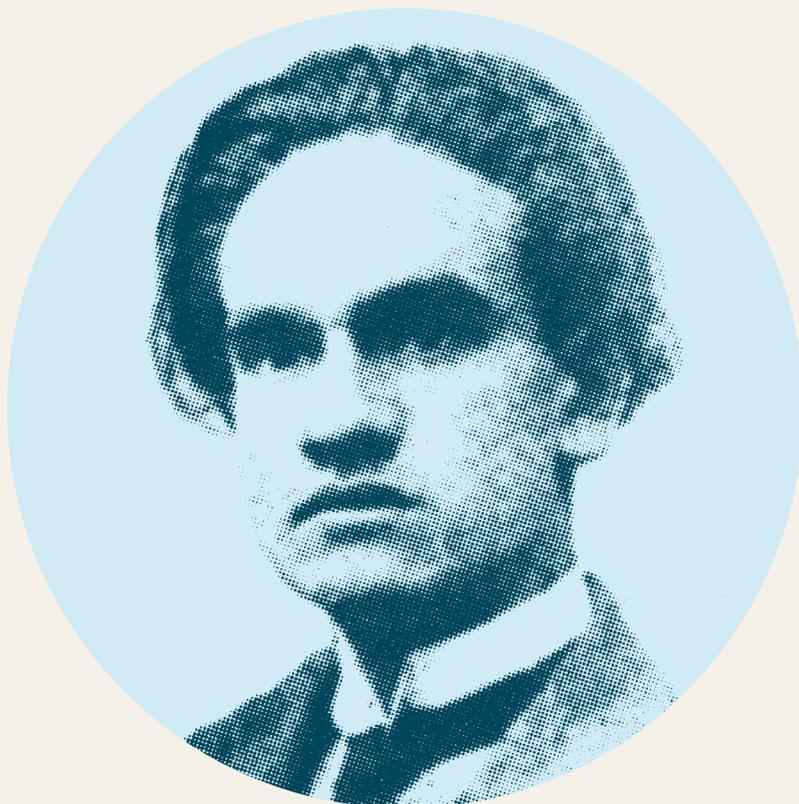


ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJANOS

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018. Publicación semestral. Lima, Perú

ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2



CENTRO DE ESTUDIOS
VALLEJANOS

La revista *Archivo Vallejo*
es patrocinada por



Editorial
CÁTEDRA
VALLEJO

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJIANOS
VOL. 1, N.º 2, JULIO-DICIEMBRE, 2018
PUBLICACIÓN SEMESTRAL. LIMA, PERÚ

EDITORIA

Gladys Flores Heredia (Centro de Estudios Vallejanos, Perú)

COMITÉ EDITORIAL

Francisco Távara Córdova (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Jorge Luis Kishimoto Yoshimura (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Ricardo Silva-Santisteban (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Ricardo González Vigil (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Iván Rodríguez Chávez (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Antonio González Montes (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Jesús Cabel Moscoso (Centro de Estudios Vallejanos, Perú).

COMITÉ CIENTÍFICO

Stephen M. Hart (University of London, Inglaterra), Enrique Foffani (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Gonzalo Santonja Gómez-Agero (Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, España), José Antonio Mazzotti (Tufts University, Estados Unidos), Laurie Lomask (City University of New York, Estados Unidos), Francisco Javier Pérez (Asociación de Academias de la Lengua Española, España), Olga Muñoz Carrasco (Saint Louis University, Madrid Campus, España), Thomas Ward (Loyola University Maryland, Estados Unidos), Víctor Vich (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú), Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú).

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2018-07704

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva de su autor o autores y no compromete la opinión de la revista.

CORRESPONDENCIA: La correspondencia sobre suscripción, canje, pedidos u otros debe dirigirse a nombre de la editora de *Archivo Vallejo*, av. Universitaria Sur 1965, dpto. 309, Lima 21, Perú. *E-mail:* revistaarchivovallejo@gmail.com

CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJIANOS
CONSEJO DIRECTIVO

Presidenta: Gladys Flores Heredia
Vicepresidente: Francisco Távara Córdova
Secretario: Jorge Luis Kishimoto Yoshimura
Tesorero: Ricardo Silva-Santisteban
Vocal: Ricardo González Vigil
Vocal: Iván Rodríguez Chávez
Vocal: Antonio González Montes
Vocal: Jesús Cabel Moscoso

SOCIOS:

Raúl Vargas Vega
Freddy Salvador Cruzado Ríos

La revista *Archivo Vallejo* es una publicación académica del Centro de Estudios Vallejianos, que tiene como objetivo fundamental la difusión de investigaciones sobre la producción literaria de César Vallejo, y, como objetivo complementario, fomentar el estudio de la literatura y la cultura iberoamericana desde diversas orientaciones humanísticas. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos originales e inéditos sobre literatura, lingüística, filología, filosofía e historia. *Archivo Vallejo* es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados de manera anónima por especialistas externos a la institución.

Archivo Vallejo recibe las colaboraciones de todos los académicos de nuestra corporación, así como los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros. La revista está dirigida a investigadores, docentes universitarios, profesores, estudiantes, escritores y a un público lector interesado en las cuestiones propias de la reflexión, el trabajo crítico y la investigación humanística.



Archivo Vallejo Journal is an academic publication of *Centro de Estudios Vallejanos* (Vallejos' Studies Center) which aims to disseminate the researches on Cesar Vallejo literary productions and complementarily aims to promote Iberoamerican culture and literature studies from different humanistic orientations. In accordance with the previous purposes, we are presenting original and unpublished articles on literature, linguistics, philology, philosophy and history. *Archivo Vallejo* is a semiannual journal which articles are arbitrated anonymously by external experts to this institution.

Archivo Vallejo receives contributions from all scholars of our Corporation, as well as national and foreign intellectuals' works. This journal is addressed to researchers, university professors, teachers, students, writers and any public reader interested in reflection, critical work and humanistic research issues.



ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJANOS

VOL. 1, N.º 2, JULIO-DICIEMBRE, 2018. LIMA, PERÚ

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2

TABLA DE CONTENIDO

INVESTIGACIONES SOBRE VALLEJO

- CARMEN RUIZ BARRIONUEVO
11 César Vallejo en el mundo moderno
- MIGUEL PACHAS ALMEYDA
37 César Vallejo y su filiación española
- ROGELIO ORÉ
55 César Vallejo en Madrid (1931). La vida más allá de la poesía
- MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO
67 Presencia y emoción: la educación estética en los poemas infantiles de César Vallejo

JOSÉ FARJE CUCHILLO
César Vallejo y la identidad nacional en la escuela
101 peruana

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Antenor Orrego y César Vallejo. Tres momentos de
123 una amistad

BITÁCORA VALLEJIANA

FRANCISCO JAVIER PÉREZ
El adjetivo «vallejiano» en el *Diccionario de la lengua
143 española*

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO
Con Alberti y Bergamín por el sueño de España.
149 (Vallejo al fondo)

RESEÑA

GONZALO ESPINO RELUCÉ
Enrique Foffani. *Vallejo y el dinero. Formas de la
169 subjetividad en la poesía*

175 INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 11-139

ISSN: 2663-9254 (En línea)

INVESTIGACIONES SOBRE VALLEJO



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 11-35

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2.5155

César Vallejo en el mundo moderno¹

César Vallejo in the Modern World

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Universidad de Salamanca

(Salamanca, España)

barrionu@usal.es



RESUMEN

Se analiza la obra de César Vallejo, en especial las crónicas escritas desde su llegada a París, para valorar su concepto del mundo moderno. En Europa tiene la percepción directa de proceder de los márgenes, de lugares y países que no cuentan en el mundo moderno, perspectiva que se combina con la admiración por el centro cultural. Su poética se afianza con una especial idea de la modernidad, dirá en 1925: «Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, esa es la más moderna», pues los descubrimientos del mundo deben producir nuevas respuestas, una nueva sensibilidad.

1 Conferencia leída en el III Congreso Internacional Vallejo Siempre 2018, certamen realizado en Salamanca (España), del 25 al 27 de junio de 2018.

Palabras clave: poesía peruana, César Vallejo, *Los heraldos negros*, *Trilce*, crónicas periodísticas.

ABSTRACT

An analysis of the works of César Vallejo, specially his articles written from Paris, in order to perceive his idea of the modern world. In Europe he has the clear perspective of speaking from the margins, countries and places outside the modern world, a perspective that is in consonance with his admiration for the cultural center. His poetics is configured within a specific concept of modernity, as he stated in 1925: «Two people look at a large canvass; the one who is more quickly moved is the more modern», since the discoveries of the world should produce new answers, a new sensibility.

Keywords: Peruvian poetry, César Vallejo, *Los heraldos negros*, *Trilce*, articles.

Recibido: 6/09/18 Aceptado: 25/11/18 Publicado *online*: 22/12/18

La relación de César Vallejo (1892-1938) con el mundo moderno puede abordarse de dos maneras, se puede entender como la significación del poeta en su inmersión en ese mundo en que vivió en el primer tercio del siglo XX, o bien la significación de la poesía de Vallejo para los lectores del mundo moderno y contemporáneo; las dos aproximaciones son posibles. Prefiero, sin embargo, para evitar ambigüedades, adelantar que daré prioridad a la conexión de Vallejo con la penetración de la modernidad, imparable ya en la época en que le tocó vivir, y así valorar su postura y significación, su manera de enfrentarla y de vivirla.

Podemos partir de la idea indiscutible de que, en su obra, percibimos hoy como lectores su gran modernidad o más bien su contemporaneidad, pues su poesía todavía nos es próxima y ha llegado a alcanzar esa permanencia de los clásicos. Vallejo es un autor que no puede olvidarse al trazar la historia literaria y poética del siglo XX en español, y con ello me refiero a un lapso temporal que comienza con el fin de siglo modernista y continúa con las vanguardias y su prolongación, aunque controvertida, en las llamadas posvanguardias. Aunque el autor murió en 1938, su poesía, en concreto, los denominados *Poemas de París*, que se publicaron después de su muerte con el título de *Poemas humanos*, no fue conocida en su totalidad hasta más tarde, sobre todo cuando llegaron a publicarse sus obras poéticas completas en las décadas subsiguientes². Se advierte que todas las décadas del siglo XX cuentan con una o varias ediciones de las poesías

2 Algunas ediciones de las primeras décadas: César Vallejo, *Poesías completas (1918-1938)*, recopilación, prólogo y notas de César Miró. Buenos Aires, Ed. Losada, 1949; *Obra poética completa*. Edición con facsímiles. Prol. de Américo Ferrarí. Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968. Edición preparada bajo la dirección de Georgette Vallejo y realizada por Abelardo Oquendo; *Obra poética completa*, prol. de Roberto Fernández Retamar. La Habana, Casa de las Américas, 1970; *Poesía completa*, edición a cargo de Juan Larrea, Barcelona, Barral Eds., 1978.

completas de Vallejo y así se continúa en el presente. Ello quiere decir que es un autor vigente y necesario respecto a los lectores de esos momentos y, más aún, un autor de referencia insoslayable de la poesía de todos los tiempos. Tanto que se persiste en la realización de nuevos intentos de compilación, de mejoras en la edición y recepción de sus textos, en la convicción de que siempre encontrará una repercusión en los lectores.

