

# Comunión y Muerte en Poemas Humanos

Por ANDRÉ COYNÉ

## I.— DE TRILCE A POEMAS HUMANOS

En junio de 1923, Vallejo se embarca para Francia, en compañía de Julio Gálvez, quien había de compartir la vida miserable de los primeros meses parisienses, pasando con él de un hotel a otro, viviendo de poco, junto con alguno que otro amigo peruano, tal como el músico Alfonso de Silva a cuya memoria el poeta dedicará uno de sus últimos poemas (*Poemas Humanos* — p. 39. — 175) (1).

De aquella época de adaptación no sabemos casi nada. Los que la califican ligeramente de época de bohemia deberían al menos despojar la última palabra de sus resonancias sentimentales más vulgares y trilladas y entenderla en el sentido doloroso de fatalidad de la miseria, ese mismo sentido que Vallejo le daría personalmente, algunos años más tarde cuando escribiría con tono no de añoranza, sino de profunda lástima: "Yo sé de la bohemia, yo conozco su hueso amarillento, su martillo sin clavar, etc..." (2). Un eco de la experiencia de entonces se encuentra en una carta que conserva un familiar de Vallejo en Trujillo: "El peor presagio de una mala suerte es la inteligencia".

La figura de Vallejo no ha cambiado; al contrario sus rasgos se han ido precisando, tales como los habían observado en Trujillo Antenor Orrego o el joven Ciro Alegría. "Vi en él la provincia peruana en día domingo", declara uno de los primeros compatriotas que lo hayan en-

---

(1) La mayoría de las composiciones de *Poemas Humanos* no llevan título; para designarlos indico en cada cita la foliación: a) de la edición original de *P. H.*— París 1939; b) de la edición de *Poesías Completas* de Vallejo - Buenos Aires 1949. Para las citas secundarias o fragmentarias me limito a la foliación de la edición de Buenos Aires.

(2) *Mundial* -1-1-1927.



contrado en París (3). Tristeza y dulzura de un rostro que revela su fuerte arquitectura andina sobre un cuerpo seco, ascético.

Paulatinamente Vallejo va extendiendo el círculo de sus relaciones, es verdad que sobre todo entre los latino-americanos de París (el escultor costarricense Max Jiménez fue uno de los primeros en ayudarlo) y, cuando a principios de 1925, es fundada la compañía de los *Grandes Periódicos Ibero-americanos*, que se propone "incorporar América en nuestro tiempo", Vallejo le presta desde el principio su colaboración; pronto la retirará, pero entre tanto se ha iniciado para él un período, si no muy holgado, menos inseguro que el anterior. Paralelamente a su participación a los *Grandes Periódicos*, ha comenzado a enviar en forma más o menos regular, unas crónicas de la vida parisien- se a periódicos y revistas de Lima, actividad que le asegura durante algunos años relativos medios de subsistencia.

De 1925 a 1930 podemos encontrar un número bastante elevado de artículos periodísticos firmados por el autor de *Trilce* (4) : teniendo en cuenta el carácter de las publicaciones para las cuales se escribían, dichos artículos no siempre se libran de una aparente frivolidad, pero, al mismo tiempo, si queremos leer entre renglones, evidencian una evolución personal cada vez más caracterizada.

A través de ellos son evocadas todas las tentaciones que solicitan al París de la primera postguerra : en un ambiente en que persiste el recuerdo de la conflagración mundial (5) y se presiente la importancia de la revolución bolchevique, tenemos el teatro de Shaw, el de d'Annunzio o el de Pirandello, al lado del jazz y del ballet negro; tenemos las actividades subversivas del surrealismo y el desembocar del cubismo en las artes decorativas; la diplomacia pacifista de Briand, la deificación de Poincaré "santo moderno del ahorro"; Picasso y Cocteau; la atracción de New York sobre París o la boga del cine y de Chaplín; la internacional de la paz en Ginebra y la del placer en Deauville; tene-

---

(3) Osmán del Barco.

(4) He seguido las dos series principales de artículos en *Mundial* y en *Variedades* : los utilizo tan sólo en la medida en que interesan directamente la personalidad y las ideas de Vallejo. Para una bibliografía completa, véase mi *Nota bibliográfica sobre Vallejo en Mar del Sur* No. 11 - Lima - Junio de 1950 (reproducida como *Apéndice II* del presente estudio). Recordaré solamente que la fecha de redacción de los artículos es anterior de algunas semanas a la de la publicación (según los casos entre 1 y 3 meses).

(5) "Todavía y aún por cuanto tiempo más la guerra manda y mandará en el curso y sentido de las sociedades europeas.....". *Mundial* 24-XII-1926. "Con la guerra todo ha cambiado en Europa, de la economía hasta los vicios.....". *Variedades* 27-VIII-1927.



mos asimismo el crecido número de los nuevos Mesías : "Cristos de smoking", al lado del apoteosis del músculo en la literatura (Montherlant) y en la vida (Lindbergh) (6); Keiserling y Spengler disertan sobre el porvenir de la civilización, al mismo tiempo que por todas partes se organizan los concursos de belleza (7).

Es París en su totalidad; París, sensible a todas las antenas del mundo, que ejerce sobre Vallejo una extraordinaria seducción ("En París todo es posible") (8), en el centro de una época inquieta en la cual se están precisando todas las cuestiones y el porvenir empieza a ser planteado como un problema (9); en semejante ambiente el escritor reacciona a cada instante, declara su desacuerdo, resiste a las tentaciones fáciles o, en otros momentos, se deja arrastrar : contra el prurito futurista de la velocidad, proclama el placer de viajar a pie; contra la deificación de los héroes deportivos, reivindica el heroísmo del espíritu, o, contra la invasión de la noción de récord y de match en la vida cotidiana, el triunfo libre y universal de la vida en el interior de cada individuo humano.

Al principio, cuando expresa un pensamiento, ocurre todavía que Vallejo escribe con un estilo próximo al de Antenor Orrego (10); en otros fragmentos reconocemos igualmente al autor de *Escalas Melografiadas* o de *Trilce* (11), pero ya a partir de los primeros artículos se manifiesta una emoción simplemente humana que empieza a atormentar al poeta; la contradicción más dolorosa que la guerra ha dejado en la capital francesa, Vallejo la denuncia en el espectáculo del lujo máximo unido con

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

---

(6) "Vamos hacia una nueva definición del hombre : animal religioso y deportivo.....". *Mundial* 14-X-1927, etc.

(7) Cada uno de los nombres o manifestaciones que acabamos de recordar tiene referencias precisas en tal o cual artículo de Vallejo.

(8) *Variedades* 10-VII-1926. Cf. *Mundial* 17-XII-1926 : "París ciudad cósmica", y también 5-X-1928 : "..... en París no se vive una existencia cosmopolita que es agregado meramente material, sino una vida cósmica que es compenetración profunda en un ambiente de ciudadanía universal.....".

(9) "Nuestra época es conscientemente interrogativa....." - *Mundial* 14-VIII-1925. "Nuestro tiempo no es nada liberal ni ecléctico, sino trágico y agónico.....", id. 2-XI-1928.

(10) En *Mundial* 14-VIII-1925, opone el "liberalismo meloso de los políticos" al "liberalismo verdadero, alto, religioso de los poderosos de corazón".

(11) En *Mundial* 6-VII-1928, véase p. ej. un artículo sobre Baudelaire : "..... se diría que posee la sabiduría en la sombra, y se diría que cae para arriba..... - ese binomio zoológico entre mamífero y pájaro....., etc."



la mayor miseria (12); quien en su juventud escribiera *El Pan Nuestro* se encuentra siempre tan desprovisto y angustiado (13) frente a cualquier clase de privaciones y va extendiendo su experiencia a todos los demás hombres; una vez, al contacto de los infelices que mueren en el invierno pariciense, la crónica rompe los moldes ordinarios del género y se carga de patetismo, adoptando el ritmo de un verdadero poema en prosa (14); en varias oportunidades (15) el contraste queda fijado en la imagen paralela de los pobres que se suicidan y del opulento embajador de Rusia que lleva la vida elegante de París. Podemos sospechar a través de dicho ejemplo la violencia que más tarde la inteligencia habrá de hacer al sentimiento y a la visión inmediata para legitimar la posterior adhesión al comunismo.

Es casi siempre grave, en el fondo, el tono de los artículos. En el mismo momento los intelectuales sud-americanos ( y los peruanos los encabezan con Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui) (16) intentan sacar a sus países respectivos de la situación de "sociedades coloniales" (17) en la que permanecen; Haya y Huidobro entablan un debate sobre la función social del arte; y Vallejo en sus artículos alude frecuentemente a los problemas propios de la América indo-ibérica o a las relaciones entre dichos problemas y la situación del artista: su planteamiento de la realidad americana, aunque no es de un sociólogo profesional, resulta de todos modos revelador: en ningún momento opone la herencia española a la indígena, y el primer contacto efectivo que toma con España, a fines de 1925, lo confirma al contrario en una intuición que no hará sino profundizarse hasta los años de la guerra

---

(12) Véase p. ej. *Mundial* 3-XII-1926, donde denuncia "un falso concepto del progreso": mientras unas parejas de enamorados se besan en un auto de lujo, otras se suicidan de hambre.

(13) Por lo demás, su angustia tiene ya una orientación definida y resulta incapaz de captar ciertas incidencias espirituales de la miseria que lo rodea: es así como, al comentar la primera novela de Georges Bernanos, *Bajo el sol de Satanás*, que acaba de aparecer, no sabe sino denunciar en ella "un anaeronismo psicológico" - *Mundial* 23-VII-1926 - juicio por lo menos precipitado, cuando se refiere a uno de los escritores más extraordinarios de nuestro tiempo.

(14) En *Varietades* 18-II-1928, crónica titulada *Hacia la dictadura socialista*.

(15) *Mundial* 8-X-1926; id. 4-XI-1927.

(16) En 1926, Haya de la Torre está en Europa; Mariátegui ha regresado al Perú desde 1923 y está a punto de fundar *Amauta*; a partir de 1927, las divergencias entre el líder aprista y el comunista se van a volver más virulentas.

(17) Vallejo: *Mundial* 20-IV-1928.



civil : "Madre España . . . ." (18); América sin embargo no ha dado hasta la fecha ningún valor universal, con excepción de Ruben Darío, (19), porque todavía quiere imitar lo europeo, en vez de escuchar las sugerencias del "hilo de sangre indígena" que la pueden liberar del servilismo cultural frente a Europa; pero la "indigenización" no ha de ser un acto de voluntad indigenista, como ocurre en más de un líder peruano estilo 1927, sino un acto de sensibilidad indígena : "Rodó olvidaba que para ser poeta de América le bastaba a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalidad de su obra, es evidente" (20).

Las ideas de Vallejo sobre el arte y el artista están estrechamente relacionadas con esta última preocupación de autenticidad : oponiéndose a Paul Valéry, declara que "la obra grande es de origen nativo y nunca un resultado de la voluntad" (21) (cf, en otro artículo : "cuanto más humana es una obra de arte, más grande y poderosa es esa obra") (22); o denuncia "la literatura de puerta cerrada" que ignora todo de la vida, y exige al contrario del escritor la probidad del obrero manual ("raro es el escritor que se salva") (23); tomando a Baudelaire como ejemplo, reconoce en el poeta francés la unión de la rebelión y la inocencia que caracteriza a los verdaderos creadores (24), aquellos que nunca bajan de la cruz y nunca transigen (entre los vivos, Pierre Reverdy es quizás el único, pero su soledad le eleva muy por encima de un Lindbergh y otras divinidades nuevas) (25). Principios de los cuales Vallejo jamás se ha apartado en toda su obra anterior : por más que alguien lo discuta, la empresa de Trilce era una empresa seria, y el au-

---

(18) *Mundial* 1-I-1926 : el autor ha oído contar que España y Rusia son los únicos países europeos que conservan la pureza primitiva, "la pureza de gesta de América"; las impresiones personales confirmarán este presentimiento (véase *Mundial* 25-VI-1926 : *El secreto de Toledo*).

(19) En dos oportunidades, con corto intervalo, - *Mundial* 18-III-1927 y *Variedades* 22-X-1927-, Vallejo reivindica el ejemplo de Darío. En *Amauta* - No. 4 - se queja de que las dos palabras "América latina" estén explotadas en Europa por cualquier ambicioso de los "boulevards" o de las letras.

(20) *Variedades* - 22-X-1927.

(21) *Mundial* - 16-III-1928. En *Variedades* 24 VII-1926, sugiere : ".....quizás este es el gran camino, matar el arte a fuerza de libertarlo....."; el fin último sería escribir de un modo natural, tal como se come.

(22) *Mundial* - 28-VII-1928.

(23) *Variedades* - 26-V y 2-VI-1928.

(24) *Mundial* - 6-VII-1928.

(25) *Mundial* - 13-IV-1928.



tor del libro, al mismo tiempo que rehusa comentar o defenderlo más tarde, no reniega de él sino que al contrario le reivindica altamente escribiendo en 1925 : "siempre gusté de no discutirme ni explicarme, pues creo que hay cosas o momentos en la vida de las cosas que únicamente el tiempo revela y define" (26). El poeta es consciente de su obra y afirma con el tranquilo orgullo del creador : "En el mundo hay actores y espectadores. Los primeros son machos, los segundos son hembras. A estos se les llama críticos en arte o conductores en electricidad; a aquellos se les llama héroes en la sangre o manecillas en el reloj" (27).

Pero simultáneamente, los testimonios de la actividad propiamente poética del desterrado, son sumamente escasos. La actividad crítica es entonces más importante y se manifiesta como un modo de selección entre todo lo nuevo de los años últimos, — una selección que rechaza cualquier "estridentismo" pasajero de las "gestas de vanguardia", para retener tan sólo unos cuantos elementos positivos capaces de ser integrados en la elaboración de una nueva poética y de lo que algunos, por los mismos años, empiezan a llamar una vuelta hacia un mal definido "orden poético". En 1938, Estuardo Núñez escribiría en su *Panorama actual de la poesía peruana* : "La llamada al orden la dió César Vallejo, aquel poeta que impulsó antes la inquietud por la nueva poesía, desde *Amauta* (nº 3, noviembre de 1926)". Para sustentar su afirmación, E. Núñez no se refiere sino al artículo publicado en *Amauta* (28), pero nosotros podemos descubrir idéntica preocupación en varios artículos de *Mundial* o de *Varietades*. Ya a principios de 1926, Vallejo proclama la necesidad que nuestra época tiene de un "método" (29); en la colaboración dada a *Amauta*, que se titula *Poesía Nueva*, se opone a la falacia de todos aquellos que se imaginan hacer algo nuevo y verídico, únicamente por emplear unas cuantas palabras nuevas y llenar sus versos de vocablos como "cinema, motor, jazz band, etc."

"Los materiales artísticos, escribe el poeta a renglón seguido, los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados

---

(26) *Mundial* - 11-XII-1925 : Vallejo se refiere a unos juicios emitidos sobre *Trilce* por algunos sudamericanos.

(27) *Amauta* - No. 4 : *Se prohíbe hablar al poeta*.

(28) Las colaboraciones críticas de Vallejo en *Amauta*, si bien escasas, no dejan de ser interesantes : No. 3 : *Poesía Nueva*; No. 4 : *Se prohíbe hablar al piloto*; No. 30 : *Autopsia del Surrealismo* (artículo reproducido de *Varietades*).

(29) *Mundial* 11-VI-1926; cf. id. 23-VII-1926 : "Mi generación pide otra disciplina de la vida.....".



por el espíritu y convertidos en sensibilidad... La poesía a base de palabras o de metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y en consecuencia por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua, o no atrae la atención sobre si es o no moderna..." (pensamos en la advertencia de Antonio Machado: "En política, como en arte, los novedosos apedrean a los originales..."). Un poco más tarde agregará con tono virulento: "Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres... Fraguadores de linduras, ved cómo viene el agua por sí sola, sin necesidad de esclusas... Al celestinaje del claro de luna en poesía ha sucedido el celestinaje del cinema..." (30).

Como hemos podido mostrarlo ya a propósito de *Los Heraldos Negros* y en la época del futurismo, Vallejo había sentido intuitivamente todo lo dicho desde que escribiera sus primeras obras; pero nunca se había preocupado hasta entonces por decirle con semejante insistencia. De ahí que lo veamos atento a captar por todas partes los signos anunciadores de las "nuevas disciplinas" (31). "Para todos los recientes movimientos revolucionarios (y Vallejo habla tanto de los artísticos como de los políticos) se acerca la hora del equilibrio que dejará subsistir sólo lo que en ellos era vital..." (32). "Lo difícil para el artista está en poseer el sentimiento de la razón suprema del arte. Lo fácil es negarla cuando no se la posee..." (33).

En todo lo que llega de América, el escritor denuncia, bajo las apariencias de novedad de la nueva generación artística, la permanencia de hecho del antiguo espíritu de imitación (34), la carencia de fisonomía propia y la simple aplicación de unas cuantas recetas europeas ( nueva ortografía, nueva caligrafía, nuevos temas, nueva máquina de fabricar imágenes, nueva conciencia cósmica, nuevo sentimiento político y económico... ), sin que nunca, o casi nunca, se deje oír a través de las obras "un timbre humano, un latido vital y sincero"; no

---

(30) *Amauta* - No. 4.

(31) Preocupación que en cambio le impedirá comprender y aceptar a los surrealistas, pues las advertencias que hemos citado en el párrafo anterior se oponen en forma acertada a los "novedosos" de segunda zona, pero ignoran por completo el fenómeno poético más importante de la época.

(32) *Mundial* - 22-VI-1927.

(33) *Variedades* - 27-VIII y 10-IX-1927.

(34) Especialmente en *Variedades* 7-V-1927 : *Contra el secreto profesional* - A propósito de Pablo Abril de Vivero.



quedan a salvo de su crítica ni las personalidades más destacadas : para él, un verso de Neruda o de Borges en nada se diferencia de un verso de Tzara de Ribemont o de Reverdy. "En la poesía pseudo-nueva caben todas las mentiras" : entonces Vallejo saluda con simpatía un libro de su compatriota Pablo Abril de Vivero que tiene en su favor la ausencia completa de pretensión y logra una verdadera emoción sin recurrir a una estética efectista; en América, al contrario de lo que debería suceder, la totalidad de los escritores se pretenden revolucionarios, lo que permite que el crítico agregue : "la aristocracia espiritual está allá en ser conservador, y lo vulgar y "standard" está en ser o al menos en rotularse vanguardista".

Ya sabemos que Vallejo durante todo aquel tiempo, no publica más que muy contados poemas : sólo han llegado hasta nosotros unas pocas composiciones de los años 1926-1927; simultáneamente, el tono de las crónicas no evoca sino muy de vez en cuando el tono anterior del cuentista. ¿Qué pensar, si no de un silencio total, por lo menos de una producción moderada? En primer lugar, parece evidente que *Trilce* ha llevado hasta sus extremos límites una experiencia, después de la cual toda tentativa de prolongarla hubiera difícilmente evitado la repetición o el fracaso. Por otra parte es más fácil presentir desde afuera o desear deliberadamente el "retorno a un orden poético" que solucione las contradicciones de la época, que realizarlo personalmente a la hora de tomar a su cargo la angustia del lenguaje para producir una obra verdaderamente nueva. Nos es dado entonces imaginar (sin que quepa por supuesto ninguna afirmación definitiva) que las fronteras de *Trilce* señalan asimismo las fronteras de cierta facultad poética que más adelante podía solamente repetir lo mismo sin renovarse profundamente. En un artículo escrito por Vallejo en 1929 (35), encontramos algunas líneas que significan más que una simple crítica circunstancial o momentánea y en las que pasa como un eco personal, fácilmente sensible : "Los indoamericanos somos ya por índole y por naturaleza telúrica precoces.... A los treinta años hemos dado ya nuestra sangre, en arte, en vida, en novelería....". Son bastantes los casos que podrían ilustrar semejante debilitamiento del espíritu creador; y en el de Vallejo será necesaria la permanencia de una sensibilidad humana excepcional para que, al contacto trágico de acontecimientos igualmente excepcionales, se explique la fiebre brusca de los últimos meses y la escritura apresurada de muchos de los *Poemas Humanos*.

---

(35) *Mundial* - 24-V-1929.



Todavía no hemos llegado a ellos. - Durante años, el poeta de Trilce no entrega sino con cuentagotas los poemas que escribe y, más tarde, el silencio será completo. Una carta, enviada a Luis Alberto Sánchez, me parece reforzar nuestras anteriores hipótesis : "Usted sabe que soy harto avaro de mis cosas inéditas. . . . Aún cuando se me ha solicitado poemas continuamente, mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrito : no publicar nada, mientras ello no obedezca a una entrañable necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria. . . ." (36). Debemos creer a Vallejo bajo palabra : si él no ha dado nada a la publicidad, es porque cuando escribe tiene el sentimiento de seguir explotando una veta anteriormente revelada (la técnica adquirida sobrevive siempre a la intuición auténtica), y no obedecer a un verdadero mandato de la sinceridad consigo mismo, cosa que reprocha a los demás y no admite en su propia persona.

Era legítimo pensar que la llegada a París, el cambio repentino de ambiente y los nuevos contactos establecidos iban a provocar reacciones fecundas; puede ser que hayan tenido los efectos exactamente contrarios y que, al mismo tiempo que descubrían a la reflexión de tipo intelectual problemas y perspectivas desconocidos, sancionaban el empobrecimiento de las facultades propiamente creadoras. Por lo demás, Vallejo que vivía en París y ya no podía vivir en otro sitio, seguía rodeado de amigos que hablaban su mismo idioma, cuando ya de por sí su propio pasado lo llevaba por un camino demasiado personal para que consintiera sufrir las influencias más determinantes del momento literario parisino : la angustia primitiva de su hablar poético, tal como lo manifestará desde su primer libro, no tenía nada que ver por ejemplo con aquella exploración del universo de lo insólito y de lo maravilloso cotidiano, que los surrealistas intentaban en el mismo momento; cada vez que Vallejo hable del surrealismo, lo hará con el tono de alguien que siempre ha mirado el movimiento desde afuera, como algo del todo extraño.

En 1926, Vallejo publica, en compañía del español Juan Larrea, una pequeña revista, *Favorables Paris Poema* (no pasará del segundo número), en la cual aparece, bajo el seudónimo de Apeles Fenosa

---

(36) Citado por Sánchez en *Mundial* - 18-XI-1927.



(36) α) un poema sin título que más tarde será recogido como poema inicial de *Poemas Humanos* (p. 7-149) : en una forma menos jadeante, más equilibrada que la forma propia de *Trilce* (¿retorno a un orden poético?), y, al mismo tiempo, con cierta ironía más libre (¿vaga influencia parisina?), encontramos aquí nuevamente una experiencia particular del tiempo, con la muerte instalada en el presente, y la destrucción en cada minuto de la vida; dos versos se imponen con valor de definición :

“....de cada hora mía retoña una distancia”  
y “....El tiempo tiene un miedo ciempiés a los relojes....”;

el poeta se encuentra ya diariamente equidistante “de su vida y de su muerte”.

En el No. 3 de *Amauta* (Nov. de 1926), podemos leer otro poema: “Me estoy riendo, etc...”, en el cual se deja sentir la misma mortal amenaza (“es el tiempo que marcha descalzo /de la muerte hacia la muerte”), y simultáneamente se reintroduce, llevada a su último extremo, la obsesión numérica que caracterizaba la época anterior de Vallejo (“Son tres Treses paralelos/ barbados de barba inmemorial/ en marcha 3 3 3”).

El año siguiente, Luis Alberto Sánchez presenta a los lectores de *Mundial* dos nuevos poemas (37); el primero de ellos se titula *Lomo de las Sagradas Escrituras* y, a través de la presencia de la madre como símbolo ya universal en un clima continuo de orfandad, anuncia las proyecciones proféticas y redentoras de las últimas obras (“de pecho en pecho hasta la madre unánime...” — “Hasta París ahora vengo a ser hijo. Escucha/ Hombre en verdad te digo que eres el HIJO ETERNO”). El segundo poema es *Actitud de excelencia*; los editores de *Poemas Humanos* han reproducido, entre poemas fechados de 1937, uno

---

(36 a) Apeles Fenosa era amigo del autor de *Trilce*; escribía poemas no muy buenos. Vallejo, por amistad más que por convicción, elogió una vez uno de ellos. Fenosa, consciente de no merecer el elogio, propuso entonces, en son de broma, que ambos publicaran un poema en *Favorables*, trocando tan sólo las firmas. Vallejo aceptó el desafío y firmó el poema de Fenosa mientras este estampaba su nombre al pie de la obra del peruano.

(37) *Mundial* - 18-XI-1927. Sánchez promete ofrecer pronto otros poemas recibidos al mismo tiempo; no he encontrado huella de la publicación anunciada. Años más tarde, Sánchez declarará igualmente haber recibido de Vallejo, en 1930, “tres poemas estremecidos” destinados a la revista *Presente*; dichos poemas tampoco aparecen en el mencionado periódico.



titulado *Altura y Pelos* (p. 84-214) que no difiere de este poema de 1927 sino por ligeras modificaciones (37-a); la estructura está clara y conscientemente marcada (nuevo signo del retorno a un orden poético), y la aparición de las cosas más humildes de la vida acentúa el tono quejumbroso y pronto implacable por la reiteración cada vez más urgente del verso respuesta : "Yo que tan sólo he nacido. . . . /Yo que solamente he nacido. . . . /Ay! yo que sólo he nacido solamente!".

En los poemas mencionados, si, por un lado, advertimos un esfuerzo para construir una nueva forma, por otro, observamos la permanencia, en un ambiente de privación ejemplar, de aquellas intuiciones que han distinguido la poesía de Vallejo desde sus primeros momentos. Pero, si es cierto, que semejantes composiciones señalan una etapa hacia *Poemas Humanos*, también indican como el extinguirse de la anterior época creadora del poeta, y será menester la conmoción causada mucho más tarde, por nuevas circunstancias, tanto personales como sociales, para que se deje oír por última vez la gran voz poética del autor de *Trilce*.

Por lo demás, otras preocupaciones cada día más precisas se sobreponen a las inquietudes de orden poético. Lo lento y hondo de la evolución política de Vallejo revela como semejante clase de preocupaciones ha podido solicitar la atención del poeta sin dejarle mucho tiempo para actividades de otra índole. Una decisión racionalmente motivada terminará confirmando por un tiempo el silencio artístico. Por cierto, el autor de *Trilce*, siempre cuidadoso de alcanzar la mayor autenticidad, no había incurrido nunca en la tentación de aislarse en una torre de marfil : "el pensamiento abstracto y desinteresado no existe" (38); además, el sentimiento de su miseria personal lo acercaba a todas las miserias humanas; pero hasta la fecha, él había distinguido al artista auténtico del hombre político : en una crónica de 1927, titulada "Los artistas ante la política" (39), reconocía que el artista es forzosamente, como cualquiera, un sujeto político, pero que no debe limitarse a orientar las preferencias electorales de las muchedumbres o a refor-

---

(37 a) Modificaciones por lo demás acertadas : en la primera versión, la disposición del estribillo resultaba bastante inhábil; en la versión definitiva los últimos versos, sobre todo, adquieren con la repetición interna : "sólo, solamente", una mayor fuerza expresiva.

(38) *Mundial* - 3-V-1929.

(39) *Mundial* - 30-XII-1927.



zar con sus escritos una revolución económica, sino que su papel verdadero es, más hondamente, suscitar una nueva sensibilidad política, una nueva "materia prima política", en la naturaleza humana; entonces Vallejo invocaba contra tal o cual versificador soviético o pintor mejicano, el ejemplo excelso de Dostoiewski : el arte no es propaganda, las teorías entorpecen generalmente la creación. . . .

Algunos meses más tarde, Vallejo escribe todavía, en un artículo (40) que critica un decreto del Soviet Supremo sobre la existencia oficial de la "literatura proletaria" : "Como hombre puedo simpatizar y trabajar por la revolución, pero como artista no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas. . . .". Frase la última que deslinda exactamente dos terrenos que no siempre se pueden superponer : el artista no obedece más que a sus exigencias íntimas, las cuales no van en contra pero sí mucha más allá, en el tiempo como en la penetración espiritual, del "engagement" cotidiano del hombre.

Sin embargo, en el caso de Vallejo, semejante "engagement" empieza a presentar cada día más exigencias. Al principio no carece todavía de contradicciones, tanteos e inquietudes : la miseria económica de las clases trabajadoras, la audacia de los propagandistas comunistas en Francia (41) orientan a Vallejo hacia la adhesión a la fe soviética, mientras que la realidad soviética misma (tanto la persistencia de la diferencia de riqueza entre los individuos, como el "sentimiento de cantidad" (42) subyacente a la civilización rusa contemporánea, en eso idéntica a la civilización americana) lo detiene en el camino de la adhesión formal. Saluda la insurrección trostkista (43) como un movimiento significativo en medio de la incolora comunión espiritual que caracteriza al mundo comunista, y, con más frecuencia, intenta aclarar para sí mismo los términos contradictorios del problema, explicando, por ejemplo, el atraso del hecho comunista (atraso que los comunistas declarados no quieren reconocer) sobre el espíritu comunista por los efugios inevitables de la historia (44); en 1929, lo vemos interrogarse todavía (45) sobre la cuestión "más grave de la época" : saber si el aspecto científico del marxismo será capaz algún día de satisfa-

---

(40) *Mundial* - 21-IX-1928.

(41) *Variedades* - 3-XI-1928.

(42) *Mundial* - 10-VIII-1928.

(43) *Variedades* - 19-I-1929.

(44) Particularmente en *Mundial* - 31-VIII-1928.

(45) *Mundial* - 31-V-1929.



er nuestras necesidades extra-científicas, naturales al hombre y que nunca dejarán de serlo. El comunismo de Vallejo nunca será el de los políticos simplones u oportunistas.

Pero entre tanto, ya se ha realizado el primer viaje a Rusia, esencial para la posterior evolución del artista. Durante los años en los cuales se venía efectuando la transformación que analizamos, Vallejo seguía llevando esa existencia que los sobrevivientes se contentan con calificar de "bohemia". Siempre mudándose de un hotel a otro, presa de la misma tristeza de otrora y de la nostalgia de la tierra natal que se expresaban en algunas fórmulas que sus amigos le oían repetir hasta agotarlas, — siempre correctamente arreglado a pesar de la pobreza, siempre abierto a las afecciones que se presentaban, vivió un tiempo en compañía de una joven francesa, Henriette, rodeado de sus compatriotas de París como Gonzalo More, o de artistas y escritores de América Latina y de España como Juan Larrea.

Varios de ellos se iban a lanzar igualmente en actividades sociales y políticas y podemos preguntarnos hasta que punto estaban informados de las vacilaciones íntimas del autor de *Trilce*. Sea lo que fuere, el viaje a Rusia corresponde a la necesidad de resolver en el sitio mismo interrogaciones planteadas por primera vez muchos meses atrás. En noviembre de 1928, Vallejo pasa por Budapest y Berlín, en enero de 1929, está ya de vuelta en París (46); será difícil separar, en el libro "*Rusia 31*" publicado unos años más tarde, las impresiones relativas al primer viaje y las relacionadas con el segundo; el autor seguramente las ha entreverado consciente y voluntariamente, de manera que las declaraciones que abrirán el libro: "No pertenezco a ningún partido. No soy ni burgés ni bolchevique... etc." no podrán ser tomadas al pie de la letra: después del primer viaje, la conversión de Vallejo era un hecho cierto, acompañada o no, por la inscripción a un partido político.

A raíz de ese viaje, se celebró el matrimonio del poeta con Georgette, compañera abnegada de los últimos años, evocada como confidente en uno de los últimos poemas (P.H. — p. 28-168). Entonces, con dinero heredado por Georgette, los recién casados emprenden un viaje que llevará a Vallejo por segunda vez hasta Rusia: a principios de Octubre de 1929, encontramos una crónica fechada de Leningrado, quince días más tarde otra de Viena, camino de regreso (47) (el viaje se pro-

---

(46) Es al menos lo que podemos concluir de varios artículos de *Mundial*, especialmente: 11-I-1929 y 19-IV-1929.

(47) *Mundial* - 13 y 27-XII-1929.



longará por otros países y especialmente Italia : Florencia, Roma, etc.). Desde entonces la posición del escritor resulta claramente definida, de acuerdo con una ideología definida : escribe sobre Clémenceau o Poincaré unos artículos que ya no admiten la menor vacilación (48); reniega definitivamente de toda clase de tentación estética, y llega a confundir al bohemio, al sacerdote y al político en su reprobación de todas las "menos cruzadas" de la "sociedad burguesa" : renuncia a transigir más tiempo y las colaboraciones (y por lo tanto la ayuda pecuniaria que las mismas le proporcionaban) a revistas "independientes", como *Mundial* o *Variedades*, disminuyen y luego cesan por completo.

El último artículo publicado en *Variedades* (49), con fecha de febrero de 1930, se titula *Autopsia del Surrealismo*; no constituye ninguna abjuración, pues Vallejo, como ya dijimos, nunca fue tentado por el movimiento surrealista, sino la conclusión lógica de una larga evolución artística; el estilo es voluntariamente impersonal — viene a constituir uno de esos artículos que cualquier intelectual afiliado al partido comunista hubiera podido entonces firmar : "La inteligencia capitalista ofrece, entre otros síntomas de su agonía, el vicio del cenáculo...."; el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* de Breton y el panfleto respuesta, *Un cadáver*, que los disidentes acaban de lanzar, constituyen para el marxista dos testimonios más del callejón sin salida en que agoniza el mundo capitalista; Breton no es más que un polemista al estilo de Maurras, un anarquista de barrio; la revolución será obra de los obreros por la acción, y no de los intelectuales con sus crisis de conciencia — todos argumentos ya trillados en la época, y que olvidaríamos si no fuese por lo que ahora nos ocultan y simultáneamente nos revelan. En un artículo del año siguiente (50), Vallejo saluda la naciente literatura proletaria de la cual desconfiada todavía en 1928; los signos más diversos de la decadencia literaria del capitalismo pueden verse, declara el escritor, a través de este criterio común : el agotamiento del contenido social de las palabras : "Nadie dice nada a nadie.... El vocablo se ahoga en individualismo....", mientras que la "nueva literatura" devolverá a las palabras su contenido social universal. En todos los escritos de Vallejo en aquella época se percibe una voluntad de "comprometerse" intelectualmente, sobreponiéndose a la angustia personal

---

(48) *Mundial* - 11-I-1930; *Claridad* - Buenos Aires - 14-II-1931.

(49) *Variedades* - 26-III-1930; reproducido, por su carácter polémico, en *Amauta*, abril de 1930.

(50) P. ej. en *Universidad* - Lima - octubre de 1931.



para encarar de un modo objetivo y lúcido los problemas más generales; el sentimiento de la miseria universal dicta a la voluntad sus imperativos; entretanto el poeta deja de manifestarse abiertamente.

En la primavera de 1930, Vallejo viaja a España donde la revista *Bolívar*, dirigida por el peruano Pablo Abril de Vivero, publica unos artículos suyos relativos a los viajes a Rusia. A mediados del mismo año se imprime la edición madrileña de *Trilce* para la cual José Bergamín escribe un prólogo hoy clásico. El regreso de Vallejo a París coincide con la persecución anticomunista iniciada por el gobierno francés de entonces y un buen día el poeta es citado e interrogado con algunos de sus amigos por la policía francesa; luego un decreto, a fines de diciembre, lo expulsa de Francia por sus actividades políticas; Vallejo y su esposa se refugian en España, de donde regresarán a Francia en cuanto les sea posible.

Efectivamente, si bien la realidad exterior de París se reflejará, en los últimos poemas de Vallejo, solamente por unas cuantas alusiones (51), es factible, sin embargo, comprobar que la capital francesa era la única ciudad que Vallejo podía aceptar plenamente para vivir en ella; en un poema de 1937, el mismo escribirá en francés en medio del texto español: "C'est Paris, reine du monde...." (p. 14-154), y de regreso de España había de confesar a un amigo: esta vez no saldré más de París, "me moriré en París, y no me corro...." (52) (tenemos en esta frase como el eco anticipado del poema *Piedra negra sobre una piedra blanca* — p. 54-189); asimismo en uno de sus monólogos finales dirigidos a su madre muerta, declararía con tono de cariño, más que de énfasis: "Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande...." (p. 238).

Por el momento, entre París y París, es la permanencia obligada en España. Aparte del viaje anterior de 1930, Vallejo había estado va-

---

(51) Los alrededores - las orillas del Marne - P. H. p. 91-219; las salas del Louvre - p. 104-229; los castaños de las calles - p. 27-166; el jardín del Luxemburgo - p. 14-154; la estatua de Voltaire - p. 21-161; las orillas del Sena - p. 79-209; el Bulevar Haussman - p. 112-237; sin contar los hoteles: Hotel Ribouté, Hotel des Ecoles.... p. 39-175, en los cuales Vallejo se alojara, o los cafés en los cuales se reunía con sus amigos: *Le Dome* o *La Rotonde*, en Montparnasse, y luego el *Café de la Régence*, frente a la Comedia Francesa, lugar privilegiado donde se realiza la experiencia dolorosa del poema: "*Sombrero, abrigo, guantes*", (p. 88-217).

(52) Referido por Demetrio Tello.



rias veces en la península, por cortos períodos, desde el año 1925 (53), y antes de pisar el suelo español por primera vez, había escrito : "Voy a mi tierra sin duda . Vuelvo a mi América hispana reencarnada por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras coloniales" (54). El poeta ya sentía la substancia de España de igual manera que la de su tierra natal, y mientras París representaba para él la única ciudad donde vivir, España y la lejana provincia peruana de Santiago eran los dos lugares desde entonces identificados con su propio destino y cuyos sufrimientos estaban marcados en su propia carne.

España y Santiago de Chuco. . . . Efectivamente, en los peores momentos de su aventura europea, la nostalgia, no tanto del Perú, como de un rincón determinado de la sierra peruana nunca había de abandonar al desterrado : varios trozos de *Poemas Humanos* traducirán dicha nostalgia en forma directa, sin ningún disfraz literario, tan solo sumándola al dolor momentáneo y a la visión exterior de París (P.H. — p. 21-160) : "Fue domingo en las claras orejas de mi burro/ de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza). Mas hoy ya son las once. . . etc. . . .". Además, tres poemas del libro formarán un grupo aparte, especialmente relacionado con los paisajes y los hombres de la tierra lejana; son los siguientes : "Los mineros salieron de la mina. . . ." (p. 23-162), *Gleba* (p. 43-179) y *Telúrica y Magnética* (p. 51-186) (55); los dos primeros, en los cuales por una vez el poeta se olvida por completo de su dolor personal para celebrar dos categorías de trabajadores, se refieren formalmente a los mineros y a los campesinos de la sierra del Perú, tales como Vallejo los viera en su niñez y en su juventud; al mismo tiempo que recurre constantemente a medios expresivos característicos de su lírica personal ("y airente amarillura conocieron los trístidos y tristes. . . saben. . . / bajar mirando para arriba, /saben subir mirando para abajo. . . etc., etc.), el poeta reanuda con el tono épico

---

(53) Iba especialmente a cobrar el monto de una beca que le fué concedida un tiempo por el gobierno español. Hay constancia de su presencia en España, por ejemplo en Noviembre de 1925, Julio de 1926, Junio de 1927. En Abril de 1926 recibió también del Perú certificados universitarios, que el mismo pidiera para realizar estudios en Madrid.

(54) *Mundial* - 1-I-1926.

(55) Ninguno de los tres poemas, que por lo demás no corresponden exactamente a la manera acostumbrada de Vallejo, lleva fecha de composición; es posible pensar que han sido escritos anteriormente a la mayoría de los poemas del libro. La presencia de la sierra natal, aunque más fragmentaria, constituye asimismo el punto de partida de un poema con fecha de septiembre de 1937 : "Al fin un monte. . . ." (p. 18-158).



y la fraternidad cósmica que exaltaran unos años antes los "poetas de los cinco continentes" reunidos por Yvan Goll en su famosa *Antología*; por eso mismo capta algo muy poco frecuente en su poesía, de ordinario dominada por una angustia taciturna que apenas descubre los elementos del paisaje exterior; aquí al contrario se insiste en semejantes elementos y, sobre todo, en la dureza mineral de aquellas regiones de las alturas, donde padecen del trabajo cotidiano hombres muy poco diferenciados de la piedra; nos acordamos de la palabra de Keiserling, quién en los mismos parajes sintió que se volvía pura fuerza telúrica y tomó conciencia de su propia mineralidad: "El hombre de aquellos paisajes, concluía, es propiamente mineraloide....". En el tercero de los poemas indicados, el monolito mismo es expresamente evocado, conjuntamente con los vegetales y la fauna que rodean al hombre — ("indio después del hombre y antes de él"), — a través de una larga enumeración, en la cual unos bruscos llamados o la irrupción de alguna que otra expresión familiar tienen un significado paralelo al de aquellas frases que Vallejo repetía en sus conversaciones o sus monólogos de la vida diaria: "Cóndores? Me friegan los cóndores!... Y lo demás, me las pelan!..." (cf. en *Gleba*: "Allá, las putas...").

Volvamos ahora a España; después de su expulsión de Francia, Vallejo permanece ahí más de un año; presencia el nacimiento de la República Española cuya agonía había de confundirse con la suya propia; conoce a Bergamín, Alberti, Salinas, García Lorca; el café *La Granja de Honor* ha reemplazado momentáneamente *Le Dome* o *La Coupole*; pero lo más importante es la dedicación, entonces decisiva del poeta, a las actividades políticas; frecuenta una célula comunista de intelectuales, a la cual también van sus compatriotas Armando Bazán y Juan Luis Velásquez, y escribe: por una parte, artículos para periódicos madrileños que a menudo censuran su orientación ideológica demasiado precisa, y por otra, obras más largas: un cuento de infancia, *Paco Yunque*, que no logra publicar; un drama *Mampar* cuyos manuscritos luego destruirá; otro drama *Lock Out*, de inspiración social y todavía inédito, y finalmente dos libros publicados: *Rusia 31* y *Tungsteno*.

