poesía aún impera una métrica y una rima de diferentes características, pero heredada del modernismo. Lo mismo sucede con las imágenes: se condensan, aludiendo a un referente inmediato, sin desvincularse por completo de la imagen modernista. Como se indicaba más arriba, el

¹¹ Es indudable que Vallejo tuvo algún contacto con los movimientos de vanguardia europeos, y muy seguramente conoció el Manifiesto Futurista (*Le Figaro*, 1909) de Marinetti, con la respectiva crítica de Rubén Darío. De hecho, en 1916 aparece en el Perú *Panoplia lírica*, del arequipeño Alberto Hidalgo, uno de los primeros intentos vanguardistas en el país, inspirado en el futurismo, donde las máquinas y demás señales de la modernización apenas parecen un telón de fondo de una expresión intimista, acaso, alentada por la influencia del grupo *Colónida* y por su líder Abraham Valdelomar. Pero el contacto de César Vallejo con las vanguardias lo lleva a asumir, desde el principio, una posición crítica (crítica en el sentido en que se hace consciente de las necesidades expresivas de la poesía en su época, y en el de que lo lleva a una crisis personal y poética). Respecto a este punto, Roberto Fernández Retamar se manifiesta: “[...] Vallejo conocía ya, al escribir su libro [*Trilce*], por lo menos las obras del ultraísmo, el ismo por excelencia en lengua española, cuyos centros fueron Madrid, desde 1919, y Buenos Aires, desde 1921 [fecha de regreso de Borges a la Argentina]. Sin duda sabía también del precursor, el creacionista Vicente Huidobro. Pero lo sorprendente no es la similitud de sus poemas con los del creacionismo y el ultraísmo, sino precisamente las diferencias, lo que Vallejo obtiene, más allá de las inutilidades retóricas con que se entretenían por entonces los nuevos poetas del idioma. *Digamos de entrada que Vallejo no leyó y asimiló escolarmente las novedades de la vanguardia, sino las vivió; o, dicho de otro modo: requirió y encontró las violencias de la vanguardia, como medio de comunicar su experiencia.*” (en Delgado, 1969, 125. *Cursiva por fuera del texto*). Ahora bien, es de suma importancia agregar que no hay conocimiento de diarios personales o documentos epistolares donde Vallejo declare su adhesión a ningún movimiento vanguardista ni a sus postulados estéticos, como sí sucede, efectivamente, con Jorge Luis Borges (Cfr., por ejemplo, Borges, 1999).

posmodernismo adopta una posición de resistencia hacia el modernismo, pero manteniendo los modelos de este último: podría hablarse de una resistencia desde dentro.

Trilce presenta su mayor problema en la heterogeneidad formal que lo caracteriza: la mayoría de los poemas reflexionan sobre el lenguaje, de manera que lo llega a desarticular hasta dividirlo en pedazos de un todo balbuciente, pero también pueden encontrarse composiciones del talante posmodernista de *Los heraldos negros* (de hecho, en el libro se pueden encontrar dos sonetos, XXXIV y XLVI). El caso de *Trilce* XXIV es uno de los más propicios para ilustrar la estética problemática del libro y su relación con *Los heraldos negros*.

XXIV

Al borde de un sepulcro florecido
transcurren dos marías llorando,
llorando a mares.

El ñandú desplumado del recuerdo
alarga su postrera pluma,
y con ella la mano negativa de Pedro
graba en un domingo de ramos
resonancias de exequias y de piedras.

Del borde de un sepulcro removido
se alejan dos marías cantando.

Lunes. (196)

El lector de César Vallejo podría pensar que *Trilce* XXIV tiene las características posmodernistas del libro que le antecede, y esas particularidades son evidentes. Sin embargo, de ubicarse en *Los heraldos negros*, su sentido sería totalmente diferente. Allí, se trataría de un poema que aborda el tema de la resurrección de Cristo, lo cual equivaldría a la vindicación del imaginario cristiano como único asidero del hombre, más aún cuando el epígrafe de *Los heraldos negros* se compone de las palabras con que Jesucristo inicia sus discursos en el evangelio (“*Qui potest capere capit*” –“Quien pueda entender entienda”–).

Tal vez la crisis de la realidad del mestizo se solucionaría con la esperanza de la resurrección.

No obstante, entre *Los heraldos negros* y *Trilce*, y más precisamente el poema XXIV, se extiende toda la búsqueda y destrucción del mundo del primer libro, y a la del segundo libro, que lleva al lenguaje a sus últimos extremos. Caso similar al que el personaje del cuento de Borges alude en una carta al narrador: “Componer el quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.” (1984, 46)

Si bien entre el primer y el segundo poemario de César Vallejo sólo transcurren tres años, en ese periodo hay un cambio profundo en el poeta, relacionado con la muerte y la cárcel. Del mismo modo, otros grandes acontecimientos podrían ser encontrar a Dios enfermo, comenzar un libro con un poema como “Quién hace tanta bulla y ni deja/ Testar las islas que van quedando” (170) y, para resumir, la muestra de que entre el hablante de los poemas de *Trilce* y el lector no hay un lenguaje común, pues el mismo lenguaje le es insuficiente al poeta: “Grupo dicotiledón. Oberturan/ desde él petreles, propensiones de trinidad,/ finales que comienzan, ohs de ayes/ creyérase avaloriados de heterogeneidad./ ¡Grupo de los dos cotiledones!” (174), o “Vusco volvvver de golpe el golpe.” (178), o “Alfan alfiles a adherirse/ a las juntas, al fondo, a los testuces [...]” (197).

Primero que todo, la aparición de *Trilce* XXIV demuestra que el libro no consiste en una ruptura total con la tradición, y que el territorio del poemario también se constituye como una búsqueda (de la expresión, del lenguaje, del mundo donde caben todas las realidades de las palabras). Por otro lado, aunque se trate del mismo impulso poético, XXIV, dentro de *Trilce* constituye un planteamiento diferente al que podría constituir en *Los heraldos negros*.

Ubicado en *Los heraldos negros*, el poema podría tenerse como una expresión poética experimental más contigua a las vanguardias que al modernismo. Al interior de *Trilce*,

XXIV llega a ser una muestra contundente de la estética y organización (organicidad) heterogénea del libro, en el sentido en que evoca el talante poético del primer libro del peruano. Los sentidos del poema, pues, dependen del todo que lo contiene.

Pero el poema conforma el corpus de *Trilce*, y su funcionamiento se da en virtud del desarrollo del vacío inaugurado en *Los heraldos negros*, donde la lírica mestiza del lenguaje manifiesta la destrucción de los dos mundos del mestizo para ubicarlo en un intersticio enunciativo del absurdo. En esa medida, sus vestigios posmodernistas no atienden tanto a un precepto rítmico o estético como a una necesidad íntima del poeta, que busca la manera propicia (al modo de los realistas franceses, quienes buscaban la palabra justa) para que su poesía caiga al vacío.

Además, es evidente el desprendimiento de la métrica y la rima. Las imágenes simbolistas, donde el movimiento de la pluma de un ave genera la simultaneidad temporal cuando se transforma en las acciones del pasado (las tres veces que Pedro niega a Jesucristo el día de la crucifixión y la entrada de Jesús y sus discípulos a Jerusalén), no se desprenden de la musicalidad de la métrica y la rima, por lo cual podría decirse que devienen simbolismo conceptual: “El ñandú desplumado del recuerdo/ alarga su postrera pluma,/ y con ella la mano negativa de Pedro/ graba en un domingo de ramos/ resonancias de exequias y de piedras.” (196). Esta manifestación del simbolismo en *Trilce* XXIV pareciera mostrar una de las maneras como el poeta soluciona algún problema expresivo de su lírica: como en “Enereida”, las figuras retóricas y las imposiciones rítmicas conllevan un desarrollo íntimo: no se trata de que la sonoridad de la métrica y la rima creen un símbolo, sino que éste se produce por el lenguaje. El ave se despluma como un almanaque se deshoja, y la última pluma del animal recuerda los últimos días.

Nuevamente podría imaginarse a *Trilce* XXIV como un poema de *Los heraldos negros* (acaso ubicado en la sección “Truenos”): la forma del poema sugiere la de un soneto incompleto, que tal vez en el libro de 1919 estaría organizado y terminado. Es plausible afirmar que el soneto se constituye como la estructura en ausencia del poema. En cuanto a los factores de métrica y rima, las tres últimas estrofas del poema pueden tenerse por

tercetos que forman una rima entre sí, así como el primer y el tercer verso de la segunda estrofa forman una rima asonante: tratándose de un soneto de *Los heraldos negros*, podría suceder que la exigencia métrica de la composición hiciera aparecer el poema como una reflexión de la muerte y la resurrección de Cristo, siendo la segunda estrofa un primer cuarteto y el primer verso de otro cuarteto de la misma índole, y la primera y las dos últimas estrofas funcionarían como los dos últimos tercetos del soneto, lo cual vendría a constituir una concepción lineal del tiempo: la sucesión de la vida, la pasión y la resurrección de Jesucristo.

No obstante, es indudable que las reflexiones formales y estructurales aquí propuestas son meras especulaciones, y no hay manera de comprobar su veracidad, pero resultan útiles para los efectos de ilustrar las particularidades de un poema de *Trilce* que aborda, de forma diferente, una temática recurrente en *Los heraldos negros*, esto es, el papel del cristianismo en el contexto moderno del mestizo. Desde esta perspectiva, se hace visible que el desprendimiento de las formas operante en *Trilce* XXIV permite la existencia de un poema donde, en primer lugar, el tiempo no se presenta de manera sucesiva ni de forma cíclica (tiempo histórico y tiempo mítico), sino como simultaneidad, concepción mestiza del tiempo. De nuevo, el tiempo mítico, el de los rituales cristianos que vuelven a tener lugar, se encuentra con el histórico, pero este último, por el misterio de la resurrección, se encuentra trastocado.

La particularidad temporal de *Trilce* XXIV no es, en todo caso, el punto crítico de la transformación de la lírica mestiza del lenguaje aparecida en *Los heraldos negros*; la simultaneidad temporal podía verse ya en poemas como “Hojas de ébano”, “A mi hermano miguel” y “Enereida”, entre otros. Podría serlo, en cambio y en mayor grado, el hecho de que se haga latente la necesidad de encontrar una forma efectiva de hacer una poesía íntima, desligada de las formas preestablecidas. Y es de ese modo como el poema funciona en el mundo del vacío creado en *Los heraldos negros* y ampliamente desarrollado en *Trilce*: transformando los imaginarios y el lenguaje poético.

Así, en primer lugar, el avestruz, símbolo de la melancolía y la amargura en *Los heraldos negros*¹², es reemplazado por un ave americana: “El ñandú desplumado del recuerdo [...]”. El enunciado y el acontecimiento poético tienen lugar en Latinoamérica y, en esa medida, no sólo relata la cimentación del cristianismo, sino que hace latente su condición sincrética y su lugar en la realidad latinoamericana. *Trilce* XXIV pone en escena los rituales religiosos del mestizo y el lenguaje resuena en el vacío para llenarse de sentidos.

Dado lo anterior, podría afirmarse que en el poema la resurrección no es una manera de poner al cristianismo como única esperanza del hombre: pareciera imposible la resurrección del hijo de Dios después de lo que sucede en un poema como “Los dados eternos”, de *Los heraldos negros*.

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada a tu costado:
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!
[...] (96)

Desde *Los heraldos negros* el imaginario cristiano es puesto en cuestión, la transustanciación es negada, y el pan de Dios no puede verse más que como “[...] aquellas ricas hostias de tiempo [...]” (195) que reparte la madre al poeta y a sus hermanos en *Trilce* XXIII. La resurrección del hijo de Dios no es tan importante como la de un hombre,

¹² A continuación se transcribe el poema “Avestruz” de César Vallejo, perteneciente a la sección “Plafones ágiles” de *Los heraldos negros*: “Melancolía, saca tu dulce pico ya;/ no cebes tus ayunos en mis trigos de luz./ Melancolía, basta! Cuál beben tus puñales/ la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!// No acabes el maná de mujer que ha bajado;/ yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz,/ mañana que no tenga yo a quien volver los ojos,/ cuando abra su gran O de burla el ataúd.// Mi corazón es tiesto regado de amargura;/ hay otros viejos pájaros que pasan dentro de él.../ Melancolía, deja de secarme la vida,/ y desnuda tu labio de mujer...!” (34). La pena no puede ocultarse, como tampoco puede hacerlo un avestruz al enterrar su cabeza. En este caso, la melancolía toma, simultáneamente, una forma de ave y otra, ausente, de mujer, por medio de la metonimia de los labios (contacto y corporalidad).

presenciada por marías que, como se acercan llorando y se alejan cantando de un sepulcro vacío, pueden morir y dejarlo abandonado.

De la misma forma como “[...] el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. [...] En su obra no hay gitanerías ni conquistadores, ni místicos, ni Felipe Segundo ni autos de fe. Desatiende o proscribire el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica.” (Borges, 1984, 46-47), el poema XXIV de *Trilce* logra mayor ambigüedad, adquiere más poder expresivo al aparecer en un libro tan lleno de giros verbales y acontecimientos poéticos tan inesperados como lo es el segundo poemario de Vallejo.

