LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO: TRADICIÓN E INNOVACIÓN*

Marco Martos

Antes que nada dejo constancia de mi profunda gratitud a la Academia Peruana de la Lengua por haberme elegido como Miembro de Número. Mi reconocimiento a todos los académicos debo mencionar de manera especial a quienes fueron mis maestros en las aulas de la Pontificia Universidad Católica y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Luis Jaime Cisneros, Jorge Puccinelli, Washington Delgado, Javier Sologuren, Gustavo Gutiérrez, Enrique Carrión, Armando Zubizarreta, José Miguel Oviedo, Estuardo Núñez, Martha Hildebrandt. Quiero evocar también la figura de José Jiménez Borja, fino estilista y excelente profesor. Sería injusto, si en una ocasión como ésta no recordase a mis profesores de colegio, aquellos que me enseñaron que la lengua nos hace seres humanos y que apreciar la literatura es un arte que, aunque no parezca, puede dar sentido a una vida. Mi gratitud para Domingo Riqueros, fallecido ya, a Federico Varillas Castro y Fidel Lamadrid Caramantín, mis maestros en el colegio San Miguel de Piura.

* Leído en la ceremonia de incorporación, el 2 de setiembre de 1999.

Mi agradecimiento también a una multitud de personas, amigos que la vida me ha dado, de quienes tanto he aprendido, la mayoría de los cuales son profesores de distintas especialidades, trabajadores o alumnos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En el terreno específico de la poesía mi gratitud para Jorge Cornejo Polar, Carlos Germán Belli, Pablo Guevara, Francisco Bendezú, Leopoldo Chariarse, Félix Quesada, Hildebrando Pérez, Carlos Garayar, Elqui Burgos. Y en el tema de Vallejo, sobre el que vengo meditando varios años, es grato mencionar mi fructífero diálogo con Elsa Villanueva, Américo Ferrari, Roberto Paoli, Ricardo Silva Santisteban, Noel Altamirano y Marcos Gheiler.

Ernesto More (1897-1980), uno de los peruanos que alternó con César Vallejo en Lima entre 1921 y 1923 y en París entre 1926 y 1928, y que ha consagrado páginas de un estilo lleno de alacridad a la memoria del poeta de Santiago de Chuco, antes de conocerlo, en 1918, en el prólogo de su libro *Hésperos*, habla de la necesidad de construir una literatura andinista, despojada de la añoranza del imperio incaico y que atendiese a la interrelación de hombres, animales y cosas en el espacio de los Andes de América del Sur. El término “andinista” no ha hecho fortuna en la crítica literaria tal vez porque tuvo que competir con “indigenista” de larga tradición. Retomamos aquí la idea de More para procurar mostrar cómo la cultura andina del Perú, en particular, la de los Andes del norte del país está presente en la poesía de César Vallejo, uno de los poetas más representativos de la lengua castellana en el siglo XX. Preferimos hablar de “poesía andina” porque el vocablo “andinista” bien puede remitirnos a una idea “ismo”, es decir a un movimiento de vanguardia, cosa que no es nuestra intención.

César Vallejo tuvo un “yo creador” de una potencia extraordinaria. Escribió cuentos, novelas, crónicas periodísticas, artículos de opinión, obras de teatro, pero fue fundamentalmente un poeta, par sin duda de las grandes vates españoles de los llamados siglos de oro XVI y XVII y lírico

destacadísimo en la fulgurante creación castellana del siglo XX, considerando tanto así los iberoamericanos como a los españoles. Su "yo creador" tuvo como contraparte un "yo social" que supo cumplir con las exigencias que la vida diaria demanda, como se prueba por su temprana tesis de bachiller, por los múltiples trabajos que tuvo para realizar tanto en Trujillo como en Lima. Ese "yo social" sólo trastabilló, tuvo dificultades para cumplir con sus tareas, en París, cuando el poeta, pese a los esfuerzos que hacía día a día, no pudo insertarse en la sociedad francesa, como tantos otros latinoamericanos que pasaban por esas mismas penurias.

Junto a esta noción del "yo creador" y del "yo social" que viven en perpetua lucha y complementariedad en todo sujeto y en particular en los artistas, conviene superponer la noción de identidad o identidades en César Vallejo. Como es natural tanto el "yo creador" como el "yo social" participan en la identidad el individuo como totalidad.