*Rusia 31* constituye un estudio social y económico sobre la realidad rusa de los últimos años, redactado a base de las notas tomadas durante los dos viajes al este europeo; las primeras impresiones habían sido publicadas en varios números de *Mundial* de 1929, y desde el 1º de Febrero hasta el 15 de Julio de 1930, la revista hispano-americana de Madrid, *Bolívar* había insertado a su vez unos capítulos más elaborados que, con el título colectivo de *Un reportaje en Rusia* venían a re-



presentar como un primer esbozo del libro de 1931. No me toca ahora hacer un comentario detenido del libro, sino tan sólo sacar de él los datos que ilustren para nosotros la personalidad de su autor : en el tren que lo está llevando de Polonia a Rusia, Vallejo recibe los primeros contactos con algunos ciudadanos soviéticos, y son aquellos contactos humanos los que, nos dice, orientan en primer lugar su simpatía; los representantes de la mentalidad prerrevolucionaria ostentan un egoísmo o un resentimiento que juzga imprudentes, mientras que los jóvenes revolucionarios lo impresionan por su valor y lucidez; desde ese momento, habiéndose decidido a rechazar toda clase de idealismo o de sensiblería a lo Panait Istrati para adoptar un punto de vista histórico, lo vemos situar en un porvenir, ya indiscutible, la realización de una sociedad verdaderamente humana, que los comunistas, según cree, no han alcanzado todavía, pero cuyos signos precursores se revelan a través de la obra soviética tal como le es dado observarla. El destino de Maïakovsky no le inspira ninguna lástima (Maïakovsky que no supo ser poeta, dice Vallejo, porque intentaba voluntariamente expresar cosas que no sentía profundamente), pero en cambio el fervor activo y realista del militante bolchevique lo llena de entusiasmo : la octava entrega de *Bolívar* y el capítulo 11 de *Rusia* 31 representan una adhesión ardorosa a aquel nuevo tipo humano, tanto como una definición que deliberadamente se niega a adoptar el tono del evangelio o de la taumaturgia. Para ser revolucionario basta ser hombre en el sentido integral de la palabra : las páginas indicadas tienden principalmente a distinguir la revolución de una nueva fórmula religiosa o de una nueva modalidad de salvación espiritual; es preciso por lo tanto mantener la revolución en el campo económico, y dejar a la época que vendrá después la función de liberar nuevamente las esencias religiosas del hombre : "La revolución no toma ningún partido ni finca ninguna perspectiva sistemática y militante en contra ni en favor del sentimiento religioso, ni por su subsistencia ni por su fin....".

La fórmula me parece terminante, separando a Vallejo, en la hora de su más firme adhesión al comunismo, de aquel optimismo vulgar y agresivo ostentado por muchos de los que lo rodeaban; para él la revolución era el acto necesario que había de resolver inmediatamente los problemas sociales y económicos, pero sin poder impedir que vuelvan a surgir las demás inquietudes del hombre (y particularmente la angustia frente al tiempo y a la muerte); lo único cierto, por entonces era que, semejantes preocupaciones habían de ser momentáneamente rechazadas (y con ellas las actividades que las expresan : religión, poesía, etc.) para atender a las urgencias revolucionarias.



La publicación de *Tungsteno* corresponde exactamente a la misma posición; esta última obra, que Vallejo pretendía haber escrito como un simple reportaje, ocupa lugar un tanto aparte en la elaboración de la novela de tipo indegenista en el Perú. El libro tiene como marco exterior un rincón de la sierra peruana en el cual la instalación de una compañía minera norteamericana viene a acrecentar la miseria de los indígenas; la acción está situada en la provincia del Cuzco, pero en realidad evoca hechos y lugares de la región de Santiago de Chuco (el nombre de Quivilca recuerda el de Quiruvilca; el episodio de la violación es un episodio real; real también el personaje del anciano gamonal Iglesias, cuyas exacciones habían dado lugar a varias letras de canciones populares, una de las cuales reproduce Vallejo). La violencia de la reivindicación contra la múltiple explotación de los capitalistas extranjeros, de los hacendados locales y de los representantes de la administración no está disfrazada por ningún artificio literario (56), sino más bien subrayada por la atmósfera de sensualidad brutal y primitiva: de las tres escenas centrales del libro, la primera es una escena de violación colectiva que termina con la muerte de la víctima; la segunda, una escena quizás aún más feroz entre dos hermanos hacendados y su cocinera; y la tercera, que evoca los horrores de la conscripción militar hasta que provocó la rebelión de los indios, resulta asimismo de un realismo intencionalmente odioso: "Relajado por la mortal fatiga y en desgobierno todas sus funciones, estaba defecando y orinándose el conscripto...".

La conversación final entre Servando Huanca, el herrero, y Leonidas Benites, el intelectual, define exactamente la actitud que caracterizábamos hace poco: "Los inteligentes, declara Huanca, nunca hacen nada de bueno. Los que son inteligentes y no están con los obreros y con los pobres, sólo saben subir y sentarse en el gobierno, y hacerse ellos también ricos y no se acuerdan más de los necesitados y de los trabajadores....", y, unos párrafos más abajo, concluye: "Lo único que pueden hacer ustedes ( los intelectuales) por nosotros (los pobres, los obreros) es hacer lo que nosotros les digamos y oímos y ponerse a nuestras órdenes y al servicio de nuestros intereses. Nada más. Hoy por hoy, esta es la única manera como podemos entendernos. Más tarde ya veremos....".

---

(56) El prosista de *Escalas Melografiadas*, el poeta de *Trilce* aparece sin embargo en algunos trozos; uno de ellos vendría a ser el examen de conciencia de Benites (ed. *Novelas* - Hora del Hombre p. 37): "Felices los capullos..... Felices las vísperas, etc.....".



Reservando para más tarde las manifestaciones propiamente artísticas y, al mismo tiempo, negándose a caer en el error en que incurriera Mañakovski al componer poesía de propaganda, Vallejo por ahora, desiste de publicar poemas; los escribe por cierto y en ningún momento podemos hablar de un silencio absoluto de la facultad creadora, pero las circunstancias de la lucha política exigen entonces la renunciación a toda actividad exterior personal y desinteresada.

El libro póstumo recogerá un solo poema con fecha precisa de 1931: se trata de la *Salutación Angélica* (p. 17-157) — saludo del poeta al bolchevique — cuyo título anuncia ya las resonancias bíblicas de los últimos "poemas humanos", pero cuyo contenido nos indica lo suficiente que el autor de *Trilce* era incapaz, en el terreno propio de la poesía, de plegarse a cualquier consigna política; tras el intento de glorificación del héroe bolchevique (especialmente en la 1ra. y la 2da. estrofas), asoma la experiencia personal del poeta, la que reaparece siempre igual y tan sólo agudizada por hacerse fraternal :

puesto que tu no ignoras en quien se me hace tarde diaria-  
[mente (57)

en quién estoy callado y medio tuerto....".

Las intuiciones esenciales de la poesía de Vallejo : hambre, dolor, agonía y orfandad son permanentes y aparecían ya en *Los Heraldos Negros*; los pocos poemas publicados en los años 26 y 27 señalaban una etapa que se prolonga y amplía en cierto modo por los años que nos ocupan, a través de la conciencia cada día más profunda del sufrimiento y de la miseria universal.

En el estado actual de los conocimientos vallejianos, no es posible precisar exactamente cuales son todas las composiciones de *Poemas Humanos*, cuya primera redacción se remonta a años sensiblemente anteriores a la guerra de España; una prosa como *El buen sentido* por ejemplo habría sido escrita alrededor de 1930, y varios poemas con fecha de 1937 proceden, por lo menos en su estado primitivo, de fechas más remotas; hemos señalado el caso de *Altura y Pelos* que, incluido en *Poemas Humanos* entre dos poemas de 1937, existía ya en 1927, caso seguramente no único. Sin anticiparnos a las revelaciones probables de una edición crítica de *Poemas Humanos*, que sólo realizará quien disponga de los manuscritos del poeta, podemos ahora concretarnos a subrayar evidencias que la mayoría de los críticos han descuidado : en primer lugar, no es cierto que Vallejo haya dejado nunca

---

(57) Cf. *Agape* en *Los Heraldos Negros*.



completamente de escribir poemas, aún cuando más lo absorbían las tareas inmediatas de la acción política; los datos históricos confirman lo que el examen interno de las obras deja por sí solo percibir : no hay ruptura alguna en la producción poética del autor de *Trilce*, desde joven habitado por las mismas obsesiones que lo acompañarán hasta el final; pero en segundo lugar, queda el hecho, tan patente como el primero, de que Vallejo desorientaría al lector, cambiando ciertas fechas y mezclando lo más antiguo con lo más reciente, cuando, a fines de 1937, empezaría a reunir y a clasificar sus poemas; los cambios entonces introducidos en los primeros trozos y las alteraciones del tiempo tenderían a dar al conjunto una unidad mayor de tono, identificándolo casi por completo con aquellos meses postreros, de producción de todas maneras mucho más intensiva y en los cuales el poeta presentía que entregaba su último mensaje antes de sumirse definitivamente en la agonía.

En 1932 (57-a), a raíz de la intervención de Clara Candiani, amiga de su esposa y como consecuencia de una orientación más liberal de la política francesa, Vallejo puede regresar a París; ha ido abandonando poco a poco sus amistades propiamente literarias; además de Gonzalo More, lo ven compatriotas como René Mossisson, Demetrio Tello, Franklín Urteaga, Macedo Mendoza, Cárdenas Castro, etc., quienes, al día siguiente de su muerte, se apartarán abiertamente de los editores de *Poemas Humanos*.

Al principio Vallejo y su esposa han vuelto a la casa de la Rue Molière donde vivían antes del destierro; pero luego las dificultades económicas se hacen cada día más agudas, habiéndose negado el escritor a aceptar cualquier puesto oficial que pudiera serle ofrecido a expensas de su libertad de acción y de palabra. Entonces se producen una vez más las mudanzas sucesivas de un hotel a otro, hasta el que había de ser el último, el hotel de la Avenue du Maine. El hambre es a menudo angustioso y en los peores momentos es preciso acudir a las instituciones artísticas de beneficencia, el *Francois Villon*, en Montparnasse, el *Cercle Ronsard*, en Montmartre.

Ya físicamente agotado, Vallejo no deja sin embargo de trabajar; colabora en la edición de los cuadernos *Paz y Democracia*; escribe, sobre todo, ensayos polémicos y obras para el teatro, que han permaneci-

---

(57 a) Este mismo año de 1932, Vallejo hace su último viaje a Rusia, escribiendo luego un libro todavía inédito, y que generalmente los biógrafos del poeta no señalan. El libro se titula : *El Segundo Plan Quinquenal*.



do hasta ahora inéditos con excepción de muy escasos fragmentos (58). Reúne sus principales artículos críticos en dos volúmenes que titula: *El Arte y la Revolución y Contra el secreto profesional* (59); ahí desarrolla nuevamente sus ideas sobre las relaciones del artista con la política, en una época que está viendo "las postrimerías refinadas de una civilización, si no literaria archi-intelectual" (60).

En cuanto a las tres obras teatrales de ese mismo período, *Los Hermanos Colacho* es según Raúl Porras, "una farsa de pura cepa topaziana", un *Topaze* que sucediera en el Perú y revelara, en tono cómico, los resortes lamentables y escandalosos de la política en los países andinos. Las otras dos obras resultan todavía más características: en *Entre las dos orillas corre el río*, que primitivamente se llamaba *Moscú contra Moscú* (61), el pensamiento social de Vallejo, alistado en las filas comunistas, revela sus raíces más profundas y el sueño más íntimo de ternura puramente humana que no logra satisfacer por entero la revolución, etapa necesaria mas incompleta, etapa hacia la justicia mas no la justicia misma: la princesa zarista y su hija la bolchevique terminan reconciliándose en el amor. Finalmente *La Piedra Cansada* es una tragedia incaica en la cual el autor resume, a través de una serie de cuadros grandiosos, la visión de su tierra y su pueblo; es pues en ella donde habrá que buscar, mucho más que en los poemas propiamente, la expresión llana y completa del sentimiento "autóctono" de Vallejo.

Ya antes del último contacto con España, Vallejo ha entrado en plena conciencia agónica: un poema que se titula precisamente *París*, octubre 1936 (*P. H.* - p. 34-172) constituye un testimonio suficiente; su estructura sumamente sencilla y la tendencia a la regularidad (rimas; estrofas; versos más o menos iguales) no hacen sino subrayar la introducción decisiva de la muerte y los 16 versos del poema dan cuenta en definitiva de la renunciación a todas las cosas de la tierra (objetos familiares identificados con el cuerpo; lugares; pasado; nombre propio; identidad; hasta la humanidad).

La guerra civil española se inicia en 1936. A principios del año

---

(58) Hay que consultar siempre la *Nota bio-bibliográfica* de Raúl Porras en la edición original de *Poemas Humanos*.

(59) Era ya el título de uno de los artículos de *Mundial*, que he citado unas páginas más arriba (*Mundial* - 7-V-1927).

(60) Expresión de un artículo de ese último período publicado en *Nosotros* - Buenos Aires - en una fecha que no he podido precisar.

(61) Dos fragmentos de la versión primitiva han sido publicados en *Letras Peruanas* - No. 6 y 7-1952.



siguiente Vallejo va a España, donde regresa nuevamente 6 meses más tarde para asistir al *Congreso Internacional de Escritores antifascistas* que sesiona sucesivamente en Barcelona, Valencia y Madrid; invitado conjuntamente con Luis Alberto Sánchez, Ciro Alegría y Manuel Seoane, es él el único peruano que acude a la cita. A pesar de las decepciones que le causan muchos miembros del Congreso, más preocupados de su propia persona que de la lucha colectiva, Vallejo se prodiga en múltiples actividades, y si bien los intelectuales encontrados lo decepcionan, casi todos, con su egomanía cobarde o interesada, el pueblo español lo confirma en la lucha; de la visión directa de la tragedia española empiezan a surgir nuevos poemas, el *Himno a los Voluntarios de la República*. "*Hombre de Extremadura...*" y todas las composiciones fechadas de los primeros días de setiembre de 1937 — no poemas de propaganda, sino tan sólo poesía "a la altura de las circunstancias".

Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que ¡au dessus de la mêlée!", había de declarar un poco más tarde Juan de Mairena por pluma de Antonio Machado. Podríamos encontrar en algunas de las reflexiones de Mairena, el "profesor apócrifo", el anuncio de una posición humana que Vallejo hubiera probablemente aceptado — en primer lugar, un espíritu cristiano "de-divinizado" de un modo especial — Cristo pensando como un hombre que se hace Dios para expiar en la cruz el pecado de la divinidad — el mismo Cristo que, cuando su primera encarnación, predicó la humildad a los poderosos, pero ha de volver ahora para predicar el orgullo a los humildes, —el Cristianismo concebido como el triunfo de las virtudes fraternas sobre las virtudes patriarcales (62). Sería aventurado llevar más lejos el paralelo, pero lo que Guillermo de Torre diría en 1939 de la última poesía de Machado, lo podemos aplicar, a pesar de la extrema diferencia de las estéticas, a la última poesía de Vallejo : "Poesía de un hombre acongojado, a quien, lo mismo que a Unamuno, le dolía España en el corazón al verla desgarrada e invadida...." (63).

De todos modos Vallejo, en aquel momento, se relaciona con la corriente poética que ha provocado la guerra de España, pero al mismo tiempo supera en forma incomparable el promedio de dicha producción. Basta cotejar sus poemas con los de Neruda p. ej., el otro poeta sudamericano entonces comprometido en la aventura española, para darse cuenta inmediata del nivel diferente de autenticidad que alcanzan las dos obras. Por una parte no es posible separa las 15 composiciones de España,

---

(62) *Juan de Mairena* - passim.

(63) En Guillermo de Torre : *Tríptico del Sacrificio*.



aparta de mí este cáliz, del conjunto de los *Poemas Humanos*, y estos, a su vez, no implican una ruptura con la experiencia primitiva del poeta, sino más bien una extensión, un ahondamiento de la misma con la urgencia de la muerte. En cambio es evidente que la guerra sorprende a Neruda como un acontecimiento exterior que trastorna el universo personal, un choque sentido de afuera y completamente ajeno a la experiencia precedente : "El mundo *ha cambiado* y mi poesía *ha cambiado*. Juro defender hasta mi muerte lo que se ha asesinado en España : el derecho a la felicidad" (64), escribiría Neruda en 1939, después de dedicar uno de los poemas de *España en el corazón* a "explicar algunas cosas" (65) y justificar el tono nuevo de su producción :

"Preguntareis : Y dónde están las lilas?

Y la metafísica cubierta de amapolas?....

Os voy a contar todo lo que me pasa....".

De ahí una poesía ya amenazada por todos los peligros de la triste poesía de circunstancias, que pronto había de culminar en el *Nuevo Canto a Stalingrado*, poema sin huella alguna de poesía, cuando Neruda, convertido a la literatura acomodada, empezaría a renegar públicamente de todos sus escritos anteriores a la guerra y a su conversión.

El caso de Vallejo es completamente diferente; el título mismo *España, aparta de mí este cáliz*, indica lo suficiente que la propia existencia del poeta se está jugando en la guerra llevada a cabo por el pueblo español. La muerte ocupa ahora todos los instantes de su vida — presencia impresionante en aquellos poemas que sin embargo han sido escritos antes de que el escritor cayera en la cama para no levantarse más. Y es también la proximidad de la muerte la que, frente al conflicto interno de España, inspira a Vallejo una visión mucho más trágica que la de Neruda o la de León Felipe, obligándole a escribir los versos ya famosos : "Cuidate, España, de tu propia España! .... Cuidate de tus héroes! .... etc....".

De regreso a París, a fines de 1937, el autor de *Tungsteno* conoce la miseria más terrible, y, sin abjurar nada de su fe humana, determinado siempre a no recibir el menor socorro oficial, aunque desilusionado por el comportamiento de muchos de sus compañeros de lucha que sacan provecho de la República, aún en el destierro, y no vacilan, algunos, en calumniarlo a él, solitario, enfermo, sin recursos — busca, con ejemplar dignidad, algún medio para resolver "los tormentos del círculo" que el hambre y el agotamiento físico hacen expiar a su cabe-

---

(64) En *Las Furias y las Penas*.

(65) El poema se titula efectivamente : *Explico algunas cosas*.



za (cf. P. H. — p. 155); todas las tentativas resultarán vanas o surtirán efecto solamente cuando ya sea tarde, muy tarde. Cada vez que puede todavía, el poeta se instala frente a una mesa del *Café Le Lión*, rue de la Gaité, y entre fiebre y prisa escribe lo que va a constituir su mensaje póstumo.

Hemos señalado anteriormente que parte de las composiciones de *Poemas Humanos*, son anteriores, y algunas de varios años, a 1937; de todas maneras es cierto que la mayoría de los 90 poemas del libro (sin contar los 15 de *España, aparta...*) han sido compuestos y los demás corregidos en un tiempo muy breve, primero en España hasta mediados de Septiembre y luego en París durante los tres meses siguientes. No podemos confiar por completo en las fechas puestas al pie de los distintos trozos, ya que, según parece, Vallejo las modificaba a veces intencionalmente; pero, semejantes modificaciones vienen a ser tan reveladoras como serían los hechos mismos del propósito del poeta de atribuir a las últimas semanas de 1937 un valor privilegiado de experiencia y de expresión; por lo demás podemos tener como seguro que los poemas más característicos del libro que examinaremos al final de nuestro estudio, aquellos en los cuales la conciencia animal y agónica alcanza sus mayores relieves, pertenecen casi íntegramente al último período de composición. De ahí que, sin darles ya un crédito definitivo en cuanto a su exactitud material, apuntemos sin embargo, como cosa de todos modos significativa de las intenciones de Vallejo, las fechas señaladas en muchas páginas del libro: si nos atenemos a ellas, 20 poemas habrían sido escritos en Septiembre, 20 igualmente en Octubre y otros tantos en Noviembre de 1937; en ciertos momentos notamos una composición más o menos diaria: 1 poema por ejemplo para cada uno de los días 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29 de Septiembre, o 26, 27, 28, 29, 30 de Octubre; a veces inclusive varios poemas están fechados de un mismo día (2 para el 21 de Octubre, 3 para el 22 y 2 para el 31 del mismo mes); con fecha de Diciembre no encontramos más que el *Sermón sobre la Muerte* y el último mes del año 37 nos aparece entonces como aquel en que el escritor reunió y por vez postrera consideró el conjunto de su última obra poética.

Antes de iniciarse 1938, Vallejo ha logrado expresar su muerte viviéndola día tras día en carne y espíritu para luego consumirla plenamente. En efecto un mal secreto iba ya royendo su cuerpo meses atrás y en Febrero de 1938 el poeta se ve obligado a guardar cama para siempre. Sobre su última enfermedad muchas hipótesis han sido presentadas, sin que ninguna autoridad médica concluya positiva y definitivamente. El hecho es que durante semanas Vallejo fue presa de



una fiebre de origen desconocido que siguió aumentando insensiblemente, hasta que extinguió la última llama de vida en un cuerpo largo tiempo agotado.

A mediados de marzo, la Legación del Perú toma a su cargo el traslado del enfermo a la Clínica del 95 *Boulevard Arago* (66); después de un mes de tratamientos inútiles, en la mañana del Viernes Santo de 1938, día 15 de Abril, Vallejo muere en París; al amanecer ha llamado a su madre, más tarde ha gritado : "España, me voy a España. . .", y luego nada : después de la última mueca del dolor, en el rostro antes angustiado, una expresión extraordinaria de serenidad y bondad, ya cuajada para siempre por la muerte. En sus últimas palabras, en las cuales el recuerdo de su madre se confundía con el de España, en su enfermedad misteriosa, y en su agonía en un Viernes de Pasión, en el momento mismo en que la guerra de España entraba en el período decisivo, los amigos del muerto quieren ver el signo de un destino profético o propiciatorio, y empiezan a repetir que Vallejo ha "muerto de España".

Pero en torno a su mensaje también empiezan las rivalidades para reservar la herencia. El cadáver mismo no sale preservado del conflicto : el 17 la Legación del Perú tiene ya dispuestos los funerales, cuando es solicitada por la Casa de la Cultura — comunista — que finalmente se encarga de los últimos preparativos. El 19, por la mañana, el cuerpo es trasladado a la Casa de la Cultura, y el mismo día se realiza el entierro en el Cementerio de Montrouge. Aragón, el español Antonio Ruiz Vilaplana y Gonzalo More hacen uso de la palabra, en presencia del Embajador del Perú.

Poco después se plantea el problema de la publicación de las obras inéditas : a instancias sobre todo de Raúl Porras, entonces delegado del Perú en la S.D.N., y que visitara al poeta en los últimos tiempos tratando de procurarle su ayuda, la viuda de Vallejo consiente que se publiquen inmediatamente los poemas, que ella misma se encarga de copiar con el sentido escrupuloso de la fidelidad al difunto.

El volumen de versos póstumos se acaba de imprimir en julio de 1939. Las obras no poéticas permanecen casi por completo inéditas.

---

(66) Hasta el último momento, Vallejo permanece fiel a los augurios de su niñez (cf. *Fabla Salvaje*) : es así como se niega a salir de su casa un día martes y la entrada a la clínica ha de ser diferida hasta el día siguiente.



## II.— EL ULTIMO LIBRO

### CARACTERES GENERALES

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

Pero conviene subrayar desde el principio ( y la palabra comunicación debe inscribirse desde ahora en esta perspectiva) que la estructura general de las composiciones del libro aparece, ya a una primera lectura, mucho más organizada que la de gran parte de los poemas de *Trilce* (1). Menos dura, menos agresiva, menos incoherente si se quiere y si no se vé en este último término un juicio desfavorable. Las relaciones entre *Trilce* y *Poemas Humanos* son evidentes. La diferencia que acabamos de acentuar, señala simplemente una madurez definitiva ante la proximidad de la muerte, una gravedad mejor liberada de la anécdota y del momento. Por ejemplo, no volvemos a encontrar esos poemas crispados desde el comienzo por el efecto de una sensación irritante. (Tr. 1 : "Quien hace tanta bulla..." Tr. XXXII : "999 calorías..." Tr. XXXIX : "Quien ha encendido fósforos", etc.) ni tampoco las singularidades gráficas en boga en las inmediaciones de 1920.

Por otra parte, no es tanto la preocupación sino cierta intuición del ritmo — un ritmo más grave también y mucho más clásico — la que sitúa a los *Poemas Humanos* en una atmósfera que no es ya la de *Trilce*. No se trata, por supuesto, de un paso atrás; los mismos recuer-

---

(1) Sin embargo, un poema como "*Por último, sin esa buen aroma sucesivo.....*" (P. H. p. 9-150) puede recordar, por su estructura general, ciertos poemas de *Trilce*.



dos de las influencias literarias primitivas, cuya persistencia hemos observado aún en más de un poema de Trilce han desaparecido después de los años de permanencia en París y de semi-silencio : apenas se pueden indicar algunos versos de resonancia baudeleriana o herreriana ("y tu sien, un momento, marca el paso" p. 222 — "envuelto en trapos blancos cae.... el clavo hervido en pesadumbre" p. 153, etc.) (2), versos de gusto dudoso cuando se los aísla del contexto — o también un poema entero : "De puro calor tengo frío" (p. 50-186) que pone en juego un simbolismo de mismo origen ("hermano Envidia.... esposa Tumba") aunque la conjunción verbal del primer verso y la púdica ternura del estribillo ("madre alma mía.... padre cuerpo mío....") pertenecen propiamente a Vallejo.

---

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

*Piedra negra sobre piedra blanca* ofrece a su vez la apariencia de un soneto cuyas rimas son reemplazadas por asonancias y cuyo ritmo endecasílabo es interrumpido una vez en el décimo verso sobre un silencio, después de la queja : "...le pegaban todos sin que él les haga

---

(2) Un número, por otra parte bastante restringido, de imágenes que unen en una misma expresión lo concreto y lo abstracto, aunque generalizadas en la poesía contemporánea, se relacionan, directamente en el caso de Vallejo con las primeras experiencias poéticas; "un óxido de tristeza, p. 217 - los carburos de rabia de la encía, etc., etc".



nada" (3). Este último ejemplo señala bien que Vallejo, aún cuando parece adoptar moldes regulares, conserva con respecto a ellos una libertad análoga a la manifestada en algunos poemas de *Los Heraldos Negros*; pero si en 1917, esta libertad era una conquista, por el contrario, la adopción, aún imperfecta y episódica de las formas antiguas, es ahora lo significativo; tanto más, que ella no parece siempre plenamente consciente desde el comienzo del poema: "*De puro calor tengo frío*" empieza, por ejemplo, con un verso de 9 pies, mientras que a partir de la 2da. estrofa y hasta el fin, se impone la alternación de versos de 5 y 8 pies en el interior de estrofas idénticas; — en "*Hasta el día en que vuelva...*" (p. 31-169), poema formado de 3 cuartetos, predomina el endecasílabo; cada cuarteto comienza por una expresión común ("*Hasta el día en que...*") y los versos riman, con excepción del décimo y del duodécimo que son solamente asonantados; — en *París, octubre 1936*, se puede descubrir una tentativa trunca de organización estrófica, rimando los versos y teniendo todos — excepto el penúltimo — 11 sílabas.

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

Vallejo, además, había visto el provecho que podía obtenerse de la utilización de ciertas estrofas simples, en una estética como la suya, harto dependiente de los paralelismos, de las oposiciones o de las repeticiones verbales; en el poema: "*Confianza en el antejo, no en el ojo*" (p. 10-151), las oposiciones en el interior de cada verso se desarrollan dentro de un marco estrófico que el estribillo no hace sino subrayar (4); — en "*La cólera que quiebra al hombre en niños*" (p. 98-

---

(3) Parece que fuera necesario devolver de igual modo a *Marcha Nupcial* (P. II. p. 99-226) la disposición de un soneto de fórmula abba-abba-cdd-cdc. La disposición dada por los editores (1 estrofa de 5 versos, 3 estrofas de 3 versos) puede resultar de una reproducción inexacta del manuscrito, o de una inadvertencia del mismo Vallejo.

(4) Se puede destacar también, al menos en las 3 primeras estrofas, el paralelismo de los segundos versos, en donde el nexa sintáctico no es "no" como en los otros versos sino sucesivamente "nunca.... más nunca.... jamás".



225), siendo el poema enteramente construído sobre una sola palabra : "cólera", la estructura idéntica de las estrofas (3 endecasílabos iniciales que comienzan por : "La cólera que quiebra.... etc.", luego la repetición de la palabra "cólera" precisada por "del pobre" que viene a ser rítmicamente un heptasílabo, y el último verso : "tiene.... etc.) acentúa singularmente la simplicidad de la intención.

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

El dolor y la muerte son, como veremos, los dos temas esenciales de *Poemas Humanos*. Los poemas que los expresan adquieren a veces una seriedad profunda que rechaza toda obscuridad del lenguaje; se acomodan entonces a la forma de la letanía; por ejemplo, esas dos citas de vivos y muertos que hace el poeta en textos tan descarnados como : *El momento más grave de la vida* (p. 103-228) y *La violencia de las horas* (p. 115-239). En otra parte, es la naturaleza obsesionante de una interrogación, la que determina una serie de dísticos : "Qué me da, que me azoto con la línea" (p. 85-214), mientras que en cada dístico intervienen algunas de esas parejas de palabras (línea, punto - vivo, muero - ojos, alma - etc.) que, a la vez que se atraen, se rechazan a lo largo del libro : la repartición del poema en dísticos implica así, de una manera gráfica, el poner en relieve un procedimiento cuya importancia habremos de señalar cada vez más, en las fuentes mismas de la escritura de Vallejo : *Yuntas* (p. 69-201), por ejemplo, ilustra llanamente esta manera de componer. Además, el dístico y el contraste de los versos en el interior de cada estrofa permite al poeta hacerse escuchar de una manera inequívoca e inmediata, cuando trata de justificar la materia de su obra : tenemos, entonces, el poema "Un hombre pasa con un pan al hombro" (p. 65-197) en donde el ritmo general endecasílabo, mantenido constantemente en los segundos versos, es sacrificado en los primeros, cada vez que es necesario para la expresión del episodio invocado.

Sin embargo, aparte de los ejemplos precedentes, en general, la forma de los poemas, si es verdad que da la impresión de un todo or-



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

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

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

En algunas páginas de distancia (p. 12-153), otro poema nos proporciona desde el comienzo una aplicación diferente de las posibilidades del endecasílabo : "Al cavilar en la vida, al cavilar/ despacio en el esfuerzo del torrente. . . ." la gravedad de la meditación está marcada aquí con la unidad masiva de los dos versos (5), lograda por la repetición, al final del 1º verso, de la expresión "al cavilar" que, como sentido, pertenece al verso siguiente y no puede ser separada de él por nin-

---

(5) La elección de la palabra "cavilar" y la terminación aguda que esta palabra impne al primer verso ya contribuyen a dar la impresión de gravedad.



guna pausa en la dicción. Un poco más allá, es el endecasílabo un momento abandonado; pero encontramos una nueva serie de versos estrechamente unidos para un nuevo efecto, por la repetición de la misma palabra : "envuelto en trapos blancos cae, /cae planetariamente/ el clavo hervido en pesadumbre; cae!". Ya el primer "cae", colocado al final del verso, simula gráficamente la idea que debe expresar; pero el retardo introducido en la aparición del sujeto "clavo" por el verso siguiente, el insistente retorno de la palabra "cae", asociada esta vez a un adverbio de modo cuyo sentido tanto como su sonoridad acentúan la tonalidad grave de la estrofa, instauran en la caída una dimensión universal e infinita; al final del último verso, el tercer "cae", separado y definitivo, retumba sordamente como el eco exterior de un dolor que nada puede detener.

Busquemos, ahora, otro ejemplo en la composición vecina : "Va corriendo, andante, huyendo" (p. 11-152); es toda la composición la que se desenvuelve según un movimiento único con una sola palabra que hace de punto de referencia y de guía : en lugar de una caída larga y lenta, tenemos en este caso como una fuga loca y corresponde precisamente al verbo "huir" con sus modificaciones gramaticales (Huyendo.... huye....) y a los dos verbos paralelos : ir, correr (6), subrayar los diversos pasos de esa fuga, indicada desde el principio por la situación de "huyendo" al extremo de la línea y el corte forzado que separa esta palabra, al mismo tiempo que la une al verso siguiente : "de sus pies....", fuga detenida un instante para precisar una actitud, desde el 3º al 5º verso, luego precipitada en la 2da. estrofa gracias a los cortes particulares del ritmo y a la disposición repetida de "huye" al final de versos breves que así se enlazan en una sola y larga frase. El empleo del encabalgamiento se prolonga en la 3a. estrofa ("huir de sus pies.... parado de tanto huir"), estrofa más amplia que proyecta la fuga como una amenaza en el futuro y, tropezando con la fatalidad de la palabra "huir", la repite como para agotar su idea : "a fin de huir, huir y huir y huir...."; la palabra ha desaparecido de la última estrofa, pero persiste implícita en las exclamaciones sin verbos : "Y ni el árbol.... y ni el hierro...." y en la permanencia de la expresión "sus pies" que le fue asociada anteriormente. ("....huyendo/ de sus pies.... huir de sus pies.... Nada sino sus pies....").

---

(6) Secundariamente, "va corriendo" del principio provoca un poco más tarde labra impone al primer verso ya contribuyen a dar la impresión de gravedad. "va.... sentado" - expresión que recuerda "me he sentado a caminar" de Tr. XV y se adelante.



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

En otra parte, la invectiva y la exhortación que se suceden de un extremo a otro del poema : "Ande desnudo, en pelo, el millonario...." (p. 59-193) nos aproxima más bien a los profetas. Y en un número mucho más grande todavía de poemas, la unidad del movimiento — que hemos visto nacer en el párrafo precedente de la complejidad de la organización de las palabras-guías, de las palabras-claves — contribuye, al propio tiempo, a crear la impresión de una meditación religiosa, seria o patética.

El estudio en detalle lo mostrará con más evidencia, pero desde un principio conviene advertir que el título mismo de los poemas — cuando existe — más de una vez indica la intención del poeta de situarse en determinada perspectiva religiosa : tenemos así el empleo de los mismos términos del vocabulario eclesiástico : "Epístola a los transeúntes, Pequeño responso a un héroe de la República, Sermón sobre la muerte, Redoble fúnebre a los escombros de Durango" o, en forma más precisa todavía, esa "Salutación angélica" que es dedicada al "bolchevique" y, con sentido distinto, la transposición — sobre la cual será necesario volver — de las palabras evangélicas : "España aparta de mí este cáliz". En otros casos la relación, para ser más flexible, no está menos marcada : "El alma que sufrió de ser su cuerpo, Panteón, Marcha nupcial, El Libro de la Naturaleza", y el título "Nómina de huesos" puede evocar la visión de las osamentas que Ezequiel refiere en el capítulo 37 de sus profecías.

Los recuerdos bíblicos eran bastantes numerosos en *Los Heraldos Negros*, pero allí pertenecían al arsenal de los símbolos del modernismo, particularmente a la visión místico-erótica que Vallejo conocía a través de Darío, Herrera y Reissig y de los modelos franceses; en *Trilce*, en donde precisamente el autor se había desembarazado lo más po-



sible del legado cultural, la Biblia no tenía ya ningún papel (salvo en algunas raras excepciones : Tr. XXIV p. e., pero ésta era justamente una de las piezas menos originales). La reaparición de la Biblia en el último libro no tiene nada que ver, evidentemente, con la utilización hecha de ella en las primeras obras; no se trata de adoptar un simbolismo estético, simbolismo que, por otra parte, comenzaba a pasar de moda ya en 1918, sino que — mucho más profundamente y al término de un mortal dolor—, se trata de reencontrar el tono, la inspiración misma de las grandes voces bíblicas y de hacerlas escuchar en el marco de una experiencia que no reniega nada de su originalidad.

A través de los tercetos de "*Redoble fúnebre...*" (p. 194-269) ya citado, vemos por ejemplo cómo son transformados y renovados los elementos cristianos a los que el poeta recurre : de la visión de los escombros de Durango es aislada, antes de toda evocación, la materia del poema "el polvo", cuya significación universal es la que solo se retiene inmediatamente ("Hombre, recuerda que eres polvo y en polvo te convertirás"). Durango se convierte en la España entera de la misma manera como España testifica por el mundo : "Padre polvo que asciendes del alma" — "Padre polvo" nacido directamente del "Padre nuestro", introduce ya como una oración; inmediatamente "Dios te salve", tomado esta vez de la Salutación angélica, orienta hacia una oración de súplica, y la línea entera : "Dios te salve, libere y corone" prepara la forma de una letanía, precisando simultáneamente la identificación del "polvo" con una criatura privilegiada del mundo de las almas.

A partir de este momento, las fórmulas mismas del Pater — sugeridas desde el comienzo — van a volver ("padre polvo que estás en los cielos.... Dios te salve del mal para siempre.... padre polvo español, padre nuestro!"), entremezcladas con fórmulas de letanía (pensamos en las letanías a la realidad material del "polvo" : "compuesto de hierro.... que subes del fuego.... que avientan los bárbaros" — "bisnieto del humo.... sandalia del paria.... sudario del pueblo" — "en que acaban los justos.... que creces en palmas"); la última estrofa confiere un sentido al poema, el sentido de un llamado y de una esperanza paradójica hacia una causa cuya pujanza futura reside, precisamente, en que, en el presente, es la causa de los humillados y de los vencidos, la causa de las ruinas y del polvo que asciende de las ruinas. El cielo no ha creado la tierra como en la oración ortodoxa, sino que es la tierra la que asciende al cielo y lo llama.

Vemos ya que, si bien el vocabulario cristiano reaparece en la poesía de Vallejo, no es según una perspectiva tradicional si-



no por una necesidad muy personal, desde que la tortura, la miseria y la muerte se instalan definitivamente en el cuerpo del poeta y — lo que viene a ser lo mismo — en su visión de los hombres a su alrededor : el lenguaje, que de ordinario designa a la divinidad, realiza aquí, en primer lugar (7) una función propiamente humana; la Trinidad p. e. es identificada en la tierra en la confrontación emocionante de un hombre, de una mujer y de un niño, inseparables del reino aún más humilde de los animales o de las cosas ("apto para marchar de dos a dos con los goznes de los cofres... el derecho animal de la pareja...") : "Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, cortados los emblemas e insignias de sus cargos" (p. 107-231), escribe Vallejo como una conclusión de un poema en prosa que evoca un encuentro semejante; y en el trozo : "*Un hombre está mirando a una mujer*" (p. 47-183), es una análoga temura la que inspira al poeta la visión, a través del hombre y la mujer, del niño que va a nacer de ellos; es así como se "ejecuta el cantar de los cantares" en la sola humanidad : la Trinidad del trozo anterior transformándose en su réplica terrestre, la Santa Familia ("Felicidad... del Padre, del Hijo y de la Madre..."), un poco más lejos, el recuerdo de la Virgen y del carpintero de Nazareth rige la superposición de las imágenes de estos dos versos : "De qué tronco el florido carpintero/ De qué perfecta axila el fragil remo!..."). Por otra parte, la humanización — si se quiere — de lo divino arraiga constantemente en la conciencia más dolorosa que tiene el poeta de su propio cuerpo; una vez, al menos, encontramos esta referencia expresada con todas sus letras : "estas son mis sagradas escrituras", leemos en efecto en la *Epístola a los transeúntes* (p. 155), inmediatamente después de la evocación de los fundamentos corporales y animales de la persona ("mi día de conejo, mi grato preso"); antes de la predicación de la agonía ("Pero cuando yo muera...") tenemos aquí definida toda una vocación poética, la que inspira el libro entero, inscrita en esta negación de una poesía feliz o de evasión y en esta fidelidad al sufrimiento cotidiano, que manifiestan los versos-programa del 14 de Setiembre de 1937 : "Oh no cantar; apenas escribir y escribir con un palito/ o con el filo de la oreja inquieta!" (p. 166) — versos que un poema entero desarrolla, al mismo tiempo que los precisa, como para constituir una verdadera declaración de principios : "*Un hombre pasa con un pan al hombro*", (p. 85-187).

---

(7) Y tal vez únicamente : fuera de toda relación consciente de Vallejo con el Cristianismo, que no nos interesa para la interpretación de su poesía.



La adopción del dístico en este poema indica, con toda sencillez, lo que el poeta rechaza para no perder contacto con las diversas variedades del dolor humano; las investigaciones gramaticales, literarias, artísticas o filosóficas más diversas (las figuras retóricas y el surrealismo, Picasso y la Academia, el psicoanálisis y Sócrates, la cuarta dimensión y el más allá), no son designadas sino como piedras de escándalo para un hombre al que obsesionan las visiones de hambre, miseria, violencia, enfermedad, muerte, injusticia, o ignorancia que atormentan a todos los hombres — drama humano a cuyo exacto nivel se establece la poesía de Vallejo, la que intenta resolverlo por medio de la palabra, de sus tretas y sus contradicciones. La experiencia personal del poeta no adquiere todo su sentido sino en tanto que ella se hunde más profundamente que ninguna otra en lo espantoso de este drama.