En suma, la resurrección de *Trilce* XXIV viene a manifestarse como la del ritual latinoamericano, que consiste en los actos performativos de la Semana Santa. Se trata, como en “Terceto autóctono”, de la procesión actualizada en el mundo del mestizo, o sea, en el intersticio enunciativo del vacío. Y, simultáneamente, aparece la resurrección del poeta, del hombre, que tampoco puede darle un lugar al mestizo en el mundo: en todo caso, el sepulcro queda abierto, la semana vuelve a comenzar (en el último verso del poema se lee “Lunes”), aunque cambiada por un acontecimiento que rompe la historia y con la pregunta de qué sucede en la fe cristiana el día después de la resurrección de Jesús y antes de su ascensión, y los días siguen siendo, apenas, vísperas.

2.2.2. *Trilce: palabra dislocada en el vacío*

El Segundo poemario de Vallejo aparece en 1922, impreso en los talleres de la penitenciaría de Lima. Se trata de una recopilación de setenta y siete poemas heterogéneos, enumerados con cifras romanas de I a LXXVII, sin ninguna división interna, donde el lenguaje se muestra como el material de la poesía. La voz poética ensaya encontrar la expresión más adecuada a cada caso, a cada emoción, al lugar en el mundo absurdo del vacío donde queda el poeta después de *Los heraldos negros*. Algunas veces, los poemas de *Trilce* parecen un enunciado truncado; otras, la palabra poética deviene obstáculo para el

lector y hasta para el mismo hablante: en *Trilce* XXXII, por ejemplo, la tachadura entra a formar parte del poema como una imposición que la palabra le impone al escritor: “Aire, aire! Hielo! Si al menos el calor(—Mejor/ no digo nada.” (206).

Por lo que al título del libro se refiere, se ha dicho que fue encontrado en el momento de su impresión. Como el título del último poema de *Los heraldos negros*, resulta una palabra problemática que, por el hecho de generar polémica, se llena de sentidos. En la introducción a *Trilce* de la *Obra poética* aquí citada, Américo Ferrari adhiere a la versión de espejo Asturrizaga y Georgette de Vallejo según la cual, como reimprimir las primeras páginas del libro para poner el nombre del autor costaba tres libras, Vallejo juega con la palabra “tres” hasta decir “Trilce”, palabra que, por su sonoridad, decide utilizar como título del libro (Cfr., 164-65). Por su parte, Guillermo Alberto Arévalo sugiere dos posibilidades:

Sobre la palabra “Trilce”, se han planteado varias hipótesis: una de ellas dice que, al saber Vallejo que la edición estaba lista y costaría tres soles, jugó con la palabra “tres” hasta llegar a “Trilce”; pero la explicación de Larrea es más convincente: “así como de *duple* se pasa a *triple*, de *dúo* a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió oportuno pasar verbalmente de *dulce* a *trilce*”. (70)

Estas revisiones de la palabra “Trilce” siempre coinciden en encontrar su raíz en el numeral “tres”. De hecho, André Coyné asegura: “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 [...]” (en Ortega, 1981, 33-34). Y, en efecto, cada poema de *Trilce* es exclusivo, pero se relaciona con el otro en tanto pueden tenerse por operaciones matemáticas de trastocar el lenguaje, o mantenerlo para llenarlo de significación.

De tal manera, en *Trilce* los números se hacen símbolo. En el poema V se lee:

Grupo dicotiledón. Oberturan

desde él petreles, propensiones de trinidad,
finales que comienzan, ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad.
¡Grupo de los dos cotiledones!

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

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.
Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callara tanto,
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco. (174)

Aparentemente, el poema se refiere a una pareja, expresada en términos botánicos (los cotiledones son las primeras hojas del embrión de un tipo de plantas cuya reproducción se asemeja a la sexual). El dos, la pareja, tiende al tres, y éste último, al infinito, a la reproducción como proceso incompleto e interminable de la humanidad. Así, el hablante resulta compadeciendo, con la exclamación de la primera estrofa y la del final del poema, a los novios, a la humanidad entera. Por eso, pide que la cuenta no se quede en el silencio, sin empezar, ni tampoco en uno, en la orfandad, sin siquiera el dos que simboliza a la pareja, hasta que el uno se sepa en el mundo del vacío.

La forma como los números cobran vida en *Trilce*, entonces, resulta como una manera de expresar la lírica mestiza del lenguaje: los signos numéricos aparecen simultáneamente con los lingüísticos. Más todavía: los números devienen símbolo poético y, así, generan un texto que renuncia a la armonía; “Rehusad, y vosotros, a posar las plantas/ en la seguridad dupla de la Armonía. [...] ¡Ceded al nuevo impar/ potente de orfandad!” (212), declara el hablante de *Trilce* en el poema XXXVI. *Trilce* consiste, en ese sentido, en buscar una poesía disarmónica, en la estética de lo corruptible, de lo grotesco, de lo absurdo; por ello,

“Y la península párase/ por la espalda, abozaleada, impertérrita/ en la línea mortal del equilibrio.” (I, 170)¹³.

Llegando a este punto, es plausible ahondar en las particularidades expresivas de *Trilce* y su manera de relacionarse con las literaturas de vanguardia; factores que hacen del libro un poemario mestizo. Para ello, es pertinente citar el fragmento de una carta donde César Vallejo le habla del poemario a su amigo Antenor Orrego:

El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva. (En Vallejo, 1988, 704)

Es viable conjeturar que el vacío en el que cae *Trilce* consiste en el del mundo del mestizo construido en *Los heraldos negros* y, simultáneamente, en el hecho de que el libro no se ciña a modelos estéticos (como podría ser el caso del modernismo en *Heraldos*) sino que se presente como un devenir libre y riguroso de la poesía¹⁴. Libre y riguroso, nunca desprevenido o infantil, pues hasta en los poemas donde hace uso de un lenguaje asimilable al de los niños, la palabra poética tiene el deber de continuar la infinita búsqueda de la expresión más fiel al dictado íntimo del poeta.

¹³ Los números romanos entre paréntesis hacen referencia a poemas de *Trilce*.

¹⁴ Sobre esta carta, Américo Ferrari señala: “No hay acaso mejor que éste del propio Vallejo para explicar *Trilce* y para explicar también el vacío en que cayó. La crítica no tenía asideros, no tenía normas ni patrones para juzgar esa escritura y medir esa libertad, ni siquiera los pocos críticos que en el Perú seguían más o menos de cerca el movimiento de las vanguardias en Europa y en América: también las vanguardias, en 1922 tenían su asidero, sus normas y sus medidas.” (en Vallejo, 1988, 164).

De tal manera, en *Trilce* LV, por ejemplo, se lee:

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

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño. (237)

Vallejo comienza citando un poema del simbolista francés Albert Samain, “Otoño”, para oponerse a una poética donde la expresión íntima se ve truncada por una intención estetizante. *Trilce* LV muestra el “viraje” en el lenguaje y la realidad estética burguesa desde un enunciado difícil, donde la palabra se muestra como el material principal del poema; a la “contenida tristeza”, el peruano opone la muerte, la desesperanza y el lenguaje poético como materia orgánica capaz de captar la realidad. Aquello genera una ruptura con las tradiciones; pero no desde una sistematización de la expresión poética, sino desde el devenir de la palabra.

Con ese mismo lenguaje, en otra parte dice:

Mentira. Si lo hacía de engaños,
y nada más. Ya está. De otro modo,
también tú vas a ver
cuánto va a dolerme el haber sido así. (LI, 233)

El poema parece un diálogo infantil, donde sólo aparece una voz que evidencia un interlocutor llorando (“Mas ya lo sabes: todo fue mentira./ Y si sigues llorando, bueno, pues!/ Otra vez ni he de verte cuando juegues.” (233)), lo cual lleva a pensar que el hablante de *Trilce* no puede encontrar una respuesta certera. Simultáneamente, el mismo lenguaje infantil evoca un diálogo de pareja en conflicto; todo resulta ser un fracaso, una mentira y, de esa manera, en este caso, el viraje en el lenguaje no supone una discontinuidad temporal, esto es, una vuelta al pasado, sino una manera del poeta y del

lenguaje de habitar en el presente. Nuevamente, la lírica mestiza del lenguaje pone en escena la palabra que se preña de connotaciones; pero desde un lenguaje que se diferencia conscientemente del de *Los heraldos negros*.

Como puede verse, el libro que cae en el vacío se caracteriza, como *Los heraldos negros*, por la heterogeneidad de sus composiciones, las cuales, en todo caso, son susceptibles de considerarse como la expresión de un lenguaje que se disloca con el fin de buscar la palabra poética que pueda dar a ver la realidad heterogénea del mestizo. El lenguaje de *Trilce* no debe tenerse por una exhibición de peripecias verbales ni, como se supuso en su época, una sarta de disparates sin sentido. Por el contrario, en *Trilce* tiene lugar una búsqueda de nuevos sentidos en el lenguaje coloquial escogido por Vallejo desde *Los heraldos negros*; por ello, las grafías anormales, los modismos, los arcaísmos y demás particularidades lingüísticas del libro aparecen para encontrar la expresión precisa del vacío donde el mestizo queda abandonado.

Entonces, cuando en *Trilce* VI Vallejo escribe:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.

A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no están mías
a mi lado.

Quedaron de su propiedad,
fratesadas, selladas con su trigueña bondad.

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Qué mañana entrará

satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede
¡CÓMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos. (175)

No busca, simplemente, una manera de pasar por encima de las leyes gramaticales, sino que explora, a partir del lenguaje (única herramienta del poeta), una de sus maneras de concebir el mundo. Como puede verse, el poema hace referencia a una mujer andina, a una lavandera que se compara con un fruto silvestre, a una persona ausente que deja al hablante en un mundo ordenado pero ajeno (“[...] y todas las cosas/ del velador de tanto qué será de mí/ todas no están mías/ a mi lado./ Quedaron de su propiedad,/ fratesadas, selladas con su trigueña bondad.” (175)), y en ese sentido, los giros gramaticales, que las cosas no sean “mías” sino que no estén “mías”, los espacios en blanco, la irrupción de una exclamación escrita con mayúsculas sostenidas, no obedecen tanto a una intención formalista, como a una necesidad expresiva: la de dar cuenta de ese mundo mestizo donde sucede la relación del hablante y la lavandera.

Para sostener semejante postura, es propicio apoyarse en una de las afirmaciones de William Rowe con respecto a *Trilce* VI:

En la concepción andina del tiempo, la persona suele figurar el pasado delante de sí, como algo conocido, mientras que el futuro es el tiempo que está a la espalda, desconocido [...] En Santiago de Chuco, existía una ocasión determinada en que se podía ver a una mujer planchando en la calle [diez días después de la muerte de su esposo] [...] El ritual mestizo contrastaba con las prácticas de los indios [...] mientras los indios lavaban la ropa del difunto en el río, los mestizos harían del planchado un acto ritual.¹⁵ (40-41)

¹⁵ Una manera de respaldar la afirmación de William Rowe es citando un pequeño fragmento del capítulo “Los colonos” de *Los ríos profundos*, cuando Ernesto cree haberse contagiado de la peste al quedarse velando a La Opa: “—¡Ya está la peste, padre, entonces! ¡Ya está la peste! Yo voy a morir. Hará usted que laven mi ropa, que no la quemén. Que alguien cante mi despedida en el panteón. Aquí saben —le dije.” (Arguedas, 288)

Puede inferirse, entonces, que el sexto poema de *Trilce* alude a la realidad andina con el lenguaje del blanco, esto es, el castellano; pero, para lograrlo, debe sacar al idioma de su lugar, darles un giro a las normas y a las inherencias gramaticales: el poema resulta, pues, una lírica mestiza del lenguaje. El pasado proyectado en el futuro (“El traje que vestí mañana”) es tanto como descubrir que una de las maneras como el hablante se figura el tiempo resulta totalmente opuesta a la otra, lo cual lleva a encontrar una forma mestiza de concebirlo.

Asimismo, el ritual funerario mestizo al que podría referirse el poema es puesto en el contexto del final de una relación, de la ausencia de la amada. Se trata de un mundo mestizo creado y destruido en el vacío a partir de la palabra. Semejante enunciado, en *Trilce*, consiste en el lenguaje dislocado que poetiza el “revés” del mundo del vacío aparecido en *Los heraldos negros*. A este respecto, Julio Ortega asegura: “Detrás de la quieta melancolía la mirada del poeta descubre la inexorable y exultante vigilancia de la muerte: detrás de las palabras que sólo designan descubre un revés verbal, un lenguaje figurado cuya audacia y riesgo lo hacen vibrante y agudo, pleno de resonancias y significación.” (1971, 58)

Por ello, la penúltima moneda de *Trilce* XLVIII, la “69” entre “[...] 70 soles peruanos”, no sólo cumple un rol en una sociedad mercantil, sino que también viene siendo un sol “llameante”, una pequeña fracción del imperio derrotado. Dice la última estrofa del poema: “Ella, vibrando y forcejeando,/ pega grittttos,/ soltando arduos, chisporroteantes silencios,/ orinándose de natural grandor,/ en unánimes postes surgentes,/ acaba por ser todos los guarismos,/ la vida entera.” (229). Detrás de la realidad vacía donde habita el mestizo, está la otra realidad que se derrumba, esto es, la vida entera del mestizo, quien se encuentra entre dos mundos: haz y envés de la misma moneda.

El hecho de que el libro caiga en el mayor vacío y de que el mundo en la poética de César Vallejo sea también el del vacío no implica que el peruano se sustraiga de su contexto y no viva en circunstancias reales que lo afecten profundamente; por el contrario, puede notarse una actitud vital del poeta, la cual deviene objeto lírico. La lírica mestiza del lenguaje

aparecida en *Trilce* vuelve a llenar de sentidos las expresiones, pero, en esta ocasión, viendo el mundo poético desde la parte de atrás. Y la única forma de ver el mundo desde su envés es a partir de un lenguaje dislocado, que saca de su lugar a las realidades vividas por el poeta.

