La prosa matinal de un poeta

A Krufú, Elqui, Armando, los Nájar y los Ribeyro, concelebrantes de la aventura de París, alguito *semejante a la de Vallejo.*

¿La división de la escritura en géneros no será una de las tantas trampas de la literatura? Escritura hay una sola. Y su clasificación por especies resulta muchas veces un ejercicio de enjaulamiento. ¿Cómo cercenar un universo de signos que expresan fielmente la totalidad de un *hombre-logos?* La escritura de Vallejo descifra un mundo para volver a cifrarlo en otro registro. Y a ese tráfico entrega toda su vida. Es un hombre de los Andes, su temperamento vegetal lo anima todo. No hace de su identidad un «tema», sino que aborda la humanidad desde sus entrañas: «¡indio después del hombre y antes de él!» Lábrase la raza en su palabra.

Y su palabra transita, transgrede, todos los dominios en que está dividida convencionalmente la literatura. Claro, la poesía —composición sinfónica de palabras— es su expresión más alta y depurada. Pero esto no es ninguna novedad: todo *cholo* nostálgico del Perú es un poeta en potencia. Además, hay que tener cuidado con la celada usual de ponerse anteojeras para concentrar la mirada en su poesía y considerar de segundo orden sus otras expresiones. Por una razón sencilla: casi siempre su poesía se desgrana en su prosa; su fondo poético se advierte en cuanto escribió: tesis, ensayos, crónicas, dramas y comedias, cuentos y novelas y hasta guiones cinematográficos. El estilo es el hombre.

Luis Alberto Sánchez, que siguió desde temprano el itinerario accidentado del poeta, nos previene contra eventuales errores de perspectiva: «Las crónicas de Vallejo forman parte estructural de sus poemas. Recordemos que a partir de su viaje a Europa no publicaría ningún nuevo libro de poesía, hasta el cuaderno *España, aparta de mí este cáliz,* que data de 1937, víspera de la muerte del poeta cuyos *Poemas humanos* fueron un libro póstumo. Muchos de los temas y sugestiones de sus versos posteriores a 1923 aparecen en estas prosas irónicas, líneas traviesas y entusiastas. La personalidad de un escritor es una sola y así resulta de un cotejo cuidadoso de la prosa y el verso de Vallejo».[1] Valorar su obra poética relegando su prosa —por considerarse temas de circunstancias o tratarse de «artículos alimenticios»— puede resultar injusto para el autor, pues sus afanes políticos y sus desventuras personales en Europa lo llevaron por momentos más a la prosa que al verso.

¿Puede subestimarse una obra porque un autor recurre a los «artículos alimenticios?» De modo alguno. A pesar de su extremo desamparo —«yo he nacido para pobre de solemnidad»—, César Vallejo prefigura la condición de un escritor pobre y politizado en una metrópoli. En su propio país también hubiese muerto pobre y adolorido. Para

Calle de Santiago de Chuco. (Foto de Carlos Domínguez)

[1] Caretas, *semanario peruano, Lima 30 de noviembre de 1987.*

los escritores de talento incursionar en esa clase de textos resulta un *modus operandi:* crean un género estomacal que tiene su propia estética y genialidad. Un producto cultural del imaginario existencial del creador. «Raro es el gran escritor —dice en su artículo *Sobre el proletariado literario*—, el auténtico, el de primer calibre, que come y bebe de su creación. Existe y existirá, hasta nueva orden, la corona de espinas para todo frontal sobresaliente...»

Gracias a los afanes de dos investigadores peruanos recién ahora podemos acceder fácilmente a una visión de *conjunto* de la prosa vallejiana, que ha estado tan dispersa en periódicos, revistas, folletos, libros, de América Latina y Europa. Enrique Ballón Aguirre publicó en 1958 dos volúmenes con las *Crónicas* que abarcan de 1915 a 1938 (Universidad Nacional Autónoma de México. Esta edición incluye la tesis de Vallejo sobre *El romanticismo en la poesía castellana,* para obtener el grado de Bachiller en Filosofía y Letras; y comentarios de época a su obra). El profesor Jorge Puccinelli, de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima, acaba de publicar una nueva versión de *César Vallejo desde Europa,* que reúne los artículos escritos entre 1923 y 1938, también ampliamente anotados y comentados.