Vallejo fue asumiendo distintas identidades a lo largo de toda su vida que no fue abandonando sino sumando, y si bien alguna de estas identidades son racionalmente contradictorias, en el inconsciente vivieron en perpetua convivencia. Así, el primer Vallejo que se expresa en *Los heraldos negros*, libro aparecido en 1919, aunque fechado como 1918, está signado por su origen provinciano, en el marco de una familia cristiana numerosa; su mayor fidelidad es a los valores de ese mundo cerrado. La concepción que tiene Vallejo sobre el grupo familiar que conservará a lo largo de toda su vida y que es propia del mundo andino peruano, es la de familia extensiva, en oposición a la familia nuclear característica de las grandes urbes. Vallejo es el *shulca*, el último de los hijos. Tiene dos abuelos sacerdotes y su padre ha sido gobernador de Santiago de Chuco, ciudad en la que no se habla otra lengua que el castellano, pero en la que el quechua y el desaparecido culle actúan como poderosos ríos subterráneos, en los topónimos y multitud de americanismos característicos del Perú, muchos de los cuales Vallejo incorporó no sola-

mente en sus primeros poemas, sino también en los últimos que escribió.

Una segunda identidad del poeta en su juventud es la intelectual del Norte del Perú. Es curioso, pero apenas saliendo de Lima, la capital peruana, hacia el norte, todos los pueblos se reconocen como nortños, cosa que no ocurre con el sur del país. Esto quiere decir que entre la identidad provinciana y la identidad nacional de los peruanos, existe, para el caso de los nacidos en el norte del país, una identidad de tránsito. A principios del siglo ser intelectual nortño en Trujillo, especialmente en el momento en que vivió allí Vallejo, significaba la posibilidad de conocer la gran tradición castellana de poesía y tener información relativamente reciente de lo que hacían otros poetas en América Latina, situación que ahora sería inimaginable, pese a los adelantos de las comunicaciones. Vallejo, como ha sido recordado muchas veces, formó parte de un grupo privilegiado de intelectuales que tendría mucha influencia en la historia política y cultural del Perú del siglo XX. Entre sus amigos estaban Antenor Orrego, el primero que advirtió con juicio crítico certero la calidad de la poesía que escribía; Víctor Raúl Haya de la Torre, el político de más larga influencia de las décadas siguientes; Alcides Spelucín, un fino poeta de musa modernista; José Eulogio Garrido, prosista de garra, arqueólogo que ha trabajado en la gran ciudadela de barro de Chan Chan. Vallejo era en ese tiempo ya un hombre atento a lo que ocurría en la historia y en la política, y, sobre todo, alguien capaz de solidaridad con sus prójimos.

En los años de *Trilce* (1922) expresa el poeta una condición marginal que lo acompañará toda su vida. Los fracasos amorosos, la experiencia de no ser aceptado totalmente en Lima, y sobre todo el haber pasado 112 días en la cárcel de Trujillo, son marcas de esta exclusión, separación que lo hará solidario con todos los que sufren, los enfermos, los caminantes, los presos.

El “yo poético” y el “yo social” de Valle continuarán sus fases de expansión en Europa. A lo largo de toda su experiencia peruana (1892-1923), Vallejo fue viajando de una periferia a un centro cultural de mayor envergadura, pero en todos los lugares encontró oposición de lo establecido, inclusive en Trujillo que fue la ciudad donde mejor le fue. Esta experiencia se multiplicó durante su estancia en París y Madrid. París era de alguna manera la capital cultural del mundo. Allí vivían y publicaban los artistas más reconocidos, Joyce, Pound, Hemingway, Gide, Aragón, Bretón, pero Vallejo no tuvo ningún contacto con ellos, se mantuvo siempre en el ámbito de los autores que tenían como lengua al español y no siempre fue amistosa su relación con los más conocidos, salvo con el chileno Huidobro y el español Larrea. Sus amigos más conocidos fueron peruanos: Alfonso de Silva, Pablo Abril de Vivero, Gonzalo More. Vallejo asumió su identidad de artista latinoamericano. Su evolución política lo llevó naturalmente a convertirse en marxista, a afiliarse al partido comunista español, lo que no necesita de mayor probranza a estas alturas. De mayor importancia es el hecho de que asumió el método dialéctico en poesía. En su caso eso le ayudó a trascender, a ir más allá del dolor individual, a lograr una rara quintaesencia verbal. Pero es ingenuo sostener que Vallejo se convirtió en grande por la asunción del método dialéctico en poesía; si eso fuera la fórmula para alcanzar cotas más altas, todos los militantes marxistas que pergeñan versos a escondidas podrían alcanzarlas.