Así las cosas, en LXV, por ejemplo, la vuelta al hogar (por lo demás imposible desde *Los heraldos negros*) supone también la vuelta al vientre de la madre:

Madre, me voy mañana a Santiago,
a mojar me en tu bendición y en tu llanto.
[...]

Me esperará tu arco de asombro,
las tonsuradas columnas de tus ansias
que se acaban la vida [...]

Así, muerta inmortal. Así.
Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre
para ir por allí,
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,
hasta ser el primer pequeño que tuviste.

[...]

Así, muerta inmortal.
Así. (251)

Pero el hecho de que la madre sea una “muerta inmortal” no da más trascendencia al poema que la del absurdo, en el sentido en que la expresión “muerta inmortal” no sólo se refiere a la madre viva en el recuerdo o en la simultaneidad de los tiempos, sino que también indica que está muerta para siempre, como puede verse en *Trilce XXX*, un poema que trata del amor, cuya presencia anuncia la muerte: “[...] la dura vida,/ la dura vida eterna./ No temamos. La muerte es así.” (203). Con respecto a este poema, Ortega afirma: “El amor nos impregna «de fresca sombra/ unánime, el color, la fracción, la dura vida», «la dura vida eterna»; nos hace percibir, en tanto somos facción, la unidad plena de la vida, pero al

mismo tiempo nos hace ver el rostro de la muerte en nuestro día exiguo." (1971, 77) Es decir, la vida eterna es la muerte eterna; la "muerta inmortal".

Dado lo anterior, en el presente capítulo se posibilita adherirse a la tesis de Julio Ortega, André Coyné y Guillermo Alberto Arévalo de que *Trilce* constituye un poemario de la orfandad. Como diría Arévalo, orfandad de madre y de hombres, orfandad de mundo, orfandad de amada, orfandad histórica (Cfr. 68-69). Vallejo hace evidente la inminencia de la muerte y la posición del hombre con respecto a aquella realidad. Esa condición huérfana con que el poeta se pone en el mundo lo lleva a dislocar el lenguaje, a subvertir el acto comunicativo con el fin de expresar el dolor que siente al encontrarse en el mundo del vacío, del absurdo.

El absurdo se relaciona con su generador: el dolor, y el dolor sentido como fracaso del hombre en medio del mundo disperso y caótico; para decir "Absurdo, sólo tú eres puro", Vallejo ha partido de la constatación de que "Ha triunfado otro ay. La verdad está allí". Este aspecto es muy importante destacarlo, ya que nos ayuda a interpretar el porqué de las rupturas radicales del lenguaje en "Trilce", y a profundizar la afirmación de que Vallejo *nunca juega* con el lenguaje, y no lo reforma en base a consideraciones meramente técnicas, sino que en su poesía los símbolos, los neologismos, las rupturas, obedecen siempre a una sensibilidad desgarrada, herida, "ultranerviosa". Lo cual de hecho lo diferencia en lo básico del mallarmeismo [vanguardismo], bajo cualquier forma que este se presente. (Arévalo, 1977, 74)

A esta relación entre el absurdo y el dolor, bastaría añadirle el sentimiento de ternura expresado por el peruano desde *Los heraldos negros*. El poeta no se indigna con su orfandad ilimitada, ni aun con el dolor que provoca la privación de la libertad (la cárcel se establece como otro de los temas capitales en la poesía de Vallejo desde *Trilce*¹⁶); por el

¹⁶ Recuérdese que en uno de sus *Poemas póstumos*, "El momento más grave de la vida", uno de los hablantes (y todos los hablantes del poema parecen referirse, de alguna forma, a Vallejo como metonimia de la humanidad) dice: "–El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú." (311).

contrario, su expresión se carga, constantemente, de profundo enternecimiento. Sobre la ternura y su relación con el dolor, Rafael Gutiérrez Girardot aseveraría: “En Vallejo no hay angustia, sino una profunda ternura [...], no hay soledad voluntaria, sino solidaridad y amistad [...], no hay sentimiento de culpa propia o heredada, como en Kierkegaard, sino dolorida y sorprendida resignación.” (2002, 32-33).

Semejante relación del dolor, el absurdo y la ternura se ve expresada, entre otros poemas, en *Trilce* XLV, un poema erótico que toca el tema de la imposibilidad de la unión y que concluye diciendo: “Y si así diéramos las narices/en el absurdo,/ nos cubriremos con el oro de no tener nada,/ y empollaremos el ala aún no nacida/ de la noche, hermana/ de esta ala huérfana del día,/ que a fuerza de ser una ya no es ala.” (224). Aquí, el dolor se mezcla con la ternura que la condición huérfana del hablante le produce. Él ve cómo es huérfano de amada, de mundo, y, en medio de su miseria, se descubre también huérfano de tiempo y de cielo: empollar un ala, que no puede ser ala sin la simultaneidad de otra, solamente sirve a la pareja para seguir alargando las formas del absurdo, de la estética impar.

Se tiene, pues, que el dolor vallejiano consiste en una amalgama de sensaciones, acciones y resultados sin sentido ni trascendencia. Así como la madre se encuentra viva y muerta por siempre, dando el alimento a sus hijos cual “Tahona estuosa” (XXIII); así como la amada se figura en la imposibilidad del acto sexual (“Fallo bolver de golpe el golpe” (IX)) y hasta llega a fundirse con la imagen de la madre; así como el tiempo histórico y el mítico se destruyen mutuamente y llegan a expresar una temporalidad mestiza, el dolor también es concebido de una manera mestiza, de simultaneidades heterogéneas. Y todo esto es posible gracias al modo como Vallejo destruye el lenguaje –ostensiblemente, destruye la posibilidad de un mundo– y lo reconstruye como bien le parece, parado en la cabeza: “[...] hay siempre que subir ¡nunca bajar!/ ¿No subimos acaso para abajo?”, dice en el poema LXXVII de *Trilce* (263).

William Rowe enfoca buena parte de sus *Ensayos vallejianos* en las formas como se presenta el dolor en la poesía del peruano. Refiriéndose al poema “Hoy voy a hablar de la

esperanza” (*Poemas póstumos*), arroja un planteamiento dilucidador en torno a las formas como el dolor aparece en la lírica mestiza del lenguaje de Vallejo:

El tratamiento que hace Vallejo del dolor, reúne tres niveles: el dolor inagotable del mestizo [un dolor individual que surge de la experiencia del desplazamiento a las ciudades], el dolor cósmico de la tradición nativa [un dolor sin límite con un sentido de mutualidad con los demás seres humanos] y la moderna visión de un futuro que abolirá el sufrimiento innecesario [tal vez subsidiaria de las ideas de progreso y desarrollo]. (30)

Podría afirmarse que Rowe, en el presente apartado, solamente ve en el mestizo su condición de desplazado del mundo (Cfr., 27-30), y deja de lado sus características de heterogeneidad y simultaneidad de discursos, que se pudieron apreciar en el capítulo anterior de este trabajo. Teniendo en cuenta aquellos postulados, es plausible decir que los tres niveles de dolor recogidos, según el británico, en la poesía de Vallejo constituyen una de sus características mestizas.

La forma de llenar de sentidos el dolor en *Trilce* podría verse, en esa medida, como una de las consecuencias de la dislocación del lenguaje. “[E]l lenguaje de *Trilce* expresa una emoción inédita y el poeta lo crea a medida que lo halla, *como si* nunca hubiera habido escritura.” (En Vallejo, 1988, 164. Cursivas, al interior del texto), explica, de manera acertada, Ferrari. Y uno de los lugares de *Trilce* (tan lleno de lugares que se destruyen y crean constantemente), en el cual pueden verse mejor expresados los rasgos de la emoción inédita, emoción mestiza de Vallejo, es en los poemas que aluden al presidio. Por ejemplo, en LVIII la celda pasa por los estados de la materia y el hablante va encontrando el dolor colectivo mientras el tiempo transcurre en sentido contrario, hacia el pasado:

En la celda, en lo sólido, también
se acurrucan los rincones

[...]

en la celda, en lo líquido.

Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres.

En el redil de niños, ya no le asestaré
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,
todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
te daré de mi fiambre, pero
no me pegues!
Ya no le diré que bueno.

En la celda, en el gas ilimitado
hasta redondearse en la condensación,
¿quién tropieza por fuera? (240-41)

Pareciera que el único lugar que queda en la poética de Vallejo después de *Los heraldos negros* fuera la cárcel, por lo cual puede pasar por los estados de la materia y revertirse el proceso. Pero, cuando esto sucede, la cárcel queda también al revés, y quien tropieza por fuera parece ser el hablante del poema, quien se queda en la infancia, junto a la “muerta inmortal”.

Al pasar la celda al estado líquido, la vuelta al pasado muestra a una madre muerta que sufre un dolor cósmico, dolor en el cual deviene el individual del hablante: “Ya no reiré cuando mi madre rece/ en infancia y en domingo, a las cuatro/ de la madrugada, por los caminantes,/ encarcelados,/ enfermos/ y pobres.” Esta dislocación del mundo y del uso racional del lenguaje evoca al cuento “Alféizar”, de *Escalas*, cuando el hablante vuelve a su niñez después de la enfermedad y la muerte, y su madre le dice: “–Pobrecito mi hijo. Algún día acaso no tendrá a quién hurtarle azúcar, cuando él sea grande, y haya muerto su madre.” (Vallejo, *Cuentos y novelas*, 2005, 51). Y la reacción del poeta resulta en enternecimiento, hasta llegar casi al mismo punto, tanto en lo líquido como en “el gas ilimitado”, de defender y dejar en libertad a los presidiarios. Como se lee en el primer cuento de *Escalas*, “Muro

noroeste”, “Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre.” (Vallejo, *Cuentos y novelas*, 2005, 43).

Todavía puede citarse un poema de la cárcel, entre tantos, para concluir este capítulo. En el texto pueden notarse algunos de los rasgos mestizos más significativos de *Trilce*.

XVIII

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
Que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre y mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida del hombre. (190)

El hablante no sólo se encuentra encerrado, sino que también está atado de las extremidades a la celda, hasta el punto de sentir que ésta se las arranca. De este suplicio no parece haber salida; las cuatro paredes de la celda “[...] sin remedio dan al mismo número”. En estas dos

primeras estrofas del poema, Jorge Guzmán encuentra una referencia al código no blanco (o mestizo), a saber, la muerte de Tupac Amaru II:

Dos son los contenidos que su nombre actualiza hasta hoy en cualquier parte de América Latina; el primero, que se alzó en armas indignado por los enormes abusos que se cometían contra los indígenas, imaginando que el rey de España le daría la razón y haría justicia, el segundo, que pagó su confianza o su ingenuidad con una condena a muerte. La forma de la ejecución consistió en que lo ataron por las *extremidades* a cuatro caballos para que se las *arrancaran*. O por debilidad de los caballos o por reciedumbre del martirizado, tuvo que intervenir el verdugo y cortar las extremidades a hachazos. De nuevo, pues, hay que utilizar el código peruano no blanco para leer los vv. de CV. (2000, 85).

El poeta está condenado a sufrir el suplicio de su cultura perpetuamente, a ser el mestizo encadenado que busca la palabra. Y, en medio de esa condena, generadora de un dolor interminable, se evoca a una mujer, a la madre libertadora.

Varios críticos, entre ellos Guzmán, Arévalo y Ortega, coinciden en ver esta figura como la madre del hablante de *Trilce*, la “muerta inmortal”, pero ellos pasan por alto el número dos como símbolo en la lírica mestiza vallejjiana, que alude a la pareja, a los novios. “Amorosa llavera de innumerables llaves,/ si estuvieras aquí, si vieras hasta/ qué hora son cuatro estas paredes./ Contra ellas seríamos contigo, los dos,/ más dos que nunca.[...]” (190), versos que también recuerdan a la amada a quien el hablante hace una “[...]nueva madre mía!” en “Nervazón de angustia” (*Heraldos*) y le pide la liberación: “Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;/ desclava mi tensión nerviosa y mi dolor.../ Desclava, amada eterna, mi largo afán y los/ dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!” (249).

La simultaneidad de madre y amada viene a tratarse de otra expresión mestiza en la lírica vallejjiana. Recuérdese cómo Ernesto, el héroe (sujeto heterogéneo construido por Arguedas) de *Los ríos profundos*, yuxtapone la imagen de Salvinia, la enamorada del Markask’a, con la de las niñas de su pueblo, incapaces de leer, y se dirige a ellas:

Y ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisia; que no tenían melena ni cerquillo, ni llevaban tul sobre los ojos [como describe el Markask'a a Salvinia]. Sino trenzas negras, flores silvestres en la cinta del sombrero... «Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino.» ¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. «¡Anda; espéralas en los caminos y canta! ¿Y, si fuera posible, si pudiera empezarse?» Y escribí [...] (Arguedas, 114).

Se hace evidente que el sujeto heterogéneo (mestizo) funde en la imagen de una sola mujer la de las demás mujeres de su mundo. Incluso Vallejo, en “Muro antártico” de *Escalas*, hace una fundición semejante; el sueño erótico en el calabozo es protagonizado por la hermana del narrador, y llega al extremo de decir “¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!...” (Vallejo, *Cuentos y novelas*, 2005, 46).