### III LA EXPRESION RETORICA

Hemos visto a Vallejo renunciar desde su primer libro a toda clase de prestigios literarios y utilizar el lenguaje de la vida diaria, a fin de que su palabra escrita adhiriera lo más posible a su experiencia igualmente cotidiana : con una distancia de 20 años el poeta vuelve a encontrar el mismo lenguaje, o mejor dicho nunca lo ha abandonado en el intervalo. No bien se presentan bajo su pluma los vocablos o los giros de su tierra natal, los acoge tal cual en los poemas : al lado de los nombres de plantas o animales de la sierra peruana (véase al respecto todo el poema titulado *Telúrica y Magnética* — p. 186 — o también — p. 212 — la mención de los "paujiles picos"), aparecen entonces unos peruanismos, cuando no americanismos, caracterizados : p. 180 "taco" por "tacón"; p. 218 "catre" por "cama"; p. 207 "saco" por "americana"; p. 152-207-209 "parado" y "pararse" por "de pié" y "ponerse de pié"; p. 230 "aguaitarme" por "acecharme"; p. 176 la palabra "cholo"; p. 168, un diminutivo como "tontillo", o en varias páginas una fórmula de la conversación corriente como "no más" (P. 190 : "es la vida no más"; p. 199 : "Anda, no más"), etc.

No sólo en el vocabulario sino también en la sintaxis de los versos se introduce alguna que otra forma de por sí incorrecta, pero generalizada en América : p. ej. p. 199 "a condición que no seas tonto...." o p. 173 la construcción del segundo párrafo del "Sermón sobre la muer-



te" : "Es para terminar.... que se hacen menester.... que sobran.... patas....?" (1).

Uno de los fenómenos sintácticos más frecuentes, que resulta por lo menos insólito al volverse casi sistemático, es el empleo del pronombre personal en posición de enclítico, después del verbo : sobran ejemplos al respecto : p. 156 "casi enaltézcome"; p. 223 "los que aléjanse"; p. 204 "al que ocultóse en su ira" etc.; en la pág. 195, la frase "el pálido abrazóse al encarnado" provoca a renglón seguido : "saludónos", lo mismo que la expresión "esta tórtola mía.... diseñóse, borróse" acarrea luego un cambio brusco del sujeto "matáronla...." (2).

Es curioso advertir que al menos en una oportunidad y como si se diera cuenta que, aún cuando no pasaba de reproducir particularidades del idioma local, su manera de escribir podía escandalizar alguno que otro lector exageradamente castizo, el poeta es el primero en abrir un paréntesis para ofrecer una explicación, y, con pretexto de disculparse, reivindicar plenamente la libertad de emplear en su poesía el lenguaje de cada día : "así se dice en el Perú — me excuso" (p. 168).

Sucede igualmente que el localismo o la expresión familiar, y hasta vulgar, aparecen de pronto en medio de un poema que en esta forma conserva el carácter de cosa hablada más que escrita : "Papales, cebadales, alfalfaes, cosa buena" (p. 186); "Me moriré en París — y no me corro" (p. 189); "Cóndores? Me friegan los cóndores".

Rasgo el último que se relaciona con una característica más amplia de la poesía de Vallejo : la intervención, aún en los trozos mejor organizados, de intuiciones inesperadas que se presentan bajo forma de frases hechas o de aquellos leitmotivos de la conversación que ya en la época de *Trilce* obsesionaban la mente del poeta y pueden pasar sin mayor elaboración en la poesía para conferirle en general cierta nota de tristeza tanto más persistente, cuanto que racionalmente inexplicable.

Desde este punto de vista tenemos de recibir — por poco acertada que algunas veces nos parezca — la introducción en varias circunstancias de oraciones o fragmentos de oraciones en francés en medio del texto español : si bien la influencia del ambiente cultural parisiense es como inexistente en *Poemas Humanos*, el fenómeno que

---

(1) La adaptación de la sintaxis al idioma hablado, con sus pausas y sus repeticiones es constante y puede provocar construcciones bastante violentas : "más acá de los ojos.... más adentro, muy más de las herrumbres".

(2) Semejante empleo puede indicar a veces una búsqueda estilística "tu criatura.... se sacrifica, apártase...." p. 250.



ahora indicamos revela en Vallejo una predilección, que llega hasta la obsesión, por toda una clase de fórmulas de experiencia o sabiduría popular, con su matiz casi siempre resignado y secretamente doloroso (3) : véanse como ejemplos p. 176 "du vin, du lait, comptant les sous"; p. 192 "quand on a la vie et la jeunesse c'est déja tellement", y sobre todo p. 154 un poema íntegro (el que empieza : "Calor, cansado voy con mi oro") en el cual las fórmulas francesas pierden inmediatamente su significado propio, de todas maneras más optimista, por la tonalidad general del contexto (C'est Septembre attiédi, por ti Febre-re!", "C'est Paris reine du monde" y principalmente el verso último : "C'est la vie, mort de la Mort", el cual cobra un valor de cruel ironía por el sitio que ocupa en la estrofa).

Lo que ha desaparecido casi por completo desde el libro anterior de Vallejo, son las emisiones estridentes de sílabas apenas elaboradas, las inversiones o ruptura del orden de las letras en el interior de las palabras, e inclusive las fantasías ortográficas, de las cuales ya no encontramos más que un sólo ejemplo importante en la oración fúnebre de Pedro Rojas (p. 258) (4), ejemplo que por lo demás no revela ninguna audacia personal del poeta y al contrario busca la adecuación casi perfecta al lenguaje popular, cuyos recursos más profundos resultan enérgicamente subrayados por la interpretación emotiva de la 3era. estrofa : "Viban con esta b del buitre en las entrañas".

Semejante atenuación de unos procedimientos que contribuían a lograr la tensión, incoherente a veces, de algunos poemas de *Trilce*, influye por cierto en la sensación de mayor lentitud y cohesión que nos dan, desde la primera mirada, los poemas del último libro. Simultáneamente, la persistencia de buen número de neologismos en los textos póstumos de Vallejo, no destruye en lo más mínimo la sensación indicada : en *Poemas Humanos*, los neologismos no perturban la organización interna de los poemas; paradójicamente, y por el hecho mismo de dicha organización, parecen preexistir a su creación por el poeta, como si tuvieran la edad de los vocablos más corrientes que los rodean y a los cuales van perfectamente adaptados sin nada de aquellas crispaciones forzadas y voluntarias que encontrábamos en *Trilce* (v. gr. en Tr. XXV).

---

(3) Como Vallejo escribía a menudo en los cafés, es muy posible además que algunas de las formas empleadas no sean otra cosa que la transposición directa de un fragmento de frase (o de canción p. ej. en el caso de "C'est Paris reine du monde") pronunciada cerca de él e inmediatamente recogida en el poema.

(4) Los otros son bastante escasos y poco probatorios : "hurente" p. 222, "vacínica" p. 173.



Por un "migrama" (p. 170) calcado en forma no muy feliz sobre la palabra francesa correspondiente : "migraine", encontramos más frecuentemente neologismos con profunda raigambre castellana y que surgen casi naturalmente de la permanencia en la poesía de Vallejo de formas anticuadas como "aquestos" (p. 180) o escasamente usadas como "pedernalina" (p. 164), "gonce" (p. 178), o del empleo de algunos vocablos en acepciones inéditas (p. ej. el imperativo "solead" — p. 194 — que significa más o menos "hagan que haya sol", por analogía con el verbo vecino "lloved", el cual se ha trocado asimismo en un verbo personal).

Tenemos entonces unos verbos derivados de substantivos conocidos ("encebollar" — p. 169 — "aromar" — p. 232), unos adjetivos derivados, con las terminaciones usuales, de verbos ("perduroso" — p. 192) o de substantivos ("brazudo" — p. 173 — "metaloso" — p. 195) también conocidos, algunos que substituyen palabras de la misma raíz ya existentes (Vallejo emplea "calcarida" — p. 160 — en vez de "calcárea", "jugarino" — p. 161 — en vez de "juguetón", "metaloso" antes citado en vez de "metálico"), y otros que vemos surgir en el interior del verso para mayor insistencia de la oración ("pilar en duplicado, pilaroso" — p. 153) (5). Tenemos igualmente unos substantivos nuevos que parecen hacer doble empleo con aquellos del vocabulario común ("hondor" — p. 194 — al lado de "hondura"), pero que en general llevan una carga emotiva sensiblemente diferente de los primeros, tal como el poeta mismo lo explica en el verso de la pág. 151 :

"mas mi triste tristumbre se compone de cólera y tristeza"

(cf. en Trilce XXVI : "tristura"). De la misma manera aparecen adverbios de modo, sacados sea de adjetivos que normalmente no los consienten (p. 213 "azulmente", de "azul"), sea en forma todavía más sugestiva, de un substantivo para el cual tenemos que imaginar el período intermedio de la adjetivación (el substantivo "corazón" y su diminutivo "corazoncito" ya han adquirido en el uso diario un valor casi adjetivo; Vallejo da un paso más : adjetiva del todo la palabra imponiéndole una forma femenina : "dulzura corazona" p. 191 — y en otra oportunidad crea sobre el substantivo-adjetivo un adverbio : "corazonmente" — p. 154).

En otras casos apenas cabe hablar de neologismos sino más bien de las últimas consecuencias del procedimiento, que consiste en

---

(5) El origen de un adjetivo como "espúreo" p. 218, es menos evidente.



cambiar la categoría gramatical de ciertas palabras, y especialmente de adjetivar unos sustantivos (6) : en la pág. 173 p. ej. "caballísimo" es la forma superlativa de la palabra "caballo" transformada en adjetivo de un modo idéntico a "lobo" y "cordero", palabras del verso anterior; en la pág. 207 los vocablos "tierra" y "luna" adjetivados en una serie de adjetivos masculinos trocan su "α" terminal por una "o" : "caliente, oyente, tierra, sol y luna".

Por ese mismo fenómeno al que nos referimos ocurre que a veces la sintaxis ordinaria del lenguaje nos parece también forzada o maltratada. Por ejemplo cuando Vallejo escribe — p. 151 — "mi deleite cae viernes" puede ser que nos dé tan sólo una indicación temporal : "mi deleite cae un día viernes"; pero es más probable que la construcción aparente de la frase "sujeto-verbo-objeto" resulte ilusoria; deberíamos entonces extraer del sustantivo "viernes" su significado emotivo, y asimismo adjetivo, un poco como si estuviese escrito "mi deleite cae amargo (o triste, o fúnebre)", o sea "mi deleite viene a parar en amargura, etc....".

En el poema *Invierno en la batalla de Teruel* (p. 267) nos encontramos con una construcción más insólita aún : el verbo "dar" rige 2 infinitivos como complementos de objeto, pero ello se explica fácilmente pues los 2 infinitivos son en cierto modo sustantivados por atracción de la oración anterior en la cual "dar" rige normalmente un sustantivo; luego obtenemos una serie en que los dos términos últimos están calcados sobre el primero : "da tumba la guerra, da caer, da dar un salto....". «Jorge Puccinelli Converso»

Ya vemos precisarse en *Poemas Humanos* la importancia de las asociaciones verbales, que revelan una forma de automatismo y generalmente ayudan a figurar una obsesión íntima que el poeta no logra nunca liberar : así nos explicamos la insistencia sobre una misma palabra y expresiones como : "mi triste tristumbre" (p. 151), "la pobre pobrecita" (p. 189), "tu paloma palomita" (p. 191), (cf. p. 218 : "esperar esperanzas").

Algunas veces nos encontramos con simples atracciones sonoras que determinan la figura del verso como si presenciáramos un momento de tregua en la aflicción del poeta ("Suela sonante en sueños...." p. 161), el cual de repente se deja llevar por la resonancia externa de los vocablos fuera de todo significado preciso ("tájala, bájala, ájala" — p. 199) e inclusive pone en semejantes series verbales algún matiz de ironía enternecida que aplica a su propia persona :

---

(6) Anotamos anteriormente esa modalidad en *Los Heraldos Negros*.



"Loco de mi, lobo de mi, cordero de mi, sensato, caballísimo de mi" — p. 173 (de "loco de mi" a "lobo de mi" la relación es puramente sonora; luego ya admitida la adjetivación de "lobo", por un fenómeno de oposición también automático, tenemos la de "cordero", ya que el lobo y el cordero van asociados en la memoria común; el "sensato" que viene después se opone de la misma manera al "loco" del principio; finalmente, por una extensión irreflexiva del modo de adjetivar, surge la forma que ya señalamos anteriormente: "caballísimo de mi") (7).

En la pág. 175 de la ed. Miró aparece una oración sensiblemente diferente pero igualmente reveladora de los mecanismos de creación de giros nuevos a base de formas preexistentes: "A qué hora, pues, vendrán con mi retrato? A los goces?" y un verso más abajo: "Más temprano? Quien sabe, a las porfías? etc."; las expresiones subrayadas parecen significar: "a la hora de los goces", "a la hora de las porfías"; el paralelismo de forma con una expresión como "a las ánimas" queda evidente y permite conjeturar el paso, probablemente inconsciente, en la mente del poeta de la última a las primeras (cf. en la pág. 254, la formación de las expresiones: "de esto hace mucho pecho, muchas ansias, etc." a base de la expresión corriente: "de esto hace mucho tiempo").

No intentamos por ahora elucidar las honduras vitales de la poesía última de Vallejo, sino que examinamos tan sólo los procedimientos parciales que las expresan con mayor frecuencia y generalmente no hacen más que estabilizar y de cierto modo fijar, integrar en una forma definitiva, tendencias sensibles ya muchos años atrás.

Tenemos que volvernos hasta *Eneida*, de *Los Heraldos Negros*, para ver, en uno de los pocos momentos de paz y felicidad que iluminan al poeta, el verso ensancharse repentinamente con una serie de adjetivos cuya sonoridad tanto como su resonancia íntima cooperan en traducir toda la riqueza del sentimiento: "Día eterno es éste, día ingenuo, infante, /coral, oracional"; veinte años más tarde y en momentos parecidos, encontramos construcciones idénticas y de igual valor emocional: "este día espléndido, solar, arzobispal. . . . este día espléndido, lunar. . . ." (p. 178), "instante redondo, familiar" (p. 184) (cf. p. 205: "Ah, querer, . . . . éste, el mundial, /interhumano y parroquial. . . .").

Pero en *Poemas Humanos* el adjetivo ha adquirido una importancia más general: en primer lugar el calificativo aislado resulta en la mayoría de los casos inesperado, muchas veces inexplicado y contri-

---

(7) En otra página p. ej. la expresión "pobre de mí" acarreará como respuesta la expresión "rico de mí".



buye a crear la impresión desconcertante de muchos trozos del libro, — sea que indique la unión de lo físico y lo moral bajo el signo del dolor ("esta muela moral" p. 219) y de la ironía ("mi patriótico peinado" p. 151), o la unión de lo concreto y lo abstracto en relación espontánea, con lejano recuerdo de Herrera y Reissig ("una premisa ubérrima... en lógica aromática" — p. 178-179), sea que se integre, a partir de una primera derivación irracional, en un conjunto retórico más amplio que cubre un poema entero ("este esdrújulo retiro...., (8) el corchete deista...., la forence diéresis...." p. 173).

Por otra parte, con una notable continuidad a lo largo de todo el libro, los adjetivos se presentan a cada instante en series de amplitudes variables; es como si el poeta remediará por la abundancia verbal a la imposibilidad de dilucidar una experiencia poética que de todos modos se impone a él con una urgencia cada día más apremiante. Alguna que otra de estas series de adjetivos se relaciona directamente con lo que acabamos de decir de las sollicitaciones sonoras del lenguaje ("albino, áspero, abierto... mi deleite cae viernes" — p. 151); pero, en general, el único efecto es el de cercar un sustantivo con todas las calificaciones que pueden agotarlo : los adjetivos se escapan de la pluma y se amontonan para crear una atmósfera única y nunca vista u oída ("días de biznieta, /bicolor, voluptuosa, urgente, linda" — p. 206) ("árbol consciente, fuerte, /fluvial, doble, fanático" — p. 219); se acumulan en una incoherencia aparente regida todavía por unas vagas alteraciones y anuncian ya aquellas atracciones de vocablos por oposición ideológica de las que pronto nos ocuparemos ("suela, /zafia, inferior, vendida, lícita, ladrona" — p. 161). A veces es un propósito violento y vano de autoexplicación él que reúne los adjetivos y al mismo tiempo los opone según las contradicciones íntimas de la animalidad, la ternura y el deseo : "Lo sé, lo intuyo, cartesiano, autómata, moribundo, cordial, en fin, espléndido" ( p. 190) ( la locución "en fin", de una lógica aquí ilusoria, subraya lo suficiente el carácter imperioso del propósito y a la vez su fracaso ejemplar).

En otros momentos la acumulación de adjetivos concurre a ese andar grave y voluntariamente pesado que adquieren los poemas, los cuales se insertan de golpe en una tradición que se remonta hasta la edad de oro de la literatura española. Entonces el ritmo del clásico endecasílabo reaparece en forma completamente natural al comienzo de una estrofa o de un poema íntegro; valgan como ejemplos el verso

---

(8) "Esdrújulo" surge, sin duda, de la atención brusca que el poeta fija sobre los versos que acaba de escribir y cuyos tres últimos terminan con vocablos "esdrújulos".



siguiente del *Sermón sobre la muerte* (p. 173) : "De esta suerte, cogitabundo, aurífero, brazudo" (9) verso que podemos cortar 4 + 11, o este principio de poema en la pág. 209 de la ed. Miró :

"Parado en una piedra,  
desocupado,  
astroso, espeluznante....

donde el primer verso es un heptasílabo y el 2º y el 3º reunidos forman un endecasílabo (Cf. igualmente p. 222 : "Escamecido, aclimatado al bien, mórbido, hurente....").

La disposición de Vallejo para ceder a las solicitudes de las palabras ( y no solamente de los adjetivos), las cuales tienden desde entonces a agruparse en series indeterminadas, puede llegar a veces hasta ciertos extremos que ponen en peligro la existencia misma del poema, pero son los testimonios más evidentes de una obsesión verbal que el poeta no siempre logra organizar, ni siquiera dominar. Dos poemas ofrecen un excelente ejemplo de lo dicho (10) : "*Transido, salomónico decente....*" (p. 96-224) y "*La paz, la avispa, el taco, las vertientes....*" (p. 97-224). Ambos están formados con largas enumeraciones de vocablos yuxtapuestos; el primero conserva todavía cierta variedad sintáctica, pues a los adjetivos de la primera estrofa, a los sustantivos (con "en") de la segunda o a los adverbios de la cuarta (11) van mezcladas formas verbales, diferentes de una estrofa a otra e idénticas en el interior de una misma estrofa (pretérito imperfecto en la 1ª., pretérito indefinido en la 2ª., futuro en la 4ª.). Pero en la segunda de estas composiciones nada interrumpe la simple enumeración de palabras : reunidos en versos de 11 y 7 sílabas tenemos en la 1ª. estrofa sustantivos, en la 2ª. adjetivos calificativos que están primero en masculino singular ( en este caso pueden representar al muerto, al poeta mismo) (12) y luego en femenino plural (y quizás se refieran entonces a las cosas en general), en la 3ª. gerundios, en la 4ª. toda una serie de aquellos adverbios de tiempo o lugar y palabras indefinidas que llevan una vida propia en la poesía de Vallejo, en la 5ª. por fin adjetivos sustantivados con el artículo neutro "lo"; el poema está directamente rela-

---

(9) Pensemos entre otros ejemplos en el comienzo del famoso soneto de Góngora (No. 43 ed. Losada) : "Descaminado, enfermo, peregrino....".

(10) Si nos atenemos a las fechas indicadas en el libro, fueron escritos casi simultáneamente : 25 y 26 de Septiembre de 1937.

(11) La tercera estrofa es menos homogénea.

(12) Entre esos adjetivos figura el vocablo "trece" (cf. 211 "quince feliz ajeno"), él que cobra asimismo valor de adjetivo; ya existían casos análogos en *Trilce*.



cionado con el conjunto del libro ya que la enumeración es, o por lo menos parece ser dirigida por la intuición primordial de la muerte : los vocablos de la 1a. estrofa p. ej. pueden agruparse en torno a la representación de una ceremonia funeral con los símbolos o sentimientos que ella sugiere ("el muerto, los sarcófagos, el monaguillo, los primos, los párrocos, — la paz, los arcángeles, el alma, — el buho, la tiña, — el desconocimiento, el olvido, etc."); a su vez los adjetivos substantivados de la última estrofa forman dos series emotivas (ellas corresponden a los dos carices de la muerte, de la vida-muerte : "lo horrible, lo crispante, lo lóbrego, etc... — lo suntario, lo lentísimo, lo augusto, etc...") que se confunden y reconcilian en la unidad definitiva ("lo todo, lo profundo..."); sin excluir una buena dosis de arbitrariedad, vemos manifestarse en este caso límite, más que la embriaguez de las palabras, el abandono al poder íntimo de las mismas, encargadas de expresar por su simple presencia multitudinaria la obsesión del hombre que no encuentra otro medio de expresión.

Ahora bien, existe una clase de palabras que parece que se impusieron a Vallejo en forma relativamente sistemática para crear esa atmósfera de angustia definitiva e inminente catástrofe que caracteriza su último libro — quiero hablar de los adverbios de modo terminados en -mente, cuyo empleo y alcance emotivo se presentan de manera bastante variada de un poema a otro : algunas veces ellos retumban con un rumor sordo e irrecusable al final de un poema entero, aislados o situados en la última posición de un modo no siempre conforme con el uso ordinario ("Jorge Bucinelli podría decir, eternamente" — p. 177; — "todo esto/ agítase.../ en mi vientre de macho extrañamente" — p. 196 — etc); otras veces modifican una palabra con la cual no están comunemente relacionados y la rareza del conjunto acentúa su matiz inquietante ("un hombre está mirando a una mujer, está mirándola inmediatamente" p. 183), o también se destacan al principio de un párrafo al que confieren un significado más decisivo ("Palpablemente /tu inolvidable cholo te oye andar... " p. 176); a veces uno de ellos llena por sí solo un verso entero, como para indicar un tiempo especial en el movimiento de la estrofa ("este día... /linealmente /elude este animal... " p. 178) y a veces van pareados como para detener el ritmo o marcar una pausa antes de alguna reiteración obsesiva ("más tarde, me he lavado todo, el vientre, /briosa, dignamente... p. 167); — "ha de cantar... /y, simultánea, doloridamente, /ha de cantar... " — p. 181), o si no acentuar, so color de una precisión en realidad inalcanzable, tal o cual sensación profundamente dolorosa ("Tristes son las astillas que le entran/ a uno, /exactamente ahí precisamente" p. 189); a veces por



fin se repiten y multiplican como en un estado de extravío del poeta, el cual intenta convencerse de lo que no se atreve a creer ("Seguramente nadie está a mi lado. . . / seguramente han hecho que me vaya; /lo siento claramente" p. 174).

Con mayor eficiencia aún que algunas series de adjetivos, la frecuencia de estos adverbios contribuye a aquella lentitud grave y fúnebre sensible a lo largo de *Poemas Humanos*. El mismo Vallejo además ha querido subrayar la relación al escribir el poema titulado *Panteón* (p. 83-213), donde la presencia de la muerte es voluntariamente acentuada por ese toque de difuntos, múltiple e insistente, que representa la terminación -mente de los adverbios (contamos 20 adverbios en -mente en los 34 versos del poema y en cada una de las 5 estrofas, 2 de dichos adverbios ocupan un verso entero).

Desde el principio la poesía de Vallejo se ha caracterizado por el hecho de no alcanzar una expresión adecuada para la experiencia de zozobra, angustia y desamparo propia del poeta : de ahí cierto abandono a las solicitaciones de las palabras, fenómeno ya patente en *Los Heraldos Negros* pero que, después de abandonadas las violencias de *Trilce*, adquiere en *Poemas Humanos* su significado más hondo y definitivo.

Si examinamos p. ej. el Sermón sobre la muerte (p. 35-173), vemos cómo desde el segundo verso la expresión "previo corchete" desvía el curso del poema llevando consigo, en una manera de paréntesis, toda una serie de sustantivos relacionados con las cosas de la imprenta y la escritura; después de lo cual la frase arranca de nuevo con otra serie de expresiones que simbolizan las distintas barreras que las civilizaciones sucesivas y el poeta mismo han levantado para contrarrestar la muerte, barreras ilusorias puesto que la muerte de todos modos se impone en su fatalidad física a través de la enumeración, en las líneas sucesivas, de los actos y las cosas de la enfermedad, del hambre y del deseo; luego, dos veces seguidas, las tres series de vocablos e intuiciones en esta forma deslindadas se reúnen y agrupan en nuevas series de preguntas ("Y el párrafo que escribo? etc.") y de equivalencias ("Pupitre, si, toda la vida, etc") que dan tan sólo la apariencia de una solución siempre imposible.

Entonces en el párrafo conclusión del poema, el que empieza : "De esta suerte, cogitabundo. . .", se acumulan algunos de los procedimientos que se han vuelto casi automáticos en Vallejo para tratar de solu-



cionar las contradicciones del dolor. "De esta suerte... / defenderé mi presa en dos momentos..." : la obsesión numérica, que en *Trilce* era función y signo exacerbado de la ignorancia radical del poeta, ha retrocedido en *Poemas Humanos* ante otras formas, menos caóticas, de expresión (13); el guarismo "dos" conserva sin embargo el prestigio adquirido, hasta llegar a substantivarse cuando es necesario (cf. p. 154 : "otros pilares son, doses y nietos tristes de mi pierna"); él resume el drama de la separación y de la soledad, de la comunicación y del silencio ("cf. p. 208 : con cuantos doses; ay! estás tan solo..." — 177 : "porque te quiero, dos a dos, Alfonso..." p. 202 : "y cenemos juntos y pasemos un instante de la vida a dos vidas...") o expresa asimismo la plenitud definitiva de la muerte (cf. p. 155 : "cuando lleguen a Dios mis dos maletas..." = cuando yo muera). En el ejemplo que ahora nos ocupa el "dos" indica un desdoblamiento íntimo que tiende a multiplicar los obstáculos levantados por el poeta para hacer cara a la agonía, el cual desdoblamiento se traduce a renglón seguido por la disociación del órgano físico, la faringe, y de la función, la voz : "con la voz y también con la faringe...". Una línea más abajo tenemos al contrario la asociación de una función natural, el olfato, con un verbo que no le corresponde, orar ("el olfato físico con que oro") y luego la reunión de dos términos contradictorios que al mismo tiempo se afirman y excluyen ("el instinto de inmovilidad con que ando"), procedimientos todos que preparan la afirmación final, una de tantas aquellas en que Vallejo se propone agotar, por la virtud lógica de las palabras, el campo entero de la realidad y descubrir la única compensación posible a la falta de salida racional o vital. Dichas líneas postreras del *Sermón sobre la muerte* nos ofrecen el mecanismo de

---

(13) A pesar de la menor frecuencia, el lenguaje aritmético sigue teniendo, sin embargo, un papel apreciable; el carácter irreductible de los números y la imposibilidad de pasar de uno a otro inspiran aún la aparición de tal o cual expresión numérica en enumeraciones de hechos o de cosas imposibles : "y esperaren, doscientos a sesenta" p. 182 — "Añádase ochocientos al veinte" p. 193. Cierta embriaguez del guarismo, de la cual es inútil tratar de escapar, suscita en la pág. 179 de la Ed. Miró el final del poema siguiente : "darlo por ocho/ o por siete o por seis, por cinco o darlo/ por la vida que tiene tres potencias" (cf. otro final de poema : p. 201). Finalmente en el poema *Aniversario* p. 81-211 los recuerdos evocados (cita en una esquina, músicas oídas, reuniones, humaredas) anteriormente al presagio de la muerte se ordenan todos en relación con un estribillo numérico : "Cuanto catorce ha habido en la existencia" y la fijación, el interés en el vocablo "catorce" y en el común misterio de la cifra y de la memoria determinan las variantes del estribillo "Cuanto catorce ha habido en tan poco uno.... cuanto catorce en un solo catorce....", así como el pasaje al "quince" adjetivado en la última estrofa : "Que te diré ahora, quince, feliz, ajeno....".



asociaciones que, cuando se repiten, dan a la poesía de Vallejo el carácter de una retórica de nuevo estilo, cuyos ejemplos a veces excesivos, podrían hacernos perder de vista las raíces profundas y esencialmente auténticas.

Consideramos en primer lugar los últimos versos que acabamos de evocar :

"porque, al centro, estoy yo, y a la derecha,  
también, y a la izquierda, de igual modo" (14).

Ya en *Trilce* podíamos encontrar frases como la siguiente : "Hablo con vosotras, mitades bases, cúspides" (Tr. LXIV) : llamo retóricas asociaciones de esta clase porque no tienen fuerza propiamente creadora de una nueva realidad, sino que se limitan a reunir unas palabras o expresiones que van ya intelectualmente asociadas en el espíritu : cuando uno piensa en el medio, también piensa en forma más o menos consciente en los términos espaciales que lo rodean : izquierda y derecha, alto y bajo.

En ningún momento Vallejo descarta este tipo de asociaciones; al contrario las acepta y provoca : los fragmentos retóricos de orígenes harto diferentes aparecen a cada instante en su libro; cualquier palabra o cualquier expresión de uso corriente puede servir de arranque para una serie más o menos perfecta o desarrollada; citemos entre otros ejemplos : p. 196 : "porque el hombre es mal nacido, /mal vivo, mal moribundo, mal muerto. P."; p. 165 : "caminantes suegros, cuñados... yernos..."; p. 166 : " un pedazo de queso con gusanos hembras, /gusanos machos y gusanos muertos" (15); p. 206 : "noches de sol, días de luna, ocasos de París..."; p. 218 : "el domingo con todos los idiomas, / el sábado con..., /la semana con...", etc. Un nexos más vago pero de índole parecida rige a veces la estructura general de un poema : es el caso p. ej. de *El libro de la naturaleza* (p. 91-210) —probablemente el único poema del libro en el cual la naturaleza tiene algún papel y vuelve a servir de cuadro a las interrogaciones humanas— : en esta composición la unidad del conjunto es realizada por las palabras iniciales de cada estrofa : "Profesor.... — Rector.... — Técnico...."

---

(14) Los enlaces retóricos no están disimulados, sino al contrario fuertemente, "prosaicamente" subrayados : "y también.. y.. de igual modo", cf. más arriba "y también con la laringe".

(15) Aquí tenemos dos parejas de vocablos superpuestos : macho, hembra - vivo, muerto.



que todas reaparecen como palabras iniciales de cada uno de los versos de la última estrofa (16).

Muchas veces las series retóricas a las que aludimos se reducen a dos vocablos pareados que alguna relación lógica previa reúne para chocarlos o simplemente anularlos. Los diferentes casos señalados anteriormente en una sola estrofa del *Sermón sobre la muerte* no dan todavía una idea suficiente de la frecuencia de tales procedimientos. Tenemos p. ej. la disociación entre un objeto y alguna de sus partes : "muerta entre la cuerda y la guitarra" (p. 218). Tenemos más a menudo la presencia de dos términos complementarios, opuestos o contradictorios, de los cuales el segundo aparece tan sólo porque el primero está ya escrito. Semejantes reuniones de palabras por lo demás pueden superponerse y organizarse con mayor o menor complejidad. Una de las formas más simples consiste en asociar a un sustantivo el adjetivo que expresa la idea directamente opuesta : "más honda superficie" p. 211; "sus padres infantiles" p. 163 "el tartufo sincero" p. 196; "al pie del frío incendio" p. 203 (17); y con mayor insistencia en uno de los términos : "el que parece un hombre, el pobre rico, el puro miserable, el pobre pobre" p. 185 (cf. p. 220 la serie de sustantivos de sentido opuesto que se siguen y anulan : "nada, en verdad, más ácido, más dulce" p. 218 (cf. p. 177 : "Hoy sufro dulce amargamente").

El verbo "llorar" acarrea el verbo "cantar" : "llorando días y cantando meses" (18). La palabra "mano" lleva consigo casi automáticamente "pie" : p. 180 : "con un pan en la mano, un camino en el pie" (19) (o en forma aún más compendiosa y en una expresión única : p. 193 : "corónense los pies de manos"). Al querer precisar el verbo "sudar", Vallejo agrega la indicación de una dirección : "para afuera";

---

(16) Huelga decir que semejante construcción de un poema no es estrictamente propia de Vallejo; por el contrario tiene puntos de contacto con las formas de una retórica más antigua, pero simultáneamente adquiere un valor especial a la luz de los ejemplos de detalle que anteceden. Por lo demás nos sería factible citar mayor cantidad de ejemplos, los cuales aunque no todos perfectamente organizados, revelarían esquemas en el fondo semejantes a los ya citados : "qué más tiempo que aquella plazoleta! / qué año mejor que esa gente! / qué momento más fuerte que ese siglo!" p. 195, etc....

(17) Es posible poner junto a las precedentes esta expresión un poco más elaborada, en la que se reúnen un adverbio y un sustantivo : "que emergió eternamente de un instante".

(18) En el interior de la doble expresión, los vocablos "días" y "meses" forman una segunda pareja retórica.

(19) La construcción de la segunda mitad del verso está calcada inmediatamente de la primera.



inmediatamente surge la locución simétrica "para adentro" : "que.... sudaba para afuera, /que suda para adentro". Las palabras invariables que ya en la época de *Trilce* llevaban una existencia propia encuentran naturalmente cabida en estos grupos de términos pareados : "sus tristes paras, sus entonces fúnebres" (p. 152). Del mismo modo la palabra "prosa" suscita la palabra "verso" : p. 190 : "hoy que prosa /estos versos"; p. 218 : "con su prosa en verso, /con su verso en prosa". Ocurre que tres series paralelas de dos términos determinan dos versos íntegros: "más *madera* (1) en la *cruz* (2) de la *derecha* (3), /ni más *hierro* (1) en el *clavo* (2) de la *izquierda*" (3) (p. 195). En muchos casos tal palabra o idea no logra presentarse sin verse en el acto corregida de alguna manera por la palabra o por la idea que la excluye : p. 157 : "la velocidad de andar a ciegas"; p. 195 : "las aves del monte, /que viven del valle", etc., y un adjetivo no nace sino en función de un sustantivo de sentido opuesto que precede : "lúgubre isla me alumbrará continental" (p. 155).

Algunas estrofas están completamente organizadas a base de estas oposiciones de vocablos por el significado, y es evidente que la disposición de los poemas, su estructura parcial o general estriba en una parte no despreciable en las atracciones verbales que a menudo se insertan en un conjunto formal exteriormente obstinado, lento y progresivo : p. 267 :

"Así responde el hombre, así, a la muerte,  
así mira de frente y escucha de costado,  
así el agua, al contrario de la sangre, es de agua,  
así el fuego, al revés de la ceniza, alisa sus rumiantes ateridos"  
(20).

Los 4 versos que reproducimos siguen un solo movimiento cuyos tiempos están indicados por la repetición del adverbio "así"; pero en detalle, resultan regidos por un acuerdo sutil de palabras con relaciones preestablecidas : el 2º verso contiene dos grupos exactamente paralelos; en el el 3er. verso la reaparición de la intuición inicial del poema, la del agua, se traduce como obsesión implacable en una definición tanto más fuerte cuanto que aparentemente tautológica : "el agua .... es de agua", y al mismo tiempo la palabra "agua" atrae la pala-

---

(20) Los "rumiantes" son los hombres (cf. en el mismo poema "un salto de antropoide") según una asimilación cuyos ejemplos abundan en el curso del libro, punto que trataremos más detenidamente.



bra "sangre" (la atracción verbal en este caso se adapta perfectamente a la visión trágica) y luego, por una nueva asociación, la palabra "fuego", la cual a su vez acarrea por una parte "cenizas" y por otra "ateridos" (cf. p. 220 : Adiós, vino que está en el agua como vino!...").

En el poema "*La cólera que quiebra al hombre en niños*" (p. 98-225), las contradicciones de "la cólera del pobre" resultan expresadas, en el último verso de cada estrofa (21), por una doble relación de guarismo a guarismo : "uno" contra "dos" ( o "dos" contra "muchos") y de sustantivo a sustantivo : "aceite" y "vinagre", "río" y "mar" que se traga el río, "puñal" y "acero" de que está hecho el puñal, "cráter" de volcán y "fuego" que encierra el mismo volcán — relaciones todas diferentes entre sí y que por eso mismo confirman la variedad y la importancia de las asociaciones que estamos evidenciando.

Algunas de dichas asociaciones revelan un valor menos episódico que las otras y nos permiten acercarnos a la intuición vital que sostiene y explica este procedimiento de escritura. Es la existencia misma la que se encuentra en tela de juicio y la importancia de lo arriesgado se traduce en el apareamiento de los dos verbos "ser" y "estar" : después de "amado ser" (p. 176) Vallejo escribe inmediatamente "amado estar" (cf. en forma más explícita y en el mismo poema : "de esa otra tumba con tu ser, /y de esta de caoba con tu estar"); después de "seamos" (p. 194) leemos "estemos" y en el poema *Guitarra* (p. 217) encontramos también : "Como ser/ y estar, sin darle cólera al vecino?".

La inminencia de la catástrofe final del poeta, descubre las interferencias ignoradas u olvidadas por el lenguaje ordinario; la locura y la razón se compenetran : en la p. 199 tenemos : "y no hay / tanta locura en la razón" y en la p. 219 vemos dos versos que se corresponden, con insistencia en el lado demente : "el hambre de razón que le enloquece, /y la sed de demencia que le aloca".

Las contradicciones y los límites de la vida se resumen (como empezaban a hacerlo en *Trilce*) en la imposibilidad de reunir la iz-

---

(21) El primero de aquellos versos "tiene un aceite contra dos vinagres" sugiere fuertemente, por las calidades respectivas que evocan el aceite y el vinagre y por la desproporción numérica entre uno y otro, el carácter doloroso y dramático de "la cólera del pobre"; la resonancia de los otros versos es menos inmediata y más arbitraria : antes que todo fueron escritos sobre el patrón del 19.



quiera y la derecha, esos dos términos, definitivamente separados, que designan los dos lados o costados del hombre; en cierto momento el poeta afirma como si fuera un hecho, un acto completamente natural, la abolición de la dificultad : "he trasladado,/ queriendo canturrear un poco, el lado/ derecho de la vida al lazo izquierdo" (p. 167), pero generalmente la "izquierda" y la "derecha" imponen su doble presencia inalterable en las expresiones más diversas, desde : "Actitud oficial la de mi izquierda;/ viejo bolsillo en si considerada esta derecha" (p. 153) hasta : "me urge estar sentado/ a la derecha del zurdo" (p. 204).

Existe otra clase de palabras que para Vallejo, desde el principio designan los límites dolorosos que encierran la existencia : son ellas las palabras que indican las divisiones del tiempo. El "siglo" o el "año" son para siempre más largos que el "mes" o la "semana"; la "mañana" para siempre excluye la "tarde", lo mismo que el "día", la "noche" y el "sábado", el "domingo" o el "lunes", — diferencias y exclusiones que atormentan sin cesar al poeta : "Hoy es domingo, y esto/ tiene muchos siglos; de otra manera,/ sería, quizá, lunes..." (p. 168); "ayer domingo en que perdí mi sábado" (p. 153) (22); "Ignoro acaso el año de este día...?/ Ignoro que esta tarde cuesta días?" (p. 154); "tantos años y siempre mis semanas" (p. 166) etc. Entonces él intenta superar y resolverlas por la palabra, realizando para si mismo la destrucción de los obstáculos, aunque su triunfo aparente casi nunca está libre de amargura : "paso la tarde en la mañana triste" (p. 191); "piano de la mañana, aquella tarde" (p. 211); "me duele el pelo al columbrar los siglos semanales" (p. 161); "día que representa así a la noche" (p. 178).

De todos modos la agonía marca el término de todo : entre las palabras invariables a las cuales Vallejo confiere una significación especial, los adverbios de tiempo tienen un sitio privilegiado; son los vocablos mismos "siempre" y "jamás" o "nunca" los que fijan la ignorancia angustiada del poeta frente a la muerte, vocablos que el hombre repite, reúne o acerca sin poder escapar a su incontrastable realidad : "Oh siempre, nunca dar con el jamás de tanto siempre" (p. 161); "lineales los siempres, lineales los jamases" (p. 175).

---

(22) Desde que personificaba los días de la semana a la manera de Herrera y Reissig, Vallejo no ha roto violentamente con un modo primitivo de escribir, sino que se ha apropiado con mayor firmeza de algunas de sus anteriores intuiciones y procedimientos.



En definitiva se trata de nada menos que de la constante interferencia de la vida y de la muerte, tanto en la experiencia personal del poeta, como en la lucha que se está llevando a cabo en España : "y más allá la marcha de tus vivas/ y más acá tus mueras legendarios"; el poema al que pertenecen estos últimos versos ("Otro poco de calma, camarada" — p. 67-199) y en el cual abundan las atracciones verbales ("inmenso, chica — servicio, servidumbre — triunfo, fracaso — locura, razón — racional error, raciocinio muscular — oro, acero...") podría señalar entre otros el nexo existente entre los dos combates, el particular y el multitudinario.

Nunca se insistirá bastante en ese aspecto, esencialmente verbal y que se vá siempre acentuando, de la poesía de Vallejo : vocablos en series precipitadas, juegos de oposiciones y contrastes, o insistencia en una palabra determinada, largo tiempo repetida o periódicamente reiterada — medios todos con los cuales se busca una solución al problema de los linderos y de las interdicciones que dominan la mente del poeta. Al estudiar *Los Heraldos Negros* o *Trilce* ya era necesario recalcar aquella incapacidad para superar la intuición dolorosa de la vida, desde los terrores primitivos de la infancia, que caracteriza a Vallejo — el cual se entrega (y ahora más que nunca) a las relaciones internas del lenguaje.