Si atendemos a la evolución de la poesía de Vallejo, resulta muy evidente que su primera compilación, *Los heraldos negros* (1918), es un libro que entra dentro de las pautas del modernismo o más bien del posmodernismo, porque el poeta peruano ha leído con fruición a Rubén Darío pero también a otros modernistas tardíos que modelan la retórica e introducen otros elementos, como la cotidianidad de lo próximo, las vidas de los que lo rodean, olvidándose de esa desmedida mitificación que forma la sustancia de la plenitud modernista. Pero, previamente al contraste de su obra en relación con la renovación modernista —no se puede olvidar que esos autores finiseculares trajeron la modernización de la literatura en español—, hay que dejar establecida una diferencia acerca de las dos modernidades que se afianzan en el siglo XIX y que también gravitan en la obra de Vallejo. Matei Calinescu ha hecho notar que «en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental —producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo— y la modernidad como un concepto estético» (1991: 50). Y añade que desde ese momento la relación entre las dos modernidades ha sido hostil, aunque se ha permitido una interrelación entre ellas, lo que a veces ha evidenciado el deseo de la mutua destrucción. Es muy visible que el Vallejo poeta posmodernista encaja en esos sentimientos de rechazo de la modernidad burguesa, tal y como la enfrentaron

los autores modernistas de la época de plenitud. Jean Franco ha visto en alguna medida esta actitud en su primer libro al decir que «Vallejo aun en sus primeros poemas destaca la disparidad entre las ideas “modernas” recibidas a través de libros y revistas y el ambiente tradicional de la provincia» elucubrando que los filósofos que aparecen citados en sus poemas, como Rousseau, Kant, Hegel, Feuerbach, Marx y sus alusiones al lenguaje científico «demuestran que Vallejo vivía la crisis moderna en todos los niveles desde la vida cotidiana hasta el pensamiento filosófico» (1996: 576). Esa crisis había desplazado al ser humano al menos desde la década de 1880, lo había apartado del centro de comprensión del mundo y lo había colocado en una inestabilidad que producía una situación de desamparo, de soledad y de angustia. La repercusión en los intelectuales y en el arte fue incluso mayor.

Los poemas de *Los heraldos negros* son de factura modernista, pero no siguen la línea consolidada. Vallejo perpetúa la modernidad estética; sin embargo, no permanece fiel totalmente, ni siquiera a las pautas poéticas posmodernistas. Se ha venido a decir que este su primer título es «una manifestación tardía del postmodernismo», fruto de su conocimiento de José María Eguren, del que recibe aliento en 1917, de sus lecturas de Abraham Valdelomar y de Manuel González Prada, el autor que más admiraba Vallejo (Oviedo 1996: 5-10). El libro, difundido en realidad en el año siguiente de su publicación, es un conjunto de poemas que remite a corrientes superadas, en alguna medida, en otras zonas del continente, recordemos que por esos años Vicente Huidobro ya había lanzado su creacionismo, no obstante en muchos de esos poemas el autor peruano sigue una estela modernista que supera y reelabora de una manera personal, haciendo gala de una original conciencia, ya presente en esta compilación, de la importancia del lenguaje en el poema. José Miguel Oviedo ha expresado bien el horizonte que percibimos

en sus versos: «Pero lo que distingue a Vallejo de todos estos es la forma cómo reelabora ese lenguaje, y lo fuerza, en sus mejores momentos, a expresar *otra cosa*: su propia experiencia del mundo, su visión del mal, del dolor sin término ni razón, y la íntima contradicción del ser humano» (1996: 11).

Es justamente esta actitud ante la escritura lo que lo aproxima a un siglo XX cuya conquista literaria se apunala en el lenguaje. Con la publicación de la obra de Ferdinand de Saussure en 1916 y el inicio del estructuralismo, se pone en marcha algo que la literatura materializa, la importancia de la reflexión acerca del lenguaje en la obra literaria. La modernidad estética, tal y como la planteó el modernismo, conducía a una reflexión sobre el lenguaje poético que en Vallejo alcanza alta dimensión. Es evidente también que el poeta encuentra en los autores modernistas, como en el Rubén Darío de «Lo fatal», incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905), el impulso para plantear una poesía que ahonda en el ser humano, a lo que se añade, como se ha advertido, la presencia del precursor del existencialismo, Søren Kierkegaard y, por supuesto, Nietzsche, autor este último casi omnipresente en el modernismo finisecular en español. Ellos «orientan decisivamente la búsqueda poética de Vallejo y la colocan en otro plano: no en el esteticismo modernista sino en el de la ansiosa indagación por un *más allá humano* que caracteriza la conciencia moderna, pase ella o no por la experiencia vanguardista». En efecto, «la huella de Nietzsche es profunda en Vallejo» (Oviedo 1996: 12)³. Y para un lector acostumbrado a las obras del modernismo es evidente que ese tono tiene una explicación más sencilla y verosímil de lo que suele creerse. Otra cosa es que ya el poeta peruano, en algunos de los mejores poemas

3 Oviedo resalta que la lectura de poemas como «Los heraldos negros», «Los dados eternos», «Los anillos fatigados» o «Espergesia» podría corroborar esa influencia de Nietzsche como profunda.

de ese libro, infunde un tono personal que casi siempre abunda en una especial utilización de la sensibilidad y del lenguaje.

Si revisamos con esta perspectiva los poemas de *Los heraldos negros*, se puede extraer una selección significativa de este personal estilo: «Idilio muerto», «Ágape», «Absoluta», «El tálamo eterno», «Retablo», «Los dados eternos», «Espergesia», «Los pasos lejanos», «A mi hermano Miguel» y «Enereida». Comentamos algunos. En «Idilio muerto» se impone el establecimiento de un espacio utópico como el que aparecía en el Herrera y Reissig de *Los éxtasis de la montaña*, pero en el peruano ese recinto pastoril es sustituido por su espacio más próximo, el mundo andino. En esos versos también se establecen los dos espacios en conflicto, «Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita / de junco y capulí / ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita / la sangre, como flojo cognac, dentro de mí» (Vallejo 1996: 72)⁴. Estos son los versos iniciales del poema, en el que el mundo andino se opone a ese otro mundo, Bizancio, término admitido desde hace tiempo como una referencia coloquial a Lima. Queda establecido así el enfrentamiento de los dos espacios, uno pasado y adivinado, con auras de ensoñación, y el mundo ciudadano con toda su complejidad. Es fácil observar desde el comienzo que en estos poemas de Vallejo se armonizan y contrastan esos espacios, el del mundo moderno que simboliza Lima, después París, y el mundo propio, el andino-peruano, que nada tiene que ver con el parisino. Es precisamente este enfrentamiento y esta añoranza lo que ha llevado a Rafael Gutiérrez Girardot a especificar que no fue un profesional de la literatura tal y como se entiende en el poeta moderno, llegando a definirlo como un «poeta de raíz campesina en la ciudad» (2000: 20). Vallejo no tendría nada que ver con el poeta de gabinete, el poeta consciente de su propia poética que el

4 Citaremos por Vallejo (1996). De aquí en adelante anotaremos la referencia entre paréntesis en el texto.

crítico colombiano estudia en los autores finiseculares europeos y cuyo paradigma se exportó en cierta medida a los modernistas nuestros de lengua hispana. El mismo espacio se percibe en «Los pasos lejanos» (110), evocación de una estampa familiar percibida por contraste en la contemplación del sujeto poético, y en «A mi hermano Miguel» (111), en el que se combinan lo familiar y el estremecedor juego temporal. Quizá culmine esta ambientación andina en «Enereida» (112-113), en ese «enero que canta» y esa «mañana pajarina» que Vallejo describe a través de las figuras paterna y materna inmortalizadas frente al tiempo que huye en la persistente apacibilidad familiar: «Día eterno es este, día ingenuo, infante, / coral, oracional».

Hay mucho elemento religioso y mucha reflexión en este primer libro que anuncia el Vallejo más maduro, la queja contra Dios, el clamor por la unidad, la búsqueda de la plenitud en «Absoluta» (80), temas que vienen a preludear poemas posteriores, así el palpito humano y hondo de «Ágape» (74), en el que incide en la soledad humana; o la concepción del amor ligado a la muerte como horizonte universal en «El tálamo eterno» (89). Poemas de otro signo requieren también un comentario, es el caso de «Retablo» (92), homenaje a Rubén Darío y que es, al mismo tiempo, una interpretación propia de la poética modernista. Observemos que Vallejo no se interna en el poema en la imagen de la «selva sagrada» dariana, sino que toma subrepticamente «la nave sagrada» adonde acuden las sombras del pasado y añade: «Darío que pasa con su lira enlutada» (92). Gutiérrez Girardot dice de este poema que «Vallejo comprende la tarea del poeta moderno como la de un buscador de “entierros de oro absurdo” y al poeta mismo como “brujo azul” que hace sus “oficios” en el templo de la musa» (2000: 141). De todos modos, se sigue concibiendo al poeta como sacerdote que practica el culto del arte, pero me parece que hay que destacar, aún más, que en este poema Vallejo presenta a la musa modernista con

cierto humor distante, algo lúgubre, un poco paródico, la nave es la nave modernista donde offician los «brujos azules», en los que se combinan la estética y los «cilicios», es decir, el propio sacrificio personal respecto a una poética, que se percibe ya trasnochada. El final del poema alude a la ausencia de Dios, pues esos poetas nos hablan de lejos, quién sabe si ya con menos éxito, y «nos lloran el suicidio monótono de Dios». Ello prueba que Vallejo entendió que la poesía modernista, tal y como estuvo planteada en su época de plenitud, no era posible en la presente realidad, pero que también significaba un hito importante en el devenir literario, la emergencia de esa soledad en el mundo, el apartamiento de la divinidad, y la entronización del hombre como hacedor en solitario.

Un poema como «Los dados eternos» (96) —no se puede olvidar, dedicado con gran entusiasmo a Manuel González Prada— refleja la rebeldía del hombre ante la divinidad en una interpelación angustiosa del rodar del mundo que acaba en la noche de la muerte, ese «Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios» (96) es un posible precedente de la angustia blasfematoria de *Altazor* (1931), del chileno Huidobro. Tal vez en estas expresiones de Vallejo culmine ese uso desacralizador del lenguaje religioso, que tiene su origen en el modernismo, pero, como bien se percibe, la impostación artificial que aparece en más de uno de los poemas de los autores del modernismo, asume en Vallejo un entrañamiento del tema, lo hace suyo y muy personal. Un caso claro es «Espergesia» (114), que se centraliza en el anafórico estribillo «Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo», con la aportación lingüística en el título, «espergesia», de un neologismo que fusiona términos y los sintetiza, tal vez, «espera», «origen», que, de nuevo, fortalece la obsesión por el lenguaje en el poeta peruano.