Ya la penúltima estrofa del poema alude más directamente a las madres muertas, a las paredes que llevan de la mano a sus hijos, en un pasado que invade el presente, “[...] por bromurados declives”; es decir, por caminos libres que tranquilizan. Pero el hablante, huérfano, se mantiene en la prisión, sus extremidades sostenidas por grilletes, “[...] en busca de terciario brazo/ que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,/ esta mayoría inválida de hombre.” (190). Podría, pues, sostenerse que el terciario brazo que busca el prisionero es el de la escritura de lo absurdo, de lo grotesco, de lo impar; la mayoría de edad que de nada vale en el mundo del vacío.

En este punto, se tiene que todos los aspectos considerados en el presente capítulo pueden llevar a afirmar que en *Trilce* la lírica mestiza del lenguaje (aparecida, como pudo verse, desde *Los heraldos negros*) llega a su punto crítico, en tanto lleva al idioma y a las connotaciones de sus palabras al punto de la destrucción y la reconstrucción por fuera de los cánones estéticos establecidos por las tradiciones. Y si bien el primer libro adoptaba una

posición de resistencia hacia el modernismo desde el interior del movimiento, *Trilce* se resiste al discurso dominante, las vanguardias, desde la posición misma del mestizo: las fronteras, los linderos a los que la muerte suelda las hebras de cabello en el poema LV.

3. COMPROMISO CON EL MUNDO: *POEMAS PÓSTUMOS Y ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*. DEVENIR DE LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO

El hecho de que los dos últimos poemarios de César Vallejo se hayan publicado póstumamente ha dado lugar para que los estudiosos de la obra del peruano guíen sus trabajos según divisiones y títulos internos que, ya sea por errores de imprenta o por conjeturas y propósitos de los editores (Cfr., Ferrari. En Vallejo, 1988. 275-294. Vallejo, de. En Delgado. 169-191)¹⁷, los han llevado a postular, por ejemplo, que “[...] ‘Poemas en prosa’ no es lo suficientemente autónomo para ser un *libro* aparte; me parece que sí debe constituir una *primera parte* de ‘Poemas humanos’; además ayuda, así ubicado, a ver más claramente la evolución de Vallejo” (Arévalo, 105. Cursiva en el texto), cuando en el interior de lo que se tituló, en un principio, *Poemas en prosa*, se encuentran composiciones en verso como “Lomo de las sagradas escrituras” o fechadas hacia 1937, el caso del poema “Algo te identifica”¹⁸ (ver la nota de Américo Ferrari a este poema en la página 434 de la *Obra poética* aquí citada), lo cual desmiente que “Poemas en prosa” reúna textos de una misma naturaleza y etapa.

Asimismo, Luis Monguió cae en el error, causado indudablemente por el problema tipográfico que señala Georgette de Vallejo en sus “Apuntes biográficos sobre ‘Poemas en prosa’ y ‘Poemas humanos’” (en Delgado, 1969), de suponer que *España, aparta de mí este cáliz* hace parte de *Poemas humanos*, sin dejar de analizarlo, certera y justamente, como

¹⁷ Recuérdese que, en la publicación póstuma, Georgette de Vallejo separa *Poemas en prosa* de *Poemas humanos* y afirma que el primero tiene un “[...] carácter de unidad independiente.” (En Delgado, 169). Otros tantos percances se presentaron en el momento de la impresión del libro, como que “[...] aunque ‘España, aparta de mí este cáliz’ figurase, sí, con título en página aparte [...] se hallaba, sin embargo, disminuido en su calidad de obra principal al haberse impreso dicho título en tipos menores que los de ‘Poemas humanos’” (en Delgado, 169), o que en este último poemario se haya confundido el orden de los poemas, a pesar de su enumeración con cifras romanas de I a XV.

¹⁸ Los títulos de los textos de *Poemas póstumos* aquí utilizados atienden a la convención usada por Américo Ferrari en el establecimiento de los textos, que se guían por las primeras unidades de sentido o por los primeros versos de los poemas. Es de notar que Vallejo dejó varias composiciones sin titular, por lo cual se conocen por sus primeros versos. Georgette de Vallejo, por ejemplo, al referirse a “Ello es que el lugar donde me pongo” lo llama “Ello es que el lugar donde me pongo/ el pantalón...” y usa frecuentemente los puntos suspensivos para hacer notar que se refiere al inicio de un poema, mas no a su título (Cfr., en Delgado, 1969, 191). Sin embargo, se ha optado por los encabezados de Ferrari en virtud de seguir fielmente la edición la *Obra poética* de César Vallejo citada a lo largo del trabajo.

unidad aislada (Cfr., Monguió, 1952, 150-56). La edición de Américo Ferrari de la *Obra poética* de Vallejo resulta, en esa medida, de suma utilidad para el estudio de los *Poemas póstumos*, pues simplemente organiza los textos poniendo en primer lugar los poemas sin fechar, seguidos de los fechados por el autor, sin hacer divisiones que el poeta no dejó especificadas.

La única transgresión que parece oportuno hacer al establecimiento de los textos de Ferrari es la de incluir en los *Poemas póstumos* algunos escritos, excepto los que pueden considerarse primeras versiones, que Vallejo publicó sueltos en diferentes revistas (v.g. “Trilce”, “He aquí que hoy saludo” y “Lomo de las sagradas escrituras”), teniendo en cuenta que pueden ponerse junto a los poemas recogidos bajo ese título en tanto su compilación en libro sucede después de la muerte del poeta. Esa organización de los *Poemas póstumos* deja de lado conjeturas estilísticas imprecisas que propenden por señalar etapas y estrategias escriturales homogéneas, que llevan a pensar en una escritura programática en Vallejo, sin tener en cuenta la patente heterogeneidad del peruano y su problemática ubicación dentro de la historia literaria.

Es innegable que en *Poemas póstumos* existen temas y formas recurrentes, pero esto no puede suponerse un argumento válido para ver poemas como “Salutación angélica”, “Gleba”, “Los mineros salieron de la mina” y “Telúrica y magnética” como textos o bien escritos en el mismo año, como lo hace Jean Franco (en Vallejo, 1988, 575-604), o bien aislados de los demás *Poemas póstumos*, como pretendería Juan Larrea (Cfr., Ferrari, en Vallejo, 1988. 287-89). Semejantes hipótesis pasan por alto el hecho de que en *Los heraldos negros* se incluyan poemas de provincia recogidos bajo el título de “Nostalgias imperiales”, y que estos poemas hayan sido escritos y corregidos en diferentes años (Cfr., Vallejo, 1988, 63-69, 118-19), sin que se afecte la organicidad del libro.

Por lo que a *España, aparta de mí este cáliz* se refiere, están los testimonios de quienes han tenido la oportunidad de ver los originales o sus facsímiles, y de la misma esposa del poeta, de que se trata de un libro independiente que Vallejo alcanza a organizar antes de su muerte. Ferrari señala:

Al mismo tiempo que escribía y/o pasaba a máquina cierto número de los textos que no llegaron a reunirse en libro, en 1937 Vallejo reunió quince poemas sobre el tema de la guerra civil española que, como los otros, estaban inéditos cuando murió el poeta y fueron publicados por primera vez en edición de guerra por los combatientes republicanos del ejército del este, bajo la dirección de Manuel Altolaguirre, con el título del último poema, “España, aparta de mí este cáliz”, en enero de 1939 (en Vallejo, 1988, 290).

Se tiene, pues, que los poemas publicados después de la muerte de Vallejo se dividen en una recolección de poemas sin un título que los englobe y un libro organizado por el poeta.

En ambos corpus, sin embargo, pueden notarse características y temas recurrentes, marcados por la adhesión de Vallejo al marxismo y por su forma de comprenderlo. La posición política asumida por el poeta no representa, en todo caso, una ruptura con las intuiciones estéticas y artísticas consolidadas en sus primeros poemarios. Antes bien, puede verse como un proceso lógico en un artista que emprende una búsqueda de conocimiento desde el primer poema de *Los heraldos negros*, y que, por poner un ejemplo, llega a afirmar en “El pan nuestro”: “Se quisiera tocar todas las puestas,/ y preguntar por no sé quién; y luego,/ ver a los pobres, y, llorando quedos,/ dar pedacitos de pan fresco a todos.” (78).

Decir que la expresión poética parisina de César Vallejo marca una ruptura con su identidad mestiza y con sus inquietudes artísticas, o que semejante expresión tiene un menor valor literario que los poemarios peruanos, no podría deberse sino al desconocimiento de aquella poesía poblada de dolor, hambre, ausencias, muerte y, sobre todo, vida (“Pero cuando yo muera/ de vida y no de tiempo [...]” (333), dice el poeta en uno de los textos de *Poemas póstumos*). En los poemas de la etapa europea de Vallejo, incluso en un libro dedicado a los voluntarios de la Guerra Civil Española, el lenguaje mestizo sigue apareciendo como tema principal, y las imágenes y sensibilidades poéticas continúan cargando el texto de sentidos, de simultaneidades.

Cuando Luis Monguió (1952) señala que en *España, aparta de mí este cáliz* Vallejo encuentra una manera de triunfar sobre la muerte, resume la actitud política del poeta y la forma como esta actitud aparece a lo largo de su poesía:

Importa recalcar este sentido del triunfo sobre la muerte que Vallejo expresa en su poesía de la guerra española. En él reside la verdadera diferencia entre su actitud y las actitudes tradicionales respecto a la muerte. Ahí está su poesía revolucionaria. En efecto, el concepto tradicional de la supervivencia después de la muerte física hállase ligado bien al ideal clásico de la inmortalidad en el recuerdo de una muerte ejemplar y serena, bien al ideal feudal de la inmortalidad del nombre y la fama del muerto y de sus hechos, bien al ideal religioso de la inmortalidad del alma individual eternamente premiada o castigada en algún cielo o algún infierno. Para Vallejo la supervivencia del miliciano, del proletario, del soldado, del voluntario muerto por la causa del pueblo no es esencialmente ninguna de esas inmortalidades; es la supervivencia en la supervivencia de la causa misma en la vida de las masas populares que la mantienen, la mantendrán, la desarrollarán. Es la supervivencia de un ideal de vida en la vida real, en los seres vivientes que participan colectivamente del ideal común o que heredan sus beneficios. Es decir, que Vallejo coloca la justificación de la muerte del hombre en algo que reside fuera de él, mientras el cristianismo, por ejemplo, lo coloca dentro del hombre mismo. (54)

Para llegar a esa concepción de la inmortalidad presente en *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo ha constatado en “La violencia de las horas”, uno de los textos recogidos en *Poemas póstumos*, con una forma escritural semejante a los versículos bíblicos, que su mundo provinciano y su familia han muerto, para concluir: “Murió mi eternidad y estoy velándola.” (308). El poeta puede desplazar, así, el código católico de su provincia al texto revolucionario, donde la eternidad no se halla en un estadio supra-real.

En este fenómeno estético de la lírica de Vallejo, Jorge Guzmán ve una manifestación mestiza. Al terminar de analizar la primera estrofa del primer poema de *España, aparta de*

mí este cáliz, “Himno a los voluntarios de la República”, como un intertexto bíblico, asevera:

Leído así, es manifiesto que el poema es un texto sincrético, en que palabras del código religioso católico y del código político marxista entrecruzan y alternan mutuamente los correspondientes sistemas descriptivos. Lo cual sería ya una forma de mestización cultural, especialmente si se piensa en la ideología prevalente en los años en que CV [sic] escribió, que hacía radicalmente incompatibles los términos «catolicismo» y «comunismo» (174).

La crisis religiosa de Vallejo se establece, pues, como una de las constantes que, a lo largo de su poesía, hacen de su expresión una lírica mestiza del lenguaje. Y cuando humaniza a Dios en *Los heraldos negros* hasta llegar al mundo de *Trilce*, donde se siente su ausencia en todas partes, vuelve a encontrarlo en la utopía socialista, es decir, en el hombre y sus causas. Nuevamente se topa con la divinidad humanizada, donde a Dios no se le opone el demonio, sino la ausencia de las personas: “Completamente. Además, ¡Dios!/ Completamente. Además, ¡nadie!” (424), dice en “Yuntas”, poema donde se exclaman las oposiciones que completan la realidad, unidas, como los bueyes al arar, por un yugo.

De todas maneras, en el mundo real vivido por Vallejo, el dolor no puede abolirse. El poeta explica: “Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre, ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría.” (316), puesto que, como se lee en “Los nueve monstruos”, “¡Crece la desdicha, hermanos hombres,/ más pronto que la máquina, a diez máquinas, y crece/ con la res de Rousseau, con nuestras barbas;/ crece el mal por razones que ignoramos/ y es una inundación con propios líquidos,/ con propio barro y propia nube sólida!” (412). Asimismo, la madre que el poeta huérfano encuentra –la madre España– se ve acongojada, enferma, “[...] con su vientre a cuestras” (481).

Todo aquello lleva a pensar que los *Poemas póstumos y España, aparta de mí este cáliz* continúan la estética impar, huérfana de mundo, mestiza, que comienza y se transforma en

Los heraldos negros y *Trilce*; pero desde un compromiso expresamente político, el cual hace de los poemas parisinos “[...] un texto social alternativo” (Rowe, 26), es decir, mestizado. Visión semejante de la poesía de César Vallejo puede también explicar las formas híbridas, que se verán más adelante, adoptadas en los textos parisinos.

En esa medida, se evidencia que tanto *Poemas póstumos* como *España...*, son susceptibles de considerarse dos expresiones de una misma etapa poética de César Vallejo: el primero, un todo heterogéneo pero orgánico, en el sentido en que mantiene las obsesiones de los primeros poemarios e integra otras tantas en temas dispares que se enlazan con la posición artística intimista del poeta; el segundo, el tratamiento de un solo tema a partir de las mismas inquietudes. Por ende, estos poemas compuestos en Europa deben leerse como el mismo poeta, después de haber expuesto su condición crítica de artista en “Panteón”, pide que le escuchen y le vean: “[...] y si vi, que me escuchen, pues, en bloque,/ si toqué esta mecánica, que vean/ lentamente,/ despacio, vorazmente mis tinieblas.” (406). De esa manera, “en bloque”, el lector debe aproximarse a la obra poética del peruano.