Pero siendo marxista, siendo militante, siendo poeta marginal en la megápolis, Vallejo no abandonó sus identidades anteriores. Por eso pueden encontrarse contradicciones en su vida, por eso hay un tono bíblico y una serie de fórmulas cristianas en sus poemas finales. Simultáneamente, mientras más lejos está su país, Vallejo va afirmando su condición de peruano, de poeta de la periferia, provinciano siempre, pero que desde el comienzo mismo de su aventura poética hasta su doloroso final dominó a la perfección su instrumento lingüístico.

Volvamos al comienzo para hacer un esbozo de relación entre la sociedad, la vida del poeta y los textos literarios. En casi todos los escritores, pero de modo más claro en los de mayor talento, ya en sus primeras obras está el esquema del que desarrollarán después.

En 1919, probablemente el 26 de julio de ese año, empezó a circular en Lima el primer libro de poesía de César Vallejo. *Los heraldos negros* traía al lector algo conocido y algo nuevo a la vez. Las personas acostumbradas a la música de los modernistas, a las sílabas bien contadas, a la distribución armónica de acentos, trataron con mucha familiaridad el texto que tenían entre manos. Vallejo se mostraba como un eximio versificador, como un gran lector de Darío, de los otros modernistas, en especial de Herrera y Reissig, y, entre líneas, del padre de la poesía moderna, Baudelaire, al que admiró toda su vida. Pero al mismo tiempo LHN tenía otras características no compartidas, considerando tanto a los escritos en el Perú como a los que se difundía en otros países de lengua española: la exhibición a ratos impúdica de los sentimientos, la muestra descarnada del sufrimiento, la radical desnudez de la palabra. El asedio al dolor en este poemario se hace por distintas vías: tanto a través de afirmaciones apodícticas, como aquella que se desarrolla en el poema liminar que da nombre al libro, como por descarnadas expresiones de sufrimiento personal ante lo ineluctable del destino, o por continuos lamentos, jeremiadas, como dice el diccionario, por la pérdida de la mujer amada. A todo esto añádase un sentimiento de culpa de origen cristiano frente a las apetencias de la carne y un enfrentamiento a Dios y a todos sus símbolos paternos que se va desarrollando en la entrelínea de muchos de sus versos. Por ser provinciano y de cultura campesina, Vallejo en apariencia rememora como feliz la vida del hogar. Una lectura más atenta nos lo muestra sobre todo adherido al universo de la madre, en conciliación con el padre sólo cuando éste pierde su poder. De la misma manera, Vallejo tiene una especie de reconciliación con la divinidad cuando advierte que a Dios "debe dolerle mucho el corazón".

Pero tal vez la clave para todo este manojito inicial de sus poemas que sigue teniendo validez para el conjunto de sus poesías, sea aquello que en filosofía se llama el principio de alteridad, la posibilidad de ponerse en el lugar de otro. Influido en el plano teórico por la lectura de algunos pasajes de la Biblia, por Kierkegaard y Schopenhauer, el poeta concibe la vida como una sucesión de sufrimientos. La pasión amorosa sólo es un remanso en el camino dificultoso y está teñida de culpa. En el terreno estrictamente literario, otra influencia sobre el primer Vallejo es Calderón de la Barca en su aseveración de que el mayor delito del hombre es haber nacido. En este sentido, el grueso de poemas de LHN está emparejado por dos composiciones que le dan sentido: el primer poema ya aludido que aparece en todas las antologías y "Espergesia", el último del libro, donde se señala que el poeta nació un día que Dios estuvo enfermo, grave. *Los heraldos negros* puede ser interpretado como el fracaso de la creación de la especie humana. En esta derrota quedan envueltos tanto la divinidad como los individuos, los hombres. El "yo creador" de *Los heraldos negros* es provinciano, de cultura campesina, de contacto con una pequeña urbe, Trujillo, y de la asombrosa coincidencia con los expresionistas alemanes, y es también un adelanto de los existencialistas franceses en la concepción del individuo como un ser arrojado entre las cosas. En la poesía castellana del siglo XX nadie lo ha hecho con más patetismo y hondura.