Todavía en su tierra, *Trilce* (1922), libro mosaico, fragmentado, al decir de Américo Ferrari (1996a: 161)⁵, supone una progresión en esos planteamientos poéticos que dimensionan como protagonista a la palabra. Vallejo asume algunos avances de las vanguardias y del mundo moderno ante un lector peruano que no estaba preparado para tan radicales innovaciones. Y en verdad el libro da en la clave de ese proceso que es la propuesta de colaboración y de complicidad con el lector, que va a ser una de las características de la literatura del siglo XX, tanto en el verso como en la prosa. En los textos de *Trilce* el modernismo es poco visible, aunque no prescinde en algunos poemas del tono familiar de filiación posmodernista, es el caso del número III, «Las personas mayores ¿a qué hora volverán?» (172). En realidad, el Vallejo de esta época sabe que su camino no es el modernismo ni el simbolismo como lo establece el poema LV de *Trilce*, que comienza: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza» (237) y continúa con la alusión a sí mismo desgranando a continuación una serie de imágenes que mucho tienen que ver con una concepción cubista del poema, es decir, adosa y colecciona imágenes que abundan en su percepción del mundo, un mundo fragmentado que es característico de la vanguardia y de la poesía del siglo XX. Aunque su poética, como dice Jean Franco, «derivaba en gran medida de los modernistas y los simbolistas. Fue precisamente descubrir la “elasticidad” del lenguaje lo que fascinó a Vallejo en los simbolistas franceses» (1984: 61) y ello favoreció también una evolución personal de su poética. De ahí la atracción, pero a mi modo de ver, Vallejo emprende un camino poético, que acentuando el del libro precedente, introduce una percepción del mundo que marcará ya su poesía posterior: dos ejemplos claros pueden citarse, el

5 El mismo autor ha estudiado los temas y procedimientos del poeta en *El universo poético de César Vallejo* (1972).

poema V, «Grupo dicotiledón. Oberturan» (174), en el que se establece la obsesión numérica con el dos y el tres que va a tener gran descendencia y significación en sus versos posteriores, y el poema XVIII, «Oh las cuatro paredes de la celda» (190), que, me parece evidente, adelanta componentes existencialistas y que puede leerse también como paradigma de la opresión del mundo moderno.

Desde 1923, al salir de su país e instalarse en París, se señala el comienzo de una nueva etapa. Esta ciudad europea, soñada por tantos escritores hispanos del siglo XIX y fundamentalmente del modernismo, llega a instituirse como la imagen de la ciudad moderna por antonomasia. Sus primeros artículos demuestran esa fascinación por la gran ciudad. Fue el 13 o 14 de julio de ese año cuando Vallejo llega a la capital francesa, pronto empieza a escribir artículos en los que vuelca la vida, acontecimientos, representaciones teatrales, la edificación ostentosa, hombres y escritores notables. En sus primeras crónicas (Vallejo 1987), la marca modernista es evidente. Advierte Marta Ortiz Canseco que «En los primeros artículos que Vallejo envía a Lima desde París, sobre todo los dirigidos a *El Norte*, se percibe ese tono impresionista, ligero y frívolo que el modernismo había puesto de moda en las crónicas periodísticas», pero añade más adelante que «según avanzan los años, el discurso de Vallejo irá adquiriendo un tono muy personal que no encontramos en los primeros textos» (2014: 361). Un ejemplo muy claro es el titulado «La Rotonda» (*El Norte*, 13-15), que fechado en 1924 da comienzo de una forma totalmente modernista: «He aquí este hipogeo ambiguo, tablero iridiscente, ruidoso alvéolo de sarna cosmopolita. He aquí el café sonoro, amado de los artistas, de los vagabundos, de los snobs y de las faldas inciertas, entre Mimí y Margarita, entre griseta y garçon» (13). El lugar que describe es el famoso café parisino, donde concurre gente de varias procedencias, y que es descrito de forma acumulativa y

enumerativa, tal y como se hacía en las crónicas modernistas de la época; ello da salida también a su opinión paródica y poco favorable a la vanguardia que se mantendrá en el futuro. Es en La Rotonda «donde Tristán Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy y todo el piquete dadaísta beben y gesticulan para las galerías, desde sus máscaras de sátrapas absurdos del azar» (13). También es en París donde Vallejo confirma la lateralidad o más bien la invisibilidad del mundo latinoamericano en la capital europea: «Europa simula ignorarnos, se esfuerza, con insistencia ridícula y simplona, en demostrar que nos ignora y nos desdeña. No es que se esfuerce en no conocernos. Nos conoce. Sería inútil que pretendiera ignorarnos» («Cooperación», *El Norte*, 16). La queja de Vallejo es justa, ha experimentado, en el medio año que lleva en París, que su prensa nunca se ocupa de los países latinoamericanos, y si hay necesidad de alguna cooperación con esos países siempre se inclina la balanza hacia el provecho de Europa. De ahí el grito final que contiene el orgullo y el deseo de alcanzar un centro imposible: «¡Bajo Imperio! ¡Aquí estamos los bárbaros!» (16). Es este un artículo que trasluce la sensación de que el poeta ya percibe con cierta indignación la exclusión de millones de personas y la propia exclusión del mundo. Vallejo tiene, por primera vez en Europa, la percepción de proceder de los márgenes, de lugares y países que no cuentan en el mundo moderno, por eso, como cronista en esos primeros años, escribe desde esta perspectiva, aunque tenga delante ese centro inasible que es París y cuya conquista parece imposible. Revisando la sucesión de sus artículos periodísticos de esta época, se observa que esas primeras crónicas que tienen como centro a París, están entrecruzadas con otras de temas y autores peruanos e hispanoamericanos. Habla de la última generación poética peruana (*El Norte*, 18) o de Enrique Gómez Carrillo, Ventura García Calderón, el ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide, Alcides Arguedas, Francisco García Calderón y varios otros. Es

como si el cronista quisiera dar cuenta a sus paisanos, porque los destinatarios son periódicos de su país⁶, de que los escritores de su propia procedencia también cuentan, y mucho, en el panorama de su presente europeo.

Pero, aunque los temas latinoamericanos fluctúen en diversas crónicas, persiste la admiración por ese mundo moderno europeo que tantos aspectos abarca. Dice acerca de la exposición de artes decorativas de París:

Es un acontecimiento cultural que va a la zaga de la revolución rusa y de la guerra europea: por su contenido temático cosmopolita, por su alcance panorámico del arte, la ciencia y la industria moderna, por constituir, en fin, la más auténtica y ancha tabla de las inquietudes contemporáneas. La Exposición pone de manifiesto la vida y el espíritu de nuestra época en toda su carnación elíptica y cardíaca (*Mundial*, 38).

A medida que avanzamos en la lectura de las crónicas, se observa que el poeta se va empapando del ambiente y la cultura francesa, de la ciencia, del cine naciente, las exposiciones, aun sin excluir la crítica. Ello «le permite ser un observador crítico de la ciudad y de sus habitantes, aunque su actitud no se reduce a mirar y a escribir, también participa en muchos de los acontecimientos que relata. Esta familiaridad afectiva con la ciudad no lo convierte, por eso, en uno de sus habitantes; sigue siendo un extranjero que puede asumir la distancia necesaria para leer los signos de la modernidad», justifica Luciano Hernán Martínez (1999: 187).

Aunque los temas son variados y son interesantes como documentos de época, es imprescindible destacar algunos títulos

6 Las primeras colaboraciones de Vallejo en los años 1923 y 1924 aparecen en *El Norte de Trujillo*, salvo las dos últimas de 1924 que ven la luz en *Alfar* de La Coruña.

que tienen que ver con el tema que revisamos⁷. Es el caso de «El hombre moderno» (*El Norte*, 77), donde curiosamente parte de la misma propuesta que José Martí hizo ya en el «Prólogo a *El poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde» (1882). Si el cubano decía de su mundo: «Con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema. Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa» (Martí 2016: 101). Vallejo reflexiona: «La velocidad es la seña del hombre moderno. Nadie puede llamarse moderno sino mostrándose rápido», aunque si lo comparamos con Martí, la mirada de Vallejo, más lejana de la eclosión de ese mundo moderno, se muestra más distante e irónica, no es un diagnóstico, como en el cubano, sino que ridiculiza a los promotores de este hábito, como son los ingleses y los norteamericanos, y sin embargo vuelve pronto a la seriedad de sus cavilaciones para abundar: «Aquí se trata del movimiento en general físico y psíquico. En algún verso de *Trilce* he dicho haberme sentado alguna vez a caminar». Es decir, que el peruano, partiendo de propuestas iniciales que combinan la ironía con la incredulidad, va a establecer una serie de conclusiones que tienen que ver mucho con sus convicciones respecto al mundo, en definitiva, con su poética. Vallejo propone unir la velocidad con lo que denomina la «perspicacia máxima» para percibir las cosas y traducirlas en su procedencia del subconsciente, porque el objetivo es «emocionarse a la mayor brevedad y darse cuenta instantáneamente del sentido verdadero y universal de los hechos y de las cosas», y prueba de que le

7 «Las manifestaciones de lo moderno descritas por Vallejo en sus artículos y crónicas son muy diversas, pero todas ellas tienen que ver con la velocidad, el cambio en la concepción del tiempo y la nueva cultura de masas, marcada por el deporte como espectáculo masivo (la vida deportiva, la vida como match) y sobre todo por el cine. Todas ellas constituyen “formas de la experiencia masiva”, propias de la modernidad, que a través de los textos de Vallejo resumen una época en plena efervescencia cultural» (Ortiz 2014: 376).

interesa el tema, aclara: «No hay que confundir la velocidad con la ligereza, tomada esta palabra en el sentido de banalidad. Esto es muy importante». Todavía más, el artículo termina con una frase que creo define bien su propuesta poética que contradecía la frialdad de la vanguardia: «Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, esa es la más moderna». Estamos en 1925, y tenemos aquí ya a Vallejo plantando cara a las convicciones poéticas vigentes en su época, para mantener cómo para él el concepto de *moderno* se inserta en una modernidad estética que no es deudora solo de las imágenes aisladas de la vanguardia, sino que la actitud moderna tiene que ver con la emoción, con la sensibilidad, con el acercamiento a las honduras de lo humano. Años después perfilará de otra manera la idea de la deshumanización contemporánea: «En esta sociedad de récords y de colmos el criterio dominante es el criterio de cantidad. Se busca la cantidad, mayor o menor, para todas las unidades de medida. La calidad de los actos queda, de este modo, completamente fuera de la vida» («La vida como un match», *Variedades*, 1927: 233).

Una imagen que Vallejo hereda de las crónicas modernistas y, en concreto, del Rubén Darío de *España contemporánea*, es la oposición entre España y Europa, ello es bien visible en algunas de estas crónicas, por ejemplo, en «El secreto de Toledo» (*Mundial*, 1926, 107) o en «Wilson y la vida ideal en la ciudad» (*Mundial*, 1926: 83). En esta última destaca el conocido tópico finisecular de la singularidad de Madrid frente a las capitales europeas, porque en la capital española no existe la «premura de la máquina», la prisa y la «angustia de la velocidad». Además, Vallejo no asume el tema finisecular vinculado a la decadencia española como sucedía en las crónicas de Darío; al contrario, en Madrid, los «instrumentos de progreso no nos angustian, ni nos dan de trompicones, ni nos dominan, ni obstruyen el libre y desinteresado juego de nuestros instintos de señorío sobre las

cosas; en una palabra, que no nos hacen desgraciados» (84). Para él los elementos del progreso existen en Madrid, pero «no son ya nuestros amos y nuestros verdugos», y acto seguido establece la comparación con la superioridad del tráfico rodado parisino, apabullante y monstruoso. Por eso «la vida moderna en Madrid ha logrado una dirección de gran sentido histórico, y muy diversa a la de otras capitales» (85). Para el poeta peruano, la vida moderna en Madrid no se deja sentir. Lo que realmente le aproxima a una aceptación más humana.