3.1. UN LENGUAJE MESTIZO PARA EL HOMBRE: POEMAS PÓSTUMOS

3.1.1. Poemas póstumos: *poemas mestizos*

Mientras en *Trilce* se encontraban tres poemas en prosa (LXIV, LXX y LXXV), y en el LV alternaban prosa y verso, una buena cantidad de los poemas de César Vallejo escritos en Europa tienen tal característica; de hecho, como se señalaba más arriba, se llegó a creer que los “Poemas en prosa” constituían una unidad aislada dentro de las composiciones del peruano. Este rasgo, en una primera apreciación, viene a mostrar una de las características de la lírica mestiza del lenguaje en los *Poemas póstumos* de Vallejo, puesto que hacen evidente la unión simbiótica de la expresión lírica en la forma de la narrativa y del ensayo (entre otros), donde los géneros sacan el mayor provecho de su unión. El lector no sabe, a ciencia cierta, qué tipo de texto está leyendo, y hasta duda de si éste se divide en párrafos o

en versos y estrofas: “¡Paquidermos en prosa cuando pasan/ y en verso cuando páranse!” (360), se lee en “Telúrica y magnética”.

Además, en varias ocasiones, esas prosas poéticas evocan el hogar serrano ya destruido y la condición huérfana del poeta, que lo afirman como mestizo. “El buen sentido”, poema que bien podría relacionarse con *Trilce* LLV, recuerda, una vez más, la muerte de la madre y el hermano del poeta, y de otros personajes de su provincia natal, para expresar la destrucción de aquel mundo andino: “Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos.” (308).

A partir de aquella estrofa (¿o párrafo?) se posibilita comenzar a señalar los rasgos de la lírica mestiza del lenguaje aparecida en *Poemas póstumos* y extendida hasta *España, aparta de mí este cáliz*. Cuando dice que la madre, la hermana y el hermano murieron “[...] ligados por un género triste de tristeza [...]”, da la impresión de que el hablante también está ligado a ese sentimiento desconcertante. En esa medida, si la tristeza liga, como los lazos familiares, es porque se trata de un sentimiento colectivo semejante al dolor cósmico al que se aludía en el capítulo anterior: “[...] dolor que no produce un sentido de aislamiento (como sería el caso de las sociedades occidentales), sino un sentido de mutualidad con los demás seres humanos, dentro de una red de intercomunicaciones cósmicas.” (Rowe, 28). Pero la tristeza a la que alude el poema se trata, más bien, de una forma híbrida del dolor individual y colectivo; un dolor generalizado en el espacio privado del hogar.

El dolor como lazo interhumano se complementa, en oposición, con el lenguaje mestizo en la lírica vallejiense; un lenguaje donde resuena el acento del poeta extranjero en cualquier tierra: “El acento me pende del zapato;/ le oigo perfectamente/ sucumbir, lucir, doblarse en forma de ámbar/ y colgar, colorante, mala sombra./ Me sobra así el tamaño,/me ven jueces desde un árbol,/ me ven con sus espaldas ir de frente,/ entrar a mi martillo,/ pararme a ver a una niña/ y, al pie de un urinario, alzar los hombros.” (373). Si bien el dolor hace del poeta un sujeto colectivo, su lenguaje lo individualiza, le da un “[...] alfabeto competente” (378).

“Quiere y no quiere su color mi pecho”) para cantar el dolor de los hombres, que es el suyo propio.

La nueva abstracción mestiza del dolor en la poesía de César Vallejo proviene, pues, del seno de su hogar, es decir, de su lenguaje. Ésta extiende los lazos que unen a los individuos de un espacio privado a lo público, esto es, la familia se identifica con la humanidad. De tal manera, el dolor se expresa nuevamente desde una amalgama de sensaciones que no sólo engloba la ternura y el absurdo, sino también el hambre y la posición solidaria del poeta (“[...] éste ha de ser mi cuerpo solidario/ por el que vela el alma individual [...]” (333) dirá el hablante de “Epístola a los transeúntes”). Por ello, en “Los nueve monstruos” podrá leerse:

[...]
Y también de resultas
del sufrimiento, estoy triste
hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,
de ver al pan, crucificado, al nabo,
ensangrentado,
llorando, a la cebolla,
al cereal, en general, harina,
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,
al vino, un ecce homo,
¡tan pálida a la nieve, al sol tan ardido! (413)

Una forma solidaria frente a los alimentos, los cuales se resignifican como la humanidad entera; esos que pueden confortar al hablante de “La rueda del hambriento”: “[...] pero dadme,/ por favor, un pedazo de pan en que sentarme[...]” (364-65).

Aquella identificación con la humanidad consiste, pues, en la visión intimista del mundo y la concepción mestiza del socialismo. Esa perspectiva hace que la lírica mestiza del lenguaje se llene de nuevos sentidos. Respecto a este punto, Américo Ferrari señala: “La

militancia y la ideología política no invaden pues ni subordinan la poesía y la libertad de la palabra poética.” (en Vallejo, 1988, 276); y, más adelante, “El hilo conductor de las reflexiones vallejianas sobre poética parece ser la preeminencia de la emoción como motor esencial de la poesía y lo que el poeta llama «sensibilidad nueva», es decir, una sensibilidad en perpetua renovación, nunca cristalizada en cliché ni en escuela.” (277). Es decir, que si bien la poesía de los años parisinos de Vallejo se encuentra atravesada por su posición política, ésta no se limita a la adhesión a ninguna ideología o fórmula estética, sino que se hace más efectiva cuando aquellos postulados se moldean en la sensibilidad intimista del peruano.

Entonces, *Poemas póstumos*, como *Heraldos* y *Trilce*, consiste en encontrar una sensibilidad en constante cambio, para, simultáneamente, hablar al “parado” (354), al “Señor esclavo” (384), a “los labriegos” (336), al “bolchevique” universal; en suma, a los “hombres humanos” (411). En ese momento, Vallejo llega a encontrar las nuevas sensibilidades en las diferentes formas de comunicación escrita: el texto legal del contrato, por ejemplo, se establece como la base expresiva de “Considerando en frío, imparcialmente” (350-51); los listados se expresan poéticamente en textos como “La paz, la avisa”(382), “Transido, salomónico, decente” (383) y “Yuntas” (424); en “Los nueve monstruos” (411-13), el discurso político y el sermón se funden en una sola forma; por último, el tono con que el hablante elogia en forma de oda al campesino y las tierras peruanas en “Telúrica y magnética” no es el del poeta vate, sino el de un poeta menor: “¡Familia de los líquenes,/ especies en formación basáltica que yo/ respeto/ desde este modestísimo papel!” (361).

Semejantes fenómenos poéticos no se dan en virtud del mero extrañamiento formal, sino de la expresión precisa. Los hallazgos personales que el poeta logra explicitar en “Hallazgo de la vida”: “Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción. Mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida. [...] Mi gozo viene de mi fe en este hallazgo personal de la vida, y nadie puede ir contra esta fe.” (320). Son hallazgos personalísimos los de la poesía de César Vallejo; los textos, también. No en vano, en un poema como “Un hombre pasa con un pan al hombro”, el poeta puede decir: “Un albañil cae de un techo, muere y ya no

almuerzo/ ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?” (414). No se trata de la poesía por sí misma, sino de la expresión por la emoción personal.

Entonces, la emoción inédita cobra forma para expresar el cariño que el poeta siente por el hombre; para dirigir su lírica a la humanidad:

Comprendiendo
que él sabe que le quiero
que le odio con afecto y me es, en suma, diferente...

Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificado
que prueba que nació muy pequeñito...

le hago una seña,
viene,
y le doy un abrazo, emocionado.
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado... (351)

Ese sentimiento de solidaridad pugna por extenderse a todas las particularidades del *hombre humano*, y, por ello, no sólo se dirige al “que quiero”, sino que también va el que le “es indiferente” y llega hasta el que “odio”, pero “con afecto”. De eso se trata, en su extensión, “Me viene, hay días, una gana ubérrima”:

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,
a la 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.

[...]

¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, provector!
Me viene a pelo,
desde el cimientito, desde la calle pública,
y, viniendo de lejos, 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.

Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde célebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón, querría
ayudar a reír al que sonrío,
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,
ayudarle a matar al matador –cosa terrible–
y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo. (416-17)

Para Vallejo, la solución política consiste en el acto estético, en la solidaridad sin límite que sólo puede encontrarse en la poesía. Por tal motivo, quiere “besar al cariño en sus dos rostros”; siente la necesidad de querer, sea como sea, “al que me odia”; de “ayudarle a matar al matador”, aunque resulte aterrador. O sea, quiere solidarizarse con todos los

rostros de la humanidad, y curarle sus miserias, para ser, por último, bueno consigo mismo. Aparecen, así, las particularidades de cada individuo: la sartén, la bufanda, las lecturas (literarias y filmicas), que, en el poema “Terremoto” terminan por convertirse en los nombres, en la historia y el problema íntimo de la escritura: “¿Hablando de la leña, callo el fuego?/ ¿Barriendo el suelo, olvido el fósil?/ Razonando,/ ¿mi trenza, mi corona de carne?/ (¡Contesta, amado Hermeregildo, el brusco;/ pregunta, Luis, el lento!” (387).

Las particularidades que devienen nombres, en la lírica mestiza del lenguaje vallejjiano, se establecen como la historia, y ésta última aparece como un aviso inevitable de la muerte. Tal observación puede sustentarse con dos fragmentos sumamente importantes de los *Poemas póstumos*. El primero, de “Al revés de las aves del monte”, dice: “Pues 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.” (431). Y en el segundo fragmento, de “El alma que sufrió de ser su cuerpo”, se lee: “Tú, pobre hombre, vives; no lo niegues,/ si mueres; no lo niegues,/ si mueres de tu edad ¡ay! y de tu época.” (422).

Desde la búsqueda que tiene lugar en *Los heraldos negros*, la muerte siempre acecha y atrae. Pero en los *Poemas póstumos*, la muerte se siente cada vez más cerca. Luis Monguió reflexiona en torno a este punto: “Cerca ya de la muerte rememora su pueblo, sus gentes, sus amigos, sus hermanos, su perro, hasta verse morir a sí mismo, César Vallejo, suavemente, en sí y en su madre muerta ‘que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso’ [...]” (163). Consideración certera la de Monguió, más aún cuando el lector de Vallejo puede leer: “Hasta que un día sin dos,/ esposa Tumba,/ mi último hierro dé el son/ de una víbora que duerme [...]” (385).

No obstante la posición solidaria de Vallejo en su lírica mestiza del lenguaje, el poeta se hace consciente de que “A lo mejor soy otro; andando al alba, otro que marcha/ en torno a un disco largo, a un disco elástico:/ mortal, figurativo, audaz diafragma./ A lo mejor recuerdo al esperar [...]” (395). Sigue siendo el mestizo, el “cholo inolvidable” (390) de su amigo, ése que se encuentra, a veces, “contando en maíces los años” (335), el apaleado que se ve morir en “Piedra negra sobre una piedra blanca”: “César Vallejo ha muerto, le

pegaban/ todos sin que él les haga nada;/ le daban duro con un palo y duro// también con una soga; son testigos/ los días jueves y los huesos húmeros,/ la soledad, la lluvia, los caminos...” (339).

Todos estos temas pasan, como se ha visto, por la sensibilidad mestiza del poeta, para expresarse como una lírica mestiza, donde el lenguaje se hace el protagonista, como material y como emoción, del texto poético. El poeta comprende “[...] todo en dos flautas” (362), “Y el conocimiento de Vallejo, que nos revela su poesía –dice Guillermo Alberto Arévalo–, también tenemos que ligarlo con su marxismo [...]” (137) y se da “[...] a entender en una quena” (362). Es decir que el conocimiento marxista de Vallejo se expresa, en *Poemas póstumos*, a partir del lenguaje mestizado del poeta.

Para concluir este apartado sobre *Poemas póstumos*, parece pertinente citar un pequeño fragmento de un texto de Américo Ferrari sobre “César Vallejo y el lenguaje poético”: “El alfabeto competente que él buscaba es el alfabeto que debe permitir volver a encontrar, a través de la dispersión vertiginosa de las palabras, la ruindad de la palabra, que debe hacer posible que la palabra sobreviva a las palabras.” (en Delgado, 131). Se evidencia, así, que el hecho de que el pensamiento y el lenguaje mestizos de César Vallejo en sus poemas parisinos estén marcados por una fuerte influencia política, no sacrifica su complejísima calidad estética; antes bien, contribuye a que las palabras adquieran más connotaciones y a mantener la heterogeneidad del texto poético vallejiano, que tanto enriquece las expresiones líricas latinoamericanas.

3.1.2. Otro poema mestizo

Aún se hace necesario observar otra composición de los *Poemas póstumos* a la luz de los planteamientos del apartado anterior, pues no puede dejar de verse la forma como la lírica mestiza del lenguaje se complementa, en un solo poema, con el pensamiento político de Vallejo, para llegar a producir “un texto social alternativo”. “Ello es que el lugar donde me

pongo” recoge algunos de los aspectos más importantes de la expresión de la etapa europea de Vallejo.