Lo que caracteriza a la poesía de Vallejo y que él traía de su terruño serrano, como queda dicho, es la noción de familia extensiva, la solidaridad con los otros, con los prójimos, la temática hogareña, la intensidad de la pasión amorosa vivida conflictualmente puesto que dentro de ella aparecen como contradictorios los elementos idealizadores con las apetencias sensuales. Entendido de este modo, el libro inicial de Vallejo corresponde tanto al modernismo —sobre todo por el rigor formal, por el gran conocimiento de la versificación, por el homenaje implícito a este Darío que pasa con su lira enlutada, como el amanecer de la poesía del nuevo

Perú del que habló Mariátegui. Vallejo reivindica la cotidianidad andina e imagina a su propia provincia como a una especie de paraíso perdido. Nacer es un sufrimiento, un aparecer sin causa, pero abandonar la tierra natal, la familia, es una pérdida de rumbo. Vallejo expresa en LHN, por ejemplo en su poema "Idilio muerto", la añoranza de lo definitivamente perdido. Así como los millones de migrantes de hogaño, el poeta no entierra definitivamente lo perdido sino que lo conserva en la belleza de sus palabras.

Hay una idea de Spengler, citada por TW. Adorno (en *Crítica cultural y sociedad* Madrid 1984) que bien puede ayudarnos a entender buena parte de la poesía de Vallejo. A Spengler le preocupan las relaciones entre la cultura campesina y la cultura de las masas en las grandes urbes. Según esta comparación, el centro de la vida familiar en el campo es el hogar, en el sentido más literal, la cocina. Los migrantes en las grandes ciudades procuran conservar en lo posible la relación con ese fuego central, pero los millones de individuos que viven en buhardillas y cuartos de alquiler, llevan más bien la vida de los nómades prehistóricos. La megápolis sólo en un sentido metafórico es un hogar. Hay para Spengler una relación directa entre tamaño de la cocina e integración del individuo con la naturaleza. Si utilizamos metafóricamente a Spengler, podemos decir que tanto la poesía inicial de Vallejo como la que escribió en Europa, expresan las contradicciones, los conflictos de un migrante; de un lado su deseo de conservar el pasado idealizado, y, de otro, su voluntad de integrarse a una realidad muy dura. Como ésta es también una realidad del Perú contemporáneo es posible percibir una de las razones por la que Vallejo goza de una gran popularidad en los lectores peruanos de hoy. Existe, sin duda, un proceso de identificación.

Entre 1918 y 1922 Vallejo tuvo una acelerada maduración literaria. Se convirtió en ese "buen primero" del poema XVI de *Trilce*. En ese libro el poeta se enfrenta a un asunto mayor de la poesía de todos los tiempos: la necesidad de forzar la

lengua heredada. Los lingüistas nos hablan siempre de una relación arbitraria pero obligatoria dentro de la lengua entre el significado y el significante. Esta afirmación de cuya validez científica es difícil disentir, no es compartida necesariamente por los poetas o por algunos de ellos. Justamente la originalidad mas radical en poesía está en forzar esta relación, en ponerla entre paréntesis, en violentarla. Un poeta experimental vuela los puentes de tradición, de la retórica, del buen decir, desafía el buen sentido, no teme la muerte del lenguaje y crea uno nuevo, balbuceante, confuso, lleno de retazos de significación. En lengua española solo dos poetas han llevado hasta el extremo de la incomunicación o del silencio esta búsqueda, César Vallejo con *Trilce* (1922) y Vicente Huidobro con *Altazor* (1931). Pero hay diferencias notables entre ellos. Huidobro es un poeta de los espacios aéreos, Vallejo es de la tierra y de lo más hondo de sus cavernas. Huidobro concibe su poética como un símil de la vida que va cayendo desde el nacimiento hasta la muerte. La poesía sirve en esta concepción para atenuar la caída vertical, a manera de paracaídas, como lo dijo explícitamente en el prólogo de su libro. Mientras que Vallejo, terrestre hasta el tuétano, tiene una aspiración metafísica que ha merecido distintas interpretaciones. Pero tal vez la más importante diferencia es que Vallejo en *Trilce* se asoma a la incomunicación pero no olvida ni deja de lado deliberadamente el hecho de que la lengua es un sistema comunicativo que funciona en virtud a un tácito contrato social. Huidobro, como Vallejo mismo, advirtió que las palabras gastan su capacidad expresiva y optó por abandonarlas lentamente e inventar otras nuevas. Ese tránsito expresivo puede advertirse a partir del tercer apartado de *Altazor* hasta el séptimo. Las palabras que figuran en la página final de *Altazor* no pertenecen a ningún idioma conocido. Forman parte de un ideolecto personal e intransferible. En una experiencia personal de 1988 en la Universidad Stendhal de Grenoble, leídas aisladamente a un grupo de jóvenes franceses que estudiaban español, nadie acertó a definir la lengua que las cobijaba. Propuestas en cambio a lectores cuya primera lengua es el español, uno que otro

acertó a ver una matriz castellana, lo que permitía, según uno de ellos, percibir briznas de significación.