Confieso que poder leer ahora la totalidad de su prosa resulta un ejercicio perturbador. Nos trastorna la idea que uno tiene del personaje, porque nos revela *otro* César Vallejo, aquel que se contiene en el rigor de sus versos y que ahora se explaya en libertad, desahogando a su escritura. El lector se ve obligado a redimensionar a Vallejo —la imagen únicamente de poeta resulta incompleta—, a reconfeccionar su idea del escritor. Sus crónicas alumbran zonas impenetrables de su poesía, descifran metáforas enigmáticas. Sus poemas redondean a su vez el sentido de un comentario o una apreciación. El cronista, por definición, es el hombre-antena que capta los signos del tiempo. Y Vallejo captó las señas convulsas de su tiempo europeo, de su sentido, y los volvió a cifrar en verso: éstos son los *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz.*

En esto reside el tesoro del cronista: asociar el signo y el tiempo. Y muchos de sus contemporáneos incursionaron con maestría en el tratamiento del *chronos:* el habilidoso y controvertido Enrique Gómez Carrillo, el observador José Carlos Mariátegui, el reflexivo Alfonso Reyes, los hermanos García Calderón, el agudo Luis Alberto Sánchez, y tantos otros. Era un género de moda, que hace algunos años volvió a tomar altura con el *new journalism* norteamericano, con sus características «crónicas de atmósfera».

Por las crónicas de Vallejo desfilan los principales personajes del arte y la política del momento, apuntes sobre las corrientes estéticas en boga, novedades científicas, asuntos diplomáticos de primer orden (de Francia y América Latina), apreciaciones sobre los principales movimientos sociales y políticos, sobre la crisis financiera, el militarismo, el pacifismo y, claro, su preocupación por los destinos del Perú (como la serie «¿Qué pasa en el Perú?», de 1933).

La recopilación exhaustiva —no antología— que hace Ballón, reúne 247 textos, incluyendo discursos y entrevistas al poeta, y se le escapan, dice sólo cuatro artículos, de que se tiene noticia pero que son inubicables. Entre 1926 y 1929 es cuando más escribe —178 crónicas—, mostrándonos un Vallejo esmerado en su trabajo, presto al ejercicio matinal de su escritura —uno o dos artículos por semana—, con una vocación sacerdotal por su oficio, distante de esa imagen dispersa y bohemia que algunos le crea-

ron. El 8 de abril de 1926 le escribe a Pablo Abril de Vivero y le dice: «Aquí hay que luchar heroicamente contra la indolencia y la sensualidad de nuestra raza, aparte de otras dificultades de orden económico y ambiental». Vallejo podría considerarse el escritor maldito por excelencia, no por la embriaguez, la trasnochada inocua o las alucinaciones, sino porque a pesar de las adversidades más implacables pudo incursionar con arte y ciencia en la escritura de ensayos, crónicas, ponencias, guiones de cine, panfletos, obras de teatro, manifiestos, conspiraciones, participar en interminables sesiones políticas, intervenir en inescapables proyectos de revistas, hacer campaña contra las dictaduras peruanas y a favor de la República española. A eso se sumó, por su activismo político, su persecución —dos veces expulsado de Francia—,[2] pero siguió escribiendo. Nada impidió su consagración a forjar una *obra*. El 26 de mayo de 1924, a casi un año de llegar a París, define su norte cuando le escribe a Abril para decirle: «Yo no tengo en verdad, oficio, profesión ni nada. Sin embargo, ¡tengo afán de trabajar y de vivir mi vida con dignidad, Pablo! Yo no soy bohemio, a mí me duele mucho la miseria, y ella no es fiesta para mí, como lo es para otros».

Limpiar su mesita de trabajo, donde tomaba desayuno, instalar su vieja máquina de escribir, acomodar sus apuntes, y aguijonear desde temprano a la inspiración para adentrarse en géneros y temas variados, constituía una práctica cotidiana. No se trataba de la inspiración de estirpe romántica, sino de una disciplina inherente al domador de palabras. Ninguna adversidad pudo avasallarlo. Su prosa matinal, diáfana, no contaminada con sus desdichas (no hizo de sus penurias motivo de sus textos, por eso aparecen levemente en sus crónicas), podía visitarlo a cualquier hora del día, pues estaba «atenido siempre a las vísperas eternas de un día mejor». Por eso sus horas de negrura podían asediarlo en medio de la mañana. «Hay —le decía a Pablo Abril, entonces su confesor epistolar— en la vida horas de una negrura negra y cerrada a todo consuelo. Hay horas más, acaso, mucho más siniestras y tremendas que la tumba.»