Su breve artículo «Poesía nueva» (140-141) es muy revelador del momento poético, tal y como la crítica ha destacado. Fechado en 1926, publicado en el número 1 de julio de *Favorables París Poema* y aparecido también en *Amauta* el 3 de noviembre del mismo año, era un texto disonante con la literatura del momento. Daba comienzo con dos frases demoledoras que alcanzaban el nivel de sentencia: «Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz band, 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 auténticamente nueva. Lo importante son las palabras».

De una manera contundente Vallejo ataca los gustos de las vanguardias por el lenguaje retórico, barroco y vacío procedente del mundo moderno, cuya brecha abrió el futurismo, y terminó encajando en la mayor parte de las corrientes de ese primer tercio del siglo XX. El poeta peruano desarrollaba a continuación la idea enfatizando que eso no es «poesía nueva ni antigua, ni nada» porque esos materiales que la vida moderna nos presenta, para ser plasmados en una poesía nueva, «han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad». Vallejo sigue apuntalando su poética en el mundo moderno, pero no de esa

manera vacua, para él los descubrimientos de ese presente deben producir nuevas respuestas, nuevas comprensiones, una nueva sensibilidad, una nueva «inquietud», empleando un término muy de época, recuperado en esos años de los procesos revolucionarios del pasado, sobre los cuales gravitaba el pensamiento de John Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690). La inquietud se produce en la relación de los sujetos con los vínculos de poder, entre los cuales surge la necesidad de cambio del proceso histórico, imponiéndose una inquietud mayoritaria⁸. Esta sería la cultura verdadera que debiera ofrecer ese mundo moderno, de la que debe crecer una estética nueva desde su propio ser interno, y eso nada tiene que ver con los términos que se utilicen. «Tal vez es la verdadera poesía nueva». Frente a las dos posibilidades, usar palabras nuevas como en lo antes expresado, o usar metáforas nuevas, las dos formas serían erróneas, porque «En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o “rapports” [relaciones] nuevos —función esta de ingenio y no de genio—, pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad». Esta última es la clave de la propuesta de Vallejo: «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».

«Poesía nueva» fue reproducido también el 15 de agosto de 1926 en *1927. Revista de avance*, la publicación vanguardista cubana, con una recomendación expresa en la que se decía que estas ideas debían tener su repercusión en Cuba, y que los editores lo acogían como procedente de la «fraternal revista

8 Véase para el análisis del término *inquietud*, Paniagua García, José Antonio. «La inquietud de Juan Marinello: propuestas de un intelectual». Recuperado de <http://www.revistaelhigopgrifo.com/wp-content/uploads/2016/07/123-133.pdf>.

Amauta», para indicar que el autor, Vallejo, era «una de las cabezas más agudamente pensativas de la joven América». Es evidente que para esa fecha el poeta peruano había reflexionado mucho y ya tenía una poética clara de su objetivo respecto a su labor creativa. Suele decirse que ese artículo marca una impronta que nos traslada de la vanguardia a la posvanguardia con todas las consecuencias. Da la impresión de que modernismo y vanguardia se superan en su artículo de un golpe, en cuanto tienen de frívolo respecto al mundo presente y sin embargo no deja de ser fundamental observar también cuál es esa trayectoria anterior a su vida en París.

Por tanto, vemos cómo para Vallejo la vida no es excluyente de la poesía. Se hace poesía con las cosas y la vida de los seres humanos, que el poeta entiende que necesitan esa nueva expresión acorde con el nuevo tiempo. En varias de estas crónicas la relación es evidente. En «El salón del automóvil de París» (166) se vuelve a quejar del mundo de la máquina: «Hoy son los automóviles los que mandan y no los cuadros ni las estatuas como sucedía en las sociedades del Renacimiento» (166). Y en «Un gran descubrimiento científico» (*Mundial*, 1927: 177) llega a ponderar el valor de Picasso y Stranvinsky que han devenido en clásicos saliendo de los ismos percederos, a la vez que parodia y refleja el escepticismo acerca de las corrientes artísticas de su tiempo:

Falta saber en qué pararán los polvorazos y sacudimientos que en materia de arte vienen produciéndose, año tras año, escuela tras escuela, desde los días de la guerra en todo el mundo. En qué parará el cubismo, el constructivismo, el dadaísmo, el superrealismo. Y en cuestión de ciencia, falta saber en qué parará el cinematismo, el avionismo, el radismo y todo ese cúmulo de nuevas tentativas de vida, a las que ahora damos una importancia y trascendencia sin límites (178).

Tres años después en «Autopsia del superrealismo» (*Variedades*, 399), de 1930, se encargará de analizar su proceso y de llegar a la conclusión de que ha sido una mera fórmula, no habiendo llegado a «ningún aporte constructivo» (400). Se observa que, a medida que pasan los años, Vallejo aborda con mayor alcance y soltura el ambiente y las polémicas artísticas y culturales europeas. Se ha fracturado el desconcierto de su época inicial, que fue de encontronazo y de sorpresa, por lo que ya no tiene que desviar la atención hacia cosas que conocía mejor como los autores de su propio origen, peruanos y latinoamericanos. Otro cambio que se observa, muy bien percibido por sus críticos, es que en los artículos de sus últimos años se incrementa el sentido social acerca de la sociedad coincidiendo con su afiliación al partido comunista.

Un artículo muy conocido y citado es «Contra el secreto profesional» (204-206), aparecido en *Variedades* el 7 de mayo de 1927, en el que se palpa la verdadera incomodidad del poeta frente a la poesía de la vanguardia que orientaba a los autores coetáneos en América Latina: «La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual, como las anteriores generaciones de las que ella reniega. 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». Y es que «Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal» dice, dando asomo a la indignación. Les acusa de falta de originalidad y de no diferenciarse apenas de los autores europeos. Vallejo va desgranando en siete apartados las características de esa poesía que considera poco válida para el presente. No es momento para analizar aquí cada apartado con algunas acusaciones que hoy día, con la perspectiva que nos ha dado el tiempo, son bastante discutibles. Pero Vallejo enumera aspectos formales como la nueva ortografía, la nueva caligrafía,

los nuevos asuntos y las nuevas imágenes, entre otras, para ir concluyendo que todas esas supuestas innovaciones, o bien proceden de autores europeos contemporáneos, o bien tienen su antecedente en el pasado. La conclusión es muy clara: «Acuso, pues, a mi generación de continuar los mismos métodos de plagio y de retórica, de las pasadas generaciones pasadas, de las que ella reniega» (205). Como hemos venido percibiendo, la propuesta del poeta peruano viene dada por otra actitud: «Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores». Por eso los poetas de su generación son plagiarios y faltos de honradez porque, si se ofrece «esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres del estilo, manera, procedimiento, etc.» (205). En este año 1927, en que Vallejo está continuando su obra poética y tal vez está escribiendo algunos de sus mejores versos, se advierte que ha meditado con hondura esos temas y que, hoy lo observamos con claridad, su obra está engarzada con esas mismas reflexiones.

La preocupación social de estos años se vuelca en títulos como «Obreros manuales y obreros intelectuales» (285), «El espíritu y el hecho comunista» (299), «Literatura proletaria» (305), «Las lecciones del marxismo» (322), «La verdadera situación de Rusia» (362), en los que se realiza la defensa del obrero y valora su viaje a Rusia con reflexiones sobre los hombres y la política de ese país, así: «La psicología del obrero manual es un estado de santidad natural y de evidente sabiduría por el solo hecho de que su inteligencia no está tan sistematizada ni funciona con tan formalista complejidad como en el escritor» (285). No es el momento de abundar en esta concepción del obrero, acerca de la cual la crítica ya llamó la atención y de la que ya existen observaciones varias, pero sí de apuntar su preocupación acerca de esa clase social tan vinculada al mundo moderno. Dentro del mismo tono social hay que citar algunos artículos de 1937

acerca de España, «Las grandes lecciones culturales de la guerra española» (441) y «América y la “idea de imperio” de Franco» (443), en los que combate las calumnias del bando que resultaría ganador y defiende el gobierno legítimo de la república.

De forma paralela a estos artículos escritos para revistas y periódicos, Vallejo continúa su obra poética. En realidad, son dos mundos distintos, cara y cruz de su actividad, en la prosa vuelca su opinión cada vez más clara y decidida, en el verso no existe esa inmersión. Tenemos que estar de acuerdo con Américo Ferrari cuando dice que la poesía

es visiblemente en Vallejo un terreno aparte: en la medida en que revela una temática social, no acarrea elementos de política propiamente partidarista, de propaganda ni de ideología, sino solo esa inmensa congoja ante el dolor, esa cólera ante la injusticia, esa solidaridad con los pobres y con los hambrientos del mundo que ya estaban —es evidente— difusas en *Los heraldos negros*; y a veces fuertes arrebatos de esperanza (Ferrari 1996b: 276).

Es por tanto algo admitido y evidente que su ideología política nunca presionó ni se posesionó de sus versos, dando lugar a una serie de obras en las que solo emerge el ser humano en su miseria y su grandeza. En cambio, en su prosa y en los ensayos como en *El arte y la revolución* se ven «más que convicciones bien establecidas, una ansiosa búsqueda de las coordenadas de la libertad en el mundo moderno, una interrogación incesante sobre la situación del hombre en su mundo y en su época y sobre las condiciones de la creación de un lenguaje libre» (Ferrari 1996b: 277). En cambio, en su poesía busca esa «sensibilidad nueva» radicada en la emoción y en la constante renovación. Se suele admitir que todo gran poeta lleva un crítico dentro, y desde luego se cumple en César Vallejo que va creciendo personal e intelectualmente en estos años, y tenemos la constancia de que

la temática abarca tanto lo artístico como lo social y político. Otra cosa es que, visto desde hoy día, fuera injusto en algunos juicios, como cuando habla con tanto desdén de Borges y de Neruda.

Aun con los matices apuntados, el mundo de París con toda su dureza se traslada a su obra creativa, recordemos que el poema en prosa «El buen sentido» (309-310) comienza: «Hay, madre, en el mundo un sitio que se llama París. Un sitio muy grande y muy lejano y otra vez grande» (310), poema que, como en sus obras precedentes, contrapone los dos espacios, pero ya no es Lima y su hogar familiar, sino París y la familia atraída por la memoria. Desde luego, el tema social es el dominante en la obra realizada en la capital francesa, y no tarda en aparecer en sus poemas. Pueden ser ejemplos «Los mineros salieron de la mina» (356), «La rueda del hambriento» (364) y «Los desgraciados» (366). Lo más característico de estos poemas, y lo que conmueve, es la combinación de los dos sentimientos, el social y la introducción de la proximidad humana, es el caso de «Un hombre pasa con un pan al hombro», poema que también puede interpretarse como un rechazo justificado del mundo literario moderno (414-415), y ya personalizando en sí mismo en el que comienza: «En suma, no poseo para expresar mi vida / sino mi muerte» (435) y de modo más universal en el enorme acierto del poemario de «España, aparta de mí este cáliz» (449). En todo caso el espacio de París se opone a su mundo de procedencia, ese París es el mundo moderno, en «Calor, cansado voy con mi oro» (369) donde introduce algunos términos en francés que expresan esa opresión de la gran ciudad y la ironía implícita: «¡C'est Paris, reine du monde!» y «¡C'est la vie, mort de la Mort!»; pero el poema que mejor expresa la dureza de esta vida es «Parado en una piedra» (354-355), donde se traslada toda la agresividad de la ciudad moderna con un comienzo verdaderamente impactante porque combina este ámbito con la situación humana:

Parado en una piedra,
desocupado,
astroso, espeluznante,
a la orilla del Sena, va y viene.
Del río brota entonces la conciencia,
con peciolo y rasguños de árbol ávido:
del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos abrazados.