Vallejo tomó ciertas cuestiones formales de la vanguardia, la ausencia de títulos, el uso arbitrario de la mayúsculas, la utilización del espacio, la utilización de números romanos para cada poema, la puntuación arbitraria. Pero tiene otros elementos que le son propios y que por su intermedio se vuelven a incorporar a la modernidad. No renuncia al yo romántico sino que lo expresa de manera disociada. Así como la expresión del poeta, su vida misma está fragmentada; los poemas expresan ese gran desorden, y una voluntad secreta de orden por cierto; lexicalmente los textos se internan en los meandros del idioma recurriendo a numerosos arcaísmos y neologismos, circunstancias que nos recuerdan que en condiciones de dificultad el migrante suele recurrir a su lenguaje más recóndito, más personal. Y lo que al habitante de las ciudades le parece un arcaísmo, tiene plena vigencia para el morador del campo o de los poblados más alejados. Es lo que se llama "el espíritu de campanario", realidad que nos lleva a concluir que existe una doble velocidad en la transformación histórica del lenguaje: una más lenta en las provincias y una más rápida en las grandes ciudades.

La elucidación de los significados de los vocablos de *Trilce* han generado verdaderas batallas verbales entre críticos. Pareciera que en el plano psicológico, el poeta se cobra un desquite con una sociedad que le es marcadamente hostil. De esta manera obliga al lector a volverse un ente activo para reconstruir primero que nada, el sentido de los vocablos.

Temáticamente el libro trata de los siguientes asuntos: la experiencia amorosa, siempre desgraciada, siempre incompleta, siempre truncada; la experiencia de la cárcel, la experiencia estética, la experiencia existencial, la experiencia hogareña. En líneas generales un libro como *Trilce* pone en cuestión nuestras nociones de poesía, incluso las más arraigadas. Nos deja un gran desconcierto. Sólo percibimos una

voz que habla en lo oscuro, que muchas veces nos deja en la ignorancia; nos quedamos sin saber en que consiste este gran sufrimiento. Sin embargo, no todos los poemas del libro son herméticos. Hay una porción de textos que está en relación con *Los heraldos negros*, con las llamadas *canciones del hogar* y hay una parte no desdeñable que da la impresión de haber arribado a una claridad lexical después del hermetismo lexical que caracteriza a los poemas más estudiados del libro. El hablante se identifica, pero no su balbuceo.

Pondremos, como ejemplo el primer poema de libro.

I.

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

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

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

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

Algunos críticos aseveran que se trata de un poema de cárcel en el que se hace alusión al acto de defecar y otros sostienen que esa composición se refiere a la experiencia de la creación poética. Los razonamientos de ambos grupos de críticos son atendibles y convincentes, mientras uno no lea la

posición contraria. Lo asombroso es cómo Vallejo escribe un texto de tanta elasticidad como para poder significar asuntos tan diferentes. La única explicación valedera, que incluya a ambos puntos de vista, es que se trata de una separación, y, en este sentido, el alumbramiento de la escritura, ese parir metafórico, guarda semejanza con el acto de defecar. En todo caso, no es gozo lo que encuentra el lector en *Trilce*, es laceramiento, es combate, es oscuridad. Su equivalencia en prosa es el mundo cerrado de Kafka, es dolor oscuro, esa inanición.

Vallejo casi no publicó poesías entre 1922 y 1938, año de su muerte. No preparó los originales de lo que después se ha llamado *Poemas Humanos*, nombre elegido por su viuda Georgette Vallejo y Raúl Porras Barrenechea en 1939. Puesto que el poeta no preparó estos textos no hay indicio certero de cómo lo habría hecho, lo más prudente es llamarlo entre corchetes poemas, título modesto, pero respetuoso. En estos poemas finales, los mejores que salieron de su pluma, Vallejo explora el sentimiento humano en toda su intensidad. Y empieza por auscultarlo dentro de sí. No es el poeta que contemplativamente habla de la pobreza, la miseria y el hambre. La dificultad de vivir día a día está visceralmente expresada. Vallejo es al mismo tiempo poeta radical de la marginalidad y un poeta central del idioma. Hasta ese momento lo había sido de la marginalidad cultural, pero situado en el centro mismo de la cultura occidental, no expresa la segregación lingüística o la marginalidad radical o la xenofobia de los otros. Testimonia el dolor de quienes gastan toda su energía en vivir en las condiciones más ríspidas. En pocos poetas se encuentra que cualquier texto, abierto el libro al azar, parece antológico. Entonces que la distancia entre el “yo creador” y el “yo social” prácticamente se anula. Desocupado, enfermo, limpio y astroso, si vale la contradicción, Vallejo parece un elegido por el destino, una voz suya y la de los demás. Es un poseído por la poesía. Recuperada la confianza en la lengua ya no necesita ser un poeta experimental. Vuelve a los ritmos conocidos que no se proponen poner ninguna