De ese ejercicio cotidiano salieron, adecuadamente modificados, los materiales de sus libros: *Rusia en 1931, Reflexiones al pie del Kremlin, Rusia ante el segundo plan quinquenal, Contra el secreto profesional* y *El Arte y la revolución*. En este último incluye el texto, uno de los más bellos y conceptuales, «Poesía nueva», aparecido originalmente en la revista efímera *Favorables París Poema* (n.° 1, París, julio de 1926), donde propone una definición: «Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazzband, telegrafía sin hilos", y en general de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad nueva». Reclamándose de una sensibilidad nueva, proclama su «emoción cinemática», cuyas huellas se advierten en la arquitectura íntima de sus crónicas. Su prosa narrativa como sus artículos tienen, en efecto, algo de cinematográfico, focalización, «elaboración mínima» y, decía, «fobia a la media tinta y al matiz». Aquí coincide totalmente con Mariátegui, que en 1925 sostenía: «... el mejor método para explicar y traducir nuestro tiempo es,

[2] *En* Rusia en 1931 - Reflexiones al pie del Kremlin, *dice al respecto: «yo he sufrido esta vigilancia policial, pública y secreta, nada menos que de parte del régimen más liberal del mundo capitalista: el Gobierno francés "cuna de la libertad, de la igualdad y de la fraternidad de los hombres"».*

tal vez, un método un poco periodístico y un poco cinematográfico (prólogo a *La Escena contemporánea).* ¿Se puede decir que cada época secreta su escritura y estilo que mejor las traduce?

La construcción rítmica y secuencial del cine, que en la escritura equivaldría a la frase corta y la imagen gráfica, caracterizaron muchas de sus crónicas. Una exposición pictórica de locos en 1928, Vallejo la presenta así: «La vocación principal de un loco es la locura. Tal es su arte, su motivo fundamental de vida. Pero el loco hace también concesiones a los números restantes del problema. El loco busca morderse todo el codo derecho, pero con el ojo izquierdo hace, entre tanto y para no aburrirse, la crítica de la razón pura o sorprende una nueva dimensión a las artes plásticas».

El *travelling,* el planeo que discierne primeros y segundos planos, sirve para presentar un mitin en «La acción revolucionaria en Francia», artículo de 1928: «Se canta la Internacional. Se venden folletos doctrinarios. Los asistentes llevan insignias, escarapelas o lazos revolucionarios. La mujer bonita no suscita en los hombres miradas codiciosas. El haraposo no despierta curiosidad de nadie. Los mutilados de la guerra, del trabajo o de la naturaleza, son numerosos. El cojo, el manco, el sordo, el ciego, el mudo, el triste. Fácilmente se da uno cuenta del nivel cordial que solidariza e ilumina a estos hombres. No los une el traje sino la desnudez; no los une la perfección de sus cuerpos, sino las heridas y deformaciones —naturales o sociales— de sus almas; no los une el provecho egoísta que el uno puede obtener del otro individualmente sino el espíritu de sacrificio que todos ponen al servicio de todos».

Como en el cine, el *objetivo* repasa su foco avizor por la escena para mostrar, por definición, objetivamente el panorama. Esa es, en fin de cuentas, la ciencia del cronista, y su arte consistirá en la forma como lo presenta (lo que equivale a los *comentarios* del narrador). En octubre de 1928 viaja por primera vez a Moscú y en sus textos comienzan a aparecer los vaivenes de la política y la cultura socialista, de donde salen sus libros ya citados. Sus apreciaciones, aunque heterodoxas, no causan unanimidad entre sus amigos y dan pie, más bien, a discrepancias y aclaraciones. El 2 de enero de 1930 le escribe a Lima a Luis Alberto Sánchez para asegurarle, al aquilatar su obra, que: «Mi criterio no ha de derivarse de personal simpatía, sino que lo dictará un máximo de rigor objetivo. Usted sabe que en esto no me he dejado nunca parcializar por nada: ni por elogios recibidos ni por ataques a mi obra. Acostumbrado estoy a los unos y los otros...»

¿Supo guardar Vallejo ese «rigor objetivo» para discernir el hecho estético de las consideraciones políticas? Algunos le achacaron cierta facilidad para amalgamar ambos dominios. No queda duda de que Vallejo luchó fervorosamente por las grandes causas que importaban a la humanidad progresista en esos momentos. Hizo de la resistencia española el centro de sus sueños y pesadillas (en su muerte —dice Félix Grande [3]— «colaboraron el hambre y, sin ninguna duda, la guerra civil española, es decir, la ansiedad de su materia y la ansiedad de su fraternidad»), pero fue lo suficientemente púdico para no hacer de sus versos y su prosa encarnación de consignas y propaganda políticas. Más bien, en uso de su *libertad estética,* tuvo un respeto escrupuloso por las reglas del