A lo largo del poema puede verse, por ejemplo, la transformación del dolor en una posición solidaria, donde el enternecimiento deviene dolor cósmico cuando el espacio privado del dolor materno se extiende al mundo donde el poeta huérfano queda abandonado. También resulta patente la concepción vallejana de la historia y su relación con la muerte. Pero, sobre todo, se evidencia el lenguaje del mestizo como el principal tema del poema.

Siendo este apartado una pequeña síntesis del anterior, no resulta pertinente citar de manera íntegra el poema, sino ir recordando los fragmentos necesarios para observar cómo funciona la lírica mestiza del lenguaje en el escrito. Es decir, poner en evidencia la manera en que los versos de “Ello es que el lugar donde me pongo” contienen la avalancha de sentidos de la lírica de César Vallejo, poeta latinoamericano.

“Ello es que el lugar donde me pongo/ el pantalón, es una casa donde/ me quito la camisa en alta voz/ y donde tengo un suelo, un alma, un mapa de mi España.” (432), dicen los cuatro primeros versos del poema. De entrada, la voz poética ubica al lector en un espacio privado, una casa, donde se desarrolla la intimidad cotidiana del poeta. Pero la casa no le pertenece al hablante; es solamente una casa, y lo más importante de esa casa no es el techo (tener un techo bajo el cual resguardarse), sino el suelo, el alma y el mapa, que extienden la casa al afuera, a lo público, al mundo.

Esa apertura del espacio privado lleva los actos cotidianos del hablante a identificarse con el mundo. Pero los actos cotidianos a los cuales se refiere el poema no resultan, en todo caso, familiares: “[...] y he, luego, hecho el traslado, he trasladado,/ queriendo canturrear un poco, el lado/ derecho de la vida al lado izquierdo/ [...] y he ordenado bien el mapa que/ cabeceaba o lloraba, no lo sé.” (432) La imagen de trasladar “el lado/ derecho de la vida al lado izquierdo” da la impresión de que la sensibilidad política del hablante (de extrema izquierda) deviene sensibilidad poética; pero también es preciso recordar que “[...] el lado izquierdo en ‘Trilce’ es un símbolo el costado del dolor (ahí queda el corazón) y

este dolor domina el tono de la mayoría de los poemas y también el lenguaje [...]”¹⁹ (Arévalo, 78).

Ambos símbolos se unen en el poema, y el devenir artístico e intimista de la sensibilidad poética resultan expresando el dolor que lleva a la solidaridad; poner en su lugar al mapa, al territorio común de los hombres. Así, siguiendo el orden del poema, se lee:

Mi casa, por desgracia, es una casa,
un suelo por ventura, donde vive
con su inscripción mi cucharita amada,
mi querido esqueleto ya sin letras,
la navaja, un cigarro permanente.
De veras, cuando pienso
en lo que es la vida,
no puedo evitar de decírselo a Georgette,
a fin de comer algo agradable y salir,
por la tarde, comprar un buen periódico,
guardar un día para cuando no haya,
una noche también, para cuando haya
(así se dice en el Perú –me excuso–)
[...] (432-33)

Son éstos los primeros versos de la segunda estrofa. En ellos aparecen elementos cruciales de la lírica mestiza del lenguaje: a primera vista, se nota que el dolor de la desgracia familiar sigue latente y se extiende al mundo, al suelo, donde están los hombres y sus objetos cotidianos; pero también aparece el lenguaje coloquial de *Los heraldos negros*, del

¹⁹ Recuérdese, entre otros, *Trilce* XVI: “Tengo fe en ser fuerte./ Dame, aire manco, dame ir/ galoneándome de ceros a la izquierda./ Y tú, sueño, dame tu diamante implacable,/ tu tiempo de deshora.// Tengo fe en ser fuerte./ Por allí avanza cóncava mujer, cantidad incolora, cuya/ gracia se cierra donde me abro.// Al aire, fray pasado. Cangrejos, zote!/ Avistase la verde bandera presidencial,/ arriando las seis banderas restantes,/ toda las colgaduras de la vuelta.// Tengo fe en que soy,/ y en que he sido menos.// Ea! Buen primero!” (188) O también, de *Poemas póstumos*, “Sermón sobre la muerte”: “[...] porque al centro estoy yo, y a la derecha,/ también, y, a la izquierda, de igual modo.” (440)

cual el poeta se excusa sin rechazarlo, pues su acento hace parte de esa emoción inédita que caracteriza los textos póstumos de Vallejo.

En todo caso, la primera imagen, la del dolor en el mundo, adquiere otro sentido cuando se observa que tanto los objetos cotidianos como el hombre que se encuentran en el suelo evocan una lápida y un esqueleto; un hombre sepultado con sus únicas pertenencias, las de la vida diaria. Leídos así, los primeros versos de la segunda estrofa de “Ello es que el lugar donde me pongo” pueden relacionarse con “No vive ya nadie en la casa –me dices–”: “Una casa vive únicamente de hombres, como la tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras la segunda está tendida.” (323).

El suelo que es la casa no sólo se asocia con el mundo, sino también con la tumba. Por lo tanto, cuando el hablante piensa en lo que es la vida y no puede evitar hablar de eso con Georgette (un nombre propio que indudablemente trae al poema a la esposa de Vallejo, pero que viene a ser, como los demás nombres propios de los *Poemas póstumos*, una particularidad que integra la humanidad entera), les habla a todas las personas sobre muerte, es decir, de la casa y de la tumba. Y se lo dice con su “alfabeto competente” (378), esa voz mestiza que no puede desprenderse de la sensibilidad poética del peruano.

Así como el nombre propio remite a cada particularidad de la especie humana, vida y muerte no pueden desligarse del discurso poético vallejiano. Es más: la simple trivialidad en que desembocan los primeros versos de esta segunda estrofa, “[...] comer algo agradable y salir,/ por la tarde, comprar un buen periódico [...]” se relacionan con el anhelo de guardar un día y una noche enteros, para cuando todo sea de noche. Versos que se relacionan con el poema inaugural de *Los heraldos negros*: “Serán talvez los potros de bárbaros atilas;/ o los heraldos negros que nos manda la Muerte.” (20): eso es lo que se dice en el Perú, “[...] (Perdonen la tristeza.)” (343): los anuncios de la muerte, de la orfandad.

En las dos últimas estrofas se lee la concepción vallejiana de la historia:

Habiendo atravesado
quince años; después, quince, y, antes quince,
uno se siente, en realidad, tontillo,
es natural, por lo demás ¡qué hacer!
¿Y qué dejar de hacer, que es lo peor?
[...]

Hoy es domingo y, por eso,
me viene a la cabeza la idea, al pecho el llanto
y a la garganta, así como un gran bulto.
Hoy es domingo, y esto
tiene muchos siglos; de otra manera,
sería, quizá, lunes, y vendríame al corazón la idea,
al seso, el llanto
y a la garganta, una gana espantosa de ahogar
lo que ahora siento,
como un hombre que soy y que he sufrido. (433)

El hablante siente que su tránsito por la historia no ha servido de nada, “[...] uno se siente, en realidad, tontillo [...]”. Entonces, una exclamación cumple la función de pregunta: “¡qué hacer!” se transforma en la incógnita cuya respuesta aparece en “Los nueve monstruos”: “Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?/ ¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,/ hay, hermanos, muchísimo qué hacer.” (413). Pero en “Ello es que el lugar donde me pongo”, la pregunta adquiere mayores matices cuando se extiende hasta “¿Y qué dejar de hacer, que es lo peor?”. Ante esta pregunta ya no se puede encontrar una respuesta sentenciosa, “Sino vivir, sino llegar/ a ser lo que es uno entre millones [...]” (433). Es decir, la respuesta a estas incógnitas de orden social, para el Vallejo de este poema, sólo se puede encontrar en el individuo, en el sujeto histórico.

La última estrofa introduce la reflexión más importante en torno a la historia que aparece en el poema: el tiempo histórico percibido por el mestizo. “Hoy es domingo, y esto/ tiene muchos siglos [...]”, dice el hablante. Allí se nota cómo el tiempo progresivo de la historia sorprende al mítico, de figuración cíclica. El poeta mestizo se inquieta al encontrarse en un mismo día de la semana, pero con todo cambiado; cuando el tiempo histórico y el mítico se destruyen mutuamente y generan una figuración mestiza de la temporalidad. Entonces, por ser domingo “me viene a la cabeza la idea, al pecho el llanto/ y a la garganta, así como un gran bulto.”; pero “[...] de otra manera,/ sería, quizá, lunes, y vendríame al corazón la idea,/ al seso, el llanto/ y a la garganta, una gana espantosa de ahogar/ lo que ahora siento,/ como un hombre que soy y que he sufrido.” (433).

La historia percibida por el mestizo de *Poemas póstumos* se relaciona con el dolor de encontrar el tiempo destruido. Esta percepción de la temporalidad como sufrimiento viene a relacionarse, en esa medida, con “Los nueve monstruos”: “Invierte el sufrimiento posiciones [...]”; pero las posiciones invertidas no sólo consisten en que se piense con el corazón, o se llore con la cabeza, sino también, en que el mestizo ordene su corporalidad según las imposiciones coloniales que ubican la racionalidad en la cabeza y la concupiscencia, en el corazón.

En la subjetividad poética del mestizo se encuentran, simultáneamente, el dolor histórico y el dolor de la caída del imperio inca, “como un hombre que soy y que he sufrido.” El mestizo lleva, así, el dolor del mapa de España, el de la muerte y el de la cotidianidad en su pecho y en su cabeza, en la figuración de un tiempo doble, heterogéneo. Y esta realidad sólo puede expresarse a partir de un lenguaje mestizo, donde las palabras pueden adquirir diferentes significados que conviven uno junto al otro, de la misma manera como

¡Cuatro conciencias
simultáneas enrédanse en la mía!
¡Si vierais cómo ese movimiento
apenas cabe ahora en mi conciencia!
¡Es aplastante! Dentro de una bóveda

pueden muy bien
adosarse, ya interna o ya externas,
segundas bóvedas, mas nunca cuartas;
mejor dicho, sí,
mas siempre y, a lo sumo, cual segundas.
[...] (326)

Visto y relacionado “Ello es que el lugar donde me pongo”, se tiene que el poema consiste en una lírica mestiza del lenguaje, la cual engloba tanto las sensibilidades íntimas y heterogéneas del poeta (“[...] ya que los ojos/ poseen, independientemente de uno, sus pobrezas,/ quiero decir, su oficio, algo/ que resbala del alma y cae al alma.” (433)), como sus posiciones políticas como acontecimiento estético. Se puede concluir, entonces, con una afirmación de William Rowe: “De esta manera, Vallejo es parte de una tradición moderna fundamental en el Perú, que también incluye a Mariátegui y Arguedas, que se ocupa de criticar aquellos discursos que no permiten la simultaneidad de temporalidades y culturas, y que tratan de imponer una jerarquía de modelos occidentales de progreso.” (35). Nótese, por último, que el inglés engloba la lírica mestiza del lenguaje de Vallejo en la tradición indigenista del Perú, donde se descubre el sujeto y, con el poeta de Santiago de Chuco, el lenguaje mestizos.

3.2. VISIÓN MESTIZA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

3.2.1. *En torno al título de España, aparta de mí este cáliz*

A la hora de aproximarse al título de *España, aparta de mí este cáliz*, se hace necesario considerar tanto su legitimidad como sus sentidos. Lo primero, en virtud de que puede pensarse que, al igual que *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*, se trata de un encabezado impuesto por la viuda de Vallejo. Sobre los sentidos del título, es pertinente anotar de entrada que hacen del poemario, desde su nombre, un texto social alternativo. No obstante,

para llegar a una reflexión como la inmediatamente anterior, se deben despejar las dudas en torno a la pertinencia y legitimidad del título.

Ciertamente, lo que se conoce como *España, aparta de mí este cáliz* consta de quince poemas compuestos (o adaptados) y ordenados por el autor, probablemente, entre septiembre y noviembre de 1937 (Cfr., en Delgado, 169. Cfr., Arévalo 141-42). A pesar de haberse compuesto en un lapso tan breve de tiempo, los textos y la organización del libro fueron fruto de un arduo trabajo:

El libro, como puede verse en los facsímiles de “Obra poética completa”, fue construido, muy corregido y ordenado: 1) “España I” aparece como independiente, firmado; quizá Vallejo pensó en publicarlo independientemente, antes de hacer el libro. 2) “España II” aparecería como I (¿quizá es anterior?). 3) Un “España II” está *todo* tachado. 4) Un “España III” fue descartado, y algunas de sus partes se unieron a “España II”. Lo mismo sucedió con un “España IV”. 5) Por lo tanto, “España III” aparecía como VI, “España IV”, como VII. Los poemas del V al XIII, no tenían orden anterior (tal vez, fueran parte de “Poemas humanos”). 6) Por ello, “España XIV” aparecía como VIII, etc. Los facsímiles también muestran muchísimas tachaduras y correcciones, incluso recorreciones; esto ya nos da un indicio de que el libro no fue, como han querido hacerlo aparecer a veces, “de ocasión, precipitado” (Arévalo. 141-42. Cursivas al interior del texto).

Al contrario de los demás *Poemas póstumos*, los textos del libro de España fueron reunidos y numerados (de I a XV), sin contar con su unidad temática y las múltiples alusiones bíblicas que, literalmente, cobran vida en el poemario. Que *España, aparta de mí este cáliz* constituye una obra independiente resulta indudable; pero la primera cuestión que se presenta al observar el título sigue sin resolverse.