Uno de los "poemas humanos" lleva un título significativo : *Yuntas* (p. 69-201); de una estructura sumamente sencilla, a través de la disposición en dísticos de la letanía, a través de la importancia reservada al adverbio "completamente" y de la proximidad, lógicamente inaceptable, de "completamente" y de "además", a través de los pareados de palabras fundamentales escritas al final de los versos ("vida, muerte — todo, nada — mundo, polvo — Dios, nadie — nunca, siempre — oro, humo — lágrimas, risas"), él expresa como ninguno la fijación radical de la angustia en algunos términos del vocabulario, de los cuales le es imposible evadirse :

"Completamente! Además, todo!

"Completamente! Además, nada!"

En cambio el poema que precede *Yuntas* en la disposición del libro póstumo, aunque escrito tres días después ("*Acaba de pasar el que vendrá*" — 68-200), parece que superara de cierta manera las contradicciones en realidad irrefutables y eso por la adopción de un molde formal diferente : el relato de un acontecimiento que hubiera efectiva-



mente ocurrido (para ello se reintroduce el tono evangélico) (23), relato en el cual las atracciones verbales cobran un valor de afirmación rotunda y soberana sin que el dolor sin embargo desaparezca completamente : "Acaba de pasar el que vendrá.... acaba de sentarse de pie.... Acaba de darme lo que está acabado.... (24) Acaba de pasar sin haber venido.... (25).

Al mismo tiempo, unas páginas más abajo, otro poema, como *Yuntas*, dispuesto en dísticos, repite, por intermedio de una disposición análoga de los vocablos pareados, la misma actitud fascinada ante una existencia inexplicable y exclusiva (p. 85-214) : "Qué me da, que ni vivo ni muero?" ("que lloro de no poder llorar/ y río de lo poco que he reído?"); las conjunciones de palabras no son tan perfectas como en *Yuntas*, varias veces interrumpidas, p. ej. en la 2ª estrofa donde el humor, por lo demás púdico, estriba en una vaga semejanza entre los substantivos "hombro" y "huevo" ("que me he puesto/ en los hombros un huevo en vez de un manto"), pero su significado resulta idéntico.

Situado al comienzo del libro el poema "*Confianza en el anteojo, no en el ojo*" (p. 10-151) presenta a su vez una ordenación sumamente rigurosa : los términos se excluyen mutuamente en el interior de cada verso según el esquema : "Confianza en.... no en...."; en el modo como los hace aparecer, el poeta no se deja guiar sino por la exigencia misma de estas oposiciones sistemáticas, de manera que nos encontramos con algunas de las intuiciones esenciales de la poesía de Vallejo ("maldad, malvado - cadáver, hombre - madre, nueve meses - etc."), sin poder determinar para el conjunto del poema una motivación común a los contrastes del vocabulario : caso extremo en donde lo esencial no consiste en el contenido intuitivo, sino en el simple hecho de las exclusiones verbales; el estribillo "y en tí sólo, en tí sólo, en tí sólo" no hace más que acentuar, como un eco obstinado, el abandono irreprimible a las palabras, y solamente a las palabras, para resolver lo insoluble.

---

(23) Algunas expresiones nos recuerdan más directamente el Evangelio : "el que vendrá.. el que vino en un asno..".

(24) Cf. p. 169 : "vámonos a beber lo ya bebido".

(25) Otras asociaciones secundarias afloran en todo el poema; "cuerpo, alma; —lejanas, aleja; —triples, primera, segunda, tercera, etc.", y la ironía tierna de Vallejo que humaniza y anima las cosas todas, se pone en manifiesto en estos versos : "el pronombre inmenso que el animal crió bajo su cola..".



Las oposiciones internas que existen en los dos primeros versos de los cuartetos de *Intensidad y altura* (p. 30-169) tienen en cambio un significado inmediato, ya que representan la dualidad, espiritual y animal, del ser humano que es el poeta; pero los versos que siguen nos permiten considerar en que forma las más diversas atracciones verbales pueden luego orientar el sentimiento original del poema : "cifra" acarrea "suma" y "cifra hablada" (26), "pirámide escrita" o, un poco más abajo, "voz hablada"; "cogollo" nace como rima y está relacionado con "encebollo, hierba, fruta"; en el primer terceto, la expresión "fruta de gemido" procede simultáneamente de "fruta" y de "carne de llanto"; "nuestra alma" surge después de "carne" y la frase "comer... nuestra alma melancólica en conserva" surge de la idea general de "comer" y de las palabras intermedias "yerba, carne, fruta".

Ya señalamos que han desaparecido de *Poemas Humanos*, poemas como los de *Trilce* en donde, por lo crispado mismo de la experiencia, el esfuerzo expresivo exigido del lenguaje concluía, a menudo, en la desintegración del vocabulario cotidiano; la intuición del poeta se traduce ahora de un modo mucho más universal y las palabras tienen un papel determinante en función de las relaciones lógicas que mantienen entre sí en el lenguaje ordinario. El poema *Terremoto* (p. 8-150) es uno de los más representativos de lo dicho; su título evoca él de Dario, *Terremoto mental*, y el desorden de la composición (no hay nada aquí que recuerde la sencillez formal de los poemas que acabamos de examinar) crea en la mente del lector como una zozobra interior que el título precisamente sugería — semejante desorden resulta sin embargo organizado, o por lo menos dirigido en el sentido mismo de la impresión requerida : como origen del poema tenemos probablemente una visión (un cuarto pobre, él del poeta) a la cual parecen asociarse los nombres propios de personas que aparecen sucesivamente; pero la visión no se desarrolla, sino que se fija inmediatamente en algunas palabras que desde entonces aparecen una y otra vez en pares lógicos acumulados; la base emotiva — la contradicción íntima sin resolver, en la doble perspectiva del cuerpo y del pensamiento ("mi corona de carne... mis cometas...") — confía en la dualidad de los vocablos para encontrar su expresión : la imposibilidad de reunirlo todo, de nombrarlo todo, de serlo todo al mismo tiempo, queda entonces establecida por intermedio tanto de los versos paralelos, que se corres-

---

(26) "Hablada" viene del verbo precedente ("quiero decir"), "cifra" indica sin duda una reaparición momentánea de la obsesión numérica.



ponden palabra por palabra ("contesta, pregunta — Hermenegildo, Luis — el brusco, el lento") como de los grupos verbales en bruto ("encima, abajo — lejos, al lado — todo, la parte...") que se imponen a cada instante y aún en medio de la reaparición de la visión exterior ("unto a ciegas en luz mis calcetines"), o también de algunas expresiones un poco más elaboradas ("miel pensada, miel llorada", que más abajo se transforma en "miel de miel, llanto de frente", etc.) (27).

No es desde luego posible explicar o aclarar todos los detalles de los versos; la parte de misterio inherente a toda poesía auténtica subsiste sin que pueda ser puesta en tela de juicio; el por qué de muchas asociaciones nos escapa; en el curso del libro el instinto verbal se manifiesta en forma deliberada, a veces exagerada, otras atenuada, en un sinnúmero de casos; lo esencial es haberlo visto funcionar en unos cuantos ejemplos y haber admitido su radical originalidad.

Es entonces cuando podemos apreciar toda la distancia que separa a Vallejo de los poetas surrealistas que el mismo impugna en 1930 (28) porque no tenía ni podía tener con ellos punto de contacto alguno, lo mismo en el campo de la creación artística que en el plano ideológico : Vallejo no pone en presencia dos objetos, alejados el uno del otro en la realidad utilitaria, para comunicarles el significado del cual ellos estaban desprovistos mientras se los consideraba en forma separada (29), en otras palabras, Vallejo no libera un universo insospechado y cuya evidencia resultaría tanto más grande cuanto que al principio más desconcertante; la aplicación que demuestra por las palabras y cierta obscuridad en su poesía tienen como fin y consecuencia algo muy diferente : provocar en el marco del lenguaje los choques de vocablos que atestigüen, con evidente sello abstracto, la imposibilidad de pasar de una noción a otra, vale decir de una experiencia a otra, o, al contrario, intenten desesperadamente lograr el acuerdo imposible de lo inconciliable.

El carácter retórico nuevo de dicha poesía se vuelve aún más explícito, si consideramos algunos de los textos en prosa que encontramos reunidos al final de *Poemas Humanos*. En los textos aludidos — "Algo te identifica...." (p. 105-230) y "No vive ya nadie en la casa...." (p. 106-231) — la forma misma de la prosa permite una enun-

---

(27) Quedan unos pocos elementos, como el "camello" del penúltimo verso, que guardan con el poema una relación mal definida.

(28) Lo cual no impedía que aún en 1936 L. A. Sánchez afirmara a propósito de Vallejo lo siguiente : "Anticipóse al surrealismo en el Perú".

(29) Cf. André Breton : "*Les Fases communicants*" (1932).



ciación más amplia y desarrollada, que no oculta ninguna de las incidencias del cavilar íntimo; y si en el segundo de los textos la disociación retórica parece concluir, a modo de solución, en una división del campo de la vida y el de la muerte : Todos *han partido* de la casa en *realidad*, pero todos *se han quedado en verdad*" — en el primero las construcciones paralelas no logran sino levantar, unos frente a otros, los vocablos opuestos e irreconciliables : "... *Alejarse! Quedarse! Volver! Partir!* Toda la mecánica social cabe en estas palabras".

La dificultad de vivir y de morir ("con qué pie morir? /con qué ser pobre?") subsistiría aún si fueran resueltas las demás contradicciones (las de la naturaleza o las del espíritu) a las cuales se alude p. ej. en "*Viniere el malo...*" (p. 46-182) — poema de una estructura sumamente sencilla en el que las cinco primeras estrofas estriban en las oposiciones internas de cada verso (30) a la vez que en una sola construcción sintáctica : "(Aunque) *Viniere...* (aunque) *dijeren...* etc."

#### IV.— LA INTUICION POETICA

La expresión retórica y la intuición patética del poeta quedan estrechamente vinculadas a lo largo del libro en la persecución apasionada de una unidad en la cual se reconciliarían todos los contrarios, la vida del hombre con su propia muerte y, asimismo, el hombre con el hombre, como en el poema "*Al revés de las aves del monte...*" (p. 61-195) donde, en una exaltación épica, "el Pálido" se abraza "al Encarnado" etc. (31) — una unidad en la cual el bien se reconciliaría con el mal ("y está bien y está mal haber mirado..." — p. 167) y por tanto el bueno se reconciliaría con el malo ("el malo con un trono al hombre, /y el bueno acompañando al malo a andar..." p. 182), pues, acaso ¿hay algo más desesperante en la tierra que la imposibilidad para "el hombre feliz de ser infortunado" y para "el hombre bueno de ser malvado" (p. 230)?

Con su ternura de niño desprovisto de todo recurso Vallejo se queja en voz baja y agrega en otra oportunidad "... Quiero ayudar al bueno a ser un poquillo de malo.... /ayudarle a matar al matador...."

---

(30) Los ejemplos de la 5a. estrofa están menos claramente dilucidados que los de las precedentes.

(31) En toda la extensión del poema se presentan asociaciones de idéntico origen : "Vino el sincero con sus nietos pérfidos.... nació de puro humilde el Grande, el Tarufo sincero, etc...".



(p. 204). Ya en *Los Heraldos Negros* podíamos leer : "hay un cariño que no nace nunca, que nunca muere" (expresión de Fresco que hasta en el detalle de su forma anuncia lo que acabamos de estudiar en *Poemas Humanos*). Si bien nos aparece ahora más exigente, el sentimiento profundo que alimenta la obra no ha variado : es él el que humaniza todo el ambiente : "ese buen aroma sucesivo" (p. 150) (cf. el poema "Padre polvo que subes de España" — p. 269) y cuando a veces el poeta se separa de su propio "cariño" para proyectarlo como una persona independiente, no hace sino afirmarlo más y más : "Me viene una gana.... / de besar al cariño en sus dos rostros...." (p. 204).

La ternura persiste como leitmotiv de la esperanza : "entiendo que el hombre ha de ser bueno sin embargo...." (p. 169). Ella afianza la comunión con el "camarada" ("Hermano persuasible, camarada...." p. 222.). (32) Se ensancha más aún y en "*Los mendigos pelean por España....*" (p. 140-260) acude nuevamente a conexiones verbales insólitas ("atacan a gemidos.... — disparan.... su mansedumbre"). Es entonces cuando encuentra, por intermedio de fórmulas emotivamente dobles, su traducción más radical : "...el sabe que le quiero/ que le odio con afecto...." (p. 178) (en otra página, el poeta que se dirige así mismo escribe también : "César Vallejo te odio con ternura...." — p. 233). Y la vemos presentarse en semejantes fórmulas de un modo más apremiante cuanto que su principio queda marcado por la terrible impotencia de siempre : la última de las prosas incluidas en *Poemas Humanos* — la prosa del hospital y de la enfermedad — confirma "la humana flaqueza del amor" (p. 242); y uno de los poemas de *España aparta de mí este cáliz* : "Cuidate España de tu propia España...." (p. 141-272) saca de tal flaqueza una serie de exhortaciones que parecen responder en forma dolorosa al deseo anteriormente expresado : "quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo". El poeta en el presente caso no reniega de sus ideales, sino que en la disociación posible de la hoz y el martillo, de la tibia y de la calavera y en la negación de sus afirmaciones acostumbradas ("Cuidate de tus héroes! / Cuidate de tus muertos!") plantea aquella imperfección fundamental que no deja de atormentarlo como hombre, hijo y hermano de otros hombres.

---

(32) Podemos apreciar en este caso cómo la imagen poética, cuando aparece, es todavía de tipo expresionista, sea que permanezca puramente gráfica : "tu suegra llora haciendo huesecillos de sus dedos" o que establezca una nueva relación : "el busto de tu trémulo ronquido" (tu busto y el ronquido que lo sacude).



La amenaza de la muerte pesa constantemente en los poemas. Pocos son los momentos que logran liberarse de ella, aunque sea tan sólo para volver a encontrar esa felicidad inmediata, a base sobre todo de calor físico, que la presencia de la madre revelaba en la niñez y que la presencia de la amada (32a) prolongaba todavía en más de una página de *Trilce*; apenas si tenemos ahora dos instantes verdaderos de tregua: en la p. 47-183, el encuentro de una pareja de enamorados determina un poema — “Un hombre está mirando a una mujer...” — en el cual se manifiesta una sensualidad elemental que reconocemos fácilmente como genuina de Vallejo (“con su mal de tierra suntuosa... — en la flexión del heno rubio...”) y asimismo se anuncia, en la visión del niño por venir, una aspiración a la vida y a la felicidad que desgraciadamente está ya roída por una negación (“Instante redondo, familiar, que ya nadie siente ni ama”). En la pág. 57-191 — “Dulzura por dulzura corazóna” — aparece otra evocación, aún más personal, del amor (“Costilla de mi cosa... yo asciendo y sudando y haciendo lo infinito entre tus muslos...”) — un amor herido de ausencia (a pesar de que “tu ausente” está corregido por un “tu portátil ausente”) y que reinventa para expresarse el símbolo tradicional de “la paloma”. (33).

Los símbolos — las palabras claves — no son muchos en *Poemas Humanos*; algunas palabras frecuentes de la época de *Trilce* se presentan todavía: “línea” y “límites” (“Qué me da que me azoto con la línea?” — p. 214 —; “los linderos del fuego” — p. 221, etc.); “fibras” y “madera” (“el reino de las fibras, el reino de la madera” — p. 150 —; “en los hombros madera” — p. 162); “piedra” (34) más a menudo (p. ej. “de esta piedra nacerá mi talón definitivo” — p. 169. y el título “Piedra negra sobre piedra blanca” — p. 189). Ahora bien el símbolo de amor y de paz, la paloma (35), es el único que aparece con alguna insistencia, cuando la vida misma está más en peligro: es porque se

---

(32 a) El amor en la poesía de Vallejo, conviene insistir en ello, se manifiesta como sensación general de bienestar corpóreo, en un universo indiferenciado, y no como sentimiento, o como magia creadora.

(33) Amado Alonso ha señalado p. ej. el significado de la “paloma” en la poesía de Neruda (poesía por lo demás más rica que la de Vallejo en símbolos permanentes) y fácil sería estudiar los matices del mismo símbolo en la poesía de Darío (uno de los capítulos del libro de Salinas sobre Darío se titula *La Paloma de Venus*, según expresión propia del autor en *Poemas del Otoño*) o de otros poetas anteriores.

(34) Símbolo, según parece de lo cuajado, de lo muerto.

(35) En *Marcha Nupcial* (p. 99-226) es posible señalar igualmente, para simbolizar la vida, la aparición de la “espiga” (y la espiga será por fin espiga”).



impone precisamente en los dos lugares en que la nostalgia de la felicidad, que la vida hubiera podido proporcionar a pesar de todo, se afirma al margen del sufrimiento actual : en el poema de la amada ausente (p. 191 : "tu paloma palomita... — y pongo tu paloma a la altura de tu vuelo...") y en el que empieza : "*La vida, esta vida me placía...*" (p. 82-212) ("pareadas palomitas — palomas vigilantes — palomas olorosas") (cf. también p. 186: "*Está de frente mi amor, nieta Paloma*"). La paloma : obstáculo irrisorio contra aquella conciencia de animal puramente terrestre que el poeta toma de su cuerpo a lo largo del libro entero ("...y tomó con guante/ la paloma, y con guante la eminente lombriz aristotélica...").

La carencia de aptitud para la felicidad en ningún momento se revela tan definitiva como cuando el poeta por una vez pretende justamente afirmar esa felicidad y convencerse de que la posee, a pura fuerza de palabras ("no olvides en tu sueño de pensar que eres feliz..."); toda la primera parte del poema : "*Pero antes que se acabe / toda esta dicha...*" (p. 24-163) está escrita bajo el dictado de una obsesión verbal irrepresible que finalmente acaba asimismo con la dicha ("*Ladeando así tu dicha... — dicha tan desgraciada de durar...*") y concluye en la afirmación contraria del dolor ("y entonces olerás como he sufrido."). La felicidad en definitiva se reduce a aquella aspiración que surge del fondo mismo del sufrimiento : "*Quisiera hoy ser feliz de buena gana...*"; desde *Los Heraldos Negros* hemos venido encontrando semejantes afirmaciones que apenas ocultan un fracaso (*El Pan Nuestro* : "*Se quiere tocar todas las puertas...*" etc.) y se perpetúan casi idénticas hasta en los últimos textos (cabría comparar p. ej. el empleo de la palabra "gana" en *Los Heraldos Negros* con versos de *Poemas Humanos* como : "*Me viene hay días una gana ubérrima, política, /de querer...*" p. 204).

Y "de súbito la vida se amputa" (p. 229). Los pavores irreflexivos y por lo tanto inconsolables de una niñez desamparada frente al mundo hostil y exterior, el hombre no logra asumirlos mejor de lo que hacía en otros tiempos : siempre se encuentra "en una sala del Louvre, un niño (que) llora de terror a la vista del retrato de otro niño" (p. 229). El presentimiento de la muerte subraya y acentúa la permanencia de aquel terror que solo el ataúd terminará ("sentado borracho en mi ataúd..." p. 221 — "féretro numeral..." p. 223).

---



El poeta y crítico español José María Valverde no ha vacilado en comparar una expresión de Vallejo con algunas frases sacadas de obras clásicas de la literatura peninsular :

"que es morir vivo la última cordura" (Quevedo).

"puede morir de su vida

mejor que de enfermedad" (Conde de Villamediana)

Podríamos prolongar las citas hasta Unamuno que titula uno de sus poemas : "La vida de la muerte". El parentesco entre algunas fórmulas del poeta peruano del siglo XX, y una vieja tradición española de sabiduría agónica (en la que se reúnen una corriente estoica y otra corriente cristiana) resulta evidente. Debemos sin embargo evitar las asimilaciones aceleradas. *La experiencia temporal* de Vallejo, tal como ya se desprendía de sus primeros libros, es una experiencia que no se separa del presente más inmediato; la visión temporal de Vallejo no le permite guardar distancia alguna con su vivencia actual, ni, menos todavía, escapar de ella : "Hoy es domingo, y esto /tiene muchos siglos....".

"Azotado de fechas con espinas" (p. 181), el poeta experimenta el tiempo diariamente como una herida que se renueva sin cesar, en la imposibilidad de "guardar un día para cuando no haya, /una noche también para cuando no haya" (p. 168). Y no podemos dejar de advertir la insistencia con la cual anuncia y repite su fidelidad al día de hoy, al "ahora". Las palabras mismas " hoy" y "ahora" aparecen frecuentemente, sea al principio de una estrofa, en el curso de tal o cual poema ("Hoy es domingo y por eso...." p. 168; "Y todavía, hoy mismo... Y todavía, aún ahora...." p. 206-207), sea, más a menudo todavía, como primeras palabras de poemas íntegros : "Ahora vestiríame de músico...." (p. 164); "Hoy me gusta la vida mucho menos...." (p. 166); "Quisiera hoy ser feliz de buena gana...." (p. 175); "Hoy le ha entrado una astilla....." (p. 188) (en el interior del poema "hoy" reaparece 7 veces como comienzo de verso); "Ahora, entre nosotros, aquí...." (p. 202) (en este caso "ahora" está reforzado por "aquí" y luego, alternando con "hoy", la misma palabra rige el movimiento de la composición, titulada *Palmas y Guitarra*).

Asimismo, en el seno del instante nace, a veces, el movimiento profético que proyecta el presente en porvenir ("Me moriré en París.../ tal vez un jueves, como es hoy — p. 189), mientras que la visión, o mejor dicho la pre-visión del futuro aparece a su vez en el presente con to-



das las características del pasado; en la porfía dolorosa del presente, y con ella, en función de ella, las dimensiones del tiempo se anulan para que surja el recuerdo auténtico del futuro ("Me moriré.... /un día del cual tengo ya el recuerdo.... / César Vallejo ha muerto.... etc.).

Las palabras "vivir" y "morir" vuelven a cada instante en los poemas del último libro : son ellas en definitiva las que proporcionan su verdadero significado a todas aquellas conjunciones verbales que hemos anteriormente señalado. El pareado "vida, muerte" sostiene las asociaciones retóricas cuya frecuencia nos llamaba hace poco la atención, y la intuición, propia de Vallejo, de la vida y de la muerte justifica el carácter a veces aparentemente gratuito de semejantes asociaciones : ¿podrán acaso las palabras terminar con lo imposible?

"Tanto amor y no poder nada contra la muerte!" (p. 269) : encontramos, en ese grito del poema *Masa*, al mismo tiempo, la definición de toda una experiencia y los fundamentos de toda una estética, siendo la segunda la consecuencia espontánea de la primera. De su incapacidad misma para resolver la presencia indefectible de la muerte, en concurrencia con la presencia de la vida, el poeta extrae la esencia desconocida de un hablar original; entonces se aparenta en más de una oportunidad con lo dicho por Quevedo en las fórmulas que Valverde recordara en su estudio (el movimiento de los poemas, voluntariamente detenido, como lo comprobaremos mejor dentro de poco, facilita grandemente el cotejo), pero las fuentes vitales y su constante traducción poética hacen del libro de Vallejo un libro sin equivalentes : mientras los demás dominan, y en cierta manera comprenden e intelectualizan su intuición, dándole una forma completa y acabada (36), Vallejo, incapaz de abstraerse a la visión o a la sensación concreta del presente, sitúa sus fórmulas al nivel exacto de un dolor continuo, y que nunca logra ser hablado o expresado de un modo adecuado.

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

"ofrece asiento el existir  
condena a muerte" (p. 153);

la sensación siempre renovada del presente va acompañada de la sensación igualmente interminable de la muerte, o más bien del morir, pues

---

(36) Por eso se los llama clásicos.



no hay instante de la vida que no dé "una parte a nuestra muerte" (p. 202).

Es así como la afirmación de la vida lleva paradójicamente consigo la afirmación de la muerte : "Tu, pobre hombre, vives; no lo niegues, / si mueres. . . ." (p. 197). Cada mañana la vida se alimenta únicamente de muerte : "has soñado esta noche que vivías / de nada y morías de todo" (p. 209). La muerte constituye la raíz misma de la vida : "herido mortalmente de vida" (p. 262). Las causas aparentes de la muerte interpretada en su sentido limitado de cesación de la vida, esas causas pues, no pasan de ser unos accidentes; la vida es la que carga sola con todo el peso de la muerte : "cuando yo muera / de vida y no de tiempo . . . ." (p. 155) (cf. p. 216 : "Y si después de tanto historia, sucumbimos, /no ya de eternidad, /sino de esas cosas sencillas, como estar / en la casa o ponerse a cavilar!").

Una como aceptación, por parte del poeta, de la virtud ejemplar y definitiva de su muerte, hace que exclame, en una de las últimas fechas en que escribe (25 de Noviembre de 1937) : "En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte. . . ." (p. 232) — principio de poema en forma de conclusión y efectivamente conclusión de un debate largo en el cual la vida resulta vencida de antemano : "Vistosa y perra suerte!" (id. p. 233). La vida no habrá sido sino una incesante agonía y en el *Sermón sobre la muerte*, el último entre los poemas fechados (p. 273), oímos la pregunta decisiva que se eleva como última expresión de la conciencia impotente de Vallejo : "Es para terminar, / mañana. . . . Es para eso, que morimos tanto? / Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?".

El sentimiento de la agonía arraiga en el sentimiento mismo de la existencia : "Haber nacido para vivir de nuestra muerte. . . ." (p. 216), y a nada lleva al final sino al adiós para siempre, a la "despedida recordando un adiós" : "Adiós también, me digo a mí mismo. . . ." (p. 220), cuando, de tanto escribir la relación de una vida en trance constante de muerte, el poeta empieza a dudar hasta de su verbo personal y de la eficacia de sus propias palabras : "Y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra!" (p. 216). Entonces la muerte como negación total de la vida es evocada y casi deseada : "Más valdría, en verdad, / que se lo coman todo y acabemos!" (p. 216).

La ausencia casi total de la imagen en la obra auténtica de Vallejo se nos descubre ahora con su verdadero significado : el universo exterior, en el sinnúmero de sus resonancias afectivas, no representa ningún papel. Los sentidos que de ordinario se abren al conocimiento profuso y variado del mundo, con el fin de establecer la escala más o me-



nos sutil de las relaciones todavía sin explorar entre las cosas y los seres, — dichos sentidos, propios de otros poetas, son el producto de una evolución espiritual que no tiene cabida en la poesía que examinamos y para la cual el mundo no ha sido todavía diferenciado y corresponde con el hombre tan sólo en función de unas reacciones elementales, globales y anteriores a toda clase de representación. El poeta no sabe prestar atención (lo mostraremos en una serie de ejemplos característicos) sino a los datos que le proporciona un sentido primario, casi animal, inexperto a todo conocimiento que no sea un conocimiento corporal, cuajado en el complejo emotivo más sencillo : el dolor y el placer, — pero sobre todo el dolor, un dolor interno, continuamente experimentado, ya desde antes que el hombre establezca los primeros intercambios con la diversidad del universo. De ahí la predilección, en la que vamos a insistir, por el vocabulario de las funciones orgánicas y animales; de ahí también el inmenso esfuerzo verbal del que hablamos antes, el cual, en el momento de agotarse, se libera de golpe y se explica en fórmulas como las que mencionamos más arriba — fórmulas todas que, si bien recuerdan las de los clásicos evocados por Valverde, se integran a un conjunto anímico mucho menos coherente : la retórica de Vallejo difiere por completo de la retórica clásica en la cual los conceptos contradictorios, por más dramática que sea la forma de vivir su contradicción, encuentran una expresión equilibrada y armoniosamente desarrollada; las fórmulas de *Poemas Humanos* surgen al contrario como un recurso último y ya inútil; a consecuencia de una intuición siempre primitiva, carnal e impropia para toda clase de expresión emancipadora, ellas aparecen de un poema a otro como simples quejas, nunca asumidas de modo prolongado por la palabra poética.

La vida... la muerte... La muerte que destruye la vida, hora tras hora, en la conciencia del poeta; la muerte que despoja el acto del vivir de todas las contingencias que de ordinario lo acompañan... La vida y la muerte se enfrentan en la pureza de su respectivo sentimiento... Aligerada la existencia de cuantas circunstancias llenan todos los días humanos, la vida y la muerte se responden en la desnudez ejemplar de semejante experiencia :

"Hoy me gusta la vida mucho menos,  
pero siempre me gusta vivir...  
Me gusta la vida enormemente  
pero, desde luego,  
con mi muerte querida..." (p. 166).



La tranquilidad aparente que encontramos en los versos citados, y que nace por un instante al amparo de una de esas sensaciones confusas de descanso y bienestar que pueden iluminar a veces la miseria, apenas nos oculta las contradicciones desgarradoras aunque voluntariamente atenuadas, que pretende cubrir. En las prosas finales es donde, merced a la forma adoptada del párrafo, más propia aún para la formulación retórica, la negación obstinada pero desesperada de la muerte definitiva (37) se hará más patética que nunca, a pesar de (o quizás a causa de) un tono en extremo mesurado: "No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida!" (p. 235).

---

En varias oportunidades la presencia de la vida — aún reducida a sus más humildes manifestaciones ("Y si luego encontramos,/ de buenas a primeras, que vivimos,/ a juzgar por la altura de los astros,/ por el peine y las manchas del pañuelo! — p. 216), o privada de todo lo que no es de ella propiamente ("Es la vida no más solo la vida" — p. 190), o aceptada en una aflicción que no tiene remedio ("Así es la vida, tal/ como es la vida, allá, detrás/ del infinito. . . ." p. 223),— la presencia de la vida es afirmada tan sólo para subrayar las fórmulas dedicadas al dolor con el cual la vida misma se confunde: "Todo está alegre, menos mi alegría. . . ." (38) (p. 153) — el trueque verbal sirviendo en este caso para manifestar de inmediato los extremos del sentimiento.

Para repetir el dolor que lo asedia, le basta a Vallejo dejar que hable siempre su voz primitiva, ahora totalmente auténtica. En efecto él nunca perteneció a ese "mundo de la salud perfecta" (p. 243) que se ríe de todas las instancias del sufrimiento y se opone al mundo del dolor, la "casa del dolor" (p. 234), el hospital donde va a morir el poeta: en la víspera de la muerte volvemos a encontrar precisamente algunas de aquellas intuiciones que ya habíamos advertido en *Los Heraldos Negros*. ". . . . Pues es horrible/ cuando le cae a uno la desgracia. . . ." (p. 207): un

---

(37) Morir continuamente en todas las horas de la vida, es aún vivir; tan sólo la hora de la muerte definitiva pertenece por entero a la muerte.

(38) "Mi alegría" reemplaza a "yo". La substitución del "yo" por una de sus cualidades, precisamente aquella que se trata de negar, tal como el choque negativo de los vocablos "alegre" "alegría", acentúa el carácter de enunciado carente de solución, que encierra la fórmula.



espanto idéntico al que caracterizaba el primer poema del primer libro, señala estos versos del último libro; y del universo del enfermo que ahora experimenta la sed sin poder siquiera beber, la "sed del vaso pero no del vino", procede una composición (p.53-188) que en la sencillez obsesionante de sus repeticiones ("Hoy le ha entrado una astilla.... — Le ha dolido la suerte mucho.... etc") reitera, en forma de relato aparentemente más despreocupado pero en realidad más apremiante, los temas iniciales de un dolor sin equivalente ni remisión ninguna, el cual, por falta de medios expresivos, termina una vez más, aquí también entregándose a las atracciones verbales ("Le ha dolido el dolor, el dolor joven, el dolor niño, el dolorazo") antes de concluir en un quejido.

En la prosa "Voy a hablar de la esperanza" (p. 111-235), cuyo título paradójico multiplica la crueldad, el dolor se vuelve para el poeta el equivalente exacto de la existencia despojada de todas sus actitudes particulares: por la sucesiva eliminación de las cualidades y las circunstancias, e incluso de la propia identidad ("Yo no sufro este dolor como César Vallejo...."), el escritor, lo mismo que Cristo con la vida, se identifica en cierta manera con el dolor y va repitiendo el leitmotiv de su presente perpetuado: "Hoy sufro solamente.... Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.... La queja — "esta queja de dolor" (p. 234) — reaparece a cada instante, infructuosa hasta en la inversión brusca de la expresión: "el placer de sufrir etc." (p. 217) — la queja o el gemido que se instala en todos los momentos del tiempo ("es hora, / entonces, de gemir... / y es entonces el año del sollozo..." — p. 223) y reduce el hombre a su medida: "me han confundido con mi llanto...." (221).

El sujeto indeterminado de la última fórmula citada evoca otros fragmentos que nos sitúan en una atmósfera parecida a la de ciertos poemas de *Los Heraldos Negros*. Del dolor, que tan constantemente afirma, el poeta no se puede evadir, ni para descubrir su origen; seguimos oyendo el eco sordo y jamás individualizado de "los golpes" que hay "en la vida" y, si el "yo no sé" ha desaparecido, la interrogación que nace del dolor tropieza siempre con la misma incógnita: "El placer de sufrir.... Quién? a quién?! quién las muelas? a quién la sociedad....?" (p. 217) — cf. p. 182: "con cuánto comprender, y luego, a quién?"). No ha intervenido ningún progreso, ninguna separación, y el hombre no tiene más remedios de defensa que el niño de otrora: "... reclamar.... / por qué me dan así tanto en el alma...." (p. 175) — "César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada...." (p. 190). Y hasta el remordimiento de no sufrir lo suficiente rea-



parece, veinte años después de *Agape*, en el exceso mismo del dolor de la agonía : "y de sufrir tan poco estoy muy resentido". (p. 183).

En la última página de *Poemas Humanos*, el poeta que está en su cama enfermo despierta de una anestesia y se rebela contra el procedimiento médico que se le ha aplicado, reivindicando en ese mismo instante el dolor que está destruyendo su vida pero al menos le pertenece y lo afirma en su propia existencia : "Pido se me deje con mi tumor de conciencia, con mi irritada lepra sensitiva, ocurra lo que ocurra, aunque me muera!" (p. 243). Que lo dejen sufrir aunque deba morir de sufrimiento.

---

De su muerte parece que Vallejo levantara acta seguida hasta el punto en que la agonía acaba en defunción y el espanto queda fijado en la palabra "jamás" o "siempre" : "que jamás de jamases su jamás!" (p. 165) — "y siempre, mucho siempre, siempre, siempre!" (p. 167); toda la "idea" que el autor de *Poemas Humanos* tiene de la muerte va incluida en la repetición hasta no poder más de esos dos vocablos que terminan sendos poemas del libro. Por lo demás la muerte, — va no la agonía, aquella muerte de antes de la muerte que está entreverada con todas las horas de la vida, sino el período que sigue el término de la vida, la muerte de después de la muerte, es sentida por Vallejo, a través de la experiencia que él tiene de los demás, y también a veces proféticamente de su propia muerte, como una existencia disminuída y atrozmente incomunicable que iría agotando o extinguiéndose poco a poco hasta un "fin final", del cual nunca se sabe si es o no asequible (ni tampoco cuando).

"Alfonso estás mirándome, lo veo..." (p. 39-175) : debemos tomar los dos verbos a la letra, es decir en su sentido físico inmediato, y más abajo también el verbo : oír, subrayado por un adverbio de significado no equívoco : "Palpablemente/ tu inolvidable cholo te oye andar...". El poema dedicado a Alfonso de Silva (39) no cuenta entre los mejores del libro, pero sirve para precisar una actitud fundamental, menos frente a la muerte en general, que frente a un muerto conocido, el cual no está evocado en el recuerdo que de él puede conservar el poeta, sino que es objeto de un conocimiento actual cuando

---

(39) El recuerdo de A. de Silva parece originar igualmente el poema que se titula : *Piensan los viejos asnos* (p. 164).



los elementos del pasado se reproducen de pronto en el presente, en el "ahora" permanente de Vallejo: el muerto sigue existiendo, y su silencio, del cual ya no le es dado escapar, constituye la única prueba de su muerte — prueba más angustiosa e inquietante para el monólogo sin esperanza de respuesta del sobreviviente, que una desaparición definitiva.

La visión directa, la presencia concreta del cuerpo muerto, el cadáver, adquiere en esas condiciones una importancia especial: es el cadáver el que asume por un tiempo cierta clase de supervivencia, — el cadáver forma privilegiada del cuerpo ("Confianza... en el cadáver, no en el hombre" — p. 151) y tal vez menos insensible de lo que uno se imagina ("se acostare el cadáver a mirarnos" — p. 182 — "y está en su mano/ la calavera hablando y habla y habla" — p. 271), — el cadáver que sigue buscando el reposo y que nosotros los vivos podemos ayudar todavía a encontrarlo ("en fin, le dejaría/ posiblemente muerto sobre su cuerpo muerto" p. 164).

Tenemos que examinar sobre todo las 15 composiciones reunidas en "*España, aparta de mi este cáliz*" para encontrar un grupo de poemas que todos estriban en una visión, no de la muerte, sino de tal o cual muerto particular, de tal o cual combatiente, identificado o no identificado, de los que han caído en la lucha (pues la guerra multiplica la visión de los cadáveres): es ahora cuando la expresión de Vallejo se vuelve más insistente para decir el horror de la muerte refiriéndose a todas aquellas agonías que lo alejan un tiempo de la propia, (cf. *Invierno en la batalla de Teruel* — p. 268), antes de hundirlo en ella para siempre. En el poema "*Miré el cadáver ...*" (p. 138-268), la supervivencia del cadáver no es afirmada con la mayor intensidad sino para ceder de pronto ante el horror de la inmovilidad definitiva: "*Miré el cadáver.../ le ví sobrevivir.../ casi vivió en secreto, en un instante;/ mas le auscultaron mentalmente, y fechas!*". En el poema siguiente, *Masa* (p. 139-268), la negación de semejante perspectiva y el terror experimentado ante una agonía que continúa aún después de la muerte ("*Pero el cadáver ay! siguió muriendo...*") convoca al contrario, en un arranque de ternura ilimitada, a todos los vivos a que rodeen el cadáver, quien al verlos, "emocionado", escapa del silencio y de la muerte y echa de nuevo a vivir.

Adviértase que para ello se requiere la unanimidad de los sobrevivientes y *Masa* es el único poema en expresar con certidumbre la esperanza, propiamente religiosa, de que la muerte morirá. Más a menudo la visión del cadáver va acompañada de un inventario individual, pues, si bien el muerto sigue llevando como una existencia apagada y



adolorida ("también sudaba de tristeza el muerto"), aquellos que le sobreviven se enfrentan a él a través de la figura misma con la cual lo descubren después de caído : la visión del cadáver resulta entonces como cuajada en un objeto dado característico, el cual se anima y empieza a vivir también una existencia misteriosa que termina invadiendo el poema entero : es el caso del *Pequeño Responso a un Héroe de la República* (p. 142-266) donde, al final :

"un libro, atrás un libro, arriba un libro  
retoñó del cadáver exabrupto".

La actitud definitiva del hombre en la muerte, en su muerte, y aquellos objetos que al mismo tiempo quedan con ella magnificados, los encontramos de nuevo en *Cortejo tras la toma de Bilbao* (p. 135-262) : con su nombre y apellido mientras que el "héroe" anterior permanecía anónimo, Ernesto Zúñiga, "herido y muerto", "duerme con la mano puesta", y el poeta intenta arrancarlo al silencio y al sueño inmóvil merced a la evocación de su "trono" que los demás están pisoteando :

"¿Qué trono? ¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!".

El poema a Ramón Collar (p. 143-264), muerto aún potencial ("Si eres herido,/ no seas malo en sucumbir; refrénate!") pero ya silencioso, ilustra mejor que cualquiera el modo particular de Vallejo, no de hablar de la muerte, sino de colocarse frente al muerto (en este caso el candidato a muerto) y luego inventoriarlo a media voz en todos sus nombres ("¡Ramón! ¡Collar!"), en todas sus funciones ("yuntero.... soldado... yerno.... marido.... hijo...."), lo mismo que en su familia ("tu familia.... los tuyos.... tu suegro.... su hija...."), en las partes de su cuerpo perpetuado entre los suyos ("Te diré que han comido aquí tu carne,/ sin saberlo,/ tu pecho, sin saberlo,/ tu pie...") y en las cosas que él ha dejado ("tus cositas") y que pueden animarse para asimismo morir ("tu pantalón oscuro, andando el tiempo,/ sabe ya andar solísimo, acabarse").

En el poema a Pedro Rojas (p. 132-258), el engrandecimiento épico del héroe ("en su cuerpo un gran cuerpo, para/ el alma del mundo") se apoya en un doble procedimiento de enumeración y repetición : el recuerdo del hombre todo queja fijado en un solo detalle, el dedo, desde entonces inmenso (40), con el cual solía escribir en el aire la consig-

---

(40) Cf. p. 170, la especie de apotosis final del "meñique" : "nuestro bravo meñique será grande,/ digno, infinito dedo entre los dedos".



na guerrera de deficiente ortografía; simultáneamente el carácter propio de la muerte resulta multiplicado por la disociación, aún más efectiva que en el poema anterior, de los nombres y las funciones del desaparecido: "...padre y hombre, marido y hombre.... Pedro y sus dos muertes.... Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas....". Vallejo no reflexiona sobre la muerte: la descubre en el menor detalle, cuando no deja subsistir nada de lo que fué y, a veces, termina también con las cosas: "sorprendiéndole.... en la chaqueta una *cuchara muerta*....".