[3] *Félix Grande.* Once artistas y un dios. *Ensayos sobre literatura hispanoamericana. Taurus. Madrid 1986.*

género en que se expresaba: intensidad en el verso, elasticidad en la prosa. En la cena celebrada la víspera de su viaje a Madrid para intervenir en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (julio de 1937), se produce el encuentro entre Octavio Paz y el poeta peruano, y comenta el escritor mexicano: «Al día siguiente de llegar a París, asistí a una cena para despedir a los que iban al Congreso. Nosotros salimos un día después, por lo de las visas. En esa cena conocí a César Vallejo. Imagínese mi emoción. Lo volví a ver en Valencia y viajamos juntos, en automóvil, a Madrid. Ya en París, meses más tarde, lo vi varias veces. Lo vi y oí quejarse con amargura de los que él llamaba "obispos bolcheviques". Creo que se refería a Bergamín, Neruda, Alberti... y Larrea». [4]

Su posición, sutil y argumentada, frente a los requerimientos de una literatura política la expone en su artículo «Literatura proletaria», escrito en agosto de 1928 (año de su encuentro con la Revolución Rusa), en la cual, al comentar la tesis de la VAPP —Asociación pan-rusa de escritores proletarios— de que «la dictadura del proletariado es incompatible con la denominación de una literatura no proletaria», sostiene su punto de vista: «Cuando Haya de la Torre me subraya la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a la propaganda revolucionaria en América, le repito que, en mi calidad genérica de hombre, encuentro su exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, *no acepto ninguna consigna* o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, *someta mi libertad estética* al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista, aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo, así no lo parezca a simple vista. 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».

> Quiero planchar directamente
> un pañuelo al que no puede llorar
> y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
> remendar a los niños y a los genios.

¿Cómo medir el voltage político de estos versos? La poesía está sentada en un barril de pólvora. Cualquier maniobra del lector puede hacerla explotar. Ya no está en manos del poeta medir su impacto. Sólo sentimos que produce descargas.

Hay moral pero no un relente moralista en la obra de Vallejo. Como artista tiene una adhesión ardorosa a la libertad creadora, vive instalado en ella, y como hombre cumple con su responsabilidad cívica, trabaja, profesa, milita por alcanzar los altos ideales de la humanidad. Para comunicar al artista y el ciudadano sabe cultivar el secreto que permite expresar —con la «palabra justa»— la complejísima gramática de la condición humana. Aquí está todo el desafío, como lo prueban sus *Poemas Humanos,* de revelar la «intensidad y altura» de la existencia:

> Vámonos, pues, por eso a comer yerba
> carne de llanto, fruta de gemido
> nuestra alma melancólica en conserva.

[4] *Octavio Paz. «La lengua es la patria de los escritores». Entrevista de Manuel García. Suplemento* Sábado *del diario* «Uno más uno». *México 18 de octubre 1986.*

Abrir esa conserva... Ahí está toda la grandeza del poeta.

A la búsqueda de la palabra justa el escritor entrega su vida. Cuando no ocurre así, «los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores, porque tenemos el arma más formidable, que es el verbo. Arquímedes dijo: "Dadme un punto de apoyo, la palabra justa y el asunto justo y moveré el mundo". A nosotros que poseemos este punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca, pues, mover el mundo con estas armas». Esto es lo que dijo Vallejo a sus colegas en el Segundo Congreso, cuando se trató de hablar sobre «la responsabilidad del escritor».

En las prosas de Vallejo aparece con reiteración una problemática que ya desde su tesis para la Universidad de Trujillo (1915) lo aguijoneaba: su vocación rupturista en el plano estético y su preocupación por forjar una literatura propiamente nacional y latinoamericana. Interés que ha pasado extrañamente soslayado y cuando se aborda es impropiamente calificado de «autoctonismo». Más bien, por su flagrante pertinencia, debería ser motivo de atención de los historiadores de las ideas y los teóricos del arte latinoamericano.

En su tesis, al hacer el análisis del romanticismo en la poesía peruana, saca a relucir su incorformismo por la manera como esta poética se desenvuelve: «Dados demasiadamente a la imitación, hoy más que nunca se desplega la tendencia desenfrenada por seguir en literatura el camino de los de fuera». Aquí, a los 23 años, Vallejo advierte ya la artificialidad de una literatura que funciona como eco o repetición de las europeas (cuando llueve en París, en Lima se sacan los paraguas), y desde entonces proclama la necesidad de una «autonomía en literatura», no entendida como autarquía o autoctoñía, sino como adhesión a una raíz, para nutrirlo de alguna savia y entregarse al generoso diálogo —dar y recibir— con otras literaturas.