Ferrari prefiere mantener el título, pero conserva dudas sobre su legitimidad: “[e]n la imposibilidad de saber si este título fue tomado de alguna hoja desaparecida de los originales o si lo puso Georgette Vallejo, optamos por mencionarlo destacando su carácter

conjetural.” (en Vallejo, 1988, 292). Sin embargo, aunque alude a la edición príncipe de *España, aparta de mí este cáliz*, no cree que ese hecho sea definitivo para establecer el título de la obra.

Con todo, el hecho de que aquella edición del poemario haya aparecido en enero de 1939 y que “Durante mucho tiempo se creyó que la edición príncipe había desaparecido definitivamente, hasta que en 1983 los investigadores españoles Julio Vélez y Antonio Merino descubrieron varios ejemplares del libro en la biblioteca del monasterio de Montserrat [...]” (en Vallejo, 1988, 290), aunado a que la viuda del poeta declare que la edición “original” de *España, aparta de mí este cáliz* salió a la luz en julio de 1939, sin hacer ninguna mención de la edición española, que lleva el mismo título, parece definitivo para constatar la legitimidad y pertinencia del mismo. Recuérdese, además, que Vallejo ya había tomado el título de un poema para encabezar *Los heraldos negros*.

Ahora bien, por lo que a los sentidos que acarrea el título del libro concierne, hay que resaltar (aunque parezca evidente) que se trata de una intervención de la parte del evangelio donde Jesús ora en el huerto de los olivos: en Mateo 26:39 se lee: “Yendo un poco adelante, [Jesús] se postró sobre su rostro, orando y diciendo: Padre mío, si es posible, aparta de mí este cáliz; pero no sea como yo quiero, sino como tú.”; en Lucas 22:42, “[...] Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya.”; en el evangelio de Marcos, la fórmula se altera por “[...] y oró que si fuese posible, pasase de él aquella hora.” (14:35); mientras en el de Juan, Jesús no pide aquello a Dios, sino que dice a Pedro: “[...] el cáliz que el Padre me ha dado, ¿no lo he de beber?” (18:11). Entonces, el título del libro utiliza la oración de Jesucristo cambiando al Padre, al Dios judeocristiano, por la madre España. Vallejo sustituye al Padre por la madre²⁰, esa “madre unánime” (303) que ya

²⁰ En este punto, es pertinente recordar que, desde *Los heraldos negros*, Vallejo se siente alejado del padre: “Hay soledad en el hogar; se reza;/ y no hay noticias de los hijos hoy./ Mi padre se despierta, ausculta/ la huida a Egipto, el restañante adiós./ Está ahora tan cerca,/ si hay algo en él de lejos seré yo.” (110). Y ya en “Tendríamos ya una edad misericordiosa” [“Lánguidamente su licor”], se establece como una figura viril de mando: “¡Qué diestra de subprefecto, la diestra del padre, revelando, el hombre, las falanjas filiales del niño! Podía así otorgarle la ventura que el hombre deseara más tarde. Sin embargo:// –Y mañana, a la escuela,– disertó magistralmente el padre, ante el público semanal de sus hijos.” (318-19). Contraste con la madre muerta, que en *España*... se presenta “[...] con su vientre a cuestras” (481).

tenía todo el sentido bíblico en “Lomo de las sagradas escrituras”, identificada en un principio con París, y que llevaba a decir con todas las fuerzas de la grafía: “ Hasta París ahora he venido a ser hijo. Escucha,/ Hombre, en verdad te digo que eres el HIJO ETERNO” (303).

En cuanto a la voluntad que debe hacerse, es plausible anotar que las composiciones van diciendo que no se haga la voluntad del poeta, con “mi pequeñez en traje de grandeza” (450), sino la del “Voluntario de España, miliciano/ de huesos fidedignos [...]” (449). La fe del poeta, si bien con características cristianas, está en los huesos, en el cuerpo del voluntario. Vallejo se ubica en el mundo, en la historia, como las personas a quienes dirige sus palabras, al contrario de Jesús, quien en una de sus últimas oraciones dice: “No son del mundo [sus discípulos], como tampoco yo soy del mundo.” (Juan 17:16). Vallejo, en cambio, es del mundo y hace poesía, escribe, habla para el mundo. Se puede traer, de nuevo, a colación a Luis Monguió, teniendo en cuenta que la cita de más arriba versa sobre *España, aparta de mí este cáliz*: “[...] Vallejo coloca la justificación de la muerte del hombre en algo que reside fuera de él, mientras el cristianismo, por ejemplo, lo coloca dentro del hombre mismo.” (54).

Por tales motivos, por ejemplo, en un poema de *España, aparta de mí este cáliz* (IX “Pequeño responso a un héroe de la República”), “Un libro quedó al borde de su cintura muerta,/ un libro retoñaba de su cadáver muerto.” (470): aquí, la muerte del héroe adquiere sentido en tanto acontecimiento poético, en tanto queda la causa apenas naciendo. Respecto a estos versos, Jean Franco puntualiza:

Hay un mundo de diferencia entre el libro de Vallejo y los héroes muertos de los poemas de Alberti, cuyos cuerpos vuelven a la tierra y se metamorfosean en trigo. Este último tipo de inmortalidad no permite transmisión cultural alguna de una generación a la siguiente, en tanto que el “libro” de “Pequeño responso” es un producto cultural, a la vez que tiene relación etimológica con la naturaleza. El término latino *liber* designa tanto libro como corteza de árbol. Sin embargo, el libro está separado de la naturaleza y ya no sujeto a sus leyes. De este modo, el contraste

entre el héroe muerto y el texto que nace de la vida, y sobrevive a su creador enriquece el concepto de la resurrección. (1984, 339)

El desplazamiento y la transformación de las palabras de Jesús en el evangelio hacen, desde el título, al libro de César Vallejo un poemario mestizo, donde se entrecruzan el texto bíblico y el ideal político en un lenguaje premeditado, construido, en el cual se encuentra latente la heterogeneidad y la simultaneidad de los discursos que, a veces, pueden resultar contradictorios entre sí. En el enunciado del título intervienen polifónicamente, como dice Arévalo, “[...] tres elementos fundamentales, los mismos que rigen todo el libro: la historia, el yo, y la fórmula religiosa.” (141). Semejantes elementos constituyen los puntos del apartado siguiente.

3.2.2. *Un texto social mestizo*

Cuando se hablaba sobre *Poemas póstumos y España, aparta de mí este cáliz*, se tenía en cuenta que constituían un texto social con las características de la figuración del mundo mestizo, a partir de ese mismo lenguaje. También se señalaba que mientras en el primer corpus el rasgo característico era la heterogeneidad de las composiciones, en el segundo, el tema de la Guerra Civil Española se establecía como hilo conductor y cohesionador de los poemas. Pero también se aseveraba que las obsesiones y sus diferentes maneras de aparecer continuaban siendo las mismas. Ese, además del error de índole tipográfica que se mencionaba al principio del presente capítulo, pudo ser otro de los motivos por los cuales Luis Monguió llegó a considerar que *España, aparta de mí este cáliz* hacía parte de lo que Georgette de Vallejo tituló “Poemas humanos”. Ambos textos provienen de la sensibilidad desgarrada con la que el poeta advierte la realidad.

En todo caso, la guerra de España marca la desembocadura rotunda de ese texto social vallejianos. El levantamiento del ejército español contra el Frente Popular despierta en el peruano una nueva sensibilidad tanto en la expresión como en la forma que la contiene: la expresión lleva hasta los últimos límites de significación al texto cristiano que subyace en

los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*; la forma que contiene la expresión deviene un modelo roto, un “[...] lenguaje escrito [...] muy frecuentemente articulado al sistema de la voz.” (Cornejo Polar, 2003, 221), y que, por ende, hace de la textualidad un fenómeno mestizo. Lo mismo sucede con el género lírico, que se enlaza con el épico para producir un enunciado, de nuevo inclasificable dentro de los parámetros clásicos instituidos en virtud de los modelos europeos.

Para ilustrar esos postulados, es de suma importancia citar el diálogo que Guillermo Alberto Arévalo sostiene con un “trabajo en preparación” de Eduardo Camacho Guizado (Cfr., Arévalo, 4):

[La conciencia de la historia de Vallejo] lo llevó también a hacer su gran canto de la guerra del pueblo español; pero, como anota Camacho, debemos tener claro que “la forma y la actitud se contradicen: hay una forma épica y una actitud lírica, en una irrupción de lo personal dentro del himno. El conflicto genérico, entre una intención épica, que lleva a la exaltación, una actitud de optimismo, y una pesimista, que lleva a la lamentación lírica personal, a veces malogra el tono general del poema y le resta efectividad.” Pero esto lo tenemos que enmarcar en su época: que no es de síntesis: no permite la épica, al menos totalmente (142).

A partir de este diálogo se posibilita observar los rasgos que hacen del primer poema de *España, aparta de mí este cáliz*, “Himno a los voluntarios de la República”, un poema mestizo, donde no sólo queda abolida la distancia entre el hablante y el acontecimiento característica de la épica cuando se involucra el “yo” lírico (la sensibilidad íntima del poeta), sino que también el texto cristiano toma forma de expresión social, y el hablante se involucra en los acontecimientos como un sujeto ajeno, débil, prescindible, pero profundamente conmovido.

A la lectura de la primera estrofa del “Himno...”, es evidente que el poeta se incluye en los hechos, como un voluntario desconcertado, pero armado de lenguaje lírico; y un lenguaje lírico particular, el del mestizo que le explica, atemorizado, entusiasmado y como un otro,

al miliciano: “[...] cuando marcha a morir tu corazón,/ cuando marcha a matar con su agonía/ mundial, no sé verdaderamente/ qué hacer, donde ponerme; corro, escribo, aplaudo,/ lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo a mi pecho que acabe, al bien, que venga,/ y quiero desgraciarme [...]” (449). El hablante que anula parcialmente la distancia entre él mismo y el acontecimiento, entre su emoción y la de la guerra, parece obstruir la marcha del miliciano; pero quiere desgraciarse, entrar a la guerra y morir peleando. En esa postura del poeta como una persona minúscula ante el español consiste la primera característica del lenguaje y el poeta mestizos y el papel de la palabra poética en la guerra: un tipo de lucha que perpetúa el espíritu de resistencia. Por ello, hacia el final del poema se lee: “¡Voluntarios,/ por la vida, por los buenos, matad/ a la muerte, matad a los malos!/[...]/ y hacedlo, voy diciendo,/ por el analfabeto a quien escribo [...]” (454).

En la séptima y la octava estrofa, después haber pasado por la historia intelectual de España y por la inmediatez de los héroes malogrados de la Guerra Civil –el “Liberador ceñido de grilletos” (451)–, el poema habla de la muerte del miliciano. Entre los artistas e intelectuales, se encuentran Calderón, Cervantes, Goya, Quevedo (“ese abuelo instantáneo de los dinamiteros” (451)) y Cajal; Coll y Odena, héroe y heroína²¹ de la España oprimida por las fuerzas fascistas, se relacionan con sus ancestros, de quienes han florecido libros. Con la muerte del miliciano y la permanencia de la palabra, el poema adopta un lenguaje profético que bien puede emparentarse con las escrituras bíblicas del antiguo testamento:

[...] estaba escrito
que vosotros haríais la luz, entornando
con la muerte vuestros ojos;
que, a la caída cruel de vuestras bocas,
vendrá en siete bandejas la abundancia [...]

¡Se amarán todos los hombres

²¹ Ferrari, en las notas 5 y 7 al “Himno...”, explica: “Antonio Coll, marino, héroe de la defensa de Madrid. Abandonado la trinchera, se lanzó solo contra los tanques alemanes e italianos, atacándolos con granadas de mano. [...] Lina de Odena: heroína de la guerra de España. Secretaria de la Juventud del Partido Comunista, murió en una de las primeras batallas, haciendo frente a un grupo armado de moros.” (En Vallejo, 483)

y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas!
Descansarán andando al pie de esta carrera,
sollozarán pensando en vuestras órbitas, venturosos
serán y al son
de vuestro atroz retorno, florecido, innato,
ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y cantadas!

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!
¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
a su brutal delicadeza; volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres!

¡Obrero, salvador, redentor nuestro,
perdónanos, hermano, nuestras deudas! (452)

Después de las estrofas que evocan el texto profético cristiano (como puede verse en las notas de Américo Ferrari, del libro del profeta Isaías (483)), se desemboca en el principio de la novena estrofa con un “Padre nuestro”, dirigido al hombre que “[...] procede

suavemente del trabajo” (350) de “Considerando en frío, imparcialmente”. Como se verá más adelante, esta misma fórmula se convertirá en otro texto social mestizo con características similares a las que pueden verse en el “Himno a los voluntarios de la República”.

Es de notar, nuevamente, que el sacrificio del miliciano no cobra sentido en un estadio supra-real, sino en el mundo que continúa su legado. Así como la obra de los intelectuales y de los artistas, la del miliciano cobra importancia para la humanidad entera. También es evidente que las estrofas transcritas cobran sentido en tanto se lanzan al futuro, al respecto de lo cual William Rowe anota, cuando analiza “España III”:

El método de Vallejo consiste en tomar el momento singular como generador del tiempo, es decir, de la duración que es tiempo vivido, tiempo posibilidad, antes que escribirlo antes que inscribirlo dentro de una temporalidad continua. El poema convierte la muerte de Pedro Rojas [y léase por Pedro Rojas, con Jean Franco (1984, 409), al “rojo”, el comunista miliciano que muere en la guerra] en un acontecimiento que produce temporalidad, una temporalidad alternativa en la cual el acontecimiento ha de ser siempre formado de nuevo, no consignado a un museo.