mediación con el lector común y corriente. Por supuesto esta afirmación necesita matizarse. Recientes investigaciones de María Luisa Aranibar prueban que Vallejo, en los versos de su etapa europea, emplea preferentemente versos endecasílabos que combina con heptasílabos; en ocasiones, en los versos más largos intercala un octasílabo entre el endecasílabo y el heptasílabo. Desde el punto de vista formal éste el momento culminante en la producción vallejianca, el lugar más característico de encuentro entre la tradición y la innovación.

En el volumen que ahora se denomina *Poemas Humanos* y que nosotros preferimos llamar *Poemas* hay una serie de textos que Georgette Vallejo separó en 1968 como un libro aparte que figuran con el nombre de *Poemas en prosa* en la edición llamada Moncloa (Lima 1968). Esos poemas que la crítica ha querido ubicar entre los primeros que Vallejo escribió en París, aproximadamente entre 1924 y 1926, nuevamente muestran la importancia que en el magín del poeta tiene el mundo perdido de la infancia. En uno de los más característicos de este manojo, titulado "La violencia de las horas" Vallejo hace el repaso de algunos muertos en su pueblo y desfilan doña Antonia, la Ronca, que hacía pan barato en el burgo, el cura Santiago, quien saludaba a los muchachos llamándolos "José" y a las mozas diciéndoles "María", la joven rubia Carlota, la tía Albina, el cuñado Lucas, el perro del poeta Rayo.

Escribe Vallejo:

"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 (...). Murió mi eternidad y estoy velándola".

Pero no es el recuerdo de la arcadia familiar destrozada para siempre el motor de esta poesía. La marginalidad de los desposeídos impacta profundamente el estro del poeta, él

mismo un marginal. En estos textos está la solidaridad con el albañil que cae de su andamio y ya no almuerza, con las orejas Sánchez, con el que no tiene cumpleaños. Vallejo habla por el que tiene voz y por el que teniéndola no es escuchado. Así ocurre con el poema siguiente:

La cólera que quiebra al hombre en niños,
que quiebra al niño en pájaros iguales,
y al pájaro después en huevecillos;
la cólera del pobre
tiene un aceite contra dos vinagres.

La cólera que el árbol quiebra en hojas,
a la hoja en botones desiguales
y al botón en ranuras telescópicas;
la cólera del pobre
tiene dos ríos contra muchos mares.

La cólera que quiebra al bien en dudas,
a la duda en tres arcos semejantes
y al arco, luego, en tumbas imprevistas;
la cólera del pobre
tienen acero contra dos puñales.

La cólera que quiebra al alma en cuerpos,
al cuerpo en órganos desemejantes
y al órgano en octavos pensamientos;
la cólera del pobre
tiene un fuego central contra dos cráteres.

En el aspecto formal, el texto combina versos endecasílabos con versos heptasílabos, vieja fórmula que utilizó Garcilaso y que resalta la imagen central de la cólera del pobre. El texto funciona con la idea de que la poesía se basa en lo que se ha dado en llamar “expectativa cumplida”, tanto en el significante como en el significado. La implicación de la voz en tercera persona que habla del asunto tratado es implícita, nos habla de la cólera de los mansos, de los que no están preparados para tener cólera, pero la tienen. Como se dice al final, la cólera del pobre tienen un fuego central con-

tra dos cráteres. Esta lentitud de la cólera y la rapidez de aquello otro que la provoca, son equivalentes a los sentidos metafóricos de las palabras “huile” y “vinaigre” en el francés. En *Adieu Volodia*, la única novela que escribió en ese idioma Simone Signoret, ambientada justamente en los años que vivió Vallejo en París, hay unos niños judíos que juegan a la sogá, como decimos en el Perú. Dar sogá, dar la cuerda lentamente, es “huile” y darla rápidamente es “vinaigre”. Si añadimos esta significación a todo el poema, lo lento se enfrenta a lo rápido, pero lo lento tiene un fuego central y lo rápido solo dos cráteres.