En presencia de un cadáver, la atención prestada a los objetos que lo acompañan es parte de la ternura más general que Vallejo experimenta por las cosas menos prestigiosas pero, al mismo tiempo, las más familiares al hombre en su existencia cotidiana — las cosas que llevan al lado del hombre una vida inconsciente y sin embargo llena de solicitud: en la época de *Trilce* el recuerdo amoroso persistía en la intimidad de las cosas ordinarias (p. ej. *Tr.* XXXV o *Tr.* LXII); ahora el poeta revela que vivimos por esas mismas cosas del existir diario, esas "cosas sencillas", "que vivimos.... / por el peine y las manchas del pañuelo" (p. 216); para hablar de un hombre sin nombrarlo se refiere a "su bastón con el puño de plata con perrito" (p. 165) y para hablar de la casa donde el mismo vive escribe entre otras cosas: "es una casa.... / donde vive / con su inscripción mi cucharita amada" (p. 167); unas páginas más abajo se conmueve por "el lápiz que perdí en mi cavidad" (p. 175).

Ocurre entonces que los objetos se multiplican, en el curso de un poema, en su función de amor: "dándoos / la llave, mi sombrero, esta cartita para todos...." (p. 220). En otra página aparecen en una descripción minuciosa, entreverados con los animales más miserables o los actos más vulgares del hombre, los cuales son redimidos por el poeta de la maldición que los condena: "en el pecho sus piojos purísimos / y abajo / su pequeño sonido, el de su pelvis.... / y más abajo, / más abajo, un papelito, un clavo, una cerilla...." (p. 209); el final del poema insistirá precisamente en la enumeración que precede, repitiéndola condensada y precipitada:

"el papelucho, el clavo, la cerilla,  
el pequeño sonido, el piojo padre".

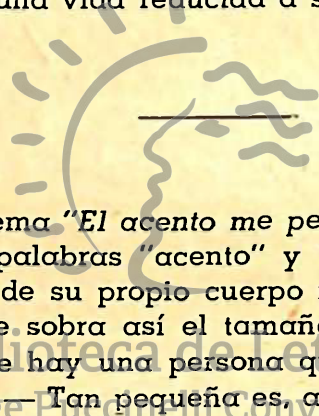
Varios poemas concluyen en enumeraciones de esta clase, y bien vemos una vez más que no tenemos aquí conclusiones coherentes, si-



no series de palabras atropelladas para salir del paso y terminar en cualquier forma con el verbo ineficaz del poema :

"años de tumba, litros de infinito,  
tinta, pluma, ladrillos y perdones". (p. 207).  
"y estas sospechas póstumas,  
este índice, esta cama, estos boletos" (p. 219), etc.

Los objetos a los cuales Vallejo presta lo que le queda personalmente de vida vienen a ser como la prolongación del cuerpo, e inclusive del alma ("tengo un suelo, un alma, un mapa" — 167); se humanizan en la medida exacta en que el poeta paralelamente se aproxima a ellos en la experiencia de una vida reducida a sus funciones elementales.



Al principio del poema "*El acento me pende del zapato*" (p. 174), la unión misma de las palabras "acento" y "zapato" señala esa especie de reducción al cero de su propio cuerpo realizada por el escritor que además agrega: "Me sobra así el tamaño...". En la pág 203, también leemos: "Sé que hay una persona que me busca... (el mismo se busca a sí mismo) — Tan pequeña es, acaso, esa persona, / que hasta sus propios pies así la pisan?". Semejante negación puede originarse en aquella "laica humildad" que Vallejo reivindica alguna vez (p. 175), pero indica sobre todo el término de una experiencia continuamente dolorosa que la carne está sufriendo antes que el espíritu. El poeta no dispone de ojos ni oídos para explorar la belleza del mundo: bastante tiene que hacer con su miseria personal a la cual la miseria de los demás está íntimamente ligada. "*Esto sucedió entre dos párpados...*" leemos al comienzo de uno de los poemas (p. 205): con la imprecisión por demás significativa del pronombre demostrativo, la fórmula podría servir de epígrafe para todos aquellos poemas del libro que dan cuenta de un sufrir cuyo desenlace tan sólo se presentará con la muerte.

La *pobreza* es el primer elemento constitutivo de semejante experiencia (cf. p. 151: "la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre") y el *hambre* la primera de las sensaciones que atormentan al cuerpo (uno de los poemas se titula: *La rueda del hambriento*). Todos los presentimientos que se han manifestado desde la niñez reciben



ahora su confirmación definitiva : el beber y el comer forman parte del mundo del dolor :

"pero, donde comí, cuanto pensé!  
pero, cuando bebí, donde lloré!" (p. 223).

En el colmo de la privación, el hambriento raciocina consigo mismo en torno al hambre que experimenta :

"Necesitas comer, pero, me digo,  
no tengas pena, que no es de pobres  
la pena, el sollozar junto a su tumba...." (p. 207).

"Y urge tomar la izquierda con el hambre  
y tomar la derecha con la sed; de todos modos  
abstente de ser pobre con los ricos...." (p. 208);

antes del alba ya está deliberando en esa forma; y cuando piensa en todos aquellos que disponen de los alimentos (el panadero, el carnicero....) (p. 208) y también ahora están pensando en él (41), no le queda más recurso que el "comer de memoria buena carne, jamón si falta carne" — p. 160.

En medio de esta total privación de todo, en semejante estado de ayuno (como existe para otros un estado de gracia), — el pan que desde sus primeros años el niño venerara, es evocado con un respeto que va creciendo hasta cobrar matices religiosos; la menor partícula es glorificada; los mendigos pasan con "migaja al cinto" (p. 261) y el mismo poeta anda "con un pan en la mano, un camino en el pie" (p. 180). En otros momentos el alimento básico aumenta de volumen, obsesionante : "sobre un pequeño libro un pan tremendo" (p. 167); es personificado como una divinidad que se niega a sus fieles; "y el pan que se equivoca de saliva" (p. 210), o empieza a sufrir, también a la cabeza de las demás divinidades alimenticias : "estoy triste.... de ver el pan, crucificado, al nabo,/ ensangrentado,/ llorando a la cebolla, etc. ...." (p. 171). Al tiempo que el hambre se vuelve la condición del

---

(41) ¿En que sentido piensan en él? ¿Será imaginación del poeta quien trata de forjarse una ilusión? ¿O pensamiento efectivo de unos acreedores que se acuerdan del poeta a causa de las deudas contraídas en sus tiendas respectivas?



hombre (42), "su fórmula famélica de masa" (p. 177), el pan adquiere categoría de evangelio : "los catorce versículos del pan" (p. 199).

Es aquella zona primitiva de la conciencia que transmite tan sólo las necesidades y malestares del cuerpo, donde más que nunca la poesía de Vallejo se sitúa, con especial insistencia, desde ese momento, en un vocabulario determinado. El tormento del hambre que prohíbe cualquier clase de evasión, ha facilitado las vías de esta última experiencia. La comunicación con el universo no se realiza sino en el reino de la desgracia y del miedo : "da codos al miedo. . . amada víctima . . ." (p. 208-9) — el reino siempre oscuro de los gemidos y de las amenazas. Por el siguiente trozo :

"... me ven jueces desde un árbol,  
me ven con sus espaldas ir de frente,  
entrar a mi martillo,  
prepararme a ver a una niña  
y, al pie de un urinario, alzar los hombros".

(p. 174), podemos darnos cuenta de la forma en que se elaboran, en un fragmento de relato y según una dirección emotiva única, los elementos más diversos : gestos del poeta, maquinales, instintivos (4º y 5º verso); visión exterior inmediatamente transferida a la persecución latente en el ánimo del hombre (1er. verso) y prolongada en las atracciones verbales contradictorias del 2º verso, las cuales tratan como siempre de traducir esa derrota que el expresionismo del 3er. verso citado define en su fatalidad íntima.

Desde la primera hasta la última página del libro, la narración poética se desarrolla en una atmósfera cargada de obsesiones, y que va siendo creada a medida desde adentro, con cierta incoherencia objetiva que ayuda a subrayar la permanencia del sufrimiento interno indefectible. El hombre que está narrando su historia a lo largo de los poemas apenas tiene existencia ("así, casi no soy" — p. 156) que no sea una existencia animal, con solamente "un tumor de conciencia" (p. 243) para grabar o impresionar los progresos más ínfimos de la defecación corporal ("así, casi, no soy, me vengo abajo" — p. 156).

---

(42) Cf. J. Larrea *Profecía de América* : llega un momento en que alterados los conceptos, la noción del hambre parece reducirse a ser la compañera inseparable, complementaria, en relación de macho a hembra, de la voz del hombre en toda la plenitud de sus acepciones.



Los actos, sensaciones y funciones de la vida física, continuamente adolorida, están por lo tanto constantemente indicados (el hambre venía ser tan sólo un ejemplo privilegiado); recordaré unos cuantos versos característicos al respecto :

"y me esfuerzo, palpito, tengo frío" (p. 191);  
"tu frío... amada víctima" (p. 208);  
"Considerando... / que el hombre es triste, tose...  
y se peina... / que... se queda, a veces, pensando,  
como queriendo llorar, /y... suda, mata  
y luego canta, almuerza, se abotona..." (p. 177).  
"Oh revolcarse, estar, toser, fajarse" (p. 179);  
"podría toser; le ví bostezar..." (p. 165);  
"tu trémulo ronquido" (p. 222);  
"la semana, con dos escupitajos" (p. 218); etc.

La sensación de estar en vida va a cada instante ligada a manifestaciones de esta clase : "Cómo toso! cómo vivo! cómo me duele el pelo... " (p. 161).

En las últimas prosas es como si el delirio de la enfermedad turbara las imágenes del mundo y las sensaciones del cuerpo : " Se atumulta la sangre en el termómetro..." (p. 235), y el hombre que perdió su rostro en el curso normal de la vida, el mutilado que ve sin ojos y escucha sin oídos (p. 233-234) termina ignorando todo lo que no es sufrimiento — pero eso sucede al término de una larga serie de poemas en los cuales el cuerpo, en su modo de ser animal, acapara solo la atención.

La obsesión de la animalidad es constante, expresada en fórmulas variadas pero insistentes :

"el animal que soy entre sus jueces" (p. 170);  
"tengo un miedo terrible de ser un animal" (p. 178);  
"Me percibes, animal?" (es Vallejo quién se habla a si mismo) (p. 164).

A cada momento el animal se adelanta al hombre y lo excluye : "Quiero escribir, pero me sale espuma" (p. 169) (cf. 159 : "Por entre mis propios dientes salgo humeando..."); de su cuerpo — su propio cuerpo por el cual está sufriendo — el poeta lleva el peso enorme e indeterminado : "Oye a tu masa..." (p. 215) — "sobre mi tonelada ya desnuda" (p. 181); el alma, ese tumor de conciencia adolorida, no se



cansa de platicar con el cuerpo que sin embargo la agobia y arrastra (p. 196 : "El alma que sufrió de ser su cuerpo"), como si fuera un animal pegado a la tierra y lastimoso; muchos son los nombres que este recibe pero en general relacionados con lo más grávido o lo más rastroso : "Tu padeces del diáfano *antropoide*, allá cerca, /donde está la tiniebla tenebrosa... — tu sufres... desgraciado *mono*" (p. 796-7); "déjame, solo, *cuadrumano*" (p. 249); "de pie ante mi *cuadrúpedo* intensivo" (p. 228); "que saber porque tiene la vida este *perrazo*" (p. 156); "que el hombre es lóbrego *mamífero*" (p. 177); "en virtud del infame *paquidermo*" (p. 200); "en mi vientre de *macho* extrañamente" (p. 196); "cuando gravísimo *cetáceo*" (p. 215); "esta muela moral de *plesiosaurio*" (p. 219); "cuando sufras en suma de *kanguro*" (p. 181); "jumento que te paras en dos para abrazarme" (id); etc.

"Bestia dichosa.... dios desgraciado...." (p. 216) : a veces los juegos verbales tratan de encontrar la salida imposible. Del exceso de ternura que Vallejo conserva por este cuerpo, tan pesado de llevar, surge nuevamente, como único y frágil recurso, una ironía dolorida e inútil, y es así como en varios momentos la mención del animal va precisada o complementada por una definición científica o filosófica que, en buena cuenta, acentúa la ineficacia del hombre : "la eminente *lombriz aristotélica*" (p. 190); "lo intuyo cartesiano, autómeta, moribundo" (p. 190); "más ácido, más dulce, más kantiano" (p. 218); "desgraciado *mono*, jovencito de Darwin" (p. 197); "amigo y contendor, inmenso documento de Darwin" (p. 175). Los sistemas están mencionados con una familiaridad amistosa que subraya su infructuosa búsqueda (ya en *Trilce* encontrábamos intervenciones bruscas del tipo : "Qué dice ahora Newton?" — Tr. XII) : "más acá de la cabeza de Dios!/ en la tabla de Locke, de Bacon, en el lívido pescuezo /de la bestia, en el *hocico del alma*" (p. 179); los nombres de los pensadores respetables se acercan y reconcilian : "la expresión de Aristóteles.... la de Heraclito injerta en la de Marx" (p. 221); o pierden su mayúscula para mezclarse con el común de los hombres : "Adiós, hermanos san pedros,/ heráclitos, erasmos, espinozas!" (p. 220) en un momento en que el poeta parece renunciar a sus pobres objetos ("la llave.... mi sombrero....") y hasta a su cuerpo ("este pobre cerebro mal peinado").

---

Cuerpo del cual, Vallejo no deja de registrar las pulsaciones más secretas.

La atención que el poeta niega al universo, la ha volcado íntegramente, como ya lo hemos visto, en las manifestaciones internas de la



ruina corporal, que lo sumen en el presente, en el "ahora" : "Amigo mío (se trata de su cuerpo) estás completamente/ hasta el pelo en el año treinta y ocho". En la vigilia como en el sueño, su conciencia se reduce a la conciencia del animal del cual no se puede separar : "Reanudo mi día de conejo/ mi noche de elefante en descanso" (p. 155), leemos p. ej. al comienzo de la *Epístola a los transeuntes*.

Evangelio del pan, apuntábamos más arriba a propósito de una expresión de Vallejo. Conviene tener presente ahora otra expresión que ya evocamos unas páginas más arriba sacándola igualmente de la *Epístola a los transeuntes* : "Estas son mis sagradas escrituras". Si bien el poeta va a alcanzar un tono bíblico en algunos poemas de contornos proféticos, su "sagrada escritura" tiene como único respaldo la experiencia de una animalidad constantemente en peligro — experiencia de su propio peso que lo arrastra hacia la tierra, de su propio brazo que no le permite emprender vuelo, a él, "el bimano, el muy bruto, el muy filósofo".

La enfermedad (ya mortal) agrega su tormento al que el hambre inflige. He aquí el hombre "huesudo, enfermo, en cama" (p. 212), palpando, para convencerse de su subsistencia, el cuerpo que poco a poco lo abandona : "y para henchir mi vértebra me toco..." (p. 206). Ni aún los propios microbios que habitan el cuerpo se substraen de ser captados y hasta exaltados por la sensibilidad exacerbada hacia dentro ("al columbrar... mi ciclo microbiano" — "mi bacilo feliz y doctoral" — p. 207). De las cosas, las que adhieren directamente, al cuerpo, tan míseras como él, son las que más se repiten en los poemas, cargadas de sugerencias inmediatas — la camisa : "hallo una extraña forma, está muy rota/ y sucia mi camisa/ y ya no tengo nada (p. 160) — es una casa donde me quito la camisa (p. 177) — cogido con un palito por el puño de la camisa (p. 159) — etc."; el pantalón : "Ello es que el lugar donde me pongo el pantalón" (p. 167) — "y en estos momentáneos pantalones" (p. 166).

Por otra parte la mención del pantalón va ligada con cierta obsesión elemental de las *funciones físicas de evacuación* : aparecían ya en los libros anteriores y la enfermedad no hace sino acentuar su presencia) : "pujando,/ bajándome los pantalones (p. 159) — congoja, si, con toda la bragueta (p. 157) — duda de tu excremento unos segundos (p. 181) — su pequeño sonido, el de su pelvis (p. 209)". En la humedad enfermiza de las sábanas, orina y sexo adquieren un significado general : "sé el acto universal que hizo en su cama/ con ajeno valor y



esa agua tibia, cuya/ superficial frecuencia es una mina (p. 203) — en prototipo de alarde fálico/ en diabetes y en blanca vacinica..../ y mi contradicción bajo la sábana (p. 173" (43).

La sensibilidad del poeta capta sobre todo las manifestaciones más profundas de la vida corporal, aquellas precisamente que, de ordinario, escapan a la conciencia del hombre corriente. Vallejo percibe en forma continua la existencia orgánica que permanece oculta, bajo la piel ("este pellejo" — p. 173), a cualquier investigación que no sea la de un sexto sentido, interno, atento a las fuerzas oscuras y primitivas que, situadas a la raíz misma de la vida, están paulatinamente consumidas por la muerte. Vallejo, dice L. F. Alarco, "percibe el latido del corazón, la agitación de sus pulmones, la faena de su estómago...." (44). Desde el día en que, en el "hospital que está al lado", han examinado su organismo "de abajo para arriba" (p. 167), él siente con una sutileza, exagerada por la progresiva introducción de la agonía, los mecanismos interiores.

Su propio esqueleto le es tan familiar como su cuchara o su cuchillo ("mi cucharita amada, /mi querido esqueleto ya sin letras, /la navaja, un cigarro permanente" — 167) — realidad cotidiana al mismo tiempo que forma íntima de su ser ("descríbete.... a paso redoblado de esqueleto" — p. 215); y asimismo los huesos le duelen mucho, mucho : "hoy.... los húmeros me he puesto a la mala" (p. 190) — "entraron a la vez a mi camisa/ en los hombros madera, entre los fémures palillos" (p. 162) (45).

El testimonio de las vísceras o las entrañas (sin contar las glándulas : "sufres de una glándula endocrínica" — p. 196) es el más persistente : "su serie de órganos (se trata de la vida misma) extingue mi alma.... mi maquinaria da silbidos técnicos" (p. 191). El poeta toca su vientre con respecto : "me he lavado todo, el vientre, brioso, dignamente" (p. 167) y la tortura de sus órganos hambrientos le es revelada : "váca mi estómago, váca mi yeyuno" (p. 159). Constantemente la gravedad de la reflexión se apoya en esta misma tortura : "ten/ fuerte en la mano a tu intestino grande, reflexiona" (p. 207). De la con-

---

(43) En otros párrafos aparecen aún con menor o mayor claridad : "temblé/ en mi vaina, colérico, alcalino — p. 205..... yernos por la vía ingratísima del jebe — p. 165..... la punta del hombre — p. 165".

(44) L. F. Alarco : *César Vallejo*, conferencia sustentada en la Univ. de San Marcos el 10 de Agosto de 1947, publicada en *La Universidad y el Pueblo*, Lima, 1948.

(45) El expresionismo de este último verso es bastante fácil de comprender como para no necesitar comentario.



ciencia infantil de las amenazas exteriores y de las necesidades primitivas del cuerpo a semejante conciencia de pobre y de enfermo a quien duelen todos los órganos, la distancia no siempre es muy grande.

Pero ese cuerpo que tanto lo ha hecho sufrir, ese cuerpo cuyo misterio de inercia y de tormento no será jamás dilucidado ("no respondes y callado me miras" — p. 164) es lo único que la conciencia conserva todavía para registrarlo. Y ocurre que el escritor ya no sabe sino pasar lista a sus órganos, enumerándolos, espantado de que dicho organismo se le escape estándole adherido al mismo tiempo : "éste ha de ser mi estómago.... / ésta, aquella cabeza.... / éste ha de ser mi ombligo.... / ésta, mi cosa cosa, mi cosa tremebunda" (p. 156). Con todo, y sin nada que la redima, la vida animal en estado constante de sufrimiento es aún la vida, y por tanto deseable : "Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga" (p. 167).

La perspectiva según la cual Vallejo percibe su cuerpo, lo conduce a un perpetuo desdoblamiento; en varias oportunidades, esa manera de multiplicar a la persona puede parecer el efecto de un automatismo verbal momentáneo : "siéntese mi persona junto a mí" (p. 193), etc., pero la frecuencia de tales asociaciones y su permanencia a través de poemas enteros ponen de manifiesto por el contrario, una vez más, que el verbalismo no siempre controlado de los P. H. no es en ningún momento gratuito, sino que surge de las contradicciones mismas de la experiencia. No es mera casualidad si en *Nómina de huesos* (p. 127) — esa letanía de los imposibles — el hombre ejemplar no puede ser comparado "consigo mismo" "Me dejo comparar como tamaño?" (p. 164) interroga el poeta a un animal que no es otro que su mitad carnal. En varios poemas de *Trilce* (Tr. LI) (46), sorprendíamos a Vallejo en una especie de monólogo secreto, urgente, apenas elaborado, recitación a media voz efectuada por un niño para otros niños y en P. H. los llamados que el escritor dirige a algunos muertos : Alfonso de Silva o Pedro Rojas, participan en el fondo de la misma fórmula. Pero, ante quien Vallejo monologa constantemente en lo sucesivo (47), es ante el bimano del cual no puede nunca apartarse, ante el cuerpo que es el suyo : "De disturbio en disturbio/ subes a acompañarme a estar solo", principia un poema que hasta el final prosigue

---

(46) 'Volvemos a encontrar un tono idéntico al de *Trilce LI* en la iniciación de uno de los P. H. : "Y no me digan nada..... p. 93-221.

(47) Se trata en efecto más bien de un monólogo que de un diálogo, pues nuevamente el interlocutor es mudo y con mayor razón ahora que ya no se distingue en nada de la persona que habla.



la ficción. En todo el contenido del libro el poeta habla junto a su cuerpo : su voz no hace, en última instancia, más que sellar su soledad. A menudo el mismo explica que conversa consigo mismo : "Y entre mi digo" (p. 155) — "Pregúntome entonces" (p. 183) — "Y en estos pantalones yo me digo" (p. 1663).

De ahí parte un tono menor de confidencia y nace en el lector la impresión de sorprender frecuentemente vocablos que no le estuviesen destinados; de ahí tantos trozos no siempre completamente claros, pues el que los murmura (más que pronunciarlos) habla tan sólo para sí y comprende a medias palabras su propio sentimiento : "Ahora mismo hablaba conmigo" (p. 167) ("cuéntame lo que me pasa" exige de su doble — p. 200). El desdoblamiento, en último análisis, no traduce más que una nueva impotencia para resolver la dualidad de la muerte y de la conciencia (48) (un poema se titula *El alma que sufrió de ser su cuerpo* — p. 196 — cf. "y quisiera yo ser bueno conmigo en todo" — p. 205 — "me hago doler yo mismo. . . y hablo solo" — p. 206). Simultáneamente revela un esfuerzo por sobrepasar de nuevo por medio del lenguaje esa mortal insuficiencia, y salvar como una esperanza a fuerza de cimentar la afirmación : "Sé que hay una persona que me busca. . . una persona compuesta de mis partes. . . Pero me busca y busca, es una historia. . ." (p. 203).

Huyendo de sí mismo ("y huímos en puntillas de nosotros" — p. 202) y concediéndose el adiós que uno acuerda a los demás ("Adiós también me digo a mí mismo" — p. 220), el poeta, "sentado, apócrifo" (p. 152) encuentra en esa forma la manera de referir por anticipado su propia muerte cual la de una persona extraña, y de vivir en el presente el tiempo posterior a la muerte : "César Vallejo ha muerto, le pegaban. . ." (p. 190) — César Vallejo, de quien César Vallejo se aparta lo bastante para llamarlo varias veces por su nombre : "César Vallejo el acento con que amas. . ." (p. 232), y para rechazar todas las particularidades circunstanciales que lo caracterizan : "Yo no sufro este dolor como César Vallejo" (p. 235). En este último caso, el desdoblamiento consigue identificar a aquel que habla con el dolor en general; en otros momentos el mismo fenómeno permite la trascendencia de la experiencia individual en una perspectiva propiamente fraternal y redentora : en *Invierno en la Batalla de Teruel* (p. 137-277) p. ej. el poeta renuncia a su agonía personal para descubrir la de los soldados muer-

---

(48) Igualmente cierto pánico : "Y yo me escondo detrás de mí mismo a aguararme si paso por lo bajo o merodeo en alto" p. 230.



tos durante la lucha : "Por eso, al referirme a esta agonía, /aléjome de mi gritando fuerte : /Abajo mi cadáver.... y sollozo".

---

El contenido de la intuición poética reacciona permanentemente en la forma y sería oportuno ahora, recordar algunas de las características formales que señalamos en el anterior capítulo. Ya indicamos cómo el retorno insistente del leitmotiv inicial y las uniones verbales intermedias podían determinar la estructura de una pieza íntegra : así acontece en *Los Desgraciados* (p. 177-207) con la fórmula del comienzo : "Ya va a venir el día...." y con aquella especie de estribillo que a partir de "ponte el saco" se modifica de estrofa en estrofa en una semi-alucinación dolorosa (el poeta trata de convencerse a si mismo : "ponte el alma.... ponte el sueño.... ponte el cuerpo.... ponte el sol").

Al estudiar *L. H. N. o Trilce* es posible ver más de una vez el poema detenerse de improviso sobre una palabra indefinida, en una especie de fracaso por lograr mayor comunicación; tales palabras indefinidas persisten en *P. H.*: "Ah querer éste, el mío, éste, el mundial" (p. 205) — "tengo ese miedo práctico de ser aquél, éste tal vez" (p. 179 — cf. también p. 182) etc.; ellas no son sino el ejemplo de un fracaso más general en el campo de la forma, fracaso señalado por las repeticiones periódicas y simultáneamente las bruscas rupturas sintácticas con palabras de ligazón lógica cuya función es ilusoria e indica solamente una intervención nueva e irrecusable del sentimiento nunca totalmente liberado. De ahí que volvamos a encontrar para articular los poemas, vocablos como : "tal" ("Tal era la sensual desolación.... Tal es la muerte — p. 153 — Tal me refiero a un hombre — p. 165 — etc.") — "pero" ("Pero cuando yo muera — p. 155 — pero yo sufro — p. 176 — pero aquello/ para lo cual nací — p. 191 — etc."), "pues" y "por eso" ("vámonos pues por eso — p. 169 — por eso vestiríame — p. 165 — y por eso me viene a la cabeza la idea — p. 168 — pues quisiera en sustancia.... a qué hora, pues, vendrán — p. 175 — etc."). Mas la aparición de semejantes elementos es en lo sucesivo mucho menos fragmentaria y más deliberada. Desde el principio hemos notado en *P. H.* el progreso de la organización, aún cuando ésta se apoya en una materia en apariencia rebelde.

Es cierto que sólo en las prosas finales ("*No vive ya nadie en la casa*" — p. 106-231) hallamos ejemplos de una meditación coherentemente proseguida y, al menos exteriormente, equilibrada. Tal serenidad, en los poemas, es siempre momentánea (" y te escribo por eso, te medito" — p. 164); pero es precisamente entonces cuando Vallejo alcan-



za con toda naturalidad el tono de la gran poesía moral española : "Al cavilar en la vida, al cavilar/ despacio en el esfuerzo del torrente..." (p. 153). No obstante, esta elevada calidad rítmica tiene como función expresar una materia totalmente personal (lo mismo sucedía con las fórmulas anteriormente señaladas de la vida y de la muerte), al nivel de esta conciencia orgánica que sostiene permanentemente la experiencia. El recurrir a la serenidad de la meditación no indica sino una forma de desprendimiento (inalcanzable en realidad) de sí mismo con el fin de considerar mejor la gravedad del dolor.

"Considerando en frío imparcialmente, /que el hombre es triste etc. ...." (41-177) : la frialdad del razonamiento se mantiene durante todo el poema pero en el último momento la emoción y la ternura estallan en una conclusión que se aleja de todo propósito anterior. Y justamente la lentitud voluntaria del ritmo en el curso del poema no sirve, en último término, más que para afirmar con mayor insistencia, el sentimiento de lo inevitable, de la implacable defeción corporal que el poeta está viviendo. Al evocar el empleo de los adverbios de modo hemos visto también lo que su repetición tiene de angustioso en el progreso periódico del verso : "y no quiere y *sensiblemente*/ no quiere a questo el hombre" (p. 156).

En semejante clase de poesía, no hay un sólo elemento prosaico que sea mantenido en la sombra; por el contrario, dichos elementos aparecen multiplicados y las articulaciones sintácticas apoyadas con tanto mayor uniformidad cuanto que ellas no desempeñan, como acabamos de recordarlo a propósito de "tal" o "pero", su papel lógico ordinario. "Hablo conmigo mismo.... y entre mi digo...." : comentarios de esta índole contribuyen igualmente a dar a los poemas su aspecto particular.

Al estudiar la poesía de Neruda, Amado Alonso hacía hincapié en la abundancia de los "apoyos racionales y sociales", de los elementos sintácticos específicamente racionales.... y los otros conversacionales...." (49); estos mismos "apoyos" y "elementos", si bien sostienen una intuición muy diferente, son más numerosos aún en el libro de Vallejo. Muchos poemas se inician p. ej. a partir de una especie de razonamiento ya comenzado (en realidad se trata de una obsesión permanente) y que aparentemente les corresponde concluir : "Por último sin ese buen aroma sucesivo.... (p. 150). Y *desgraciadamente*, el dolor crece (p. 170) — Y, *entín*, pasando luego al dominio de la muerte



(p. 173) *En suma no poseo para expresar mi vida* (p. 232) — *A lo mejor soy otro* (p. 218)". El razonamiento prosigue luego a través del poema : "Tú sufres.... Tú padeces.... Tú luego has nacido (p. 196)"; los lazos internos están fuertemente marcados, como en la prosa, más que en la prosa : "Me gusta la vida.... pero, desde luego, con mi muerte querida.... — p. 166 — Pero, realmente y puesto que tratamos de la vida — p. 181".

El verso inicial de *Despedida recordando un adiós* lleva al extremo esta característica, con las tres expresiones intencionalmente pleonásticas que lo componen : "Al cabo, al fin, por último.... (p. 220). El poeta no se contenta con comunicar sus intuiciones, las subraya : "le oigo perfectamente, lo siento claramente (p. 174) — yo lo comprendo (p. 180) — según veo (p. 221) — es natural, por lo demás, que hacer! (p. 168)". Cada poema no es el resultado perfectamente elaborado ya de un trabajo literario, sino que el poeta lo va creando ante nosotros y se lo cuchichea a sí mismo, conforme le llega la inspiración, ora cabeceando, ora encogiéndose de hombros, al mismo tiempo que desarrolla el soliloquio de la miseria : "cuando pienso/ en lo que es la vida/ no puedo evitar de decírselo a Georgette" (p. 168). Ninguno de los movimientos de la deliberación está escamoteado, todas las reiteraciones indicadas : "Ya va a venir el día, repito.... (p. 208) — es lo que bien narraba mi garganta (p. 221) — pero, volviendo a lo nuestro y al verso que decía (p. 196)"; El autor explica : "poseen.... sus pobrezas/ quiero decir su oficio (p. 168) — mi ciclo microbiano, /quiero decir, mi trémulo, patriótico peinado (p. 161) — pero, hablando más claro (p. 199)"; comenta a cada instante, a veces recurriendo para hacerlo, al signo gráfico del paréntesis : "(Muy interesante) (p. 153) — (Perdonen la tristeza) (p. 160) — (Es formidable) (p. 162) — (Estoy seguro) (p. 228)".

Interviene sobre todo con exclamaciones de dolor : "cosa terrible" (p. 205) — "esto es horrendo" (p. 160), pues lo que siempre domina es el dolor, — lo inexplicable, lo fatal. Si bien el soliloquio, con sus pausas, sus arranques y sus interrupciones acentuadas está ya empezado antes de iniciarse el poema, tampoco concluye al terminar cada composición; se diría al contrario que prosigue de un trozo a otro. La última fórmula que acabo de citar : "esto es horrendo", constituye el último verso de una de las piezas; pero en realidad no señala ningún término. Algunos poemas, ya lo sabemos, se cierran sobre el regreso, en forma de enumeración rápida, de elementos anteriormente evocados ("el papelucho, el clavo, la cerilla, /el pequeño sonido, el piojo padre" — p. 210, etc.) (cf. p. ej. : "y me esfuerzo palpito, tengo frío, — p. 191).



Otros cristalizan en un vocablo que no les es dado conjurar ("que jamás de jamases su jamás" — p. 165).

Por más que la estructura de las composiciones haya evolucionado mucho desde *Trilce*, las conclusiones denuncian suficientemente la permanencia de la actitud íntima — falsas conclusiones pues las articulaciones del poema no indicaban una marcha progresiva, sino las variantes de una misma obsesión que no ha progresado al final. Después de siete estrofas de aparente serenidad lógica: "Considerando en frío imparcialmente... Comprendiendo sin esfuerzo... Considerando también... Examinando, en fin..." (p. 41-177), el último vocablo es una especie de grito del sentimiento que siempre aborta: "Qué más da! Emocionado... Emocionado..." Los ejemplos de finales de poemas así precipitados no son pocos: "Qué no? Qué si, pero qué no?... Salud! Y sufre! (p. 197) — Me doy cuenta (p. 212) — Entonces... Claro... Entonces... Ni palabra! (p. 216) etc. etc.". Todas las variantes que podemos encontrar al terminar los diferentes fragmentos de P. H. tienen idéntico significado.

## V.— ALGUNOS POEMAS

El examen más detenido de algunos poemas escogidos entre los más elaborados y a la vez los más representativos, nos permitirá encontrar de nuevo todos los caracteres que hemos analizado, así como destacar el poder de comunicación de la obra.

"Hoy me gusta la vida mucho menos/ pero siempre me gusta vivir ya lo decía" (p. 27 - 166) : la composición parte de una declaración en cierta manera prosaica, pero que se sitúa y nos sitúa al nivel mismo de la experiencia más íntima del poeta : sensación de vivir, elemental y despojada de todo lo que no es únicamente ella (episodios y placeres de la vida), — sensación que el tiempo no enriquece con los recuerdos o las razones que el pasado acumula generalmente, — sensación que permanece en forma continua, ligada al presente, un presente tan falto de recursos como el primer día y que no cesa de repetirse sin progresar jamás : "Hoy... ya lo decía..."; esta última expresión nos coloca desde el principio en aquella atmósfera de soliloquio sin efugio posible que mencionábamos en párrafos anteriores.

De pronto, a la sensación de vivir se mezcla la sensación de la muerte, ya vivida, en cierto modo, en la intuición de todos los días; la forma del relato traduce la dualidad precedente por un enlace retórico : "Casi toqué la parte de mi todo" cuyo efecto parece, por una vez, con-



trastado por una atmósfera deliberadamente expresionista (50), pero el presentimiento de la muerte va a detenerse muy en breve en los vocablos "jamás" y "siempre" y la alternativa de la vida y de la muerte fijarse en una oposición verbal muy sencilla cuyos términos a partir de ese momento se adueñan del verbo del poeta, quien subraya periódicamente su reaparición: "yo me digo... y repitiendo... como iba diciendo y lo repito... tanta vida y jamás...".

Por lo demás, el debatir de la vida y la muerte se establece desde el iniciarse de la segunda estrofa en la sensación rudimentaria y actual del cuerpo y de los objetos familiares, casi tan cuerpo como el cuerpo: "me palpo el mentón... estos momentáneos pantalones..."; la evocación de los muertos privilegiados que surge de improviso de la obsesión mortal se realiza aún, diríase, a cadáver presente; y la visión de los padres y de los hermanos difuntos suscita en el poeta en función de su actitud actual y en la confusión inmediata del ayer, del mañana y del hoy, la pre-visión de su propio cadáver: "y, en fin, mi ser parado y en chaleco"; la obstinación en vivir, en tan sólo vivir, afirmada desde el primer verso, reaparece con más y más urgencia: "Me gusta la vida enormemente... me gustará vivir siempre, así fuese de barriga..."; con su cuadro cotidiano ("y mi café, y viendo los castaños..."), con su humilde pretensión y la percepción irrecusable de las amenazas exteriores, apenas disimulada por el pudor voluntario del tono ("dije casi por no llorar..."). "Me gusta la vida enormemente/ pero, desde luego, /con mi muerte querida...": la conciencia del morir, de la destrucción progresiva de la vida por la muerte es garante en el fondo de la más humilde conciencia de vivir indefectiblemente unida a ella: la perspectiva de la muerte definitiva que se expresa por medio de un adverbio, repetido hasta extinguirse, es la que se impone aún en el último verso: "y siempre, mucho siempre, siempre, siempre".

La versificación naturalmente adoptada por el poeta sigue las fases de su meditación o, mejor dicho, de ese debate corporal que no consigue liberar y del cual se limita a repetir los dos términos contradictorios: "Me gustará vivir siempre... porque... tanta vida y jamás". El endecasílabo inicial vuelve con particular insistencia hasta el final y sería preciso subrayar el feliz efecto de esas vicisitudes sucesivas. Tan

---

(50) La imagen que aquí aparece, no revela una relación, una realidad nueva y, hasta la fecha insospechada, del universo; no escapa a los términos del relato, en el cual insinúa tan sólo una representación concreta, cuyo propósito está perfectamente claro: no es creadora, sino expresiva.



solo recordaremos que en general el endecasílabo sirve para fijar la intuición inicial de un poema en cuyo desarrollo sufre después fluctuaciones periódicas, — predominando aún con su "pie quebrado", el heptasílabo, ampliándose sobre una nueva visión, fragmentándose en el curso de un período cuyo ritmo general sigue rigiendo sin embargo, o reapareciendo en el último instante para cerrar la estrofa o la composición. Es él pues el que da a cada fragmento su amplitud.

---

Lo mismo acontece en la *Epistola a los transeuntes* (p. 15-155), poema del que hemos encontrado en varias oportunidades elementos constitutivos que se agrupan según la conciencia orgánica y casi animal que el poeta tiene de sí mismo: el primer verso, declarativo (en él, la voz "conejo" es ya ejemplo de la condición animal), está de inmediato completado por el verso siguiente, el cual le corresponde palabra por palabra ("noche, día, — elefante, conejo, — descanso, reanudo") pero, en lugar de destruirlo, lo confirma paradójicamente confirmando a la intuición inicial un alcance en cierto modo más general. Una vez comprobada, al despertar, la condición exacta de su cuerpo, el poeta se pone, desde entonces, a enumerar las partes de ese cuerpo en estado de ruina dolorosa y, así, tenemos la doble serie de la 2a. y la 4a. estrofa: "ésta es... éste es... etc., etc.", en la que domina una angustia sorda que culmina en el último verso ya citado: "ésta es mi cosa, cosa, mi cosa tremebunda..."; pero de una a otra serie hemos cambiado de tiempo; por la evocación brusca y medio alucinada que aparece en la 3a. estrofa, recordando a un tiempo el antiguo séquito de los triunfadores romanos, el de Cristo hacia el Calvario y cualquier séquito funerario, el poeta recibe como una visión anticipada de su muerte; cuando se produce de nuevo en la 4a. estrofa, el retorno ofensivo de la conciencia corporal, (transpuesta ahora del presente al momento de la muerte), indica aún mejor lo que la intuición del poeta tiene de permanente y de insólito; entonces durante 4 estrofas, se percibe la queja al nivel de la experiencia ("trato de ser feliz, lloro... recuerdo, escribo") intencionalmente articulada con exceso de lógica ("y puesto que he existido... así casi no soy..."), en su temible ineptitud para comprender algo a la vida ("qué saber/ porque tiene la vida este perrazo... sería padecer por un ingrato...").

Cada estrofa presenta una unidad distinta de ritmo y manera, contribuyendo al mismo tiempo, sin lugar a equívoco, a la unidad general del poema. En la 6a. estrofa p. ej.: "Quiere su rojo el mal, el bien su



rojo enrojado....", el 1er. verso se adhiere directamente al principio de la estrofa precedente como si constituyera un nuevo arranque dentro de un mismo movimiento; "rojo" es extraído de "color" (51) ("quiere.... su color mi pecho...."), "mal" resume todo el sufrimiento anterior, pero, simultáneamente, por un enlace retórico inmediato, lleva consigo la segunda mitad del verso: "el bien su rojo", — prolongándose el endecasílabo en un comienzo de delirio verbal: "su rojo enrojado", cuyo sentido fijan los dos versos siguientes al expresar nuevamente la obscura amenaza ("el hacha suspensa") que pesa sobre todo el poema y a la que tratan de hacer sensible, en el 3er. verso, los choques de vocablos contradictorios: "por el trote del *ala a pie volando*". La estrofa parte nuevamente: el primer verso comenzaba por "quiere", el 4º comienza por "y no quiere" (al principio de la estrofa precedente teníamos: "Quiere y no quiere su color....") y la alteración métrica en la serie de heptasílabos y endecasílabos, la lentitud acentuada por la repetición del "no quiere" pospuesto hasta el verso siguiente mediante la asociación de un adverbio de modo ("y no quiere, y sensiblemente/ no quiere...."), todo ello señala, en las dilaciones mismas del movimiento rítmico, la omnipresencia de una desgracia que se torna de inmediato impersonal: "no quiere a questo el hombre" (cf. el primer poema de *Los Heraldos Negros*); el 6º y el 7º verso de la estrofa (unidos por el encabalgamiento) desarrollan entonces "a questo" (52) y el 8º define al "hombre".

Las exclamaciones negativas: "Y no! No! No!" que comienzan la última estrofa (al final de la penúltima estrofa había como un renunciamiento a toda investigación del dolor) marcan de nuevo la permanencia de esa angustia primitiva ("congoja, sí") que el poeta no acaba de sufrir y de afirmar (repeticiones de palabras, series de adjetivos, etc.); las líneas finales no liberan el poema, más bien lo detienen en una nueva proclamación del sufrimiento ("padezco"), humilde, cotidiano ("padezco en chanclos"), ciego y sin recursos ("andar a ciegas"), cuyo carácter resulta acentuado en vez de negado por las aparentes contradicciones verbales ("vía indolora, en que padezco.... la velocidad de andar a ciegas....").