[...]

No se trata tanto de una imagen que “relumbra” del pasado al presente, sino de un presente que se proyecta al futuro; no obstante, el proceso es semejante: una proyección que retorna una y otra vez, porque lo que vuelve es aquello humano que ha sido destruido, y continúa siendo destruido por lo que ocurre después, por la historia. (81-82)

No existe una mejor explicación que la del “tiempo mesiánico” captado por Rowe, inglés, en *España, aparta de mí este cáliz*, de un peruano, para terminar de explicar en qué consiste el tiempo mestizo (Rowe, inglés y blanco, lo llama “alternativo”) del que se ha venido hablando a lo largo del texto; ese tiempo cíclico que se encuentra con el tiempo histórico que atraviesa también el primer poema vallejiiano de la Guerra Civil Española.

Pasando a otro poema donde el texto cristiano se sincretiza con el socialista, en “Redoble fúnebre a los escombros de Durango” (XIII) se encuentran una serie de versos decasílabos que evocan, simultáneamente, el “padre nuestro” y el “Ave María”. El poema consta de diez estrofas de tres versos cada una, donde el primer y el tercer verso comienzan con las palabras “padre” y “polvo”, y el segundo verso de cada estrofa con “Dios te salve [...]”. Es pertinente citar aquí la primera y la última estrofa: “Padre polvo que subes de España,/ Dios te salve, libre y corone,/ padre polvo que asciendes del alma.// [...]// Padre polvo que vas al futuro,/ Dios te salve, te guíe y te dé alas,/ padre polvo que vas al futuro.” (476-78). El redoble al que alude el título se relaciona con el ritmo de percusión que conlleva el ritmo de las palabras. Es aquí donde, nuevamente, la palabra poética deviene sonido; se aproxima a la oralidad.

Puede conjeturarse que el hablante canta desde una colectividad cuando el “Padre polvo” se emparenta semánticamente con el “Padre nuestro”. Proyecta su voz, el sonido de la palabra poética, hacia los escombros, signo de la muerte y la destrucción del presente, esos mismos que se proyectan al futuro. Nuevamente, la posibilidad de la resurrección, de la vuelta del acontecimiento, está condicionada por la destrucción inevitable del tiempo histórico.

Sin embargo, en el último poema del libro, el que lo titula, la voz se dirige a los “Niños del mundo” (481) y, así, deja un ambiente optimista en el texto. El hablante pide a los niños que salgan a buscar a España:

Niños del mundo,
si cae España –digo, es un decir–
si cae
del cielo abajo su antebrazo asen,
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienas cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!

¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestras;
está nuestra maestra con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales!

[...] (481)

Estas dos primeras estrofas presentan a España como madre y maestra ausente, “con ella misma”, y enferma, con los brazos en un cabestrillo, como los heridos de guerra, y con las posiciones invertidas que se decían en “Los nueve monstruos”, sufriendo, padeciendo, “[...] con su vientre a cuestras”. Pero sigue estando madre y maestra, lo que lleva a Jean Franco a conjeturar que “La imagen de ‘España-maestra’ sugiere, pues, un texto didáctico escrito no por el poeta sino por los hechos mismos” (1984, 345), lo cual equivaldría a encontrar una expresión optimista dentro de la catástrofe, pues hay un tono implícito de resurrección en el acontecimiento.

La figura de la maestra se consolida cuando en la tercera estrofa se lee: “[...] / ¡cómo van a quedarse en diez los dientes, / en palote el diptongo, la medalla en llanto! / ¡Cómo va el corderillo a continuar / atado por la pata al gran tintero!” (481). El poeta habla a un público que, apenas, está aprendiendo la escritura, ese idioma que la España-madre-maestra le ha enseñado al poeta mestizo, quien habla una lengua materna impuesta por la colonia y por el texto bíblico que subyace a lo largo de *España, aparta de mí este cáliz*.

Cornejo Polar alude a esos elementos de la lengua de Vallejo y su relación con la escritura cuando habla del poema III de *España...*, de la siguiente manera:

Vallejo tiene la certeza de la contradicción que hace tensa su poesía, escrita primariamente para (y por) los que no saben leer, y de alguna manera tiende puentes imaginarios para reconvertir la letra en voz. Es la nostalgia de la oralidad que impregna buena y esclarecida parte de la literatura de América Latina, nostalgia que de una u otra manera, más bien subterránea e inconsciente, tiene que ver con la irrupción desde la conquista de la escritura y el libro como enigmáticos instrumentos de poder, sin relación inmediata con el lenguaje ni con la comunicación [...], y la manipulación en ese contexto de la escritura por antonomasia, la Biblia. (2003, 221-22)

Podría apelársele a Cornejo Polar que un poeta tan consciente del lenguaje y de las inflexiones mestizas del mismo, tiene pleno conocimiento del papel de la escritura, y del texto poético, como una lírica mestiza del lenguaje, la cual se opone a cualquier discurso de poder, sin entrar a formar parte del mismo. De eso se trata la visión mestiza que Vallejo hace de la Guerra Civil Española: de revertir las formas canónicas a partir de la conciencia del lenguaje, ése del cual Vallejo se apropia con su raza, para llevarlo a sus hermanos del mundo, al obrero, al analfabeto, al muerto que resucita y al niño.

Para cerrar el presente capítulo, hace falta matizar la afirmación de que el poema XV de *España, aparta de mí este cáliz* ubica la voz poética en un texto didáctico con la imagen del salón de clases donde el hablante pide a los niños que guarden silencio. Si bien ésta es una lectura apropiada, sucede lo mismo que con los demás poemas que, hasta aquí, se han venido considerando: el texto adquiere múltiples sentidos. Entonces, aparece otra imagen en la cuarta estrofa:

Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está

con su rigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano
la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquélla de la trenza,
la calavera, aquélla de la vida! (482)

Ahora, la “madre España” no sólo se identifica con madre enferma, o maestra lesionada, sino también con la Madre Naturaleza, “[...] que está/ con su rigor [...]”, es decir, produciendo la catástrofe natural de los hombres: la guerra. En esa medida, el escenario del salón de clases se transforma en una trinchera y el hablante, en un voluntario que lleva a esconder a los niños; por eso, le pide a los niños que bajen la voz.

Esa connotación del poema se hace más fuerte en su última estrofa:

¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún
el de las sienas que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es la noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si veis 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...! (482)

El hablante se prepara para salir a morir por la madre España, a sufrir su pasión; va a beber el cáliz que la madre España le ha brindado, no sin antes dar instrucciones a los niños, que

parecen atemorizados porque su España-madre-maestra parece estar a punto de caer, de sepultarse, junto a los milicianos. Los niños del mundo, así, resultan huérfanos potenciales, a quienes el poeta-héroe les pide que busquen una madre, como Vallejo mismo, el siemprehuérfano, lo ha hecho.

El que puede llamarse último poemario de Vallejo, pues, no se limita a exaltar al héroe o a rechazar al enemigo, sino que entrega su palabra como único vestigio de su existencia. Y esa palabra poética sigue siendo la lírica mestiza del lenguaje que aparece desde *Los heraldos negros*: la palabra que vive todas sus realidades, la forma poética que encuentra en la simultaneidad de los discursos y sus maneras de aparecer una sensibilidad íntima que lo inmortalice en la causa del pueblo, de los “hombres humanos”.

CONCLUSIONES

Si se tiene que la lírica mestiza del lenguaje consiste en explotar los múltiples sentidos de la palabra, ya sean técnicos, coloquiales u ortográficos, y en que el poema tome forma a partir de los dictados íntimos de su autor, llegando así a producir un texto heterogéneo, la poesía de César Vallejo se constituye como la expresión de ese tipo de lírica. Desde esa perspectiva, puede explicarse, por ejemplo, la destrucción del mundo y la condición huérfana del hablante de *Los heraldos negros* y *Trilce* como la simultaneidad de la destrucción del Imperio Inca y la caída del hogar mestizo, expresada en un lenguaje poético, ya sea coloquial o aniquilado, a partir de una agresión que transforma una lengua impuesta en enunciado mestizo.

La ubicación problemática de Vallejo con respecto a las vanguardias también genera conflicto en la historia literaria: su poesía siempre adopta una posición fronteriza con respecto a los discursos dominantes, por lo cual se escapa a cualquier intento de sistematización. En primer lugar, *Los heraldos negros*, considerados como una expresión posmodernista, no pueden ubicarse en una tendencia generalizada, sino heterogénea. *Trilce*, por su parte, se resiste a entrar en los programas estéticos de la vanguardia, a costa de *caer en el mayor vacío*, y se ubica en un lindero entre el posmodernismo y las vanguardias. En la última etapa del peruano aparecen los textos que conforman *Poemas póstumos* y *España, aparta de mí este cáliz*: una expresión social mestiza.

La poesía de Vallejo tiene, pues, una característica heterogénea, donde conviven, simultánea y polifónicamente, la forma lírica –personal, del hombre atrapado en el tiempo (Cfr., Arévalo, 70-71)– y una expresión mestiza, la cual llega a transformarse, en la última etapa del poeta, en un asunto colectivo. Ese asunto colectivo se vislumbraba desde *Los heraldos negros* y *Trilce* como un resultado de la crisis religiosa que humanizaba a Dios y terminaba arrojándolo del mundo: una expresión del dolor, el enternecimiento y el absurdo que señalaba constantemente la imposibilidad de alguna unidad.

Semejante crisis continúa apareciendo en los dos últimos libros del poeta, e intenta solucionarse cuando éste encuentra nuevamente a Dios en la utopía socialista; en la unanimidad que puede llegar a replicar, humana y no divinamente, la obra de Dios. Como se lee en el poema XII (“Masa”) de *España, aparta de mí este cáliz*:

[...]

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar... (475)

En todo caso, no se trata de una resurrección, sino de un cadáver que se levanta, es decir, el hombre muere por la causa colectiva.

Ahora bien, el hecho de que se hable de una *Lírica mestiza del lenguaje* en la poesía del peruano no quiere decir que el lector no deba adquirir ciertas competencias lingüísticas y literarias para emprender su lectura. Por el contrario, esa lírica cargada de terminaciones nerviosas que lleva al lenguaje a sus últimos extremos es consciente de su dificultad comunicativa, sin que por ese motivo el poeta se presente como un ser supremo; Vallejo quiere laurearse, pero sabe que va a terminar encebollado. El hablante de “Intensidad y altura” (*poemas póstumos*) dice:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

[...] (400)

Como ha podido verse, el texto mestizo se mantiene a lo largo de la obra poética de César Vallejo, y aparece como una progresión que deviene texto social mestizo. Entonces, la poesía de Vallejo ante el problema de las vanguardias, o de cualquier programatización estética, se ubica, constantemente, en un lugar intersticial, el mismo donde vive la simultaneidad de sus realidades el sujeto mestizo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arévalo, Guillermo Alberto. *César Vallejo: poesía en la historia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1977.
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 2004.
- Borges, Jorge Luis. *Cartas del fervor: correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-EMECÉ, 1999.
- . *Ficciones*. SL.: Editorial la Oveja Negra, 1984.
- Cornejo Polar, Antonio. "Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis". *Hispanamérica: Revista de Literatura Hispanoamericana*. 22.66 (1993), 5-18.
- . *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"-Latinoamericana Editores, 2003.
- Delgado, Washington ED. *Homenaje internacional a César Vallejo*. Lima: Visión del Perú, 1969.
- Foucault, Michel. "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología* 50.3 (1988) 3-20.
- Franco, Jean. *César Vallejo: la dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984. Traductor: Luis Justo.
- . *La Cultura Moderna en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, 1985. Traductor: Sergio Pitol.
- Guillén, Nicolás. *Sóngoro cosongo: poemas mulatos*. La Habana: Ediciones Unión, 1999.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Panamericana, 2002.
- Guzmán, Jorge. *Tahuashando: lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.
- Le Corré, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista: historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos, 2001.
- Liscano, Juan. *Espiritualidad y Literatura y Otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- Monguió, Luis. *César Vallejo (1892-1938): vida y obra*. Lima: Perú Nuevo, 1952.
- Ortega, Julio ED. *César Vallejo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.

- Ortega, Julio. *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *Figuración de la persona*. SL.: Edhasa, 1971.
- . *La Teoría Poética de César Vallejo*. Texas: Del Sol Editores, 1986.
- Oviedo, José Miguel. “Vallejo cincuenta años después”. *Hispania* 72.1 (1989) 9-12.
- Pratt, Mary Louise. “Apocalipsis en los andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo”. *Centro Cultural del BID* 16 (1996) 1-21.
- . *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmas, 1997. Traductora: Ofelia Castillo.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rowe, William. *Ensayos Vallejianos*. Berkeley-Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”-Latinoamericana editores, 2006.
- Schwartz, Jorge. *Las Vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Traductora: Estela Dos Santos.
- Siebenmann, Gustav. “César Vallejo y las vanguardias”. *Hispania*, 72. 1. (1989) 33-41.
- Soni Soto, Araceli. “César Vallejo y la metapoética sobre la muerte. *Trilce* y el poema LV”.
Disponible en:
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_nu m05-06_49_55.pdf : Última consulta, 21 de diciembre de 2009.
- Vallejo, César. *Narrativa y ensayos: antología*. Selección de Alonso Rabí Do Carmo. Lima: Orbis Ventures S.A.C., 2005.
- . *Novelas y cuentos completos*. Lima: Petróleos del Perú, 2005.
- . *Obra Poética*. Bogotá: Editorial Presencia, 1988.