Cuando Vallejo estuvo en el Perú y añoraba en poesía a su paraíso perdido provinciano, en Trujillo o Lima, hacía alusión a lo que dejaba atrás, a las personas, a los animales, al espacio que no iba a volver a tener. En su fase europea, salvo en los llamados por Georgette Vallejo, *Poemas en prosa*, es el Perú, y dentro de él la tradición cultural andina, lo que tiene mayor fuerza como elemento cohesionador del estro del poema. Aquí y allá expresiones como “Fue domingo en las claras orejas de mi burro, de mi burro peruano en el Perú (perdonen la tristeza)”. O “guardar un día para cuando no haya, una noche también, para cuando haya (así se dice en el Perú —me excuso)”, son muestras palpables de que Vallejo es muy consciente de un diálogo con otros lectores que, aunque son de habla castellana, no son peruanos. Ante ellos se presenta un hablante del español cuyo idiolecto pertenece al Perú y que introduce en lenguaje escrito vocablos del habla familiar. Así ese “burro peruano del Perú” está construido sobre una broma que hasta ahora se repite en las conversaciones de peruanos. Decimos “alemán de Alemania” para distinguirlo de otro que puede parecer alemán no siéndolo. “Alemán de Alemania” o “francés de Francia” confiere en el habla popular peruana una categoría de legitimidad cuya frase opuestas implícita bien puede ser un insulto. El juego de oposiciones se da entre lo legítimo y lo ilegítimo!

Cuando Vallejo escribe “así se dice en el Perú —me excuso” se dirige más —que en ningún otro texto al hablante del español que no es peruano. Con modestia, excusándose, demanda su derecho al hablar en peruano, la modalidad andina del español sudamericano. Castizo como el que más, Vallejo, reclama en poesía, como lo haría cualquier lingüista peruano en un artículo científico, el derecho de cualquier individuo a hablar en su lengua materna, tal como la ha aprendido en su infancia.

La poesía que mayores alusiones hace al Perú y que al mismo tiempo supera la añoranza, y exuda orgullo sereno madurez es *Telúrica y magnética*.

Telúrica y magnética

¡Mecánica sincera y peruanísima
la del cerro colorado!
¡Suelo teórico y práctico!
¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!
¡Papeles, cebadales, alfalfares, cosa buena!
¡Cultivos que integra una asombrosa jerarquía de útiles
y que integran con viento los mugidos,
las aguas con su sorda antigüedad!

¡Cuaternarios maíces, de opuestos natalicios,
los oigo por los pies cómo se alejan,
los huelo retornar cuando la tierra
tropieza con la técnica del cielo!
¡Molécula ex abrupto! ¡Atomo terso!

¡Oh campos humanos!
¡Solar y nutricia ausencia de la mar
y sentimiento oceánico de todo!
¡Oh climas encontrados dentro del oro, listos!
¡Oh campo intelectual de cordillera,
con religión, con campo, con patitos!

¡Paquidermos en prosa cuando pasan
y en verso cuando párense!

¡Roedores que miran con sentimiento judicial en torno!
¡Oh patrióticos asnos de mi vida!
¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!
¡Oh luz que dista apenas un espejo de la sombra,
que es vida con el punto y, con la línea, polvo
y que por eso acato, subiendo por la idea a mi osamenta!

¡Siega en época del dilatado molle,
del farol que colgaron de la sien
y del que descolgaron de la barreta espléndida!
¡Ángeles de corral,
aves por un descuido de la cresta!
¡Cuya o cuy para comerlos fritos
con el bravo rocoto de los temples!
(¿Cóncores? ¡Me friegan los cóndores!)
¡Leños cristianos en gracia
al tronco feliz y al tallo competente!
¡Familia de los líquenes,
especies en formación basáltica que yo respeto
desde este modestísimo papel!
¡Cuatro operaciones, os sustraigo
para salvar al roble y hundirlo en buena ley!
¡Cuestas in fraganti!
¡Auquéñidos llorosos, almas mías!
¡Sierra de mí Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
¡Estrellas matutinas si os aroma
quemando hojas de coca en este cráneo,
y cenitales, si destapo,
de un solo sombrerazo, mis diez templos!
¡Brazo de siembra, bájate, y a pie!
¡Lluvia a base del mediodía,
bajo el techo de tejas donde muerde
la infatigable altura
y la tórtola corta un tres su trino;
¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas;
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y los demás, me las pelean...!