---

(51) Y evoca a la vez sangre, llagas, heridas, — toda clase de dolencia corporal.

(52) La imagen "En la sien latidos de asta" tiene aún lejanos antecedentes en una corriente poética: Baudelaire — Herrera y Reissig.



Ningún designio preconcebido guía la composición y Vallejo no llega a parte alguna; el poema se ha organizado por sí mismo según los vaivenes del monólogo, — construcción esencialmente patética que *La Rueda del hambriento* (p. 19-159) ilustra en otra forma: la condición animal del hombre reaparece desde el principio, más decisiva aún por sumergir sus raíces en la miseria, en la sensación del hambre, de las funciones orgánicas que se efectúan en vacío ("vaca mi estómago"), — sensación atroz que llega hasta suscitar la expulsión del cuerpo interno por la boca ("por entre mis propios dientes salgo humeando....", expresión recogida nuevamente en el quinto verso y que indica el acto inverso al acto de comer.).

El desdoblamiento anatómico es particularmente desgarrador (entendamos este último vocablo en su sentido más físico), pero en vez de que prosiga la expresión de semejante zozobra corporal, se inicia entonces otro movimiento que ha de extenderse sobre la casi totalidad del poema: de la excesiva indigencia surge una interrogación, cual último llamado a un recurso supremo: "Una piedra en que sentarme/ no habrá ahora para mí?"; — dicho llamado está dominado por un recuerdo evangélico (San Mateo — VII, 29: "las zorras tienen cavernas y las aves del cielo nido; mas el hijo del hombre no tiene donde recueste su cabeza....") y la amplitud rítmica ("aún aquella piedra.... siquiera aquella otra, etc.") acentúa el tono grave, religioso: largos versos que corresponden a una unidad intuitiva ("Aún aquella piedra que tropieza la mujer que ha dado a luz", etc.), retornos cíclicos de la súplica, la cual recuerda directamente la fórmula del Pater: "el pan nuestro de cada día dánoslo hoy" ("esa no habrá ahora para mí.... esa dádmela ahora para mí.... esa dádmela ahora para mí...."), mientras que, en los detalles, las creaciones verbales propias de Vallejo parten siempre de las cosas más abandonadas ("siquiera.... la que ya no sirve ni para ser tirada contra el hombre"), penetrándolas de humanidad y de bondad ("siquiera.... la que hallaron atravesada y sola en un insulto").

Después de un breve descanso vuelve la forma interrogativa ("Un pedazo de pan tampoco habrá....?") y la segunda parte del movimiento se precipita entonces, apremiante, casi jadeante. Sacrificando su propio ser ("Ya no más he de ser lo que siempre he de ser") para recibir, al menos una vez, el testimonio de un don sencillo, humilde, (el más sencillo, el más humilde), el poeta, en tres tiempos sucesivos, señala por el ritmo una urgencia que va creciendo: "pero dadme..../ pero



dadme, por favor.... / pero dadme en español (53) algo, en fin...."; "piedra" y "pan" — las dos materias elementales (cf. nuevamente San Mateo, IV, 3 : "Si eres Hijo de Dios, dí que estas piedras se hagan pan") se compenetrán una y otra en la instancia de la plegaria : "una piedra en que sentarme....", y el último verso lleva el movimiento a su punto extremo, más largo y al mismo tiempo más difícil de leer a causa de la serie de infinitivos que le componen antes que recaiga definitivamente agotado : "y después me iré". Para terminar, desvanecido ya el esfuerzo de la súplica anterior, el poeta afirma una vez más la miseria, inmensa y obstinada (54).

---

El poema titulado : *Los nueve monstruos* (55) (p. 32-170) es notable también por su forma, una de las más acabadas en el cuadro de la poesía de Vallejo, y por el modo como enfoca el tema permanente del dolor irremediable; todo el poema está estructurado en torno a un solo vocablo : "el dolor", el cual no termina nunca de presentarse bajo la pluma, en compañía de sus afines : "martillo, desdicha, mal, sufrimiento, sufrir, etc....".

El dolor aquí proclamado no es tan sólo el dolor personal del poeta, sino también, a base del primero, un dolor que se prolonga hacia afuera, en el mundo, un dolor inmenso que cubre al universo entero sin olvidar el rincón más apartado. Desde ese momento el que habla hace un llamado a todos aquellos que con él participan de un universo desamparado; de estrofa en estrofa las invocaciones se responden mutuamente, reveladoras de un "cariño doloroso" que confiere a las cosas todas una calidad humana, al mismo tiempo que invoca, en comunión de desgracia con ellos, a los demás hombres en lo que ellos tienen de más humano : "hombres humanos.... hermanos hombres.... hermanos hombres.... hermanos humanos.... hombres humanos", lo que nos trae a la memoria la expresión : "hermanos humanos" de Villón y

---

(53) Es el recurso postrero contra el silencio con que tropieza el poeta, el terror supremo de no ser comprendido.

(54) La poesía alcanza entonces ese grado último de desnudez, cuando ella subsiste únicamente por la ausencia de toda pretensión propiamente poética.

(55) Los monstruos no están determinados; sólo cuenta el dolor que de ellos resulta; pero la elección de un adjetivo numeral simbólico (hay nueve musas, son nueve los meses de gestación, etc....) — número completo por excelencia (9 es el cubo de  $3 : 3 \times 3$ ) subraya lo suficiente la perfección de este dolor y la totalidad de los males que lo provocan.



nos hace pensar en una piedad más general cuyas raíces se hunden en la tradición evangélica.

Efectivamente, del exceso de su dolor, el poeta deduce su propia condición ejemplar; algunas fórmulas no nos permiten dudarlo : "de resultas del sufrimiento, *estoy triste/ hasta la cabeza...*" nos trae inmediatamente a la memoria las palabras de Cristo en el Jardín de los Olivos, y no se detiene allí la identificación, pues las cosas también participan en ella : "el pan crucificado... el vino, un ecce homo...". Pero es preciso advertir que semejante condición ejemplar no ofrece perspectiva redentora alguna; el poeta es un hombre con los hombres y un hombre que con ellos comulga, incapaz de evadirse del dolor que asume y lleva siempre consigo sin comprender nunca su porqué.

Durante más de 70 versos no tenemos sino una larga enumeración que arranca desde mucho más lejos aún que el comienzo del poema : "Y desgraciadamente..." : con la conjunción y el adverbio iniciales, bien destacados al principio, se anuncia ya ese transcurrir grave y angustioso que seguirá hasta el final, a partir del planteamiento del segundo verso : "el dolor crece en el mundo a cada rato". El tercer verso recoge el verbo "crece", insiste en él y lo precisa; en el verso siguiente el período parte nuevamente de una variante que volverá luego 4 veces ("y...y...y...y...") sensiblemente modificada hasta terminar la estrofa por una especie de ruptura gramatical (la expresión verbal "dolernos doblemente" está en el mismo plano que las expresiones nominales precedentes : "el dolor, dos veces..." etc.) y en una colisión verbal que acentúa el carácter universal de la intuición dolorosa ("el bien de ser, dolernos doblemente").

Las otras estrofas presentan asimismo una unidad fuertemente marcada (ver p. ej., en la 2a., la serie de los "jamás" con 3 versos de conclusión, — en la 3a., la reaparición del verbo primitivo "crece" : "crece la desdicha", el cual se transforma a mitad de la estrofa : "invierte el sufrimiento...", — en la 4a., las articulaciones intencionalmente subrayadas : "El dolor nos agarra.../ Pues de resultas del dolor.../ Y también de resultas/ del sufrimiento...") y una afirmación idéntica — la primera — se perpetúa : la función verbal de Vallejo adquiere en este caso una importancia excepcional ya sea que provoque series de vocablos precipitados ("hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera") o que injerte en un solo verbo una sucesión de expresiones similares, ("ver el pan, crucificado, al nabo/ ensangrentado, /llorando, a la cebolla, etc... etc."), ya sea que derive en forma persistente un verso de otro y así sucesivamente ("y el mueble tuvo en su cajón, dolor/ el corazón, en su cajón, dolor, /la lagartija, en su cajón, dolor"), o que



considere exhaustivamente las posibilidades de una situación determinada ("hay algunos/ que nacen, otros crecen, otros mueren, /y otros que nacen y no mueren, otros/ que etc...") — procedimientos todos cuya aplicación inmediata percibimos claramente : expresar, siempre y en cualquier lugar, el dolor.

Es así también como las asociaciones retóricas de contradictorios ("jamás tan cerca arremetió lo lejos, /jamás el fuego, nunca/ jugó mejor su rol de frío muerto... — el ojo es visto y esta oreja oída...") traducen a su vez la calidad de este dolor, oportunamente justificadas por una fórmula del mismo Vallejo : "Invierte el sufrimiento posiciones... ..", la cual revela uno de los resortes secretos de esta especie de automatismo permanente en toda la obra y por consiguiente menos arbitrario de lo que a veces parece en una primera lectura.

Finalmente, tampoco aquí existe remisión ("ya no puedo"), ni hay respuesta (las gentes competentes — "Señor Ministro de Salud" — resultan las más incompetentes) a la única interrogación planteada por el exceso del dolor : "¿qué hacer?". Una nueva confesión de impotencia que utiliza el mismo adverbio que en la 1ra. línea ("Ah! desgraciadamente") y, en lo más tierno de la ternura, el sollozo que resume la queja ("hombres humanos, /hay, hermanos, muchísimo que hacer") terminan el poema.

## Biblioteca de Letras

No obstante, la ternura es tenaz; desde *Los Heraldos Negros* ("Se quisiera tocar todas las puertas/ y preguntar por no sé quien... — *El pan nuestro*) su acento particular no puede ser confundido con ningún otro. "Me viene hay días una gana ubérrima, política, /de querer, de besar al cariño en sus dos rostros... ." (56) (p. 73-204) : dicha aclaración continúa a lo largo del poema mediante la repetición sucesiva del verbo y de sus variantes : "Y quiero, por lo tanto... .., da ganas... .., quiero, para terminar... ..". En esta forma la ternura aparecía desde los primeros poemas de Vallejo como una necesidad experimentada con intensidad y de inmediato al igual que las otras emociones físicas : el hambre, el miedo o el bienestar; pero, su traducción poética es ahora mucho más amplia y pura y recurre de manera mucho más sistemá-

---

(56) El movimiento rítmico, progresivo, lento, sinuoso es especialmente interesante : los dos versos no forman sino un solo conjunto, cuyo nudo lo constituyen el último vocablo del primero ("política") y los dos primeros vocablos del segundo ("de querer") (si se suprimieran, los versos se reducirían a dos endecasílabos).



tica a todos los procedimientos de estilo que estamos constantemente evocando (enumeraciones, — choques de contrarios : "me duele la dicha" — transposiciones : "lleno de pecho el corazón, etc., etc.").

Volvemos a encontrar en segundo plano la figura de Cristo ("lavarle al cojo el pie...") y los milagros del Evangelio puestos al alcance humano, o mejor dicho devueltos únicamente a la tierra.

En el punto cumbre del sufrimiento, no se experimenta más que deseos nacientes ("tengo ganas... quiero..."), anhelos que aún no tienen prolongaciones materiales, pero revelan un amor sin límites : con la perspectiva subyacente de la guerra española, hay un progreso desde el verso "otro querer amar... al que me odia" a las expresiones "quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo" (cf. p. 182 : "Viniere... el bueno a acompañar al malo a andar") y "ayudarle a matar al matador"; es al dolor a quien debemos esta comprensión irresistible de la cual la conciencia misma a veces se espanta (el comentario surge de inmediato : "cosa terrible"), pero también la justifica en otra oportunidad : "Y no me digan nada,/ que uno puede matar perfectamente (57),/ ya que, sudando tinta,/ uno hace cuanto puede..." (p. 221). Después de cualquier llamado vagamente trascendental hacia la unidad, no subsiste otra cosa que la pasión de la unidad humana en el amor, con el fin de asegurar, por lo menos, esa tregua al dolor.

## Biblioteca de Letras

Del desconcierto interno que el dolor inflige continuamente surgen de este modo y por una reacción de carácter emotivo, fuera de todo control racional, accesos proféticos a base de algún don misterioso de la palabra para encontrar una salida a un universo que carece de ella. Ningún poema más característico al respecto que : "Ande desnudo, en pelo, el millonario" (58) (p. 59-193) — en el cual, después de un primer verso nacido en lo más hondo de la miseria y evocador de la maldición evangélica contra los ricos, se desarrolla una larga letanía (cada verso representa la unidad de un deseo), con predominancia de endecasílabos y de heptasílabos, — una larga letanía en la que no se debe buscar una ilación lógica premeditada (el verso del comienzo, por ejemplo, reaparece 20 líneas más abajo ideológicamente tras-

---

(57) Hay aquí seguramente una referencia más precisa a las condiciones de la guerra española, de la cual volveremos pronto a ocuparnos.

(58) Es preciso advertir una vez más el paso insistente del verso que procede por repetición o redundancia : "desnudo, en pelo".



tocado : "desnúdese el desnudo") (59), sino, simplemente, la permanencia de esa obsesión que, con la esperanza, en el presente caso, de liberar al hombre de la fatalidad, del sufrimiento, multiplica, en un orden rápido y no obstante secretamente ordenado, los recursos y las fórmulas a las cuales Vallejo nos tiene acostumbrados (desde la insistencia en un mismo término : "Dése al mísero toda su miseria... Elévese la altura...", hasta los intercambios de términos diferentes "vístase de pantalón la capa.... llore la boca, giman las miradas.... haya leche en la sangre....", desde los desdoblamientos retóricos : "lloved, soledad.... seamos, estemos...." hasta los renunciamientos repentinos : "no me hagan caso.... etc., etc.). No aparece razón alguna para que esta letanía se detenga aquí o allá; el delirio verbal termina bruscamente como en una especie de pirueta : "Me llaman. Vuelvo". Y siempre regresamos al mismo punto.

El principio de *Traspié entre dos estrellas* (p. 48-184) recuerda directamente las primeras palabras del poema que inicia la obra entera de Vallejo : "Hay gentes tan desgraciadas, etc...."; la expresión poética se encuentra precisada por todos los medios más adecuados que, después de veinte años de experiencia, se ofrecen ahora al poeta, pero la queja no ha progresado similarmente en el sentido de una posible liberación : "Ay de tanto! Ay de tan poco! Ay de ellos!". Es ella sin embargo la que, sin transición, se transforma en un acto de amor, acogiendo todas las miserias ajenas, aquellas miserias humildes y ocultas que destruyen la vida de cada día (60). Los recuerdos evangélicos favorecen algunos hallazgos por asociación de vocablos ("el justo sin espinas,/ el ladrón sin rosas") y, en el movimiento que cubre las 4 estrofas centrales, encontramos como un eco de las "Beatitudes"; pero, como siempre la piedad del poeta se atiene a las condiciones terrestres de la miseria (la miseria del cuerpo con su cuadro familiar : "Ay en mi cuarto.... Ay en mi tórax.... Ay de mi mugre....") : "el prójimo", es el prójimo del Evangelio situado en medio de las cosas familiares ("con mangas, cuello y ojos" -- cf. más adelante "el que lleva

---

(59) Ahora bien en una inversión de esa naturaleza que nos resulta ya familiar en Vallejo, podemos percibir de nuevo un eco evangélico : San Mateo, 25-29 : "Y al que no tuviese, aún lo que no tiene le será quitado".

(60) Cabría hablar igualmente en este caso del detalle de la expresión, pero de un poema a otro vuelven siempre procedimientos verbales análogos : Cf. p. ej. en la 5a. estrofa, la manera de agotar una fórmula alternativa, dándole vueltas y más vueltas : "Amado sea/ el que tiene hambre o sed, pero no tiene/ hambre con que saciar toda su sed,/ ni sed con qué saciar todas sus hambres!".



reloj y ha visto a Dios") y siempre la miseria es esa miseria de animal abandonado que no alcanza ninguna perspectiva de redención sino que permanece atada a la tierra, a los objetos, a las entrañas, — y, mientras que las Beatitudes de Jesús contienen afirmaciones perentorias, aquí no encontramos más que votos en subjuntivo : "Amadas sean... amado sea..." — vōtos de una ternura infinita y, no obstante, impotente, por la condición misma de su propia miseria, para salvar lo que ella ama : "Ay de tanto! Ay de tan poco! Ay de ellos!" : la liberación no ha tenido lugar por medio de la palabra; el último verso, constituye aún un sollozo.

---

Ahora bien, esta narración de una agonía personal permanente y desamparada es precisamente la que confiere a los poemas de Vallejo, cuyo tema es la guerra de España, el carácter de autenticidad inimitable que les asegura un sitio aparte entre las composiciones paralelas de los otros poetas contemporáneos. Ya en los *P. H.* propiamente dichos, de los otros poetas contemporáneos. Ya en los *P. H.* propiamente dichos, advertimos un determinado número de referencias a la guerra o a la época : tenemos la evocación de los combatientes : ("fueron lluvia menuda los soldados" — p. 165), de los esclavos en rebelión ("Y bien? te sana el metaloide pálido", etc. — p. 222), de los trabajadores sufriendo los efectos de la desocupación ("Parado en una piedra, etc." — p. 209); y, de pronto, entre las cosas de significado cotidiano aparece un mapa de España : "... donde tengo un suelo, un alma, un mapa de mi España... (p. 167); en un momento dado, cierto discurso poético se detiene para la siguiente explicación : "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" (p. 195), y dialogando con su cuerpo de antropoide, el poeta, subraya la conjunción entre su experiencia más íntima de la muerte y las circunstancias que lo rodean : "si mueres de tu edad! ay! y de tu época" (p. 197).

En los poemas de *España, aparta de mi este cáliz* dicha conjunción está más precisada aún : "Málaga sin defensa, donde nació mi muerte dando pasos, / y murió de pasión mi nacimiento" (p. 257). Personificada en alguna oportunidad la muerte se presenta como muerte española — *Imagen española de la muerte* (p. 130-261) — y simultáneamente como rival especial del poeta : "Va buscándome en los rifles/ como que sabe bien donde la venzo". "Donde la venzo" : la esperanza parece nacer en varias ocasiones, y más allá de todo destino personal, como la proyección de un conjuro universal del amor (cf. el poema :



Masa) y España es el lugar privilegiado para semejante aventura : "Varios días España está española.... Varios días.... el mundo está español hasta la muerte" (p. 236). "Los milicianos (p. 264) en masas de a uno (p. 225) cuélganse del hombre (p. 264)".

Las uniones verbales señalan siempre esta tendencia hacia un porvenir ideal, en un presente en el que, paradójicamente, la muerte se vuelve garante de vida y la debilidad, garante de fuerza : "poderosos débiles.... muertos inmortales...." (p. 256). Las razones de la lucha sobrepasan ampliamente toda pasión partidarista : "para que los señores (se trata de los enemigos) sean hombres" (p. 225), y alcanzamos más bien la promesa de un universo enteramente humanizado por la piedad : "para que todo el mundo sea hombre, y para/ que hasta los animales sean hombres.... / y el mismo cielo todo un hombrecito!".

---

Entre los 15 poemas de "*España, aparta de mi este cáliz*", el primero representa el esfuerzo más completo de superación y de construcción. Vallejo no ha escrito jamás poema más amplio que ese *Himno a los voluntarios de la República* (p. 121-249) cuyo título enuncia por si solo el propósito de reanudar con la tradición del gran lirismo de combate (hallamos en él algo del Víctor Hugo de *A los soldados del año II*) sin que, por ello, se debiliten en ningún instante las características personales. "Poema para ser leído y cantado" al igual que otros poemas del libro (p. 72-203), produce, en primer lugar, en el lector un efecto rítmico inmediato. J. M. Valverde ha destacado la unidad musical de la lera. estrofa "con dos grandes ascensos de tono y volumen" (61), y E. A. Westphalen ha señalado el empleo reiterado del endecasílabo, unido a combinaciones variadas : 11 + 7, 11 + 5, 7 + 7, 7 + 5, etc. que confieren al poema un tono solemne, lento, pero variado en el paso (62). Todo el poema está afianzado en una larga invocación que comienza ya en la lera. línea : "Voluntario de España, miliciano...." y reaparece periódicamente en mayúsculas hasta el final : "Así tu criatura, miliciano.... Proletario que mueres de universo.... Liberador.... Campesino.... Constructores.... Obrero, salvador.... Voluntario italiano.... Voluntario por la

---

(61) J. M. Valverde *César Vallejo y la palabra inocente*, Madrid, 1949.

(62) E. A. Westphalen *Un poema de Vallejo vertido al Francés — Correo de Ultramar* — 1947.



vida....". La forma general del himno se halla, en tal forma, preservada, pero simultáneamente sufre asaltos y fluctuaciones que pertenecen propiamente a Vallejo.

Los versos iniciales nos proveen, para el estudio del ritmo, de un ejemplo de lo más acabado : el 1er. verso, un endecasílabo, está cortado 7 + 4 y el último vocablo se encadena con el verso siguiente de medida 7 + 11; la invocación del comienzo se extiende, pues, a lo largo de dos versos que, lógicamente, deberían ser cortados en tres grupos sintácticos : "Voluntario de España — miliciano de huesos fidedignos — cuando marcha a morir tu corazón" (es decir 7 + 11 + 11); la unidad rítmica está tanto más asegurada y, a partir del "cuando" del 2º verso, arranca con nuevo "cuando" el 3º (un endecasílabo), el que a su vez se halla íntimamente unido al 4º verso por el encabalgamiento significativo de "mundial". El período continúa en esta forma, enlazándose los versos estrechamente (con un nuevo encabalgamiento un verso más abajo : "qué hacer") hasta la serie verbal "corro, escribo.... apagan, digo...." en la que el ritmo se precipita y culmina, antes de recaer en un verso más corto (un heptasílabo) : "y quiero desgraciarme"; este verso indica un descanso después del cual el movimiento parte nuevamente en el 9º verso ("descúbrome...") con encalgamientos, pausas y ritmos acelerados : el 9º verso p. ej. está cortado en 2 grupos de vocablos : 11 + 5, el 2º de los cuales forma a su vez con el primero del endecasílabo siguiente un nuevo endecasílabo : "hasta tener — el vaso de la sangre", mientras que los últimos vocablos del 10º verso preparan el discurso que viene a continuación : "me detengo, detienen mi tamaño....", para precipitarse nuevamente en el verso 15 (11 + 3) ("y, otra vez, sin saber que hacer" — cf. 4º verso : "no sé verdaderamente que hacer"), jadeante, exigente ("sin nada, déjame./ desde mi piedra en blanco, déjame./ solo./ cuadrumano"), apaciguándose tan sólo en la oposición verbal del último endecasílabo ("mi pequeñez en traje de grandeza").

El propósito mismo de escribir un poema de gloria y de esperanza determina esas zonas de claridad y de afirmación que aparecen aquí con mayor insistencia que nunca ("un día diurno, claro, atento, fértil.... Un día prendió el pueblo....") después de haber aflorado sobre la angustia, a largos intervalos, en toda la obra de Vallejo desde el poema *Espergesia* de Los H. N. (cf. 206 "día de biznieta, bicolor, voluptuosa, urgente, linda...."). La forma narrativa que nace del mismo propósito asegura igualmente unos contornos más luminosos que de costumbre, pero inmediatamente el relato se transforma por la importancia conferida a un fragmento de la visión (Estrofa 5a. : "con la in-



flexión social de tu meñique" — cf. Pedro Rojas), por la asociación, con finalidad expresiva, de lo concreto y de lo abstracto (estrofa 5a. : "con tu palabra atada a un palo.... con la axila inserta en tu cansancio" — estrofa 9a. : "el alma coronada de guijarros"), por la extensión de la vida a las cosas inanimadas (estrofa 10a. : "matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares") — y en todas partes subsisten zonas oscuras, inciertas, inquietantes en las que reaparecen intuiciones permanentes de Vallejo ("detienen mi tamaño esas formas caídas de arquitectos.... refluyen mis instintos a sus sogas.... criatura agitada al pie de una puerta inmóvil.... el sacerdote a cuestras con la altura tenaz de sus rodillas.... sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino...."); las palabras reasumen asimismo su función, casi automática, de llamarse, destruirse o agotarse ("cuadrumano más acá, mucho más lejos.... descansarán andando.... cuando duerme al pie de mi frente.... decae para arriba....! qué jamás tan efímero tu espalda! ¡qué siempre tan cambiante tu perfil!.... y el oro mismo será entonces de oro....").

Ese casi automatismo se apoya una vez más en el deseo angustiado de hallar una salida al dualismo de la muerte y de la vida, intensificado en este caso por las contradicciones de la guerra — contradicciones patéticas pues en la guerra es preciso matar para poder dejar, más tarde, la vida asegurada : "cuando marcha a matar, con su agonía.... amar aunque sea a traición a tu enemigo.... están llamando/ a matar, voluntarios de la vida.... voluntarios,/ por la vida, por los buenos, matad/ a la muerte, a los malos!...". La ternura que no renuncia a escoger entre los hombres y por lo tanto acepta matar (cf. el poema : "Y no me digas nada" — p. 93-221), pero que exalta a los más humildes entre los humildes ("por el analfabeto a quien escribo,/ por el genio descalzo y su cordero...."), más allá de nuestro mundo desgarrado, invoca un mundo, místico, de la unidad, el mundo de la "paz indolora", vagamente alcanzado entre las ráfagas de los presentimientos, y en el cual todos los hombres son redimidos : "por la libertad de todos, del explotado y del explotador".

Entonces, en una violenta tentativa por superar las contradicciones y las fallas de la realidad, la masacre española (esta España tan obstinadamente afirmada en su pueblo y en su pasado de gloria : estrofa 4a. : "Consideremos.... a Calderón.... Cervantes.... Goya.... — Así.... distribuyendo españas a los toros....") cobra valor y cuerpo de sacrificio (en su "agonía mundial" el proletario "muere de universo", humana réplica de Cristo, nuevo "redentor nuestro" a quien está dirigida la fórmula del Pater : "perdónanos, hermano, nuestras deu-



das"), e interviene el futuro, con una profecía de tono bíblico que abarca las dos estrofas 6 y 7, — estrofas centrales del poema.

"Se amarán todos los hombres. . . ." : el tono es el de Isaías anunciando el reinado del Mesías (capítulos 11 o 35) y, si bien la expresión en su conjunto es propia de Vallejo, algunas fórmulas nos recuerdan con mayor precisión, fórmulas de la Escritura : "Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán! (cf. : los ciegos ven, los sordos oyen, etc., Isaías 35-5,6 — San Mateo XI-5) — Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios! (cf. San Pablo, Cor. I — VIII, 25) — La hormiga/traerá pedacitos de pan al elefante encadenado/ a su brutal delicadeza (transposición en términos vallejianos de Isaías — XI, 6 : "llorará el lobo con el cordero, y el tigre con el cabrito se acostará") (63); finalmente la fórmula esencial que condensa toda esta tentativa de superación : "Sólo la muerte morirá", parece un eco del grito de San Pablo : "¿Muerte do está tu victoria?" (cf. 1 Cor., XV, 26 : "Y el postrer enemigo que será deshecho será la muerte").

Después de estas dos estrofas, las cuales escapan a la invocación general por el anhelo desesperado que, a pesar de todo, intenta salvar la esperanza, proyectándola en un tiempo futuro algo místico, se reanuda el himno que en ningún momento llega a constituir un himno completo de glorificación : el mecanismo verbal del último verso (cf. *Tr. LXXVII*) encierra la amenaza de un fracaso difícilmente retardado : "la dirección del agua que corre a ver su límite antes que arda". "El anhelo de Vallejo, apunta E. A. Westphalen (64), se quiebra en gusto amargo del fracaso presente". El himno de gloria constituye igualmente, en cierto modo, el último canto de una agonía — una "agonía mundial" que se identifica con la agonía permanente de Vallejo cuya vida se deshace asimismo en holocausto : apenas se insinúa la evocación inicial y ya el poeta interviene directamente con el sentido de su impotencia ("no sé verdaderamente qué hacer. . . — corro, escribo, aplaudo. . ."), con su cuerpo ("animal. . . cuadrumano. . .") que vela, como en otras ocasiones, junto a su lápida funeraria; por cierto que luego se abstrae, pero conocemos que siempre es él quien presta al voluntario el sentimiento desmedido de la ternura ("tu gana de amar, aunque sea a traición a tu enemigo" — cf. "Me viene, hay días, una gana. . ." — p. 204) o acude a comentar sus propias afirmaciones ("me cortó posiblemente

---

(63) Cf. en la última estrofa del poema de Vallejo : "os siguen con cariño los reptiles de pestaña inmanente. . ." y en el mismo capítulo de Isaías : "el niño de teta se entretendrá sobre la cueva del aspid".

(64) Artículo citado.



.... lo sospecho cuando duermo.... voy diciendo....") hasta invadir de nuevo el poema un poco antes que concluya ("Para que vosotros... vinieráis, soñé que era yo bueno..."): Su destino está ligado al triunfo o a la derrota de España, y por ahora la derrota presente relega hasta un futuro irreal el triunfo. De ahí que, en toda la extensión de esas estrofas fuertemente estructuradas, persiste, a través de los procedimientos personales de expresión, una amenaza misteriosa nunca totalmente dilucidada.

---

Por eso mismo, es legítimo preferir al inmenso poema anterior, en que se percibe el esfuerzo del poeta, aquel cuyo título es igualmente el título general de la sección: *España, aparta de mi este cáliz* (p. 145-270); ante la perspectiva del fracaso temporal de la causa a que se adhiere, el poeta vuelve a adoptar esa voz de niño que a otros niños habla y que ya hemos oído en ciertos poemas de *Trilce* (65); el tono se vuelve simultáneamente cada vez más tierno y más urgente hasta el llamado que nace de improviso hacia el final, cual paradójico resurgir de una esperanza de antemano condenada. Entonces Vallejo recoge, niño con todos los niños de mundo, la fórmula tradicional: "Madre España", sin que sea necesario, cual lo hacía Juan Larrea, descubrir en dicha fórmula "el contenido espiritual de una gran masa humana, de la cual ese tema fuese el denominador común" (66) e invocar al respecto un "complejo infantil" — mal definido — que la colonización española habría dejado irresoluto en el Nuevo Mundo. Es cierto que Chocano, en 1906, al presentar *Alma América*, lanzaba, en nombre del continente la invocación: "Oh, madre España", que él mismo había de repetir dos años más tarde en *Fiat Lux* (poema titulado: *Anacronismo*); la expresión goza siempre de favor entre los oradores y poetas del Hispanismo oficial en trance de retórica. En el campo contrario, Neruda la emplearía también, al mismo tiempo que Vallejo, para escribir la invocación con que inicia *España en el corazón*: "Madre natal, puño de arena endurecida...". Pero, si bien el conflicto español empezaba entonces, a representar para muchos, el signo de una "agonía mundial", de una "muerte universal", con mayor razón lo era ya para quienes descubrían en ellos mismos un lazo carnal de dependencia con la tierra

---

(65) Antes de la última instancia del poema, tenemos inclusive un recuerdo de la atmósfera nocturna y angustiosa de *Trilce III*: "si hay ruido en el sonido de las puertas, / si tardo, / si no veís a nadie....".

(66) J. Larrea *Profecía de América*, 1940.



ejemplar del sufrimiento — no siendo preciso hablar de una manifestación de aquel "complejo infantil de América, el cual tiende a ser eliminado muerto...". En los poemas de Vallejo, el nombre de la España materna aflora con toda naturalidad en el momento de solicitar a todos los niños del mundo ("Niños del mundo, está/ la madre España con su vientre auestas..") exactamente del mismo modo que podía llegar a los labios del pequeño César el nombre de su madre ausente cuando hablaba otrora a sus hermanos.

Al extender su experiencia la poesía de Vallejo conserva sus caracteres iniciales: en el título, la sustitución de "España" a la palabra de Cristo "Padre, aparta de mí este cáliz" contribuye a esta fijación del Evangelio en el tiempo y en la humanidad a la cual estamos ahora acostumbrados y, simultáneamente, identifica para siempre la agonía del poeta como una agonía privilegiada; el constante sentido de la "orfandad", en tal forma multiplicado y magnificado, encuentra aquí la fórmula definitiva susceptible de traducir su indigencia; pero, en vez de situar a posteriori, entre las reacciones que evocaba en el poeta el nombre de su madre, "la presencia verbal e impersonal de la entidad poética, que se ha dado en llamar Madre España", podemos afirmar, al contrario, que la última intuición adquiere en la poesía de Vallejo una intensidad mayor que en cualquiera otra poesía, tan sólo a causa de las alternativas anteriores de su sentimiento filial. Debemos conservar a éste su preeminencia.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

Una de las prosas incluídas en la edición de P. H. y de la cual según testimonio de la viuda del poeta habría existido una versión primitiva anterior al año 30 (67), vendría a constituir como una etapa más en la glorificación de la madre. Se titula: *El buen sentido* (p. 113-238) y reanuda la conversación con la madre ausente que encontramos ya en los libros anteriores; la evocación sigue las incidencias de ese semi-delirio en el cual los tiempos se confunden y el pasado se instala en el presente ("Mi madre me ajustaba el cuello" — recuerdo — "La mujer de mi padre, al oírme, almuerza" — recuerdo actualizado en visión) y los muertos siguen viviendo obscuramente, y lloran, comen, escuchan a los vivos, privados más que todo de la facultad de responder y de hacerse oír.

---

(67) Además podemos comprobar ciertas analogías con el poema publicado en 1927, por L. A. Sánchez, en *Mundial*, bajo el título: *Lomo de las Sagradas Escrituras*.



La prosa permite desarrollos más explícitos que la poesía : "A Víctor, por ejemplo, el mayor, que es tan viejo ya, etc., etc....". No obstante, las formas de la poesía persisten : agotamiento por insistencia de los vocablos-claves en oposición ("adiós y regreso, vuelta" — "de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte"), inversiones ("no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar"), etc. Pero, lo que confirma el interés de esta página es la exasperación del sentido de la distancia temporal ("Mi madre llora porque estoy viejo de mi tiempo y porque nunca llegaré a envejecer del suyo"), sostenido por una expresión extrema de la relación madre-hijo ("La mujer de mi padre está enamorada de mi....; soy.... más el hombre ante mi madre.... que el hijo ante mi madre"). Al final de tan ruda prueba, la "orfandad" busca como superarse y salvarse en una especie de sueño de un candor desgarrado, casi incestuoso, sueño en el que el hijo recuperaría a la madre, y al mismo tiempo sus propios orígenes ("los hijos cuanto más se acaban etc...."). A fuerza de morir su vida, el niño de otrora vive con la obsesión de una agonía que años más tarde no le quedará sino concluir.

Ahora bien, en una prosa vecina de la anterior, pero escrita seguramente mucho más tarde, la invasión progresiva de la muerte finaliza paradójicamente con el *Hallazgo de la vida* (p. 112-236). En esos contados párrafos la traducción literaria adquiere una excepcional limpidez; el lector no tropieza con obscuridad alguna y reconoce cierto tono de confidencia apasionada, que alcanza aquí un matiz tanto más convincente cuanto que todo se halla larga, minuciosamente explicado ("Mi gozo viene de lo inédito.... Mi exultación viene de que antes no sentí etc.... Nunca, sino ahora, ha habido vida. Nunca, sino ahora, etc...."). Las contradicciones parecen bruscamente y excepcionalmente abolidas, reconciliadas. Del exceso del sentido de la muerte surge el reconocimiento inesperado de la vida; el tiempo, por el cual el poeta no ha cesado de sufrir, lenta, cotidianamente, está, en cierto modo, destruido, anulado por una nueva luz que pone en tela de juicio todas las cosas del mundo; el poeta despierta en un universo absolutamente desconocido, "en que todo cobra relieve de nacimiento". El fin es un principio. En el seno de la agonía, el descubrimiento entusiasta de la vida pura, intacta, ofrece al menos una vez, una salida : "nunca, sino ahora, supe que existía una puerta....". La última línea de la composición libera, aunque sólo fuese por un instante, las oposiciones dolorosas que hemos visto desgarrar y amenazar todo el libro : "Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte".



## CONCLUSIONES

Al estudiar una obra poética cuya originalidad no puede entrar en tela de juicio, no he pensado nunca en formular conclusiones definitivas: la poesía no acepta explicaciones y el mismo Vallejo nos ha notificado alguna vez su absoluta desconfianza en toda clase de crítica con pretensiones exageradas a sentar principios o doctrinas: "Amigo Alfonso Reyes, Señor Ministro Plenipotenciario, tengo el gusto de afirmar a Usted que, hoy y siempre, toda obra de tesis, en arte como en la vida, me mortifica" (68). Aún cuando tenemos en cuenta en semejante declaración lo debido a las circunstancias y al ambiente de la época, no podemos sin embargo dejar de acatarla como una advertencia que nos ayude a rechazar las generalizaciones apresuradas, tanto como los juicios excesivos, que algunos suelen presentar. Si, en el curso de nuestro estudio, hemos puesto en evidencia algunos mecanismos de creación o algunos aspectos permanentes de la intuición y de la expresión, tratando por los mismo de señalar los rasgos característicos que distinguen de las demás la poesía de Vallejo y le confieren su valor propio, insustituible, no hemos hecho sino ahondar la impresión inmediata que cualquier lector puede recibir de la primera lectura de los poemas, para luego confirmarla y echar los cimientos necesarios para una segunda lectura más convincente y fecunda.

No sirve por lo tanto querer establecer una escala de valores y otorgar premios al mérito: todos aquellos que andan repitiendo que Vallejo es el más grande poeta universal en lo que va del siglo no agregan absolutamente nada a su fama y cuando algunos establecen un nuevo culto con sus ritos y tabúes, ocultan en buena cuenta la obra misma que pretenden exaltar. Otras poesías que la de Vallejo pueden corresponder con nuestra sensibilidad sin que esta poesía pierda nada de su originalidad ni del poder casi físico de conmoción que le reconocían críticos tan diferentes como Antenor Orrego, José Bergamín o Juan Larrea.

Rápidamente liberado de toda preocupación propiamente estética que hubiera podido comunicarle la herencia modernista, no por eso Vallejo ha buscado, al escribir poemas, la comprensión fácil o el alcance inmediato. Abandonando a artículos de prosa las ideas y los programas, en sus años de actividad política ha evitado publicar los textos poéticos que entonces escribía y no ha consentido en salir de su

---

(68) Respuesta a Alfonso Reyes, recogida en *Se prohíbe hablar al piloto* — *Amauta* No. 4, 1926.



aparente silencio sino cuando la muerte declaraba ya su urgencia y el poeta trocaba la acción por el sufrimiento, identificándose a un drama en el que humanamente él no podía ya cambiar nada (69).

Poco tiempo después de *Trilce*, el poeta lanzaba la siguiente definición de su propósito de escritor: "No quiero referir, describir, girar, ni permanecer. Quiero coger a las aves por el segundo grado de sus temperaturas y a los hombres por la lengua dobleancha de sus nombres" (70). Una vez más, en este caso, habemos de tener en cuenta el momento de estridente reivindicación en que ha sido escrito el artículo citado, pero, de todos modos, dicha fórmula, a pesar de lo circunstancial y pasajero de la expresión, tiene un valor permanente, menos quizás por lo que dice que por lo que deja entender: Vallejo se revela en ella con todas sus claridades y obscuridades y a partir de la misma trataremos de formular algunas conclusiones que valgan para la obra entera de Vallejo, y, especialmente, para *Poemas Humanos*.

A diferencia de los más significativos poetas franceses contemporáneos, la zona de sombra, esencial en cualquier poesía auténtica, no surge en el poeta peruano de la importancia dada a las imágenes reveladoras de un universo racionalmente irresoluto: en *Poemas Humanos* las pocas metáforas nada deben al clima poético parisino de la época, con el cual Vallejo no sentía ninguna correspondencia; son al contrario directamente expresivas, y, hasta el último momento, se relacionan con formas que proceden siempre, aunque lejanamente, del Herrera y Reissig de los poemas abstrusos y del Baudelaire de *Spleens*: P. H. — p. 156: "acostado, en la sien latidos de asta. . ." — p. 188: "hoy le ha entrado una astilla". Además, dichas metáforas limitadas se adhieren generalmente a una intuición única, la del sufrimiento secreto y, como lo hemos mostrado, nunca dilucidado — caos elemental y temible que el poeta nos revela sin lograr organizarlo por mucho tiempo —: entre las fórmulas del dolor excesivo, las cuales afloran en la totalidad de los poemas como los únicos puntos posibles de referencia, los vocablos — algunos vocablos privilegiados, no en su función sugestiva creadora de imágenes, sino en su virtud particular de obsesión — son entonces los que determinan las proporciones de sombra y de luz.

En *Los Heraldos Negros*, Vallejo no se desprende inmediatamente de las modalidades aprendidas y, cuando "peruaniza" algunas auda-

---

(69) Vallejo no es el poeta del momento feliz de la República española, sino el acompañante privilegiado, y también moribundo, de su muerte.

(70) En *Se prohíbe hablar al piloto* — *Amauta* No. 4 — 1926.



cias poéticas de Herrera y Reissig, indica un momento histórico, sin crear verdaderamente obra original; sin embargo, por la estructura misma de sus poemas, empieza a evadirse de las normas establecidas: es posible que las novedades del impresionismo le faciliten semejante liberación, pero ésta adquiere, desde el principio, matices fuertemente personales y, si bien intervienen los temas propios de la infancia andina y de la raza, ellos se revelan ajenos a todo pintoresquino exterior y cobran inmediatamente un valor universal.