En este asunto de tanta importancia Vallejo iba a contracorriente de los grandes mentores intelectuales de esos momentos. Por eso, como mero saludo a la bandera, parafrasea a José Enrique Rodó («en América no se puede vivir en poesía sino de prestado, porque atravesamos aún por un período de formación») y a Justo Sierra («es necesario beber en las fuentes puras de los autores extranjeros para suscitar el buen gusto y los ideales»), y argumenta sin rodeos que «no por esto debemos seguir ciegamente, de un modo servil a los maestros, aun ahogando la voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres. Raza joven aún, en una naturaleza tan rica y grandiosa, como es la nuestra, no debemos, los peruanos en especial, leer a los extranjeros sólo por leer, sin asimilar sus ideales, sólo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aún en el mismo género de elocución; no. Lectura metódica, sino para conocer nuestras vocaciones y más cultura, he aquí todo lo que José de la Riva Agüero ansía como medio de proclamar nuestra autonomía en literatura».

Vallejo se considera un *sentidor,* receptivo de sentimientos milenarios, expresión de esa raza nueva que resulta de la síntesis biológica y cultural de viejas civilizaciones andinas e ibéricas. Pero, claro está, sufre del lado del pueblo, del conquistado, no del conquistador, late perenne en su ser un ayer honroso que se asoma a cada palabra. Sus «Nostalgias Imperiales» *(Los heraldos negros,* 1918) son una revelación:

En los paisajes de Mansiche labra
imperiales nostalgias el crepúsculo
y lábrase la raza en mi palabra
como estrella de sangre a flor de músculo.

Por eso se permite recomendar, «a los peruanos en especial», que al entrar en comercio con otras literaturas no renuncien a una antigua herencia, a fin de no ahogar la «voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres». Tal vez compartir el talento artístico de las culturas que florecieron en su región —Mochica y Chimú— le autoriza hablar de «gusto innato» (sus abuelas por parte de padre y madre fueron indias chimús). No califica qué tipo de gusto, simplemente comprueba su existencia. Hay unos versos en «Telúrica y Magnética» *(Poemas Humanos,* 1937) que resultan concluyentes, porque muestran como, desde la modernidad, salvaguarda su estirpe:

¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y lo demás, me las pelan!...

Libre de todo servilismo, elabora su propia preceptiva, con lo que introduce dos innovaciones de primer orden:

I.— Al considerar contraproducente forjar una literatura propia («nacional» o «latinoamericana») «sólo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aún en el mismo género de elocución» que las literaturas europeas, Vallejo está planteando la necesidad de fraguar un lenguaje *literario* peruano, es decir otorgar un *estatuto literario* a la forma como hablan usualmente los peruanos. Esa sería la vía para traducir el espíritu nacional en literatura. ¿Y puede haber una expresión más peruana y latinoamericana que «¡Y lo demás, me las pelan!». ¿Acaso suena mal, rechina o afea el poema expresión tan popular? Lo que ocurre es que encuentra en la lengua viva la codiciada palabra justa para poetizar un mundo, su mundo.

Así, Vallejo —apoyado además en neologismos, onomatopeyas, novedades sintácticas— construye una forma *específica* de poetizar, que le permite trasmitir una sentimentalidad desde otra angulación gramatical, una versión de la palabra desde otro mundo. Su lenguaje poético no se mimetiza fácilmente sino que se expresa con autenticidad. No se adocena, se distingue, enriquece con otras sensibilidades los registros infinitos de la Poesía. Es su aporte a la universalidad. En una frase sencilla y luminosa, Octavio Paz *(El Arco y la Lira,* 1956) da cuenta de este hecho: «el ritmo del verso de César Vallejo procede del lenguaje peruano». Esos versos muestran la potencialidad literaria de un lenguaje local, que hay que explotar para no seguir viviendo de prestado en poesía, en novela o en ensayo. Ninguna subversión es inocente, y ésta, del lenguaje, provoca rupturas —un «cataclismo» diría Javier Sologuren.

II.— Esta apropiación del genio metafórico latente en el lenguaje vivo, asumir una filiación cultural y rearmarse con valores, emociones e imaginarios propios al hombre concreto (que encarna una historia, una geografía, en suma: una civilización), llevó necesariamente a Vallejo a estructurar un nuevo tipo de discurso, diferenciado del de

escritores de otros contextos y del discurso hegemónico en su propio país. Su poética, en un medio habituado a las pautas y prestigios foráneos (las oligarquías y sus clientelas con una ilustración de *medio pelo),* resultó chocante, una irreverencia, que por su carácter innovador se consideró —décadas después— como revolucionario, vanguardista, moderno y universal.