El parado la ve yendo y viniendo,
monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava,
en el pecho sus piojos purísimos
y abajo
su pequeño sonido, el de su pelvis,
callado entre dos grandes decisiones,
y abajo,
más abajo,
un papelito, un clavo, una cerilla...

Es muy evidente que la obra de César Vallejo está con nosotros viva, íntegra, que uno de los valores que más apreciamos fue justamente su comprensión de ese mundo moderno, su manera de asimilarlo y de vivirlo, un mundo que todavía nos acecha con sus valores positivos y negativos, y frente a cuyos valores más denostados solo cabe la autodefensa, la actitud individual y la ironía, la que Vallejo planteó desde la periferia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALINESCU, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.

FERRARI, AMÉRICO (1972). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila.

_____ (1996a). «Trilce». En VALLEJO, César (1996). *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Segunda edición. Madrid: Allca XX, Colección Archivos, 161-169.

_____ (1996b). «Los poemas de París». En VALLEJO, César (1996). *Obra poética*. Ed. crítica Américo Ferrari (coord.). Segunda edición. Madrid: Allca XX, Colección Archivos, 276.

FRANCO, Jean (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Sudamericana.

_____ (1996). «La temática de *Los heraldos negros* a los poemas póstumos». En VALLEJO, César *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Segunda edición. Madrid: Allca XX, Colección Archivos, 575-605.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (2000). *César Vallejo y la muerte de Dios*. Santa Fe de Bogotá: Panamericana Editorial.

MARTÍ, José (2016). *Obras completas*. Tomo 8, Venezuela, Letras Hispánicas. Ed. dirigida por Cintio Vitier y Fina García Marruz. La Habana: Centro de Estudios Martianos.

MARTÍNEZ, Luciano Hernán (1999). «Escribir la modernidad. París como pretexto. (En torno a las crónicas periodísticas de César Vallejo)». *Celehis, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 8, 11, 187.

ORTIZ CANSECO, Marta (2014). «Crónicas desde París: modernidad y capitalismo en César Vallejo». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 359-376.

OVIEDO, José Miguel (1996). «Los heraldos negros». En VALLEJO, César *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Segunda edición. Madrid: Allca XX, Colección Archivos, 5-10.

SHARMAN, Adam (2002). «Semicolonial Times: Vallejo and the Discourse of Modernity». *Romance Quarterly*, 49, 3, 192-205.

VALLEJO, César (1987). *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Segunda edición. Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana.

_____ (1996). *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Segunda edición. Madrid: Allca XX, Colección Archivos.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 37-53

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2.5156

César Vallejo y su filiación española¹

César Vallejo and his conexions to Spain

MIGUEL PACHAS ALMEYDA

Universidad César Vallejo

(Lima, Perú)

almeйда560@hotmail.com



RESUMEN

España fue la patria de exilio, cumbre política y cima literaria de César Vallejo en la Europa de entreguerras. El amor que tuvo por España le vino de nacimiento: desde su niñez, y en su trajinada existencia, como buen prototipo de mestizo hispanoamericano, supo cultivar costumbres, así como creencias religiosas enmarcadas en un catolicismo heterodoxo. En plena guerra civil española, cual «miliciano de huesos fidedignos», asumió un compromiso político con la España republicana, al punto de acercarse hasta el mismísimo campo de batalla, para luego escribir, entre sus ardores, *España, aparta de mí este cáliz*, todo

1 Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Nacional «Me moriré en París con aguacero: 80 años de la desaparición de César Vallejo», evento realizado en Lima los días 16 y 17 de abril en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

un himno en defensa de la tierra que vio nacer a sus ancestros. En síntesis, y de manera concluyente, la presente investigación tratará de demostrar que si bien Vallejo tuvo un corazón indígena, su alma fue española.

Palabras clave: César Vallejo, guerra civil española, *España, aparta de mí este cáliz*.

ABSTRACT

Spain between the wars was for César Vallejo his homeland in exile, a political and literary height. The love he held for Spain was his by birth: since his childhood, and in his restless life, as a prototype of the Latin-American *mestizo*, he cultivated customs and religious beliefs framed by an unorthodox Catholicism. In the midst of the Spanish Civil War, as a «fighter with bones of faith», he affirmed his political commitment to the Spanish Republic, to the point of going to the very limit of battle, to write after, in his passion, *España, aparta de mí este cáliz*, [*Spain, Pass This Cup From Me*], a hymn to the defense of the land where his ancestors were born. This study will endeavor to show that, while Vallejo had an indigenous heart, his soul was Spanish.

Keywords: César Vallejo, Spanish Civil War, *España, aparta de mí este cáliz* [*Spain, Take This Cup From Me*].

Recibido: 06/07/18 Aceptado: 15/09/18 Publicado *online*: 22/12/18

¿Cómo se explica lo hispano en un hombre nacido en un pueblo andino como Santiago de Chuco? ¿Qué características españolas eran propias en la personalidad del poeta? ¿De qué manera influyó su raigal hispanidad en su obra cenital? Tal como sabemos, los dos abuelos de Vallejo fueron sacerdotes españoles: José Rufo Vallejo y Baltazar Joaquín Mendoza. De acuerdo con las investigaciones, José Rufo Vallejo estuvo siempre cerca de sus hijos: Ignacia Natividad y Francisco de Paula Vallejo Benites. Para evitar las murmuraciones y señalamientos de los pobladores de Santiago de Chuco, partió hacia Pallasca, una provincia ubicada actualmente en el departamento de Ancash, y desde allí tuvo mayor contacto con ellos, los apoyó en sus estudios secundarios en la ciudad de Trujillo. Este acercamiento conllevó necesariamente, directa o indirectamente, a la transmisión de algunas costumbres y creencias hispánicas que el padre del poeta supo transmitir a su familia. A su muerte, en 1863, luego de cumplir treinta y cuatro años de servicios clericales en el Perú, el abuelo de Vallejo dejó como herencia no solo una cierta cantidad de dinero y algunos terrenos en las afueras de Santiago de Chuco, sino una implementada biblioteca con obras religiosas, escritas en su mayoría en lengua latina; así como objetos personales, como sus hábitos sacerdotales, que Francisco de Paula se encargó de guardar y proteger.

Es interesante señalar que de los doce hijos de don Francisco de Paula con María de los Santos, los padres del poeta, tres tuvieron un marcado fenotipo español (Víctor Clemente, Manuel Natividad y Victoria Natividad) y los demás expresaron con mayor fuerza su mestizaje, aquel que Vallejo llevó con orgullo durante toda su existencia, y por el que sus amigos lo llamaron cariñosamente el «Cholo».

Si el aspecto genético nos habla de la línea ancestral del poeta, necesario es averiguar su personalidad a la luz de lo que era y

es un hombre proveniente de la tierra que vio nacer a Miguel de Cervantes. Vallejo tenía del español un seseo característico, ese espíritu contradictorio, la melancolía y una forma abrupta de caer en el silencio y, sobre todo, una obsesión incesante por la muerte, pero al mismo tiempo tenía grandes deseos de vivir la vida a plenitud. Otras características vienen a ser su gregarismo o semigregarismo, el amor por la familia y el sumo cuidado de su apariencia (Thomas 1968: 10-114).

Vallejo habló el castellano, predominantemente, y utilizó algunas palabras del quechua como *tahuashando* en el poema «Hojas de ébano», palabra que significa «de cuatro en cuatro» (Ángeles 1993: 149). En una fotografía, tomada en 1911, se observa que la familia usaba ropas muy al estilo español. Y esa fue también una costumbre del poeta, llamaba la atención porque solía vestirse con sobriedad y pulcritud. Por último, la religión católica fue preponderante en su niñez, y decía muchas veces a sus padres que iba a ser obispo y que llevaría una mitra en la cabeza (Espejo 1965: 23); deseo que no desapareció de sus recuerdos y lo tradujo muchos años después en *Trilce* XLVII: «y por mí que sería con los años, si Dios / quería, Obispo, Papa, Santo...» (Vallejo 1991: 347). En este sentido, Vallejo hizo suyas algunas costumbres y creencias españolas (también andinas), que influyeron definitivamente en su particular cosmovisión, y le permitieron interpretar su propia naturaleza y al mundo que lo rodeaba, y definir su óptica en los aspectos políticos, económicos, religiosos y filosóficos.

Empero, ¿de qué manera influyó su raigal hispanidad en su obra cenital? Desde la etapa inaugural de su poesía, con el poema «Soneto», publicado el 6 de diciembre de 1911 en la revista *El Minero Ilustrado*, n.º 782, en Cerro de Pasco, hizo patente su filiación española (además de la indígena), pues tenía una suprema admiración por los más grandes representantes de la

literatura hispana, en especial, del Siglo de Oro. Según Ricardo González Vigil, es posible observar en esta composición poética no solamente las huellas de la poesía pastoril, sino también su predilección por el endecasílabo del Siglo de Oro español (que prevalecerá en *Trilce, Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*) en lugar del alejandrino que encumbraban los poetas modernistas (2005: 90). Según Antenor Orrego, amigo y mentor del poeta, Vallejo escribió sus primeras composiciones imitando a Lope de Vega, a Tirso de Molina, a Luis de Góngora y a Garcilaso de la Vega, pero, después de recibir el veredicto del propio Orrego, las destruyó completamente (1989: 44).

Esta filiación española se cristalizó con mayor fuerza en su tesis *El Romanticismo en la poesía castellana*, con la que obtuvo el grado de bachiller en Letras en la Universidad de Trujillo, en 1915. En este trabajo de investigación señaló que la sensibilidad y el espíritu pasional sublevante eran los rasgos fundamentales de la raza española; los que unidos a la «belleza exuberante» de su medio natural, conformaban el escenario, la fuente vital, de las más altas y sublimes inspiraciones.

Sostuvo que Quintana, Espronceda y Zorrilla eran los más altos representantes del Romanticismo español. Si Quintana era el fundador de la escuela, José de Espronceda era «el hombre tipo del Romanticismo», y destacó de José Zorrilla la corriente romántica que nutría sus obras dramáticas y legendarias. Según él, en el autor de *El diablo mundo* subyacía «el alma de su raza y es la genuina expresión de la latinidad ibérica del siglo que se debatía en luchas de todo género, social, político y filosófico». Finalmente, afirmó que el Romanticismo había influenciado de manera directa en la poesía latinoamericana, como consecuencia de las ligazones que la unían a España. Tal es el caso de la literatura peruana del siglo XIX, impregnada de un

«perfecto romanticismo», cuyas influencias provenían de Zorrilla y Espronceda (Vallejo 1984: 52-90).