Los poemas aparecen ya como el reflejo de una impotencia fundamental ante un universo nocturno, cargado de amenazas misteriosas, rebeldes a toda clase de investigación o de individualización. El instinto apasionado, y tampoco justificado, de la ternura, palpitante, animal, deja oír algunos de los lamentos mejor logrados de aquella poesía incapaz de asumir ninguno de los consuelos de la gente adulta y estrictamente ligada a las manifestaciones imperiosas de la miseria, de la cual escapa solamente para breves llamados hacia una unidad ideal, liberadora de la angustia. Llamados siempre frustrados, pues los poemas (es esta una de las características más constantes de Vallejo) no están nunca contruidos de antemano, nunca progresan, nunca terminan y bruscamente se fijan para siempre en una obsesión primitiva, inquietante y definitivamente sin respuesta. Desde entonces, vemos al poeta, en la vida como en la obra, obstinarse en algunas expresiones, algunos vocablos, no para efectos de investigación intelectual, sino acatando las necesidades interiores de una liberación que no obstante se descubre imposible.

Ha llegado la hora de *Trilce* — libro cuya apariencia de gratitud a veces no oculta nunca los caracteres permanentes de la experiencia. En él subsiste más de una motivación sentimental y algunas composiciones de tema amoroso son de factura más débil que las otras, pero sin dejar de observar una fidelidad excepcional a las condiciones físicas de la existencia, y a las cosas humildes y cotidianas que prolongan el cuerpo. La niñez aquí persiste con sus emociones apenas elaboradas, no tanto en forma de recuerdo, como rediviva en el "ahora", al mismo tiempo presente y trágicamente ausente, cuando las categorías ordinarias del tiempo han sido reducidas a los términos de un presente continuado en el cual el hombre es experimentado como falta y destrucción.

Estamos siempre en un clima de impotencia, que las palabras, en adelante, están encargadas de resolver — sea que se destruyan mutuamente, se recompongan y finalmente se agoten en una tentativa suprema de liberación por medio del vocabulario, — sea que adhieran estrictamente a las impresiones dolorosas, insoportables pero inalien-



bles, que son recibidas del exterior, — sea que empiecen a provocarse y chocarse unas con otras en función de sus relaciones automáticas, seriales o contradictorias, para, en esta forma, hacer estallar paradójicamente los límites de lo imposible y de lo incomprensible. Las palabras abstractas, predominantes, se vuelven concretas y viven como en el monólogo cotidiano del poeta. Después de apartadas las capas utilitarias que los siglos han depositado sobre el lenguaje, este último parece nacer por primera vez y organizarse al mismo tiempo que la escritura del poema; fracasos y caminos que abortan, forman parte de ese trabajo de creación del cual no podemos dudar que se desarrolla en un ambiente de profunda seriedad. No obstante existe siempre el peligro de un verbalismo de nuevo tipo mediante el cual la antigua retórica volvería a surgir de su negación misma y de un lenguaje descarnado.

Después de *Trilce*, durante un tiempo, Vallejo no publica sino poemas aislados. Cuando los reúne y revisa, ya enfermo, y simultáneamente escribe las composiciones más características de su último libro, su obra ha adquirido los caracteres de obra de un "clásico moderno" (71) si por semejante fórmula entendemos a la vez el alcance ampliamente humano de una poesía y su fidelidad a una obsesión del todo personal que nunca cede a la facilidad. Debemos asimismo admitir que por su virtud propia de comunión física, liberada de toda perspectiva eterna, es particularmente sensible para quienes se plantean el problema de la salvación en este mundo y son requeridos por el sufrimiento temporal con una urgencia creciente: "Su vida (de Vallejo) participa de aquella condición profética de la mejor tradición que, estos últimos siglos, parecía exclusiva de los fenómenos religiosos" (72).

El retorno a formas de una amplitud clásica y a una tradición más típicamente española se une, en el caso de Vallejo, con una intensificación de los medios poéticos propios: ya pasada la etapa violenta de *Trilce*, cuando el desgaste corporal anuncia la cercanía de la muerte, los mecanismos verbales particulares descubren sus raíces patéticas en la dualidad interminable de la agonía. Ningún progreso se ha realizado desde las primeras obras del artista, que no sea en la investigación, tenaz pero siempre carente de recursos, de la miseria orgánica. Por más que el poeta permanezca atento a los augurios y misterios de

---

(71) Expresión de Xavier Abril: *Estimativa y Universalidad de César Vallejo* — Prefacio a la *Antología* de 1942.

(72) Juan Larrea: *Profecía de América*.



sus años serranos (cuyos giros le siguen familiares : "así se dice en el Perú — me excuso"), hace tiempo que los lugares y las circunstancias no explican aquel delirio de sufrimiento y ternura que lo atormenta hasta el final.

Americano, hasta en su impermeabilidad al medio parisino, Vallejo puede muy bien imponer al idioma castellano estructuras imprevistas que a veces le dan apariencia de un idioma geológico, anterior a una socialización definitiva, un idioma que deja aflorar, al igual que algunos terrenos cultivados, la roca primitiva, el substrato visceral de la expresión; pero el "yo no sé" ha sido desde el principio incorporado en una experiencia que rebasa cualquier determinación local o racial.

Vallejo está instalado en el sufrimiento actual como un niño que no sabe sino repetir indefinitivamente lo que padece; las bruscas rupturas del ritmo, las insistencias sintácticas o las reiteraciones angustiosas corresponden tal vez en parte a las llamadas influencias "telúricas", pero se presentan ante todo porque rara vez poesía alguna ha renunciado hasta tal punto a evadirse del tormento del cuerpo — condición indescifrable y simultáneamente irrefutable del hombre, que el poeta asume de un modo permanente. El hecho esencial es precisamente la incompetencia para dominar esta condición, pensarla o redimirla. En sus *Notas de entrada a la poesía de César Vallejo*, José María Valverde escribe : "La poesía de Vallejo narra más que piensa, registra inmediatamente los sentires del poeta, todo actual, presente..."; expresa "lo real como haber, lo pasado como hueco y defeción y lo futuro como luz de hoy". Poesía del tiempo continuamente sufrido y cuyas últimas exigencias podíamos presentir ya en *Los Heraldos Negros* ("hoy he muerto qué poco en esta tarde!") — poesía privada al mismo tiempo de las cualidades intelectuales y de las posibilidades "imaginativas" que otras al contrario revelan — poesía en que los mecanismos verbales son la réplica y la traducción necesaria de la zozobra siempre irresoluta.

Si es verdad que, según una advertencia de Pedro Salinas, cada poeta tiene un "tema vital" que sostiene cuanto escribe o trata de expresar, toda la poesía de Vallejo nos aparece como inspirada por un sentimiento de desamparo y abandono para el cual el lenguaje no constituye sino un instrumento del todo imperfecto. En un principio está la orfandad : "Orfandad de orfandades" (*Trilce*), y luego la vida que la muerte no deja ni un momento de azotar :

"Has soñado esta noche que vivías  
de nada y morías de todo..." (P. H. — p. 209).



## APENDICES

Reproduzco a continuación dos artículos publicados en la revista limeña **Mar del Sur**, el primero en el N° 8 (1949), el segundo en el N° 11 (1950). Los "apuntes biográficos", con frecuencia citados por los comentaristas ulteriores de Vallejo, ofrecían en primer lugar una opinión, probable aunque no definitiva, respecto al día de nacimiento del autor de **Los Heraldos Negros**. Deseando conservar a las notas que entonces publiqué la forma en la cual aparecieron, no puedo pasar por alto sin embargo dos publicaciones más recientes que, partiendo de los datos por mí reunidos, y basándose en nuevas consideraciones, corrigen ligeramente la fecha que personalmente yo había señalado: en su libro **César Vallejo. Vida y Obra** (1952), Luis Monguió, después de una investigación más detenida sobre la celebración del día de San Abraham, vacila todavía entre el 15 y el 16 de marzo de 1892; posteriormente, en el artículo **Sobre el nacimiento de Vallejo**, publicado en **El Comercio**, Lima, 20 — VI — 53, Luis Alberto Ratto, cotejando los datos ya admitidos con un examen interno del poema **Aniversario de Poemas Humanos**, opina definitivamente por el 15 de marzo. Las argumentaciones, tanto de Ratto como de Monguió, son perfectamente coherentes y no formulo el menor reparo para avenirme a ellas. No obstante, como la lo advertía al comentar el libro de Monguió (véase: **Una interpretación de Vallejo — Letras Peruanas —** N° 7, Lima, agosto de 1952) cabe señalar que las razones aducidas no encuentran la anuencia de la viuda de Vallejo, quien mantiene la fecha por ella propuesta a Raúl Porras para su **Nota bio-bibliográfica** de la primera edición de **Poemas Humanos**: 6 de junio de 1893; ésta habría sido la fecha admitida por el mismo Vallejo y probablemente ya antes de partir al Perú, si nos atenemos, por ejemplo, a la ficha personal de la cárcel de Trujillo, en la que, en noviembre de 1920, se le atribuye (es de suponer que de conformidad con sus propias declaraciones) la edad de 27 años. En estas condiciones nadie podrá concluir definitivamente, sobre todo cuando el día 6 de cualquier mes en nada corresponde a la crítica interna efectuada por Luis Alberto Ratto.

Nació Vallejo en Santiago de Chuco, capital de la provincia del mismo nombre, del Departamento de La Libertad, en la sierra del norte del Perú. Étnicamente era un mestizo, un "cholo": la fusión de ambas razas, la india y la española se ha realizado mucho tiempo atrás en las regiones serranas del norte y la provincia de Santiago aparece como una de aquellas en que el mestizaje es más avanzado, y también constantemente renovado, pues en el caso concreto del poeta los dos abuelos eran sacerdotes españoles que tuvieron hijos en dos mujeres naturales del país.



Santiago de Chuco, la antigua Andaimarca, en su estado actual pequeña ciudad de fundación colonial, situada a unos 3500 metros de altura, presenta los caracteres típicos de las poblaciones del interior del Perú. Su aspecto no ha variado sensiblemente desde que el niño César Abraham abrió en ella sus sentidos y educó su alma privilegiada para el dolor: casas que apenas se desprenden del suelo con sus techos de tejas sobresalientes, calles empinadas con pavimento rudimentario, y en el centro la Plaza de Armas con los edificios públicos, civiles y religiosos, una atmósfera monótona que se anima una vez al año para las fiestas patronales de Santiago en la semana del 25 de Julio.

El paisaje circundante, el de "las sierras dolientes del Perú" (**Fabla Salvaje**) proporcionará más tarde al poeta desterrado en París los motivos de **Gleba** y sobre todo **Telúrica** y **Magnética** en **Poemas Humanos**: un horizonte mineral, abrupto, impresionante, los "cerros" que se elevan hasta más de 5000 metros, entre ellos el "cerro colorado", y alrededor de la ciudad, en las pendientes más bajas y accesibles, en contraste con las alturas misteriosas, el campo humano, familiar, entre cortinas de eucaliptos y setos de magueyes, las tierras de cultivo, "papales, cebadales, alfalfares, maizales", donde "funcionan los labriegos", trabajadores primitivos cuyo trabajo nunca deja de ser auténtico. Por los caminos que salen de la población y se arrastran de bohío en bohío (cf. **Tr. LII**: "los humos de los bohíos"), van los burros, "patrióticos asnos de mi vida" (**P.H.**— cf. igualmente: "Fué domingo en las claras orejas de mi burro... mi burro peruano en el Perú..."); en el cielo el vuelo lento de los cóndores; y de pronto, sobre ese paisaje contradictorio, paisaje "oceánico" en la "solar y nutricia ausencia de la mar", con el arrullo de las tórtolas en los tejaños, la lluvia cotidiana pero siempre desconcertante...

## Biblioteca de Letras «Jorge Puccinelli Converso»

### APUNTES BIOGRAFICOS DE CESAR VALLEJO

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

En el informe biográfico que escribió Raúl Porras para la edición póstuma de **Poemas Humanos**, se da el 6 de junio de 1893 como fecha del nacimiento del poeta. El dato erróneo, fácil de explicar, en este caso, dadas las peculiares circunstancias de la publicación, ha sido sin embargo reproducido en casi todos los estudios que se han escrito desde aquella fecha en Lima, particularmente en la tesis universitaria de Alfonso Mendoza (1), y aún en

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



el prólogo de Edmundo Cornejo U. a la **Antología** poética de Vallejo publicada por Hora del Hombre en 1948, lo cual ya es más de extrañar, pues entre tanto, y recurriendo por primera vez, a lo menos, a una copia de la fe de bautismo conservada en el archivo de la Iglesia de Santiago de Chuco, Antenor Samaniego (2) había fijado la fecha aproximada del 19 de marzo de 1892. Creo, por mi parte, poder ofrecer más precisión. En la página 290 del libro de bautismo parroquial que “da principio en 26 de julio de 1888 y termina en 22 de julio de 1892”, con la indicación marginal “Nº 722, César Abraham Vallejo”, se lee lo siguiente:

Nº 722            En esta Santa Iglesia Parroquial de S. de Chu/ co, a los  
César            diez y nueve días del mes de Mayo de/ de (sic) mil ocho-  
Abraham        cientos noventidos. Yo el Cura Com/ pañero bautizé, exor-  
Vallejo         cisé, puse oleo y crisma segun/ el órden de Nuestra Santa  
                   Madre Iglesia á un/ niño del sexo masculino, de dos (**en-**  
**mendado, como se explica más abajo**) meses a quien/ nom-  
bré César Abraham hijo legítimo de/ Francisco de P. Va-  
llejo i de María de los/ Stos. Mendoza natural(s) y vecino(s)  
d' ésta. Fueron/ sus padrinos el Cura (**intercalado**) Don Ma-  
nuel C. Rodríguez i Al/ vna Ciudad por poder de Doña  
Magdalena/ Guerreonero; a **quienes advertí sus obligacio-**  
**nes y/ el parentezco que contraían: de que certifico, pre-**  
**sente el testigo José Hipólito Paredes El Cura, entre líneas/**  
**vale Por enfermedad del Compañero/. Manuel Rodríguez.**

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

## Biblioteca de Letras

La palabra (dos) está escrita con tinta y letra distintas de las líneas anteriores y parece trazada en sustitución de otra palabra previamente borrada; la notación (el cura), agregada entre los renglones, las enmiendas en “naturale(s)” y “vecino(s)”, así como las últimas líneas, a partir de “a quienes advertí...”, e igualmente la firma son de la misma mano que hizo la corrección del (dos). De lo cual se puede concluir que el documento primitivamente escrito por el “Cura Compañero”, hombre sin mayor cultura por lo visto, estuvo posteriormente (y al poco tiempo) enmendado por el Cura Titular, por lo demás padrino del niño y, es de creer, amigo mejor informado de la familia. Siendo la fecha del bautismo el 19 de marzo de 1892, viene a ser la de nacimiento aproximadamente aquella que ofrece A. Samaniego sin fijar todavía el día exacto. Pero, es cosa sabida en la familia del poeta que cuando niño se le llamaba por su nombre de Abraham y no por el de César, y que, según una costumbre siempre vigente en algunos medios cristianos, se le había dado aquel nombre por haber nacido el mismo día del santo. Pues bien, la Iglesia celebra a San Abraham el 16 de marzo, y la fe-

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



cha de nacimiento de Vallejo se puede fijar, con mayor probabilidad, en el 16 de marzo de 1892.

El padre, don Francisco de Paula Vallejo, era hijo de don Rufo Vallejo y de doña Justa Benites; había sido "gobernador" en tiempos en que Santiago de Chuco no era todavía capital de provincia, sino distrito de la provincia de Huamachuco (3); muere el 24 de marzo de 1924, de ochenta y cuatro años de edad (la fe de defunción precisa que "de consunción"). La madre del poeta, doña María de los Santos Mendoza, hija de don Joaquín Mendoza y de doña Natividad Guerreonero, muere a los sesenta y ocho años el 8 de agosto de 1918, "de angina". César fué el último hijo del matrimonio (4), y el undécimo. Los mayores se llamaban, conforme el orden de nacimiento, María Jesús (5), anciana hoy de más de ochenta años; Víctor C., muerto en 1946 a los setenta y siete años de edad; Francisco Cleofé, muerto cuando criatura; José Augusto; María, muerta joven (6); Manuel Natividad; Néstor P.; María Agueda; Natividad; y Miguel, fallecido el 22 de agosto de 1915 (7).

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

(3).—Santiago fué elevada a provincia sólo en 1900. Se encuentra una referencia a "los años de la gobernación" en el poema *Enerelda de Los Heraldos Negros*.

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

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

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

(7).—Véase *A mi hermano Miguel* (*Heraldos Negros*); el tercer poema de *Trilce*; *La violencia de las horas* (*Poemas Humanos*).

(8).—Se puede cotejar la anécdota con la que narra el autor de *Alfóizar*, (*Escalas Melografiadas*), de cómo "hurtaba el azúcar de granito en granito".



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

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

Vallejo, salido del Colegio a fines de 1908, no ingresa en la Universidad de Trujillo hasta 1913. De los años intermedios se puede conocer muy poco; las dificultades materiales, ya apremiantes en los años que preceden, han contribuído seguramente a la indecisión de aquellos momentos. El adolescente pasa unos meses en la hacienda azucarera de Roma ayudando al cajero; luego, como hubiera manifestado alguna vez su intención de ser médico, su hermano Víctor logró mandarlo a la Universidad de Lima; eran días aquellos en que para ir de Santiago de Chuco a Trujillo se requería cuatro días de viaje a caballo; se llegaba a la hacienda Menocucho (citada en el poema **Los arrieros**), donde se abandonaban las cabalgaduras para tomar el tren costeño hasta la cercana capital del norte. El viaje de Trujillo a Lima no resultaba más fácil; estando todavía por crearse la carretera, era necesario recurrir a un barco, camino largo y costoso. Vallejo no se queda sino un año en Lima, donde renuncia a la carrera; pasa como ocho meses en una hacienda del departamento de Huánuco, ejerciendo de preceptor de los hijos del hacendado (10). Al año siguiente, en 1913, no pudiendo cubrir los

---

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

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



gastos de una nueva permanencia en Lima, se matricula en el primer año de la Facultad de Filosofía y Letras de Trujillo, y obtiene a fin de año todos los premios correspondientes. Seguirá cosechando distinciones en los años sucesivos. En el 14, cursa el segundo año de Letras; en el 15, al mismo tiempo que se gradúa de Bachiller en Letras, cursa el primer año de Derecho; el segundo en 1916, el tercero en 1917; luego interrumpirá esos estudios para ir a vivir en Lima por segunda vez. En Trujillo, el estudiante serrano, bastante necesitado, se aloja en un hotel modesto, "El Arco" (que hoy se llama "Hotel Carranza", a una cuadra de la Plaza de Armas); en un cuarto de este hotel es donde ha sido escrita la mayoría de los poemas de **Los Heraldos Negros**. Para proveer los gastos de su pensión, Vallejo trabaja de preceptor, primero en el Centro Escolar de Varones 241 (situado en la Plaza de Armas), y a partir de 1915, en el antiguo y prestigioso Colegio San Juan.

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

### FOSFORESCENCIA

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

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

¡Que miedo, uf! Casi lloro. ¡Muchos cuentan,  
señor, que se presentan  
ahí en la noche y á avanzadas horas

---

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

(12).—Respectivamente **Cultura Infantil**, Nº 4 y Nº 7.



los muertos alumbrándose con ceras!  
Señor, será de veras!  
—Mienten, hijo. Son cosas que tú ignoras.

Esas luces que viste y te asombraron,  
son gases que exhalaban  
los huesos del cadáver ya podrido,  
como el hedor que sale de un pantano;  
y ese vapor insano

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

### TRANSPIRACION VEGETAL

Era una tarde de verano cuando  
iban los escolares  
de excursión a una huerta, travesando  
por unos alfalfares.

Unos y otros por ganarse  
para llegar primero,  
corrían y corrían sin quedarse  
ninguno postrimero.

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

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

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

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

---



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

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

—Estoy helado —dijo un chico— Helado  
un segundo exclamaba.

—Parece que hubieran arrojado  
agua!— otro se quejaba.

Pero otro instruído más, sin duda,  
les contestó sonriente:

—¿No saben que también la planta suda?  
Pues hoy precisamente,

del platanar las hojas han vertido  
vapor de agua, el que ha puesto  
tan friolento el cuerpo y aterido.  
¿Ya ven, pues, por qué es esto?

—Ah!, dijeron en coro— ya acabamos:  
y no hay más que correr.

—Sí, correr, para ver si así llegamos  
antes de anochecer.

De 1914 data Fusión: (13)

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

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

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

Y al través de los cristales  
de la ventana, veía

la nevada que cubría  
los cerros de aquel lugar.

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

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

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



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

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

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

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

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

«Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

#### ESTIVAL (14)

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

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

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



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

**EL BARCO PERDIDO (15)**

A Julio Eduardo Mannucci.

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

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

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

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

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

**O S C U R A (16)**

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

Nervuda faz de cobre  
del pobre,

---

(15).—Cultura Infantil, Nº 29, diciembre de 1916.

(16).—Cultura Infantil, Nº 30, mayo de 1917







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

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

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

La presentación de su tesis de Bachillerato en Letras había sido para Vallejo un éxito completo: al publicar ese trabajo sobre **El Romanticismo en la poesía castellana**, lo dedica a su maestro, doctor Eleazar Boloña, por lo visto uno de los pocos maestros verdaderos con que contaba la Universidad de La Libertad, y a su hermano Víctor "en prueba de cariño y gratitud". El folleto consta de dos partes: 1) **Origen del Romanticismo**, que pretende, conforme la fórmula de Taine sobre la obra literaria producto de la raza, el medio y el momento, hacer la valoración, en el romanticismo español, de los elementos provenientes de la raza, la naturaleza y el momento histórico. (¿Tendrá repercusiones personales ese aserto de que "es un hecho comprobado que la más alta y sincera poesía es lujo de la pobreza....."?); 2) **Crítica del Romanticismo** que integran unos esbozos monográficos de los principales representantes del romanticismo: Quintana, Heredia, Zorrilla, que da la nota española, Espronceda sobre todo, el hombre tipo del romanticismo de quien su hermano en el arte alaba el valor universal (el **Diablo Mundo** "hijo de las entrañas de la humanidad"). Son de destacar los breves párrafos en los cuales Vallejo reivindica para cada tiempo o momento histórico el derecho, y aun la necesidad, de una "elocución nueva, de un modo nuevo de expresión". Después de hacer breve reseña del romanticismo peruano (en los poemas de Márquez y Salaverry encuentra los dos rasgos esenciales de los verdaderos poetas: la emoción y la idea) concluye lamentando la decadencia del romanticismo cuya virtud esencial era la "sinceridad", y pidiendo la difusión de la cultura por el desarrollo económico del pueblo (19).

Simultáneamente, Vallejo, cuyo prestigio empieza a surgir en el círculo de sus amigos, colabora en todas las manifestaciones que organizan los más

---

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

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



entusiastas de la juventud estudiantil. Cada año, el 23 de setiembre, el Centro Universitario celebra con la mayor solemnidad la Fiesta de la Juventud; en 1915, durante el desfile, "leyó una bonita composición poética el estudiante universitario César Vallejo que mereció ser ovacionado" (*La Industria*, Trujillo, setiembre, 1915). En 1916, presencia esta fiesta el poeta Parra del Riego, quien al regresar a Lima presenta en un artículo del semanario *Balnearios* (22 de octubre de 1916), la "Bohemia" de Trujillo que, dice él, no es nada terrible sino más bien una bohemia mental en reacción sana contra el ambiente chato y calculador; luego, narra el agasajo que le proporcionaron en casa de Garrido y traza breve semblanza de varios bohemios: José Eulogio Garrido, director de *La Industria*; Antenor Orrego, director de *La Reforma*; y como poetas, Oscar Imaña y César Vallejo; "más hondo que él (Imaña) y con más inquieta cerebración y anchura en el miraje, es paisajista sentimental y sugeridor. Casi por todos sus versos se nota el paso de aquel poeta que tenía vestida de ave del paraíso la emoción de Julio Herrera y Reissig. Pero yo creo que se le puede poner en la frente una violeta de aquellas que con hojas de hiedra coronaban a Alcibiades, cuando comparaba el discurso de Sócrates a la flauta del sátiro Marsyas, ebrio de fervor y de vino en aquel divino banquete platónico, al que fué preciosista "de este verso: ¡un nido azul de alondras, que mueren al nacer!"

El 12 de octubre de 1916, durante una actuación en la Universidad, con motivo del aniversario del descubrimiento de América, "el estudiante universitario y prestigioso intelectual señor Abraham Vallejo recitó una composición suya que es un canto a la América. Versos sonoros de fibra, polí-cromos y de un lirismo rotundo, los de Vallejo marcan un progreso sensible en nuestro ambiente; señalan una orientación, traen una brisa de modernidad, de renovación. En el canto a América se acentúa la originalidad de expresión que ha hecho del joven poeta dueño de una manera suya propia, en que si hay reminiscencias ligeras del raro Reissig, su temperamento poético fuerte y algo sombrío lo ha hecho inconfundible. Es aún novicio "casi, pero en él se apunta una preciosa promesa", (*La Industria*, 13 de octubre de 1916).

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

---

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



Mientras tanto, en las pugnas orales y escritas, Vallejo, que publica sus primeros poemas verdaderos (parte de los que integrarán **Los Heraldos Negros**) en los periódicos trujillanos de sus amigos, llega a ser el blanco favorito de los contrarios. Las reacciones que despertaba sobre todo la novedad imaginaria del autor, en sus detractores así como en sus principiantes partidarios, se traslucen en el artículo de **Ciro Alegría** al cual ya aludimos. Frente a versos tan escandalosos como este de **Idilio Muerto**: "manos que planchaban blancuras por venir", los adversarios provincianos resumían en esta forma sus argumentos: "César Vallejo, un hombre a quien le falta un tornillo". Pues bien, casi del mismo modo reaccionó ante tan inusadas metáforas, el príncipe de la crítica limeña, **Clemente Palma**, director del semanario **Variedades**: es él quien, al recibir un día un poema de Trujillo, lo mandó a **Correo Franco**, una sección de desechos, con el siguiente comentario (21):

"Señor C. A. V.—Trujillo.—También es usted de los que vienen con la tonada de que aquí estimulamos a todos los que tocan de afición la gaita lírica, o sea a los jóvenes a quienes les da el naipe por escribir tonterías poéticas más o menos desafinadas o cursis. Y la tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar su adefesio. Nos remite usted un soneto titulado **El poeta a su amada**, que en verdad lo acredita a usted para el acordeón o la ocarina más que para la poesía".

**Amada: en esta noche tú te has crucificado  
sobre los dos maderos curvados de mis besos!**

**Amada: y tú me has dicho que Jesús ha llorado  
y que hay un viernes santo más dulce que mis besos.**

"A qué diablos llama usted los maderos curvados de sus besos? ¿Cómo hay que entender eso de la crucifixión? ¿Qué tiene que hacer Jesús con esas burradas más o menos infectas?.....  
"Hasta el momento de largar al canasto su mamarracho no tenemos de usted otra idea sino la de deshonor de la colectividad trujillana, y de que si se descubriera su nombre el vecindario le echaría lazo y lo amarraría en calidad de durmiente en la línea del ferrocarril a "Malabrigo".

---

Entre tanto, sin embargo, se iba construyendo el libro de **Los Heraldos Negros**. Los poemas que desde el año de 1916 salen en varios periódicos serán generalmente reproducidos en él, pero con algunas variantes que nos ofrecen testimonio de la constante maduración del poeta. Como muestra de lo dicho doy a continuación la versión primitiva de **Encaje de fiebre**, publicada en **La Industria**, de Trujillo, el 23 de setiembre de 1916; se podrá cote-

---

(21).—*Variedades*, 22 de setiembre de 1917.



jar con la versión de 1918 (22), (César Vallejo, **Poesías Completas** 1918. 1938. Editorial Losada, Bs. As., 1949, pág. 73).

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

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

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

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

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

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

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

---

(22).—En todos los poemas citados, subrayo las variantes. Y me sirvo en todas las citas de la edición de **Poesías Completas** 1918-1938, Editorial Losada, Buenos Aires. Véase ahora, pág. 73.

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

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

(25).—**Poesías Completas**, pág. 44.

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



Están todas las puertas muy ancianas,  
y se hastía en su habano carcomido  
una **insomne** visión de mil ojeras.....  
Yo las dejé lozanas;  
y hoy la **telaraña del olvido**  
llega hasta el corazón de sus maderas! (27)

La del camino, el día  
que me miró llegar, trémula y triste,  
mientras que sus dos brazos entreabría,  
chilló como en un llanto de alegría.  
¡Que en toda fibra existe  
latente y comprimida  
el alma de una lágrima escondida!

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

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

Hacia lo lejos cruza  
un **metálico son de concertina**:  
es el paso en derrota de la musa  
de una raza divina,  
trágicamente triste y legendaria. (29)  
Y la abuela amargura  
de este aire neurasténico de paria  
afila sus melódicos raudales  
bajo la noche oscura:  
como si abajo... abajo,  
en la turbia pupila de cascajo  
de abierta sepultura,  
celebrando perpetuos funerales,  
se quebrasen fantásticos puñales.

---

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

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

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



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

El 1º de octubre de 1916, Fiestas Aldeanas, versión primitiva de los dos primeros sonetos del Terceto Autóctono: (30a).

I

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

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

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

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

II

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

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

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

---

(30).—Todos los versos en adelante han sido substituidos en la versión definitiva.  
(30a).—Poesías Completas, pág. 46.



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

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

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

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

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

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

El 12 de agosto del mismo año, **Amor** (31), el cual, fuera de unos cuantos puntos suspensivos o admirativos más, tiene una variante en el cuarto verso, del primer cuarteto: **tus mártires hostias** en voz de **tus hostias de otoño**. El segundo terceto, que es distinto, reza así:

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

El 19 de agosto, **Pagana**, que en **Los Heraldos Negros** sufrirá bastantes modificaciones (32):

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

---

(31).—Poesías Completas, pág. 69.

(32).—Poesías Completas, pág. 66. La segunda estrofa ha sido suprimida en la versión definitiva.



Entre el lecho latiera corazón luminoso  
solemne y fiero a modo de un primitivo dios!  
Entre los labios un triunfal gesto glorioso  
de ir muriendo y alzando como un broquel la voz!

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

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

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

En 1918, Vallejo viene a Lima, donde conoce a Valdelomar, quien después de serle presentado en un café, le espeta esta frase: "Ahora, ya puede decir en Trujillo que ha estrechado la mano de Abraham Valdelomar". Por el mismo tiempo, **El Conde de Lemos** sale a hacer una jira triunfal por el Norte: es así como **La Reforma** de Trujillo le entrevista; y a la pregunta "¿Conoce usted a algunos artistas trujillanos", contesta el autor de **El Caballero Carmelo** (33): "He conocido a algunos. En Lima conocí al poeta César A. Vallejo, y hasta escribí algunas palabras en su elogio. Vallejo es un poeta. Hemos por desgracia abusado de este título. Vallejo es un poeta en la más noble acepción de la palabra. Pienso ocuparme de su obra en detalle, cuando escriba el prólogo que me pidió para su hermoso y raro libro de versos **Los Heraldos Negros...**". El prólogo de Valdelomar no se escribió nunca; sin embargo, **Los Heraldos Negros** salieron a fines del mismo año. No cabe duda que la dedicatoria más entusiasta que haya escrito Vallejo en un ejemplar de su libro es aquella colectiva que mandó a sus compañeros de Trujillo:

Hermanos: Los heraldos negros acaban de llegar. Y pasan con rumbo al Norte, a su tierra, nativa.

Anuncian de graneado: que alguien viene por sobre todos los himañayas y todos los andes circunstanciales

detrás de semejantes monstruos azorados y jadeantes, suena por el recodo de la aurora un agudísimo y absoluto "Solo de aceros".

---

(33).—Reproducido en **Balnearios**, Nº 364. 26 de mayo de 1918.



Paremos la oreja! Confesión: y al otro lado: al buen muchacho amigo, el sufrido (34) de antaño, el tembloroso ademán ante la vida.

Y si alguna ofrenda a este libro he de hacerla con mi corazón, es para mis queridos hermanos de Trujillo.

CESAR.

Lima de 1919.

En Lima Vallejo trabaja de preceptor de primaria en un colegio privado, el Colegio Barrós que luego desaparece. Y el poeta ingresa —también de preceptor— en el Colegio de Guadalupe (años 1919-1920), donde era profesor de literatura Alberto Ureta, a quien motejaban de “El dolor pensativo” según el título de su último libro (1917); éste, y los demás profesores de media, miraban de alto a los maestros con los cuales se reunía el extravagante autor de **Los Heraldos Negros**: Octavio Mayaute, Eudaldo Valenzuela, Julio Virgilio Tena, etc... En el curso del año de 1920, Guadalupe reduce su sección primaria al cuarto y al quinto año, y por lo tanto, se priva de los servicios de los preceptores recién ingresados, entre ellos Vallejo. Es entonces cuando el poeta, que ya ponderaba los medios de irse a Europa, resuelve regresar antes a su tierra de Santiago: de estudiante en Trujillo iba cada año de vacaciones a su ciudad natal (35), donde sus amigos, encabezados por Antonio García, le brindaban fiestas que “ni siquiera un diputado las tenía iguales”. Y sus contrarios se burlaban de su compostura urbana, su bastón, su tongo y su flacura, apodándolo de “chapajumo” (36) por su afición a las jaranas; pero desde Lima no le había sido posible renovar esos viajes. Entre tanto, su madre había muerto hacía casi dos años.

Antes de llegar a Santiago, Vallejo pasa por Huamachuco, donde su hermano Néstor estaba de juez. Y ahí se verifica una anécdota, a que se ha aludido varias veces sin mayor precisión. Eleazar Galarreta, compañero de Vallejo, me refiere que habiendo Néstor pedido a César la preparación de un expediente para probar sus conocimientos jurídicos, éste, mostrando más bien disgusto por esta clase de trabajo, confía a su amigo la tarea principal de redacción. Recibido por Néstor el documento, quedó satisfecho y regaló a César cierta suma, que los dos autores del borrador fueron a gastar al campo; regresaron embriagados. El poeta debía participar esa misma noche en una velada cultural, organizada por el Colegio San Nicolás; por más que trataron de disuadirlo, en atención a su estado, él se negó a desistir de su actuación, durante la cual pronunció el elogio lírico de Huamachuco a que nos hemos referido más arriba; también recitó poemas suyos y, exasperado ante la indiferencia y la ironía del público, llegó a declarar que nada tenía que

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

(35).—En uno de estos viajes del mes de marzo fué cuando César, acompañado de Víctor, se sintió de repente afebrado y tuvo que regresar a su casa: su enfermedad de unos días dió origen al poema *Encaje de fiebre*, (**Los Heraldos Negros**).

(36).—Chapar quiere decir atisbar, aguardar; y jumo es la pronunciación defectuosa de humo.



hacer con los aplausos de sus paisanos, ya que lo aplaudía toda la intelectualidad del país y sus poemas le harían algún día más grande que el mismo Rubén Darío, pontífice a la sazón de la poesía americana. A Santiago Gastañadui, que dirigía un pequeño periódico de jóvenes huamachuquinos, le decía Vallejo en las mismas advertencias: "Está bien, los jóvenes deben tener audacia. Los jóvenes deben cometerlo todo, aunque sea un crimen".

Corren días de julio de 1920. Vallejo sale de Huamachuco, con objeto de llegarse a Santiago para las fiestas patronales del 25 del mismo mes: es entonces cuando sucede un episodio de trascendencia para los años posteriores del poeta, y del cual hasta la fecha no se ha hablado sino a la ligera. El domingo 1º de agosto, los santiaguinos ya llevaban una semana de diversiones; en la procesión de la mañana había salido la imagen del Apóstol, y la gente le había notado la cara más roja que de ordinario. Mal agüero, decían. Por la tarde, se producen incidentes sangrientos y por la noche se declara un incendio en la casa comercial más importante de la provincia, cuyos dueños, Carlos Santamaría y Carolina Aranda, eran precisamente mayordomos de la fiesta. Al día siguiente, todo el establecimiento había sido reducido a cenizas. (Los damnificados estimaron las pérdidas totales en veinte mil libras, de oro sellado). El hecho venía a rematar una serie de conflictos locales, de los cuales se puede hallar testimonios en los periódicos trujillanos de los años anteriores; por último, en marzo de 1920, siendo subprefecto uno de los Santamaría, Alfredo, el alcalde Vicente Jiménez había sido comprometido en un atentado criminal y llevado, por eso, a Lima, donde había dado pruebas de su devoción al régimen de Leguía. Consecuencia del incidente: Santamaría había dimitido su cargo; pero las pasiones seguían enconadas (37), y eran tales las vinculaciones familiares, que no había santiaguino de nota que no se encontrara más o menos ligado estrechamente con uno de los dos grupos en contienda. A la postre, las víctimas y los inculcados de estos sucesos resultaban dos facciones provincianas opuestas, que rivalizaban por "el predominio lo mismo en política que en cuestiones hogareñas" (38); bastaba con declararse partidario del poder central para creerse a salvo de cualquier clase de complicaciones. En la declaración de fé leguista, parece solamente que el bando del alcalde se había adelantado al de los Santamaría, y contaba con más respaldo popular.

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

1334/928. Nº 323/6. Provincia de Santiago de Chuco. Instrucción contra Héctor M. Vásquez, Pedro Lozada, César A. Vallejo y otros, por incendios y otros delitos realizados el 1º de agosto de 1920. Juez ad-hoc: Dr. Elías Iturri.

---

(37).—Después de treinta años, no se han apagado por completo y resulta todavía difícil hablar del caso sin provocar resentimientos de tal o cual persona.

(38).—La Industria — 12 — VIII — 1920.



En todo el curso del proceso, no se ha llegado a aclarar debidamente los hechos ocurridos en Santiago. Por lo menos, he aquí lo que se puede sacar después de un examen del expediente y de los periódicos de la época, y la consulta entre testigos sobrevivientes, de uno y otro lado. La atmósfera local estaba bastante electrizada semanas antes. En previsión de posibles disturbios con motivo de las fiestas, y debido al espíritu de indisciplina de sus propios soldados, el subprefecto Ladislao Meza, había pedido refuerzos militares a la guarnición de Huaraz. Sin embargo, la "semana de Santiago" se acababa sin mayores incidentes. Vallejo, recién llegado, había estado celebrándola con sus amigos. El domingo era el último día, y ya transcurría la tarde tranquilamente, a pesar de los muchos borrachos excitados, cuando a eso de las cuatro, los guardias alojados en la calle del Convento (39), se sublevaron contra Meza; el motivo era el retraso en la paga de sus sueldos. La borrachera hacía más tirante la situación. En eso, atinan a pasar por ahí, entre otros santiaguinos, Héctor Vásquez, Benjamín Ravero y Antonio Ciudad, quien increpa a los soldados por su mal proceder con Meza; entonces se origina el alboroto, y un guardia mata a balazos a Ciudad, provocando la ira de los presentes, quienes delante del subprefecto, hombre pacífico y al parecer sin muchas capacidades, sordo por añadidura, matan a tres de los gendarmes. Sólo el Alférez Dubois logra escapar. La gente, entre tanto, se amotina (40), y alguien lanza la voz de que Dubois ha fugado hasta la casa de los Santamaría, lo que lleva a Meza a trasladarse a la casa comercial de éstos, cuya puerta ya encuentra forzada, entre los gritos y las amenazas de muerte que contra los Santamaría lanzan sus acompañantes. Están ahí Ravero, Vásquez, el negro Lozada, guardaespaldas de Vásquez; parece que también Vallejo y su hermano Miguel, etc... Carlos Santamaría niega haber asilado a Dubois, y después del registro de la casa, se retira el subprefecto indicando a Santamaría que se guarde de la muchedumbre y dejando en los alrededores a tres gendarmes que le quedaban. Al regresar a la Subprefectura, se encuentra con que la gente ha saqueado, mientras tanto, las oficinas del Telégrafo y del Teléfono. Sigue, entonces, hasta la plaza, y no pudiendo dar con su secretario, sube a los altos de la casa de Vásquez para despachar a las autoridades del Departamento los partes de lo sucedido. Más tarde, Meza sale para amonestar a la gente y efectuar una ronda con Vásquez, Ravero, César y Manuel Vallejo: topa con sus tres gendarmes embriagados; luego, se da con una tropa bulliciosa encabezada por Vicente Jiménez; por fin, regresa al domicilio de Vásquez y durante las horas de la noche César Vallejo no lo abandona ni un momento, redactando en su compañía el relato de los acontecimientos.