En este texto como en otros de la etapa parisina, la presencia del país de origen combina elementos que podríamos llamar de una identidad regional provinciana, con la idea de nación. Vallejo reconoce lo peruano a través del trabajo de la tierra de papeles, cebadales, llamados cosa buena. Y luego el desfile de animales, asnos, la vicuña y hasta un guiño literario, la referencia a los cóndores, el ave heráldica indígena, pero a la que habían cantado tanto Chocano, el poeta oficial en la época del presidente Leguía como el cuentista Ventura García Calderón, también conocido representante de lo que Basadre llamó “la república aristocrática”. En el poema también hay un uso regional “el bravo rocoto de los templos”, es decir una referencia al picante que se produce en los valles cálidos del norte del Perú, a veces transcrito como “bravo rocoto de los templos” que no tiene sentido en el texto. En este poema esta también la frase “¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo, / y Perú al pie de orbe; yo me adhiero!” que probablemente sea la mejor expresa aquello que venimos dando como característica de la poesía de Vallejo: una voluntad de representar lo personal, lo familiar lo regional, lo nacional, sin excluir una vocación cosmopolita: aborigen después del hombre y antes de él, Vallejo reclama en el poema su capacidad de atender lo que viene de fuera, las flautas y su derecho a expresarse en una quena, el instrumento por excelencia del natural del Perú. El poema termina con una broma, una chanza en el lenguaje familiar peruano: “¡Y los demás me las pelan... !”, es decir al escritor no le importa lo que puedan pensar los demás de su elección.

Paralelamente a sus *Poemas*, Vallejo escribió *España aparta de mí este cáliz*, que en la edición de *Poemas humanos* que hizo Georgette Vallejo en 1939 aparece como una sección del libro, pero que ha alcanzado a ser un texto independiente teniendo en cuenta la edición que se hizo en España. En ese libro Vallejo logra la hazaña de expresar la épico dentro de la lírica. En él la exaltación del compañero, del militante, de Pedro Rojas, de Ernesto Zúñiga, de Ramón Collar, de Juana Vásquez, no es solamente la exaltación a una bandería; cada

uno de estos héroes, como aquellos otros del burgo natal, Carlota, el ciego Santiago, la madre, los hermanos que había cantado antes, están hechos de un mismo barro, aquello que solemos llamar lo universal. La voz del hablante en *España aparta de mí este cáliz* alcanza una intensidad y una altura excepcionales.

Hemos detallado al comienzo de esta exposición las distintas identidades de César Vallejo; conviene ahora señalar que en su escritura consiguió cumplir el sueño de cualquier artista; a través de la ficción que significa lo literario, toca las fibras mas secretas de la realidad.

El porvenir de la poesía de Vallejo está ligado al porvenir de la poesía misma. Desde Baudelaire se habla de una decadencia de la lírica. Recordamos, sin embargo, que en la modernidad que nos toca vivir, que algunos empiezan a llamar posmodernidad, no existen ni actividades ni centros privilegiados. Siendo así, la poesía se pone en igualdad con cualquier otra tarea del ser humano, y puesto que no ha perdido su característica de expresar con menos palabras más significados, vivirá como vive hasta ahora. Y Vallejo que no fue solamente un escritor talentoso, sino que estuvo alumbrado por la genialidad, gozará seguramente en el futuro de tanto más fervor con el que cuenta hoy día. Y es un privilegio para nosotros, los peruanos que por su intermedio nuestra manera de ser, muestra habla, nuestra cultura, lleguen a los más apartados rincones del planeta. Tenemos legítimo orgullo de que su nombre se mencione al lado del de Quevedo y de Góngora como algo de lo más representativo de nuestra lengua, que su poesía comparta preferencias con los más celebrados poetas latinoamericanos, Rubén Darío, Pablo Neruda y Vicente Huidobro, y que junto con Manuel González Prada y José María Eguren, esté considerado fundador de la poesía peruana del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

César VALLEJO

1988 *Obra poética*. Américo Ferrari, coordinador.
París. Archivos.

Theodor W. ADORNO

1988 *Crítica cultural y sociedad*. Madrid. Sarpe.

Simone SIGNORET

1985 *Adieu Volodia*. Paris: Libraire. Artheme Fayard.

Ernesto MORE

1918 *Hesperos*. Lima.