Después de partir a Francia en 1923, su acercamiento a España fue inevitable. El mes de octubre de 1925 llegó por primera vez a la patria de su admirado Lope de Vega, con la intención de acceder a una beca en la Universidad de Madrid. No obstante, antes de arribar a esta ciudad capital, el periodista español Luis Astrana Marín se encargó de brindarle un mal recibimiento, escribió en su artículo «Los nuevos vates de allá», publicado en *El Imparcial*, de Madrid: «Otro no menos ilustre, que se firma tal César A. Vallejo llega también de tierras americanas en volumen que intitula *Los heraldos negros*. Ese César ha creído que venir a España, ver y vencer sería todo uno». Luego de analizar algunos poemas, manifestó en tono burlón: «¿Lo sospecha nadie? Un poeta metido a panadero, a quien se le quema el pan en la puerta del horno no se le ve todos los días» (Pinto 1981: 15-18).

Acostumbrado a las críticas desde su estancia en Lima, le respondió a Astrana en su artículo «Entre Francia y España», publicado el 1 de enero de 1926 en la revista *Mundial*: «Al revés de lo cree el señor Astrana Marín, yo no he puesto aún pie en la villa y corte. De España apenas he conocido hasta ahora, la verde y horaciana Santander. Es recién ahora que voy a Madrid, por la primera vez, señor Astrana». Una alegría inmensa se apoderó de él al encontrarse muy cerca de la tierra que vio nacer a sus abuelos sacerdotes, la que, en consecuencia, también hacía suya: «Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada por el amor del verbo que salva las distancias...». Finalmente, le aclaró al crítico literario español: «Yo no voy a llegar, ver y vencer, como usted cree. Si hay alguna parte en este mundo, donde ha de triunfarse no será por cierto Madrid el más indicado». No obstante, al llegar a Madrid (de acuerdo con el artículo «Wilson y la vida ideal en la ciudad», publicado el 5 de

febrero de 1926 en la revista *Mundial*, n.º 295) no solo le pareció que era la ciudad más original de Europa, sino que le sorprendió que a diferencia de otras capitales como París, Londres, Nueva York y Berlín, la modernidad no había deshumanizado a la gente, y que era, según consideraba, un lugar en el que nadie podía morir de miseria (Vallejo 1987: 81-85).

Como todo periodista crítico y acucioso, muy pronto evaluó el liderazgo de los hombres de letras de habla hispana. En el artículo «Estado de la literatura española», publicado en julio de 1926 en la revista *Favorables París Poema*, que editó con Juan Larrea, anunció que en España y en América existía una total ausencia de líderes escritores e intelectuales que pudieran brindar buenas nuevas a las últimas generaciones. Miguel de Unamuno, a pesar de ser el más notable de los «viejos escritores» españoles, no podía erigirse como mentor, aseguraba Vallejo. En las mismas condiciones se encontraba Ortega y Gasset, propietario de una mentalidad «mal germanizada», todo un «elefante blanco en docencia creatriz» (Vallejo 1987: 139-140).

Cuatro años después, llegó a Madrid en el mes de abril de 1930 para ver de cerca el proceso de reedición de *Trilce*, el cual fue posible gracias al valioso apoyo de Gerardo Diego y José Bergamín. Era, sin duda, una llegada triunfal a España, pues presentaba a la comunidad literaria de este país una de sus obras vanguardistas de mayor relieve, pero que no había sido comprendida en su verdadera dimensión por la crítica limeña. Después de reunirse con Gerardo Diego, Rafael Alberti y Pedro Salinas en el Café de Recoletos, visitó la ciudad de Salamanca, donde conoció a Unamuno, rector en varias oportunidades de la Universidad de Salamanca, una de las más antiguas de España. Una lluvia torrencial le dio la bienvenida, lo cual le causó un tremendo disgusto. El 27 de abril le escribió a Pablo Abril: «Este Salamanca es horrorosamente sucio, frío, en suma, inhabitable.

Llueve día y noche y las casas están heladas como tumbas...» (Vallejo 2002: 378). Aun así visitó lugares emblemáticos como el aula de Fray Luis de León, el Palacio de Monterrey, la Casa de las Muertes y el Convento de San Esteban (Córdoba 1995: 188-189).

Después de que la policía francesa descubriera que había realizado dos viajes a Rusia y que se reunía con algunos personajes en forma clandestina, fue calificado como un individuo peligroso e «indeseable», y fue expulsado de Francia a fines de 1930. Como era previsible, tomó como destino de su exilio político España, donde vivió una de las etapas más difíciles de su existencia. Empero, según Lambie (1993: 135), más que poeta, Vallejo era un escritor y político comprometido con las causas revolucionarias. Era un marxista en el sentido cabal de la palabra; un marxista heterodoxo, no solo antidogmático sino incluso con simpatías plenas por los postulados trotskistas. Una posición política que en España le permitió escribir sus obras de mayor carga ideológica como *El tungsteno*, *Rusia en 1931*, *Reflexiones al pie del Kremlin*, *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, *Paco Yunque*, y acabó de corregir *El arte y la revolución*; pero al mismo tiempo tuvo grandes dificultades para publicar algunas de ellas, verbigracia, las tres últimas obras mencionadas. En el proceso de adaptación a la vida española, sintió en carne propia la imposibilidad de vivir como periodista y buscó fórmulas para colocar sus obras de teatro con el apoyo de Federico García Lorca, sin éxito alguno. Los problemas económicos lo obligaron a pedir préstamos y, para sobrevivir, tuvo que traducir al español obras como *Elevación*, de Henri Barbusse, y *La calle sin nombre*, de Marcel Aymé.

Mientras España se debatía en un proceso político para salir de la monarquía, Vallejo se afilió al Partido Comunista Español y, ante la proclamación de la Segunda República Española, críticamente afirmó que la asunción de Alcalá-Zamora en el

gobierno español no significaba, en realidad, ningún cambio positivo para los intereses del pueblo español; en otras palabras, enfatizó que este cambio en el poder no era de ninguna manera una revolución, porque «una revolución sin efusión de sangre —y la experiencia lo demuestra— no es una revolución» (Vallejo, G. 1978: 40).

En 1936, enterado de la guerra civil que corroía a España, dejó de lado sus discrepancias con el Frente Popular y se unió a la causa republicana de manera consecuente. Reunido con un grupo de escritores y estudiantes en un café del Barrio Latino, levantó su voz para anunciar el peligro que corría la tierra de Cervantes y propuso la necesidad de organizarse inmediatamente, y logró la conformación del Comité Ibero-Americano para la Defensa de la República Española que, incorporado posteriormente a la sección de propaganda del gobierno español en la Ciudad Luz, editó el boletín informativo *Nuestra España* (Naranjo 2011: 172). Como buen descendiente de españoles, se interesó en conocer los resultados de la guerra y visitó a toda hora la estación de trenes de Montparnasse en busca de últimas noticias. Inició una labor de adoctrinamiento marxista a grupos de obreros simpatizantes, realizó colectas de dinero en los mítines a favor de la causa española, escribió y entregó sus artículos al Comité, en los que convocó a unirse como un solo puño en defensa de los ideales republicanos y denunció la política de no intervención que, sin duda, favorecía a los nacionalistas (Vallejo, G. 1978: 93).

El 28 de octubre le escribió a Juan Larrea: «¡Nos tienes tan absorbidos en España, que todo el alma no nos basta!... Aquí trabajamos mucho y no todo lo que quisiéramos, a causa de nuestra condición de extranjeros». Preocupado y angustiado por el devenir del pueblo español, prosiguió: «Y nada de esto nos satisface y querríamos volar al mismo frente de batalla. Nunca medí tanto mi pequeñez humana, como ahora. Nunca

me di cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente. Esto me aplasta». Convencido de que la colaboración de cada persona, por más pequeña que fuera, era importante para la causa republicana, finalmente exclamó: «Pero la causa del pueblo es sagrada y triunfará hoy, mañana o pasado mañana, pero triunfará. ¡Viva España! ¡Viva el Frente Popular!» (Vallejo 2002: 448-449).

Desesperado y deseoso de conocer en el terreno de los hechos la real situación de la guerra civil española, el 22 de diciembre recibió el salvoconducto firmado por Luis Araquistáin y viajó como periodista en dirección a Barcelona, con la finalidad de obtener datos para la sección de propaganda de la Embajada de España en París. A su llegada constató, según Lambie, no solamente que los anarquistas perdían el control de la ciudad, sino las serias divergencias que existían entre los comunistas catalanes, los anarquistas y los miembros del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), dirigidos por Andreu Nin, los grandes opositores al estalinismo; enemistad que perjudicó al gobierno republicano por ser la URSS un gran aliado en el combate que se libraba en contra del fascismo.

El 25 de diciembre fue autorizado por la Generalitat de Catalunya para que circulara libremente por Cataluña y Valencia, con excepción de zonas de frontera y de guerra. Dos días después, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de Valencia le brindó las facilidades para ingresar a Madrid. Después de tomar contacto con Rafael Alberti, quien realizaba una labor como el primer «poeta de la calle» en defensa de la República, regresó a Barcelona y se enroló en las filas del POUM, tal como lo había hecho el escritor inglés George Orwell (Lambie 1993: 165). Finalmente, el 29 de este mes, la Milicia Antifascista de Cataluña autorizó que fuera conducido por «transportes de guerra» y cumpliera su labor informativa en Portbou, ciudad

fronteriza entre Francia y España, de donde partió a París el 31 de diciembre.

El 22 de ese mes, pensando que la guerra duraría mucho tiempo y que los republicanos serían inobjetablemente los vencedores, le escribió a Larrea con singular entusiasmo: «De España traje una gran afirmación de fé y esperanza en el triunfo del pueblo. Una fuerza formidable hay en los hombres y en la atmósfera. Desde luego, nadie admite ni siquiera en mientes, la posibilidad de una derrota...» (Vallejo 2002: 450).

Otro de sus artículos importantes fue «América y la “idea de imperio” de Franco», publicado el 25 de mayo en el boletín *Nuestra España*, de París, en el que suscribió una consigna en contra del general fascista: «Respuesta más elocuente no podría dar América a los repetidos llamamientos dirigidos por Franco a nuestros países para fundar un imperio hispanoamericano diz que sobre la base de los lazos de la sangre y del idioma, de la historia y de la civilización». Convencido de que Franco intentaba sorprender a las naciones del mundo con simples retoricismos, aseguró que el continente americano rechazaba sus llamamientos, en especial los partidos políticos más representativos de los diversos países, entre ellos el APRA (Vallejo 1987: 443-444).

Fiel a su compromiso de defender a la España republicana, el 2 de julio partió hacia Valencia y asistió como representante del Perú en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. La República española acababa de resolver asuntos relacionados con la reorganización en la estructura del poder, y mantenía la esperanza de un triunfo sobre los nacionalistas. Abrumado por las tensiones políticas que se vivían en el seno del poder republicano, el 17 de mayo había renunciado a su cargo Largo Caballero, y fue reemplazado por Juan Negrín, un hombre de las filas socialistas.

Al lado de destacados escritores como Alexéi Tolstoi (URSS), André Malraux (Francia), Egon Erwing Kisch (Alemania), Stephen Spender (Inglaterra), Jef Last (Holanda), Theodor Balk (Alemania), Rafael Alberti (España), Ilya Ehrenburg (URSS), Pablo Neruda (Chile), Vicente Huidobro (Chile) y Ludwig Renn (Alemania), entre otros, participó en el congreso con una ponencia titulada «La responsabilidad del escritor», temática que si bien habían mencionado a grandes rasgos Álvarez del Vayo, Julián Benda y Ludwing Renn, creyó que era necesario evaluar de la manera más objetiva posible. Inició su discurso refiriéndose al predominio de los gobiernos dictatoriales en América, en especial en el Perú, donde se había tomado partido a favor del fascismo de Franco y se reprimía a los simpatizantes de la causa española. Sin embargo, precisó que los trabajadores habían cerrado filas a favor de la España republicana.