Pero, como ocurre en toda revolución, cuando comenzaron a publicarse sus primeros poemas (luego reunidos en los *Heraldos Negros),* muchos lectores se desconcertaron, los críticos incautos no sabían cómo tratar una poesía que incursionaba en la tierna y tenebrosa anatomía interior del hombre peruano. Un tal Julio Víctor Pachecho, en *La Industria,* de Trujillo, se permite decir: «Ese hombre entona himnos a la "verde alfalfa", tal vez el instinto arranque de regresivo apetito familiar (...)» asegura con la mayor frescura que «las carretas van arrastrando una emoción de ayuno encadenada». «Quiere también ser panadero y llevar en su corazón un horno (...). Quiere vivir tocando todas las puertas, que sus huesos son ajenos y que él es un ladrón».

Clemente Palma, el hijo del tradicionalista Ricardo Palma, entonces uno de los grandes figurantes, es todavía más cachaciento: «Nos remite Ud. un soneto que en verdad lo acredita a Ud. para el acordeón o la ocarina más que para la poesía. Hasta el momento de largar al canasto su mamarracho no tenemos de Ud. otra idea sino la de deshonra de la colectividad trujillana y de que si se descubriera su nombre, el vecindario le echaría lazo y lo amarraría de durmiente en la línea de ferrocarril» (citado por Mariátegui en sus *Siete Ensayos).*

Cuando apareció *Trilce* (1921) y el demonio del vanguardismo todavía no había tentado a nadie por estos lares, los lectores no estaban preparados para comprender tan original registro lírico. Al punto que el propio Luis Alberto Sánchez observa que «fue recibido con desconcierto por unos y con una hostilidad cerril por otros» y termina calificando al libro de «incomprensible y estrambótico». Ante estas reacciones le escribe a Antenor Orrego, para ratificarse ante quien prologó su poemario: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista, ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás».

Acusado de poeta, este pequeño purgatorio no se acabaría pronto. Es el drama del incomprendido, que Vallejo asume con serenidad y hasta cierta hilaridad. En 1925, cuando ya los *Heraldos Negros* circulaban en España, el erudito Luis Astrana Marín, editor de clásicos, traductor de Shakespeare y biógrafo de Quevedo y Cervantes, se la agarra con «los poetas del otro mundo (que) se disponen a adoctrinar en su ritmo a las generaciones castellanas», levantando murallas para defender un casticismo que castra y mata. La descarga contra Vallejo viene así: «Veamos qué son los heraldos negros. No debe de ser grano de anís. Pero el cantor no lo sabe con certeza... En la práctica escribe que hay golpes en la vida tan fuertes

> ...como si ante ellos
> la resaca de todo lo sufrido
> se empozara en el alma...

Y que son pocos. Y que... Pero el poeta sigue ignorando y exclama a cada momento

"Yo no sé" "Yo no sé". Y si él no lo sabe, que los escribe, ¿quién va a saberlo?».

Pero aquí no acaba la interpretación chacotera del profesor: «Dice, pues, que son pocos; pero que son. E insinúa, por fin, que quizá sean los potros de bárbaros Atilas (¡Quién iba a pensar en ellos!) o los heraldos negros que nos manda la muerte. Eso ya es otra cosa.

Y aquí tenemos a los heraldos, a los golpes fuertes de la vida. En seguida nos dirá que son:

> Son las caídas hondas de los Cristos del alma
> de alguna fe adorable que el destino blasfema.

Todo lo cual no es nada... Lo maravilloso es lo que sigue, el enigma descifrado:

> Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
> de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

¿Lo sospechaba nadie? Un poeta metido a panadero, a quien se le quema el pan en la puerta del horno no se ve todos los días. Ni esas crepitaciones de algún pan se oyeron nunca sobre vivos y muertos. ¡Muy bien! La cuestión es ser original, huir de tópicos y frases de segunda mano...»

Y así sigue Astrana Marín en su largo artículo. [5]

Pero sin prejuicios y buena voluntad poco a poco se puede penetrar en la arquitectura secreta de sus versos. Poesía que anticipa la mutación violenta de los signos. El cedazo de los años retiene su poesía y deja pasar otras camino del olvido. En los años 30 lectores llamados Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Jorge Guillén, Pedro Salinas, José Bergamín y Gerardo Diego se adentraron en su «aparato imaginante», como diría Larrea. Gerardo Diego en su poema *Salutation* a la edición española de *Trilce* (1930) dice a Vallejo:

> Piedra de estupor y madera noble de establo
> constituyen tu temeraria materia prima
> anterior a los decretos del péndulo y a la
> creación secular de las golondrinas.