Durante aquel tiempo, pasan cosas misteriosas, pues es de pensar que la iracundia popular despertada por la matanza de la tarde se hubiera sosegado por sí sola, de no haber sido alimentada por maniobras interesadas: en la casa donde están encerrados Meza y Vallejo, Vásquez, el juez Martínez Céspedes y unos cuantos más, van y vienen, suben y bajan; el negro Lozada,

---

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

(40).—Se llegó a decir que los amigos de Ciudad habían sacado los ojos del cadáver y los mostraron a la multitud para enardecerla.



el único acusado, sin casa ni hogar, ya anteriormente complicado en asuntos criminales, habría confesado —según el primer legajo— que esas mismas personas le propusieron vengarse de los Santamaría y echar gasolina, para prender fuego así al establecimiento. De todos modos, cuando a las doce, concluidas la redacción, Meza y Vallejo se asoman al balcón del cuarto donde se hallaban, ven en la noche la claridad del incendio; nadie había avisado al subprefecto, quien al salir nota que los incendiarios barrían todavía las calles a balazos. Parece probado también que el saqueo había precedido al riego de gasolina y al incendio. Lo más probable, si nos atenemos a las declaraciones contenidas en el mismo documento, es que ciertos enemigos de los Santamaría sin que se sepa exactamente cuáles de ellos dieron la orden, habían aprovechado el motín de la tarde para saciar venganzas personales, tratando al mismo tiempo de eludir toda directa responsabilidad. Pero si Lozada, por ejemplo, era el culpable inmediato, carecía del respaldo económico suficiente; y lo más natural, tanto para remediar las enormes pérdidas materiales como para esclarecer de una vez la situación local, era complicar en el incidente a todo el grupo amigo de Héctor Vásquez y del alcalde Jiménez (41): en la denuncia presentada por Santamaría cuatro días después, figuran entre los diecinueve acusados tres de los Vallejo, (Víctor, Manuel y César); también se complica al juez de la provincia. De modo que el 17 de agosto se nombra en Trujillo un juez instructor ad-hoc, quien inmediatamente se traslada a Santiago, donde procede a los primeros interrogatorios de los acusados, y el 31 ordena la detención definitiva de doce de ellos, inclusive César y Manuel Vallejo.

Ese momento lo escogen los acusados para esconderse; el único preso es Lozada, quien muere durante el transcurso del proceso. Mientras tanto, Vallejo, con Manuel, y con Vicente y Oscar Jiménez, se acogen a una choza del campo donde se les reúnen Ravero y Héctor Vásquez; la mayoría de los inculcados tenían relaciones y amistades en las haciendas de la región, y gracias a que los Jiménez habían seguido otro rumbo, el poeta y sus demás compañeros llegan a Trujillo, donde acaban por parar en casa del doctor Andrés Ciudad, uno de sus abogados; salidos otra vez de Trujillo para la sierra sus otros tres compañeros, Vallejo se traslada, siempre clandestinamente, a la casa que Antenor Orrego tenía en Mansiche. Pero, habiéndose enterado, sin embargo, el Tribunal de la primitiva estada de los acusados en la casa de Ciudad, ordena el allanamiento del domicilio; y ocurre que el día en que éste se verifica, Vallejo acaba de regresar a dicha casa, junto con Héctor Vásquez, que lo hizo por distinto motivo: la captura de ambos, en tales circunstancias, fué desde luego mera casualidad, pues la orden de allanamiento se refería, como decíamos, a noticias sobre su anterior permanencia (42). Entre tanto, después de citar a los prófugos ante el Tribunal Correccional del Departamento, el juez ad-hoc había regresado a Trujillo, donde el doctor Ciudad lo acusa de parcialidad, tratando de poner en manifiesto la nulidad de la instrucción, alegando

---

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

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



para ello que la primitiva declaración de Lozada (la única confesión comprometadora) habría sido "inventada" por el juez.

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

El alcaide de la cárcel Cipriano Barba al Sr. Presidente del Tribunal Correccional.

Tengo el honor de manifestar a usted que en el día de hoy ha (sic) ingresado a este establecimiento, traídos por el señor Juez del Crimen, 2 individuos que llevan el nombre de Héctor Vázquez y César P. (sic) Vallejo, acusados por los acontecimientos de Santiago de Chuco el 1º de agosto del pte. año.

Dios gue, a Ud.

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

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

Filiación: Natural de Santiago de Chuco.

Edad: 27 años	Frente: Ancha
Raza: Mixta	Cejas: Pobladas
Cara: Aguilena	Ojos: Pardos
Color: Trigueño	Nariz: Roma
Estado: Soltero	Boca: Grande
Profesión: Las Letras	Labios: Delgados
Estatura: 1.70	Barba: Poblada
Cabello: Negro	Orejas: Grandes
Snles. part: ninguna	Instrucción superior

Ha sido puesto en libertad por disposición del Tribunal según constancia expedida en la fecha. Febrero 26 de 1921.

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



afirman que no hacen sino recoger un anhelo general, un fallo espontáneo de la conciencia pública “que, en todos los países de cultura jurídica avanzada, constituye un hecho sintomático para determinar la insubsistencia de una acusación y el sobreseimiento o absolución del encausado”.

El hecho es que estas aseveraciones de carácter muy general parecen confirmarlas las deducciones que se sacan de la instrucción. Sus adversarios acusan a Vallejo de haber sido el instigador intelectual de los disturbios de Santiago, y sobre todo de haber entretenido al subprefecto mientras los demás realizaban sus propósitos criminales. Sin embargo, el mismo fiscal interino, en una carta al Presidente, después de declarar que consta la culpabilidad de muchos, no conviene con el juez instructor “en la responsabilidad de César Vallejo” quien según las mismas afirmaciones de Meza, es el único que no ha traicionado al subprefecto durante todo el curso de los acontecimientos. El apoderado de Carlos Santamaría tratará, no obstante, de rebatir esta argumentación, basándose en ciertas declaraciones de la instrucción que “sindican a Vallejo como participante en el asalto a las oficinas telegráficas y telefónicas”; al mismo tiempo, pide que se evite que falsos sentimentalismos de intelectuales pretendan desviar el criterio del tribunal. Pero ya se acumulan las intervenciones a favor del poeta: el 15 de diciembre es un memorial del periodismo de Trujillo, el cual, dividido con frecuencia en lo que atañe a la apreciación de los hechos diarios, se declara de acuerdo, “en un plano superior ético” y formula “una demanda de absolución en favor del distinguido escritor y poeta señor César A. Vallejo”: “el procesamiento y la prisión de César Vallejo ha generado un vibrante sentimiento general que ha comenzado a traducirse ya y pensamos que es incompatible con nuestra dignidad de hombres y de periodistas eludir nuestra voz solidaria, haciéndonos responsables de una cobarde insensibilidad moral, ante nuestra propia conciencia y ante la conciencia colectiva”. Lo firman, entre otros, Antenor Orrego, director de *La Reforma*; S. M. Vallejo, de *La Libertad*; R. Haya, de *La Industria*. El 17, un telegrama del ministro de Justicia Barrós, diciendo: “Intelectuales Arequipa solicitan libertad poeta César Vallejos (sic) quien dicen enjuiciado calumniosamente. Sírvase informar al respecto en conformidad nuevo Código de Procedimientos Criminales. Requiera Instructor Primera Instancia rapidez procedimiento”. El 30, otro telegrama del presidente de la Federación de los Estudiantes del Perú: “Juventud estudiantil únese petición intelectuales nacionales respecto aceleración juicio César Vallejo resplandezca cuanto antes su indulgente inocencia”. Y otros testimonios más, de que no hacemos mención.

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



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

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

12. Está probada la presencia, pero no la participación en los mismos delitos, de los enjuiciados..... César Vallejo, etc.....

20. No está probado que el enjuiciado en libertad César Vallejo haya tomado participación en el delito de incendio ni en los de asonada y daños, como ya se ha indicado.

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

Luego, el proceso se reanuda, por haber presentado Carlos Santamaría un recurso de nulidad; pero Vallejo, después de cumplido el único requisito que le había sido exigido al salir de la cárcel (designación de domicilio en Trujillo), ya está nuevamente en Lima. La acción, cada día más enrevesada, seguirá durante varios años. En noviembre de 1923, en un cuadro recapitulativo de los acusados, se encuentra Vallejo entre "los acusados ausentes, sin noticias aún"; varias veces, posteriormente, se le cita a las audiencias, hasta que en 1926 se haga saber al Tribunal que el poeta está en Francia o España; todavía se pueden leer los exhortos que se mandan a los consulados del Perú en París y en Madrid para que notifiquen al acusado. Pero Vallejo, por supuesto, no tenía por qué acudir a tales citaciones. El proceso se va alargando cada vez más, y ya no nos interesa para Vallejo cómo en los años 1928 y 1929 se simplifica paulatinamente por la prescripción sucesiva de las acciones penales contra los distintos acusados, sin dar satisfacción a los damnificados que habían gastado en él lo que les quedaba del siniestro.

---

Libre en Lima, Vallejo participa en un concurso organizado por la sociedad cultural "Entre Nous" y auspiciado por varios periódicos y revistas de la capital, para el 15 de diciembre de 1921. Se lleva el premio del cuento nacional con su **Más allá de la vida y la muerte**, que el 17 de junio de 1922 se publica, acompañado de una foto del escritor, en **Variiedades**, otrora hos-

---

(43).—Saldrá de la prisión el 5 de marzo de 1922.



til al poeta. Con el monto del premio, Vallejo edita **Trilce** en 1922, antes de poner en ejecución el proyecto de irse a Europa. Su hermano Néstor, que hasta el último momento lo ha ayudado material y moralmente, lo viene a despedir en la capital; dice éste que a un tal Gálvez, primo de Orrego, que partía para Francia con el poeta, César le advertía burlón durante las postreras comidas: "Acostúmbrate a comer poco, que en París comeremos piedrecitas". Algún día habría de escribir **La rueda del hambriento**.

## II

### NOTA BIBLIOGRAFICA SOBRE VALLEJO

Vallejo sale de Lima para Francia en 1923. No volverá más al Perú, pero su nombre aparecerá frecuentemente en publicaciones nacionales desde el año 1925, y durante varios años. Al autor de **TRILCE** le llega mucha gente a conocer por un lado insospechado —aquella misma gente que se admiraría con seguridad al saber qué genio raro es este cronista agradable, mordaz, de improviso serio— de la vida europea contemporánea. Del poeta —mientras la influencia de sus libros anteriores, y tal vez más aun, su ejemplo crecen dentro de grupos reducidos de inteligencia y artistas— vienen entre tanto muy pocas referencias: verdad es que casi dejará de publicar poemas, y apenas si de los años inmediatos a su salida se conocen una que otra composición; en el número 3 de **AMAUTA** (Noviembre, 1926) sale **ME ESTOY RIENDO**, y en **MUNDIAL** del 18 de noviembre de 1927 Luis Alberto Sánchez, bajo el título **NUEVOS VERSOS DE VALLEJO**, presenta unas cuartillas de poemas inéditos que Vallejo le ha enviado por amistad, pues escribe el poeta en carta adjunta: "Usted sabe que soy harto avaro de mis cosas inéditas..."; a continuación Sánchez publica dos de las poemas: **ACTITUD DE EXCELENCIA** (1) y **LOMO DE LAS SAGRADAS ESCRITURAS**, advirtiendo que, llegado el caso, podría también dar a la publicidad los demás. Seguramente, nunca llegó el caso; por lo menos, no he encontrado referencia posterior a dichos poemas. Y después, tampoco nada nuevo.

El aporte de Vallejo durante aquellos años en que se elabora en el Perú nueva conciencia artística, política y social, es casi exclusivamente crítico. A principios de 1925 se funda en París la empresa de los **Grandes Periódicos Ibero-Americanos**, que se propone, en su edificio de la Avenida de

---

(1).—En **Poemas humanos**, aparece un poema sin fecha, pero que según la ordenación del libro, se diría que data de 1937; lleva el título de **Altura y pelos** y no es nada más que una versión modificada de **Actitud de excelencia**, poema anterior a noviembre de 1927. Es este primer poema reproducido entre tanto en la revista **Universidad**, (Nº I, 1931), que se encuentra también en la **Antología de Vallejo** publicada por Xavier Abril en 1942. Lo que viene a deshacer en este caso la afirmación del prologuista de la **Antología** publicada por la editorial **Hora del Hombre**, quien partiendo del texto de **Poemas humanos** como de un texto primitivo, achaca a Abril el título: **Actitud de excelencia** y la "reconstrucción" completa del poema.



la Opera "incorporar América al tiempo", con un programa de exposiciones, conferencias, la publicación de un diario en francés, inglés, italiano, alemán y castellano. Vallejo, conforme con el proyecto, anuncia la fundación al público peruano en un artículo de MUNDIAL de Lima, y durante un tiempo colabora en la empresa; en 1926, edita con Juan Larrea una revista efímera FAVORABLES y luego, tentado por otro proyecto más amplio, abandona los Grandes Periódicos. Pero con el artículo que ha mandado a MUNDIAL en 1925, se ha iniciado una colaboración que continuará hasta el año 30. Paralelamente, Vallejo manda crónicas a otros periódicos de Lima y de distintos países americanos, Argentina, Chile, etc. ... Conocida e importante por su interés, si no por su extensión, es su participación en AMAUTA, donde se puede leer en 1926 —número de noviembre— POESIA NUEVA; —diciembre, SE PROHIBE HABLAR AL PILOTO (2), y más tarde —abril de 1930— AUTOPSIA DEL SURREALISMO (3).

Pero aquí sólo pretendo dar breve reseña de las colaboraciones regulares mantenidas por varios años, que Vallejo mandaba a dos de las revistas limeñas de mayor público y difusión en aquel tiempo: MUNDIAL, donde ya hemos señalado su primer artículo, y VARIEDADES, en la cual unos años antes había merecido mofas y escarnios del director cierto poema de HERALDOS NEGROS. El tono general de ambas revistas y la forma de los artículos explica el carácter muchas veces ligero de esas "crónicas"; no obstante, constantemente surge en ellos la nota más personal, la visión por supuesto polémica del hombre, que al mismo tiempo iba tomando conciencia de su última vocación. Y por más que uno discrepe de ciertos juicios u orientaciones, no puede dejar de tener en cuenta las raíces profundas que alimentan esa visión.

## Biblioteca de Letras

En MUNDIAL, caso omiso de la presentación de los "Grandes Periódicos", del 1º de mayo de 1925, la colaboración de Vallejo consta de los siguientes artículos: (4).

1925

—17 de julio. LA EXPOSICION DE ARTES DECORATIVAS DE PARIS. Acontecimiento cultural que va a la zaga de la guerra europea y de la revolución rusa. (Acompaña a este artículo la nota siguiente de la redacción: "Con esta interesantísima crónica inicia su valiosa colaboración a Mundial el poeta peruano César Vallejo. No necesitamos hacer el elogio de este positivo valor de la literatura nacional que, como aquí, ha sabido triunfar en la babilónica Ciudad Luz").

---

(2).—Reproducido en la Antología de Xavier Abril.

(3).—Publicado anteriormente en Variedades.

(4).—A continuación del título, indico el tema general del artículo, recurriendo en la mayoría de los casos a citas expresas del mismo Vallejo. La fecha es la de publicación de la revista; los artículos por lo común tienen fecha anterior, como de dos meses; todos los que no señalo particularmente están datados en París.



—24 de julio. GUITRY, FLAMMARION, MANGIN, PIERRE LOUYS. Cuatro hombres tan distintos que el capricho de la muerte en París acaba de reunír.

—14 de agosto. CRONICA DE PARIS. (5) El liberalismo meloso de los políticos y el liberalismo verdadero, alto, religioso, de los poderosos de corazón. Resonancia permanente de la guerra: miseria y lujo en París, huelga en Shan Ghai.

—4 de setiembre. LA NUEVA GENERACION DE FRANCIA. Intervención de los surrealistas en un banquete celebrado en honor del viejo poeta Saint Pol-Roux: lastiman a Madame Rachilde, representante de la vieja generación y prorrumpen en invectivas contra la patria.

—18 de setiembre. CARTA DE PARIS.

—9 de octubre. EL VERANO EN DEAUVILLE (6).

—23 de octubre. ESPAÑA EN LA EXPOSICION INTERNACIONAL DE PARIS. (Con motivo de un retrato suyo en plomo que le ha hecho el escultor español Joseph Decreff, Vallejo interviniendo en el pleito de la estética representativa y de la estética creadora, concluye: "De un cierto equilibrio misterioso entre lo circunstancial y lo permanente de un retrato o lo que es igual entre el parecido y el carácter depende la grandeza de la creación").

—6. de noviembre. LAS FIERAS Y LAS AVES RARAS EN PARIS.

—27 de noviembre. EL SALON DE OTOÑO EN PARIS. El cubismo, por su simplicidad, por su esencialidad escueta, triunfa en la Exposición de las Artes Decorativas.

—11 de diciembre. LA CONQUISTA DE PARIS POR LOS NEGROS. Jazz y ballet. Referencia a recientes opiniones sudamericanas sobre la poesía de TRILCE.

## Biblioteca de Letras

1926

—1º de enero. ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA. Impresiones de Biarritz antes de llegar por primera vez a España: Me han dicho que sólo España y Rusia entre todos los países europeos conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América.

—5 de marzo. UN GRAN LIBRO DE CLEMENCEAU. El caos contemporáneo se reduce a un problema de raza: blancos y hombres de color. La evolución de Sud América debe acercarse más y más a la latinidad.

—26 de marzo. LAS PIRAMIDES DE EGIPTO. Nuevos descubrimientos de momias. Los lugares son terribles. Saben jugar extraños juegos a escondidas.

—9 de abril. UNA GRAN LUCHA ENTRE FRANCIA Y ESTADOS UNIDOS. En un campeonato femenino de tennis. Imposibilidad de una misión me-

---

(5).—Ciertos artículos no tienen asunto preciso, sino que tratan de temas dispersos sin mayor relación entre sí que la concomitancia; el título o no lleva precisión, o se refiere sólo a uno de los temas, no siempre al más importante. No puedo tener en cuenta más que los principales de esos temas.

(6).—Con fecha 16 de octubre, sale un artículo intitulado *Ultimas novedades científicas*, que no lleva firma alguna, y solamente la mención: "De nuestro corresponsal particular".



siánica en nuestros días; el eterno pleito entre espiritualistas y materialistas; necesidad de unir cuerpo y espíritu, los dos lados de la vida.

—21 de mayo. LA TUMBA BAJO EL ARCO DE TRIUNFO. Nueva obra teatral.

—11 de junio. MANUSCRITOS INEDITOS DE DESCARTES.

—25 de junio. EL SECRETO DE TOLEDO. En España la quietud no es posible. Se ama a Toledo no por su historia ni por su pasado sino por su actualidad.

—9 de julio. LA DIPLOMACIA DIRECTA DE BRIAND.

—23 de julio. Los peligros del tennis. Snobismo general del deporte en la actualidad: un pastor establece un ring en su iglesia. En reacción contra el seudo sovietismo superrealista, declaraciones de Tristán Tzara sobre las posibilidades del dadaísmo en los Estados Unidos. Valoración de la primera novela de Bernanos, BAJO EL SOL DE SATAN, y su anacronismo psicológico. (sic).

—27 de agosto. LA VISITA DE LOS REYES DE ESPAÑA A PARIS. EL ORFEO de Jean Cocteau, conservador que pasa de moderno y de inquieto y atormentado.

—24 de setiembre. LA REVANCHA DE LOS MONOS. Una nueva realización de Voronoff.

—8 de octubre. LA CANONIZACION DE POINCARÉ, Santo moderno del ahorro. La decadencia del "cliché" literario. Los pobres en París y el opulento embajador de Rusia comunista.

—5 de noviembre. MONTAIGNE SOBRE SHAKESPEARE. Pleito literario.

—26 de noviembre. LA GRAN PIEDAD DE LOS ESCRITORES DE FRANCIA. Campaña en favor del proletariado literario.

—3 de diciembre. EL SALON DEL AUTOMOVIL EN PARIS. Falso concepto del progreso: mientras unas parejas, se dan besos en un auto lujoso, otras se suicidan por hambre. Contra el afán futurista de velocidad, el placer del viajar a pie por cuenta propia.

—17 de diciembre. EL CREPUSCULO DE LAS AGUILAS. París, ciudad cósmica; en ella se encuentran contenidas todas las demás urbes.

—24 de diciembre. EL NUEVO RENACIMIENTO. Todavía y aun por cuanto tiempo más la guerra manda y mandará en el curso y sentido de las sociedades europeas.

### 1927

1º—de enero. LA FIESTA DE LAS NOVIAS EN PARIS. Día de Santa Catalina. Yo sé de la bohemia, yo conozco su hueso amarillento, su martillo sin clavar.

—7 de enero. UN GRAN DESCUBRIMIENTO CIENTIFICO. Lo que no será nunca excesivo es la gloria a que tienen derecho los creadores, en ciencia como en arte.

—14 de enero. GINEBRA Y LAS PEQUEÑAS NACIONES.

—11 de febrero. LA JUSTA DISTRIBUCION DE LAS HORAS. La mucha luz a lo más ciega. La sombra mata.

—18 de febrero. LOS PREMIOS LITERARIOS EN FRANCIA.



—11 de marzo. ULTIMOS DESCUBRIMIENTOS CIENTIFICOS. La sordera curada por medio del ruido; eso prueba que toda cosa posee una gran multiplicidad de valores.

—18 de marzo. UNA GRAN REUNION LATINO-AMERICANA. Un congreso en París para dar a conocer América Latina; el hilo de sangre indígena como cifra dominante de nuestro porvenir.

—8 de abril. (7) LA RESURRECCION DE LA CARNE. En una vitrina de París, simulación de personas vivas y muertas: la eterna inquietud del hombre.

—22 de abril. LOS IDOLOS DE LA VIDA CONTEMPORANEA. Para todos los recientes movimientos revolucionarios se avecina la hora del equilibrio que dejará subsistir sólo lo que en ellos era vital.

—29 de abril. RELIGIONES DE VANGUARDIA. Polémica sobre el cine y Chaplin.

—6 de mayo. LA REVOLUCION EN LA OPERA DE PARIS. Milhaud y Honeger.

—20 de mayo. LA INOCULACION DEL GENIO. Nos amenazan de una humanidad de genios.

—27 de mayo. ORIENTE Y OCCIDENTE. Polémica entre Massis y Massignon. América ha perdido su alma por Europa.

—3 de junio. EXPLICACION DE LA GUERRA. Si la guerra es mala, lo es menos cuando la hacen los grandes pueblos creadores.

—24 de junio. LIENZOS DE MERINO.

—19 de agosto. EN TORNO AL HEROISMO. Contra la deificación de Lindbergh y del heroísmo deportivo, reivindicación del heroísmo del pensamiento.

—26 de agosto. UN EXTRAÑO PROCESO CRIMINAL.

—9 de setiembre. EL APOSTOLADO COMO OFICIO. Epidemia de Cristos de smoking en la postguerra. El apostolado profesional desde Barbusse, Rolland, hasta los rusos.

—16 de setiembre. ASPECTOS DE LA PRENSA FRANCESA.

—7 de octubre. DEAUVILLE CONTRA GINEBRA. Las dos sociedades de naciones, la del placer y la de la paz.

14 de octubre. DE LOS ASTROS Y EL SPORT. Una nueva definición del hombre: animal religioso y sportivo.

—21 de octubre. SENSACIONAL ENTREVISTA CON EL NUEVO MESIAS. El hindú Krihnaumurti.

—28 de octubre. LOS FUNERALES DE ISADORA DUNCAN. La mujer más trágica de todas las mujeres.

—4 de noviembre. UN MILLON DE PALABRAS PACIFISTAS. El sport y el comunismo: dos signos paralelos de la época. Los elegantes embajadores soviéticos y los pobres que se suicidan.

—11 de noviembre. LOS TIPOS UNIVERSALES EN LA LITERATURA. No son propios de los genios máximos.

---

(7).—En el mismo número, Ernesto More, hablando de Gauguin, se refiere a una conversación sostenida hacía poco con Vallejo.



—25 de noviembre. UNA IMPORTANTE ENCUESTA PARISIENSE. Sobre la "débaclé" del teatro.

—9 de diciembre. CONTRIBUCION AL ESTUDIO DEL CINEMA. En un mundo ensordecedor, el silencio se ha refugiado en las salas de cinema.

—23 de diciembre. LOS HOMBRES DE LA EPOCA. Montherlant y la postguerra del músculo.

—30 de diciembre. LOS ARTISTAS ANTE LA POLITICA. El artista es inevitablemente un sujeto político, pero no ha de reducirse a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana... El arte no es un medio de propaganda político sino el resorte supremo de creación política... Cualquier versificador como Maiakavoky puede defender... la excelencia de la fauna soviética del mar, pero solamente un Dostoiewsky puede... suscitar grandes y cósmicas urgencias de justicia humana.

1 9 2 8

—13 de enero. LA MUSICA DE LAS ONDAS ETEREAS. Creación de un museo de la palabra.

—17 de febrero. LA LOCURA EN EL ARTE. Con motivo de una exposición de cuadros de locos: lo que falta al hombre para ser dichoso es precisamente unas cuantas cantáridas más de locura.

—9 de marzo. LA PASION DE CHARLES CHAPLIN. Estreno de la película "En pos del oro": un trágico en nuestros días está forzosamente entañado en el dolor económico y social.

—16 de marzo. INVITACION A LA CLARIDAD. Recepción de Paul Valery en la Academia Francesa. En oposición con la técnica poética de Valery, la obra grande es de origen nativo y nunca un resultado de la voluntad.

—23 de marzo. "LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA" DE STRAVINSKY. Las dos clases de acontecimientos: estáticos y dinámicos.

—6 de abril. CIENCIAS SOCIALES. Sobre los obreros trashumantes de los Estados Unidos.

—13 de abril. SOBRE EL PROLETARIADO LITERARIO. Los creadores sólo operan y las sociedades —tanto la comunista como las demás— no cotizan los golpes que ellos reciben. Pero pocos son los creadores que no bajan de la cruz, que no transigen; el caso excepcional de P. Reverdy.

—20 de abril. SOCIEDADES COLONIALES. Las americanas.

—4 de mayo. SICOLOGIA DE LOS DIAMANTEROS. En Rusia ya no existen prisiones para delitos de fuero común; sólo se mantienen para los políticos.

—18 de mayo. LA SEMANA SANTA EN PARIS. En el porvenir, ¿habrá culturas sin fundamento religioso? El ocaso religioso de Rusia. La decadencia de la fé en Francia.

—25 de mayo. LOS SEIS DIAS DE PARIS.

—8 de junio. EL PARLAMENTO DE POSTGUERRA. En Francia.



—6 de julio. ANIVERSARIO DE BAUDELAIRE. Quien sumó la rebelión y la inocencia, pues la rebelión no es posible sin la inocencia, cosa de niños y de ángeles.

—13 de julio. EL CONGRESO INTERNACIONAL DE LA RATA.

—28 de julio. LAS NUEVAS CORRIENTES ARTISTICAS DE ESPAÑA. Cuanto más humana es una obra de arte, más grande y poderosa es esa obra.

—10 de agosto. LOS DOS POLOS DE LA EPOCA. A pesar de sus diferencias, la civilización de Estados Unidos y la de Rusia van cada día aproximándose; igual supremacía del sentimiento de cantidad.

—31 de agosto. EL ESPIRITU Y EL HECHO COMUNISTA. Es menester tiempo para que una nueva sensibilidad política pase de estado de hecho a estado de espíritu, lo que no entienden los que se fijan sólo en los tropiezos del estado bolchevique, tampoco quienes creen que el pueblo ruso ya se encuentra en un lecho de rosas.

—7 de setiembre. LAS FUERZAS MILITARES DEL MUNDO.

—14 de setiembre. EL AÑO TEATRAL EN EUROPA. La palabra en la escena como en la pantalla es lo de menos.

—21 de setiembre. LITERATURA PROLETARIA. Como hombre puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero como artista no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas.

—5 de octubre. EL DISCO DE NEWTON. En París no se vive una existencia cosmopolita, que es agregado meramente material, sino una vida cósmica, que es como penetración profunda en un ambiente de ciudadanía universal.

—26 de octubre. TOLSTOI Y LA NUEVA RUSIA. El ideal ruso de cultura es sin duda el dueño del porvenir de la humanidad; unión de la "sagesse" natural de Tolstoi y del sentido dinámico del progreso de Estados Unidos.

—2 de noviembre. EL ESPIRITU POLEMICO. Nuestro tiempo no es nada liberal ni eclético sino trágico y agónico. La técnica científica de Marx no logra ahogar totalmente nuestra inquietud ética. En América hay muchos egoístas y retrógrados con sólo la cara de vanguardistas.

—23 de noviembre. LA TRAHICION DEL PENSAMIENTO. El libro de Julien Benda: LA TRAHISON DES CLERCS.

1929

—11 de enero. UN ATENTADO CONTRA EL REGENTE HORTY. (La crónica anterior es de octubre de 1928. Esta viene con data de Budapest, noviembre 1928. Entre tanto, Vallejo ha realizado parte de su primer gran viaje por Europa).

—18 de enero. KEYSERLING CONTRA SPENGLER. (Fechado en Berlín, noviembre de 1928). Dos opiniones, la primera más fuerte y amplia que la segunda, sobre el porvenir de la civilización.



—19 de febrero. LA JUVENTUD DE AMERICA EN EUROPA. (Escrita nuevamente desde París, diciembre). América carece de un hogar cultural propio: nuestro mal está en que no hemos creado nada, ni verdades, ni errores.

—22 de febrero. LOS MALES SOCIALES DEL SIGLO. El "surmenage" moderno en la burguesía significa exceso de placer mientras que en el proletariado exceso de trabajo.

—8 de marzo. LAS CRISIS FINANCIERAS DE LA EPOCA. "Krachs" y escándalos en el Estado capitalista.

—29 de marzo. EL CONCURSO DE BELLEZA UNIVERSAL. El espíritu europeo a la zaga de Estados Unidos.

—12 de abril. EL MOVIMIENTO DIALECTICO EN UN TREN. (Este artículo, publicado sin fecha ni lugar de composición relata probablemente una escena del primer viaje a Rusia: el diálogo al cruzar las estepas polacas, entre dos rusos, una señora comunista y un médico reaccionario. El mismo artículo, refundido, saldrá en BOLIVAR, Madrid, 1º de febrero de 1930; primera entrega de UN REPORTAJE EN RUSIA, que se transformaría al año siguiente en RUSIA 31).

—19 de abril. LA VIDA NOCTURNA EN LAS GRANDES CAPITALS. (Este artículo, como el precedente, se refiere al viaje a Rusia y aparecerá con variantes en UN REPORTAJE EN RUSIA y RUSIA 31; sin embargo, está con data de París, enero de 1929. Posiblemente dichos artículos habrán sido escritos de regreso a París. El tema aquí es: en Moscú no hay separación entre placeres y trabajos).

—26 de abril. EN LA FRONTERA RUSA. Las trincheras construídas por los polacos a pesar de las repetidas propuestas de Rusia para el desarme completo y general .

—3 de mayo. EL PENSAMIENTO REVOLUCIONARIO. El pensamiento abstracto y desinteresado no existe; los pensamientos más desprendidos en apariencia vienen sin embargo a servir intereses y necesidades.

—17 de mayo. FOCH Y EL SOLDADO DESCONOCIDO. El cadáver de Foch, el individuo que manda, frente al del Soldado Desconocido, la masa que obedece.

—24 de mayo. LOS CREADORES DE LA PINTURA INDOAMERICANA. Lejos de los estrepitosos mozos arribistas, tan comunes entre los indoamericanos, maduración continúa y feliz del arte de Macedonio de la Torre.

—31 de mayo. UNA GRAN CONSULTA INTERNACIONAL. Sobre la inquietud propia de nuestra época; la cuestión más grave es ahora de saber si el aspecto científico del marxismo logrará satisfacer nuestras necesidades extracientíficas y sin embargo siempre humanas, naturales de nuestra conciencia.

—7 de junio. FOCH CONTRA CLEMENCEAU.

—21 de junio. LA VERDADERA SITUACION DE RUSIA. La edificación socialista marcha a paso firme, pero las dificultades que ella encuentra son considerables.

—5 de julio. UN IMPORTANTE LIBRO DE BICHET. Sobre la ansiedad en el teatro.

—19 de julio. CHALIAPIN. Y EL NUEVO ESPIRITU. El mejor cantor del mundo se ha estancado en el academismo.



—26 de julio. UNA DISCUSION EN LA CAMARA FRANCESA. Con motivo de un motín proletario en Limoges.

—30 de agosto. LA CASA DE RENAN. Visita a Treguier. (En el mismo número: LOS ENTERRADOS VIVOS. Responsabilidad de los médicos).

—6 de setiembre. PACIFISMO CAPITALISTA Y PACIFISMO PROLETARIO. El primero: mantener el orden social actual; el segundo, lograr la paz por la revolución universal.

—13 de setiembre. LOS ANIMALES EN LA SOCIEDAD MODERNA. Con motivo de un libro de Eluard. Para una sensibilidad nueva, en ocasiones los animales pueden superar al hombre, mientras que el animalismo de las clases ricas contemporáneas es snobismo y egoísmo, paralelo al rencor creciente para con los demás hombres.

—27 de setiembre. DE VARSOVIA A MOSCU. (Nueva confrontación en un tren de una joven comunista, acogedora y enfermiza, y de un médico reaccionario ruso. El artículo, sin fecha, puede haber sido escrito en París y referirse otra vez a una anécdota del primer viaje a Rusia).

—4 de octubre. LA VIDA DE LENIN. La gloria de Lenin no ha nacido de golpe, pero vive de veras en los demás.

—25 de octubre. EL ULTIMO DISCURSO DE BRIAND. Nuevo discurso metafísico y moral mientras que siguen las contradicciones económicas del capitalismo.

—13 de diciembre. MUNDIAL EN RUSIA. (Artículo del segundo viaje a Rusia; lleva fecha de Leningrado, octubre de 1929. Vallejo defiende a Rusia de ciertos ataques del diario LE POPULAIRE).

—27 de diciembre. MUNDIAL EN EL ORIENTE EUROPEO. (Artículo de Viena, octubre de 1929). Sobre la influencia alemana.

## Biblioteca de Letras 1930 «Jorge Puccinelli Converso»

—11 de enero. CLEMENCEAU ANTE LA HISTORIA. Elogios unánimes de Clemenceau, y toda su gloria es sin embargo haber predicado la guerra como el más sanguinario de los totems primitivos.

---

El primer artículo firmado por Vallejo en VARIEDADES se encuentra en el número del 10 de julio de 1926; lo acompaña una fotografía del poeta con la siguiente leyenda: "César Vallejo, el original poeta autóctono, que inicia con esta interesante crónica, su colaboración regular en nuestra revista que siempre lo tuvo entre los suyos" (?). Los artículos son los siguientes:

1926

—10 de julio. EL ASESINO DE BARRES. Declaración del asesino, frustrado por la muerte natural del escritor: "Por ese gran crimen de ser mal escritor, yo pensaba asesinar a Barrés...". En París todo es posible.



—24 de julio. **EL MAS GRANDE MUSICO FRANCES.** Con motivo de un homenaje a Satie: quizás este es el gran camino, matar el arte a fuerza de libertarlo.

—7 de agosto. **LA FAUSTICA MODERNA.** El hombre hoy más que nunca quiere disponer a su antojo del tiempo, del espacio, de la muerte; en **EL DOCTOR MILAGRO**, nueva obra teatral, De Flers y Croisset sonríen ante esas ansias incurables.

—4 de setiembre. **EL ULTIMO DRAMA PARIENSE.** (Relato humorístico de una reciente audiencia criminal). (8)

—18 de setiembre. **EL BAUTISTA DE VINCI.**

—2 de octubre. **GASTON GUYOT, EL NUEVO LANDRU.** Un crimen de gran envergadura que no hace olvidar la crisis franco-alemana.

—23 de octubre. **LA TRAVESIA DE LA MANCHA.** Sutilezas políticas. Sinestros augurios. Un discípulo de Nietzsche. Abd el Krim en el exilio.

—25 de diciembre. **HABLO CON POINCARÉ.** En quien obra la sensibilidad media francesa.

1927

—9 de abril. **EL ARCO DEL TRIUNFO.** (Descripción del Arco, particularmente de los grupos escultóricos que lo adornan).

—30 de abril. **UNA GRAN EVOCACION DE LUIS XIV.**

—7 de mayo. **CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL. A PROPOSITO DE PABLO ABRIL DE VIVERO.** Los jóvenes vanguardistas de América practican sólo una literatura prestada; continúan los mismos métodos de plagio de los europeos que las generaciones anteriores ya practicaban; todos se dicen revolucionarios, de modo que la aristocracia espiritual está allá en ser conservador; el ejemplo de Pablo Abril, que tiene la rara virtud de emocionar.

—21 de mayo. **PICASSO O LA CUCAÑA DEL HEROE.** Hasta Picasso no existía la línea curva.

—30 de julio. **LA DIPLOMACIA LATINOAMERICANA EN EUROPA. CON DON EDUARDO S. LEGUIA.** (Escrito en Madrid. Los demás artículos de París).

—27 de agosto. **LAS NUEVAS DISCIPLINAS.** Con la guerra, todo ha cambiado en Europa: de la economía hasta los vicios. Nace ahora un sentimiento nuevo de orden y de método.

—10 de setiembre. **EL RETORNO A LA RAZON.** Lo difícil para el artista está en poseer el sentimiento de la razón suprema del arte. Lo fácil es negarle cuando no se la posee.

---

(8).—En el número del 11, IX, 1926, recogidas del libro de Armando Marlbona, caricaturista radicado en París, *Decapitados*, se reproducen las caricaturas de Francisco y Ventura García Calderón, así como la de Vallejo, cada una de ellas acompañada por una breve semblanza. La de Vallejo, firmada por Alberto Reid, reza así: "Una leyenda asegura que es el último de los Incas transfigurado en hombre para traducir en la lengua invasora algo de ese inmenso tesoro espiritual de los hijos del Sol".



—24 de setiembre. LA VIDA COMO MATCH. Yo no busco batir ningún record; vivo solidarizándome y a lo sumo refiriéndome concéntricamente a los demás, pero no rivalizando con ellos.

—1º de octubre. LA GIOCONDA Y GUILLAUME APOLLINAIRE. Se inicia una nueva valoración del poeta.

—8 de octubre. EL ESPIRITU UNIVERSITARIO. América vive culturalmente de Europa; aprendamos en primer lugar a estudiar y comprender, y luego a asimilar. Lo demás vendrá por sí solo.

—22 de octubre. LOS ESCOLLOS DE SIEMPRE. Proclamarse peruanista no quiere decir nada: la indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista.

1 9 2 8

—4 de febrero. D'ANNUNZIO EN LA COMEDIA FRANCESA. Exito meramente oficial.

—18 de febrero. HACIA LA DICTADURA SOCIALISTA. (Es esta crónica, como el poema en prosa del frío, el hambre y la miseria, que deja prever el patetismo de POEMAS HUMANOS.

—3 de marzo. LA LUCHA ELECTORAL EN FRANCIA. Futura evaporación del radicalismo. Entre tanto, miseria obrera.

—17 de marzo. LA DIPLOMACIA LATINOAMERICANA EN EUROPA. CON EL MINISTRO DE NICARAGUA EN PARIS. Nada de lo que representa América en Europa traduce la auténtica vida americana.

—21 de abril. EL OCASO DE LAS MASCARAS. Ya sólo los niños se disfrazan; los adultos han dejado de hacerlo. ¿Cuál es la causa de semejante imperativo de identidad personal?

—28 de abril. FALLA Y LA MUSICA DE ESCENA. Fracaso del RETABLO DE MAESE PEDRO en la Opera Cómica.

—12 de mayo. ENSAYO DE UNA RITMICA A TRES PANTALLAS. Por Abel Gance.

—26 de mayo. LA LITERATURA DE PUERTA CERRADA. El literato a puerta cerrada no sabe nada de la vida; es un producto burgués para burgueses anquilosados: Valery, Pirandello, Gómez de la Serna.

—2 de junio. OBREROS MANUALES Y OBREROS INTELECTUALES. El pensamiento es la facultad que más se presta a los resortes de fraude y de mala fe, de truco y de tinterillaje. Raro es el escritor que se salva; el obrero manual, en cambio, ejerce de un modo más justo, honesto y vital.

—7 de julio. LA PRENSA DEL ESCANDALO. Un nuevo diario parisien- se, regido por el espíritu de chisme.

—28 de julio. EN LA ACADEMIA FRANCESA.

—11 de agosto. OYENDO A KRISHNAMURTI. El nuevo profeta de la India.

—25 de agosto. LOS MAESTROS DEL CUBISMO. EL PITAGORAS DE LA PINTURA. Juan Gris quedará como el pintor más representativo de nuestra época.



—22 de setiembre. LOEWENSTEIN. La muerte de un banquero en la Mancha.

13 de octubre. EL CASO DE PAUL MORAND. Morand quedará como uno de los documentos más definitivos de la agonizante literatura burguesa, un producto retrógrado del siglo XIX escéptico, egoísta, ocioso, decadente.

—3 de noviembre. LA ACCION REVOLUCIONARIA EN FRANCIA. En los años de mayor represión gobiernista, bajo Poincaré, la propaganda comunista partícipa de la audacia e intrepidez que recuerdan los sacrificios de los primeros cristianos.

1929

—19 de enero. LAS LECCIONES DEL MARXISMO. En medio de la incolora comunidad espiritual que observa el mundo comunista ante los métodos soviéticos, la insurrección trotskysta constituye un movimiento de gran significación histórica; constituye el movimiento de una nueva izquierda dentro de otra izquierda que, por natural evolución política, resulta, a la postre, derecha.

(En VARIEDADES no he encontrado crónicas referentes a los dos viajes a Rusia. Después del segundo viaje, sale un último artículo, que reproduciré AMAUTA, en su número de abril de 1930).

1930

—26 de marzo. AUTOPSIA DEL SUPERREALISMO. El vicio de cenáculo, uno de los síntomas de la agonía de la inteligencia capitalista. La última escuela de mayor cuartel, el superrrealismo, acaba de morir oficialmente con la publicación del "Segundo manifiesto superrealista" por Bretón y de un "Cadáver", por los disidentes del grupo. La revolución la harán los obreros con su acción y no los intelectuales con sus crisis de conciencia.

A fines de 1930, Vallejo es expulsado de Francia por su filiación comunista. En España, donde se acoge, colabora en varios periódicos. Cuando regresa a Francia, en 1932, empieza el período más oscuro de su vida. Desde 1930, ha abandonado sus colaboraciones en las revistas peruanas.