A continuación, dejando ver la intensa filiación española que le venía de sus ancestros, exclamó:

Camaradas: Los pueblos iberoamericanos ven claramente en el pueblo español en armas una causa que le es tanto más común cuanto que se trata de una misma raza y, sobre todo, de una misma historia, y lo digo, no con un acento de orgullo humano, y que sólo una coincidencia histórica ha querido colocar a los pueblos de América muy cerca de los destinos de la Madre España.

Exhortó a todos los intelectuales a asumir el rol que les correspondía con valentía, ya fuera ante un gobernante que favorecía o perjudicaba los intereses del pueblo, y solicitó a todos que cuando regresen a sus países movilicen a las masas a favor de la causa española. Finalmente, el amor que sentía por España llegó a su cúspide cuando dijo que abría su «corazón español» y que en honor a Antonio Machado saludaba la «elevada tradición

de España»; luego aseguró que ante la memoria de Federico García Lorca renovaba la protesta de toda la América del Sur contra el fascismo (Vallejo 1997: 128-132).

Tras regresar a París, se puede decir que el amor que sentía por España fue todo en los últimos días de su existencia. El afecto casi oceánico que sentía por la Madre Patria era tal, que sorprendía a algunos de sus compatriotas e incluso a los propios españoles. El historiador y antropólogo peruano Luis Eduardo Valcárcel escribió en sus memorias que después de reunirse con el poeta en París, le sorprendió la «intensidad» y la forma apasionada con que defendía Vallejo a la España republicana; por su lado, Rafael Alberti dijo: «Su amor por España era inusual entre los latinoamericanos. Y fue tan intenso que empezó a escribir *España, aparta de mí este cáliz*, un libro extraordinario» (Rivero-Ayllón 2004: 238); y al escritor español Antonio Ruiz Vilaplana, en una última entrevista que le hiciera al poeta a inicios de 1938, y ante la última interrogante: «¿Qué es ahora España?», le respondió con una honda tristeza: «Se ha hablado sin duda del héroe anónimo de todas las guerras... El heroísmo del soldado del pueblo español brota, por el contrario, de una impulsión espontánea, apasionada, directa del ser humano». Ruiz Vilaplana quedó gratamente sorprendido al darse cuenta del inmenso amor que tenía el escritor peruano por su país, tanto «como si quisiera acariciar a España» (Bulnes 1996: 145-148).

El dolor, sumado a la esperanza de un triunfo de la España republicana, lo hizo escribir algunos versos en *Poemas humanos*, en los que, además de recordar a sus abuelos y sacerdotes españoles: «Un pilar soportando consuelos, / pilar otro, pilar en duplicado, pilaroso / y como nieto de una puerta oscura», dejó en claro esa filiación española de la que hablamos: «Ello es el lugar donde me pongo / el pantalón, es una casa donde / me quito la camisa en alta voz / y donde tengo un suelo, un alma,

un mapa de mi España». Pero es en *España, aparta de mí este cáliz* que le rinde a la Península el mejor de sus cantos. En «Himno a los voluntarios de la República», es factible constatar la desesperación que sufre por su destino: «Voluntario de España, miliciano / de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón, / cuando marcha a matar con su agonía / mundial, no sé verdaderamente / qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo, / lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo / a mi pecho que acabe, al bien, que venga, / y quiero desgraciarme».

Todo acontecimiento o anécdota de la guerra civil, traducida en artículos periodísticos, en obras literarias o artísticas, lo inspiró a crear y mitificar a los milicianos en personajes que saltaban del anonimato al sitial preferencial de héroes que defendían a España en la etapa crucial de su vida política. Así, según Vélez y Merino, después de leer la siguiente nota en el libro *Doy fe* (1937), de Antonio Ruiz Vilaplana:

[...] se halló junto al cementerio de Burgos, era el cadáver de un pobre campesino de Sasamón... Era un hombre relativamente joven, fuerte, moreno, vestido pobremente, y cuya cara estaba horriblemente desfigurada por los balazos... en uno de sus bolsillos hallamos un papel rugoso y sucio, en el que escrito a lápiz, torpemente, y con faltas ortográficas, se leía: «Abisa a todos los compañeros y marchar pronto. / Nos dan de palos brutalmente nos matan. / Como lo ben perdío no quieren sino la barbaridá» (Vallejo 1991: 759).

Se inspiró y escribió estos apasionantes y ya célebres versos del poema III de *España, aparta de mí este cáliz*: «Solía escribir con su dedo grande en el aire: / “Viban los compañeros! Pedro Rojas”, / de Miranda de Ebro, padre y hombre, / marido y hombre, ferroviario y hombre / padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes».

Su intención, poco antes de su muerte, era publicar esta obra para que llegase a las manos de los milicianos que combatían a los nacionalistas. Su poesía, casi épica, buscaba que los combatientes mantuvieran vivas sus convicciones y los ideales más puros en pos del triunfo contra el fascismo; y para ello había que utilizar incluso un lenguaje auténticamente español, tal como se dirige al famoso miliciano Antonio Coll, pero con el nombre de Ramón Collar: «Ramón de pena, tu Collar / valiente, / paladín de Madrid y por / cojones; Ramonete...». El proceso de la construcción de su extraordinaria obra poética no estuvo exento del sufrimiento ante la tragedia. Luego de enterarse del brutal bombardeo de Málaga (el 8 de febrero de 1937), y de la forma en que la población fue asesinada por las tropas franquistas en momentos en que abandonaba la ciudad en dirección a Almería, inevitablemente se quebró: «¡Málaga sin defensa, donde nació mi muerte dando pasos / y murió mi pasión de nacimiento! / ¡Málaga, que estoy llorando! / ¡Málaga, que lloro y lloro!».

Su desesperación fue *in crescendo*, sobre todo porque sabía que además de los factores adversos externos que tenían que ver con la «No intervención» de los demás países en la guerra, la situación en el interior de las fuerzas republicanas tenía al divisionismo como la más grande debilidad. De ahí estos versos: «¡Cuídate, España, de tu propia España! / ¡Cuídate de la hoz sin el martillo, / cuídate del martillo sin la hoz! // ¡Cuídate de tus héroes! / ¡Cuídate de tus muertos! / ¡Cuídate de la República! / ¡Cuídate del futuro!...». Intuyendo una posible derrota, llamó a las nuevas generaciones de España y del mundo entero: «Niños del mundo, / si cae España —digo, es un decir— / si cae // si tardo / si no veis a nadie, si os asustan / los lápices sin punta, si la madre / España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla!...».

Y en el momento supremo, en que la vida trasciende a partir de la muerte, en plena agonía, dijo estas palabras que confirmaron, y de manera irrefutable, esa filiación española que lo situó como uno de los más grandes milicianos, siempre dispuesto a seguir luchando a favor de los más caros ideales de la España republicana y del país que siempre llevó en el alma: «España. Me voy a España».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁNGELES, César (1993). *César Vallejo. Su obra*. Segunda edición. Lima: Editorial San Marcos.

BULNES, Gonzalo (1996). *Barranco. La ciudad de los molinos*. Lima: Editorial Monterrico S. A.

CÓRDOBA, Juan (1995). *César Vallejo del Perú profundo y sacrificado*. Lima: Jaime Campodónico Editor.

ESPEJO, Juan (1965). *César Vallejo. Itinerario del hombre*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2005). En VALLEJO, César. *Los heraldos negros*. Tomo I. Edición de Ricardo González Vigil. Trujillo: Industria Gráfica Libertad.

LAMBIE, George (1993). *El pensamiento político de César Vallejo y la guerra civil española*. Lima: Editorial Milla Batres.

NARANJO, Reynaldo (2011). *César Vallejo en el siglo XXI*. Lima: Editorial Asturias S. A. C.

ORREGO, Antenor (1989). *Mi encuentro con César Vallejo*. Colombia: Tercer Mundo Editores.

PINTO, Willy (1981). *César Vallejo: en torno a España*. Lima: Editorial Cibeles.

RIVERO-AYLLÓN, Teodoro (2004). *Vallejo y ese quince de Abril*. Trujillo: Trilce Editores.

THOMAS, Hugh (1968). *España*. México: Offset Multicolor.

VALLEJO, César (1984). *Crónicas*. Tomo I: 1915-1926. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. Universidad Nacional Autónoma de México. México: Talleres de Pizano-Vera.

_____ (1987). *Desde Europa: crónicas y artículos (1923-1938)*. Edición de Jorge Puccinelli. Lima: Fuente de Cultura Peruana.

_____ (1991). *Obra poética. Obras completas*. Tomo I. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

_____ (1997). *Poesía completa IV*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Edición del Rectorado.

_____ (2002). *Correspondencia completa*. Edición, notas y estudio introductorio de Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____ (2005). *Los heraldos negros*. Tomo I. Edición de Ricardo González Vigil. Trujillo: Industria Gráfica Libertad.

VALLEJO, Georgette de (1978). *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos*. Lima: Distribuidora Editorial Zalvac.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, enero-junio, 2018, 55-66

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2.5157

César Vallejo en Madrid (1931). La vida más allá de la poesía¹

César Vallejo in Madrid (1931). Life Beyond
Poetry

ROGELIO ORÉ

Investigador independiente

(Lima, Perú)

rore@rocketmail.com



RESUMEN

El poeta César Vallejo vivió en Europa entre 1923 y 1938. De ese periodo se conoce principalmente su vida en París. Menos conocida es su estancia en Madrid, donde radicó el año 1931. Esta investigación —de campo y documental— aporta información inédita sobre la vida del vate peruano en la ciudad donde residía la Generación del 27, y en el año en que se proclama la Segunda República Española. Se revelan las otras facetas de Vallejo: traductor, ensayista, periodista, activista político y

1 Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Nacional «Me moriré en París con aguacero: 80 años de la desaparición de César Vallejo», evento realizado en Lima los días 16 y 17 de abril en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

tertuliano en salones de café. Otros aspectos destacables de esta investigación sobre el vate peruano son su relación con la prensa, la localización de sus viviendas, su ardua correspondencia, la influencia de Georgette Philippart, los amigos y conocidos con los que trató esos años, como Pablo Abril de Vivero, Xavier Abril, Leopoldo Panero, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Miguel de Unamuno.

Palabras clave: César Vallejo, España, Madrid, Segunda República Española.

ABSTRACT

The poet César Vallejo lived in Europe from 1923 to 1938. From this period, we know principally about his life in Paris. Less is known about the time he spent in Madrid, where he lived in 1931. This documentary investigation contributes new information about the life of the Peruvian bard in the city where the Generation of '27 resided during the year when the Second Spanish Republic was proclaimed. Light is shed on Vallejo's other facets: as a translator, essayist, journalist, political activist and community educator in salons and cafes. Other noteworthy aspects of this research on the Peruvian bard are his relation to vernacular print journalism, the location of his places of residence, his arduous correspondence, the influence of Georgette Philippart, his friends and acquaintances with whom he spent these years, such as Pablo Abril de Vivero, Xavier Abril, Leopoldo Panero, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Miguel de Unamuno.

Keywords: César Vallejo, Spain, Madrid, Second Spanish Republic.