José Bergamín, en el *Prólogo* a esa edición, se explica un tanto sobre el lenguaje, que desconcierto y tirria habían ocasionado: «Por este descoyuntado lenguaje, por esta armazón esquelética se trasmite, como por una apretada red de cables acerados, una corriente imaginativa, una vibración, un estremecimiento de máxima tensión poética: por ella se descarga a chispazos luminosos y ardientes el profundo sentido y sentimiento de una razón puramente humana».

Habíamos señalado antes el rigor, densidad y concisión en el verso de Vallejo y su elasticidad en la prosa. Tiene mucho que ver, claro, con las reglas de cada género y el idioma en que uno escriba: castellano o francés. Bergamín, en su Prólogo, lo saca a colación porque entonces era motivo de polémicas: «Los poetas *creacionistas,* en principio, Huidobro y Larrea, escriben indistintamente en español y en francés, por enten-

[5] El Imparcial. *Madrid 20 de septiembre de 1925.*

der que el fenómeno estético del lenguaje puede someterse más fácilmente al pensamiento, poéticamente puro, en el francés que en el castellano: porque suponen más trabajada y preparada la lengua francesa que la española, más apta para la expresión verbal poética: para la transmisión espiritual de la creación imaginativa. Gerardo Diego y Jorge Guillén polemizaron sobre este punto. Yo quiero recordarlo, ahora, únicamente para acentuar una de las cualidades esenciales de la poesía de César Vallejo: su arraigo idiomático castellano. Y más, por llegarnos su poesía de América».

La observación de Bergamín tiene una gran relevancia: la renovación poética de Vallejo se ubica en el anchuroso mundo del castellano, infinitamente (¿quién lo puede medir?) enriquecido con los castellanos de América Latina. Sus neologismos y hasta sus onomatopeyas salían de los registros del idioma (suenan diferente, por ejemplo, «susurro» que «chuchotement» aunque digan lo mismo). Era una renovación dentro del espacioso caudal de lo propio, de lo que con precaución se puede llamar Tradición. La ruptura como parte de la tradición, para mantener la vitalidad del lenguaje. Pero no ocurrió lo mismo con los artículos de su época europea: se advierten giros y expresiones francesas, con galicismos que tenían perfectamente su equivalente en castellano. ¿Formaba parte de su concepción elástica y cinemática de la prosa? Cuando aparece en Madrid *Rusia 1931,* además de su contenido polémico —«ardor catequizante» para unos y «mucha luz sobre la incógnita de la sociedad soviética» para otros— los comentaristas no pasaron por alto una escritura «constantemente resentida por la prosa francesa». [6]

A los artículos de Vallejo les ocurre lo que a los poemas de otro peruano: César Moro. La crónica era casi un género francés y el cronista debía mirar el mundo desde París («¿Queréis una muestra de la crónica moderna y parisiense, rápida, insinuante, cinemática?», se preguntaba). Mientras Moro —autor destacado de las antologías *oficiales* del surrealismo— infiltra sigilosamente giros y humor del castellano peruano a sus poemas escritos en francés (casi toda su obra la escribió en francés).

Con esa libertad creadora, más vigorosa en el verso que en la prosa, Vallejo subvierte el discurso predominante, una forma reprimida y artificiosa de hacer poesía, y pone en crisis una versión impostora de la literatura, con lo que provoca rupturas. He aquí su vanguardismo. Ninguna literatura auténtica esta libre de culpas. Sus consecuencias marcan la poesía peruana, latinoamericana y, según sus lectores de la Generación del 27, española. En el fondo se trata de la fundación de una poética. Investido de su autenticidad, tomó por asalto la fortaleza del idioma para dejar entrar, diez años después, a *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro, y *Residencia en la Tierra* (1933), de Pablo Neruda, cuando ya *Trilce* había cumplido una función de ablandamiento en el público y generó avidez por la novedad en los lectores. Por eso se considera hoy que son los libros que renovaron para la posteridad la poesía de genealogía latinoamericana. Hay una poesía de antes y de después.

¿Estos libros se podrían considerar autoctonistas, nacionalistas o latinoamericanistas? Sería impropio hacerlo: claro que son de estirpe latinoamericana, pero su dignidad estética los vuelve una contibución a la universalidad de la literatura. Lo que se encuen-

[6] *«Libros»*. El Sol, *Ballesteros de Martos. p. 2. Madrid, 29 julio 1931.*

tra allí es el poderío del imaginario latinoamericano expresado a su libre albedrío. Constituye un ejercicio de subversión creadora, la fundación de una literatura que logró su propia centralidad, sin ser consular de nadie. Es *otra,* resultado de nuestra *otredad.* Con estos atributos se presenta al intercambio literario, porque tiene algo propio que ofrecer. Ya no es relumbrón o espejo de otra. En su libertad reside su autonomía de vuelo imaginativo. [7] En su diferencia reside su *universalidad,* porque revela un mundo. Ese es su aporte a una lectoría planetaria. En estos años de premios Nobel, ediciones internacionales, traducciones a casi todos los idiomas, tiradas millonarias, el prestigio del castellano como lengua literaria, constituyen las pruebas de que la poesía y la narrativa latinoamericanas son realidades inobjetables. Ya no viven más de prestado. Se acabaron los fondos monetarios de la literatura. Es un territorio liberado de dependencias. Va, más bien, camino de volverse centro.

Vallejo contribuyó afanosamente a abrir este espacio —es una reflexión obsesiva que aparece en muchos de sus artículos— pero no estaba seguro de que esto fuera posible en un plazo breve. Cuando estaba casi solo en su prédica por la autenticidad hizo pronósticos desesperados: «Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años» *(Contra el secreto profesional).*

¿Se trataba, acaso, de una generación desahuciada? ¿Era justa la acusación de impotencia? Hay aquí pesimismo, desesperación y escepticismo. Cómo explicar esta actitud en una «alma matinal», como se llamaba entonces al Hombre Nuevo del ideal socialista. En diciembre de 1928 escribe un artículo sobre *La Juventud de América,* con una bella reflexión incendiaria contra el optimismo ambiental, esa suerte de concepción positivista de la historia: «¿Existe un espíritu latino-americano? Precisemos que éste no existe ni existirá por mucho tiempo. La primera condición para provocarlo y crearlo, debe salir de nuestro convencimiento honrado de que él no existe y ni siquiera se vislumbra (...) Para conseguirlo pongamos en juego todos los medios destructivos, contra todos los bastardos asomos y simulaciones de cultura que sustenta nuestra pedantería continental. El movimiento surrealista —en lo que tiene de más puro y creador— puede ayudarnos en esta higienización de nuestro espíritu, con el contagio saludable y tonificante de su pesimismo y desesperación. Nuestro estado de espíritu exige un pesimismo activo y una terrible desesperación creadora. Pesimismo y desesperación. Tales son por ahora y para empezar, nuestro primeros actos hacia la vida».

Este espléndido manifiesto por la desesperación creadora, ¿cumplió su función? Tan entregado estaba Vallejo a sus convicciones estéticas que erró en sus pronósticos, pues más temprano que tarde brotaron aquí y allá expresiones de un quehacer artístico de nítida impronta latinoamericana: Huidobro, Neruda, Borges, Maples, Arce, Octavio Paz, Carlos Pellicer, César Moro, Martín Adán, Nicolás Guillén, Miguel Angel Astu-

[7] *Sobre la problemática de la autonomía intelectual de América Latina en el plano artístico y cultural hemos desarrollado una reflexión más amplia en: «¿Una filosofía de la Subversión Creadora?» en* Cuadernos Americanos, *México noviembre de 1980; y en «Three decisive battles for Latin American philosophy».* Cultures. *Unesco, París Vol. VIII, n.° 2, 1982.*

rias, Alejo Carpentier, José María Arguedas, Ciro Alegría, Juan Rulfo, Julio Cortázar, y toda la pléyade de novelistas estrellas de hoy en día.

Pero su prédica fue un campanazo, buscaba movilizar los espíritus, aventar una tesis quitasueño contra las ideologías dormideras. La lectura de sus crónicas nos revela al hombre de carne y hueso, con sus *fobias* y *filias,* sus reflexiones punzantes, observaciones, apreciaciones y anhelos. No hay amargura o rencor. Es la provocación que construye al destruir: fuego purificador necesario siempre. Su mensaje en 1988 —a cincuenta años de su muerte física— resulta de flagrante vigencia, recibir hoy su mensaje echado al océano incierto llamado futuro: «Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplina, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etcétera».

Este *etcétera* es una puerta al infinito. Después, mucha agua corrió bajo el puente, y hoy podemos comprobar jubilosos, que existe una literatura latinoamericana. Esa es, tal vez, la mayor conquista espiritual del hombre americano.

Edgar Montiel

Trujillo. Patio de la Universidad