Recibido: 06/07/18 Aceptado: 15/09/18 Publicado *online*: 22/12/18

El poeta peruano vivió en Europa entre 1923 y 1938. De esa etapa se recuerda especialmente su estancia en la capital francesa, porque fue su principal residencia, y porque él mismo se encargó de fijarlo en el imaginario colectivo. «Me moriré en París con aguacero» versó alguna vez, opacando por décadas a la Villa y Corte, otra ciudad fundamental en su biografía.

Su estancia el año 1931 en Madrid, y su vinculación con la intelectualidad literaria española de la época, es pues menos conocida. Más difundida es la identificación del poeta con España en el periodo de la guerra civil (1936-1939). Sus apasionados poemas, agrupados en el poemario *España, aparta de mí este cáliz* tuvieron gran impacto entre los republicanos. Sin embargo, ese turbulento periodo lo vivió desde Francia, principalmente.

El 30 de diciembre de 1930, cuando España entraba en una etapa política convulsa, César Vallejo arribó a Madrid procedente de París, para quedarse hasta principios de 1932. Ciertamente llegó apurado por una expulsión política, pero con manifiesta intención. Solo unos meses antes había visitado Madrid con motivo de la publicación de su poemario *Trilce*, con prólogo de José Bergamín y Gerardo Diego.

LA MORADA Y EL CAFÉ

A pesar de las diversas versiones sobre el domicilio principal del poeta en Madrid, se puede afirmar que César Vallejo vivió en un apartamento situado en la calle Antonio Acuña, en los alrededores del Parque del Retiro, junto a un entonces moderno cine: Tívoli.

Vallejo también frecuentó los cafés madrileños más importantes, aquellos que conciliaban la bohemia y la cátedra. El principal fue La Granja el Henar, aunque no fue el único. El ensayista Ricardo Gullón, refiriéndose al poeta, rememora: «Sentado a una

mesa de La Granja el Henar, junto al ventanal de la derecha, podía ser visto desde la calle, delgado, tez ligeramente cobriza, manos delicadas que accionaban sobriamente, tocado con un sombrero de fieltro gris y ancha cinta de seda oscura. Le acompañaba un nutrido grupo de fieles, amigos, correligionarios» (1985: 3).

A Vallejo le marcó ese café, aunque no siempre de buen modo. Pero indudablemente ocupó un lugar importante en su estancia. En una carta a su amigo Juan Larrea, fechada en Madrid el 29 de enero de 1932, le dice: «Durante mi permanencia en Madrid, que ya va para un año, he podido constatar que tu nombre está plantado claro, señero y sólido, en medio del ajetreo español [...] me extraña que tus cosas gusten y sean aplaudidas por los beocios de La Granja y de la Revista de Occidente» (Castañón 1982: 244).

LA PRENSA

Durante 1931, Vallejo, que venía de París, recibe un trato respetuoso por parte de la prensa española. La mayoría de las notas son benevolentes con sus obras. Se puede afirmar que su relación con los diarios y revistas es cordial.

En la histórica y única entrevista realizada a Vallejo en España, el 27 de enero de 1931 en el diario *El Heraldo de Madrid*, el periodista César Gonzáles Ruano presenta a Vallejo como un poeta «Peruano de raza, pasado por Francia... sabía pelar la naranja de sus versos sin poner sus dedos en ella». Pero no es el único elogio que le hace. Más adelante, agrega: «César Vallejo aprisiona en *Trilce* la precisión como principal elemento poético. Sus versos me dieron, cuando los conocí, la impresión de una angustia sin la cual no concibo al poeta». En cuanto al aspecto físico, lo describe de este modo: «Muy moreno, con nariz de boxeador y gomina en el pelo, cuya risa tortura en cicatrices el rostro, habla con la misma precisión que escribe» (1931: 1).

Transcurridas dos décadas, en 1952, Gonzáles Ruano rememora la figura del poeta, aun cuando reconoce que le cuesta recordarlo: «Esforzando mucho el nervio de la memoria, logro acordarme de un hombre delgado y fino, que estaba equidistante, en cuanto a parecido físico, entre Beethoven y Juan Belmonte» (1952). Y afirma respecto a la obra literaria del vate: «Se veía, desde luego, en Vallejo, uno de los más altos valores de la lírica moderna americana. En realidad, y mejor que Huidobro, fue netamente el poeta ultraísta de América. Su mundo poético es esencialmente dramático, tierno, y mágico» (1952).

LA TRADUCCIÓN

Durante su estadía en Madrid (1931) César Vallejo también se lanzó a la traducción de libros del francés al castellano. Fue una tarea secundaria, porque él estaba abocado a la publicación de sus obras de teatro y crónica periodística. Lo hizo porque le reportaban ingresos económicos necesarios para sustentar sus gastos cotidianos. Sin embargo, no era una actividad nueva para él. Ya en París había fungido de traductor hacia 1925. En una carta que Vallejo le escribe a Pablo Abril de Vivero, el 5 de julio de 1925, le sondea: «¿No cree usted que podría yo presentar una solicitud al gobierno de Lima, pidiendo una gratificación por haber traducido al castellano el libro del General Mangin², en que se defiende la causa del Perú con Chile, y se hace gran propaganda de las riquezas nacionales y del gobierno del Sr. Leguía en particular?» (Castañón 1982: 77).

Juan Domingo Córdoba, amigo de Vallejo, y testigo de su labor traductora, atribuye este comentario al poeta: «Para dominar el francés con la dificultad de sus verbos irregulares, hay que

2 Se refiere al libro *Autour du Continent Latin avec le Jules Michelet*, que fue traducido al español con el título *En torno al continente latino con el Jules Michelet*.

estudiarlo desde su gramática, porque solo así se puede llegar al sentido y a la intención de las expresiones literarias».

Georgette Philippart menciona que durante la estancia de Vallejo en Madrid traduce tres novelas por encargo: *Elevación*, de Henry Barbusse; *La calle sin nombre* y *La yegua verde*, de Marcel Aymé. Aunque no lo menciona específicamente, da a entender que fueron publicadas. Ahora bien, de las dos primeras novelas mencionadas existen evidencias de su publicación. Personalmente pude acceder a la primera edición del libro *Elevación* en una biblioteca de Madrid. De *La calle sin nombre* también existe constancia de su publicación. Sin embargo, respecto a la novela *La yegua verde* mencionada por Philippart, es necesario precisar que no he hallado en la Biblioteca Nacional de España ninguna edición anterior a 1933.

En el catálogo electrónico de la Bibliothèque Nationale de France aparece con el nombre de *La Jument Verte*, de Aymé, Marcel, con lugar y fecha de publicación París: 1933. Asimismo, la Société des Amis de Marcel Aymé publica en su página web: «Marcel Ayme probablemente escribió *La Jument Verte* durante el año 1932 y principios de 1933. La novela apareció en junio de 1933»³. Con estos datos se puede concluir que Philippart erró en esta información.

El investigador peruano Ricardo Silva-Santisteban también concluye de manera similar: «Vallejo no pudo haber traducido *Le Jument Vert* de Marcel Aymé en 1931 por la sencilla razón que esta novela no se publicó en francés sino en 1933. La información de Georgette de Vallejo es, pues, de todo punto, inexacta. Vallejo no podía traducir en 1931 un libro que aún no existía» (Vallejo 2003: 47).

3 http://marcelayme1.free.fr/marcel_ayme/oeuvre/romans/la_jument_verte/la_jument.html

Se puede resumir que Vallejo tradujo libros únicamente porque le reportaban ingresos económicos, y es más que probable que lo hiciera a regañadientes, porque le restaba tiempo para escribir sus propios libros. En su correspondencia casi no menciona esta labor, o apenas con un fin instrumental, como en el caso de su epístola a Pablo Abril de Vivero.

LOS LIBROS

Los textos literarios y periodísticos que César Vallejo escribió el año 1931 en Madrid constituyen probablemente los más copiosos de su pluma y, sin duda, los más exitosos en cuanto a publicaciones en un periodo anual. Incluso se dio tiempo para escribir cuentos y redactar crónicas. Considerando que llevaba siete años en París sin publicar libros, salvo sus colaboraciones periodísticas en el extranjero y los dos números de la revista *Favorables París Poema*, su estadía en la capital española cobra vital importancia. Georgette Philippart, su compañera, lo expuso claramente: «1931. Durante su estancia en España, Vallejo trabajará en forma nunca antes tan intensa». Sin embargo, no le fue nada fácil, tuvo que bregar mucho.

En el mes de marzo publica su novela *El tungsteno*. En junio, un ensayo periodístico: *Rusia en 1931*. Un editor le pide un cuento para niños, escribe *Paco Yunque*, el editor lo rechaza por ser «demasiado triste»; escribe *El arte y la revolución* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, que no son aceptados por ninguna editorial. Procura entonces colocar una de sus piezas de teatro (*Lock-out*) que traduce frenéticamente del francés. Con el manuscrito bajo el brazo recorrerá los teatros de Madrid, apoyado por otro gran poeta: Federico García Lorca, sin resultados.

La lista de libros publicados en los que César Vallejo participó como autor o traductor, desde enero de 1931 a febrero de 1932, es la siguiente:

Título: *Elevación*

Género: Novela

Autor: Henri Barbusse

Traducción del francés al castellano: César Vallejo

Lugar de publicación: Madrid

Editorial: Cenit, 1931

Serie: Novelistas Nuevos

Número de páginas: 206

Título: *La calle sin nombre*

Género: Novela

Autor: Marcel Aymé

Traducción del francés al castellano: César Vallejo

Lugar de publicación: Madrid

Editorial: Cenit

Serie: La Novela Proletaria

Número de páginas: 231

Título: *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*

Género: Ensayo periodístico

Autor: César Vallejo

Lugar de publicación: Madrid

Editorial: Ediciones Ulises. Compañía Iberoamericana de Publicaciones

Serie: Colección Nueva Política

Número de páginas: 268

Título: *El tungsteno*

Género: Novela

Autor: César Vallejo

Lugar de publicación: Madrid

EL COMUNISMO

Cuando Vallejo llega a Madrid, a finales de 1931, escribe Ricardo Gullón, lleva a cuestas años de bagaje marxista: «La vinculación de César Vallejo con España se establece a campo abierto y por galerías subterráneas: en los caminos de la Historia y en las sombras de la intrahistoria. Llegó aquí con una misión política, entendida por él como actividad misionera y conversa» (Gullón 1985: 3).

El 14 de abril de 1931 se instaura la Segunda República Española, cambiando abruptamente la monarquía por un gobierno de claras tendencias socialistas y comunistas. Sin embargo, este acontecimiento no impacta a Vallejo como podría pensarse. Su militancia marxista y trotskista lo empuja a asumir una actitud crítica, en línea con los grupos comunistas más dogmáticos de Madrid, que rechazaban a los republicanos.

Enzensberger ensaya un resumen de su ideología por aquellos años:

Vallejo se decidió, no por razones de partidismo, sino de solidaridad. Parece dudoso que haya sido miembro del partido. A los ojos de los comunistas nunca hubiera llegado a ser un verdadero comunista. No sabía lo que era táctica. Su ingenuidad era más fuerte que cualquier doctrina [...]. Así se explica el carácter utópico y religioso de su comunismo. Está empapado por su propia sangre, vieja y oscura, en vez de la sangre nueva del estalinismo (1975: 72).

También en 1931 el vate realiza un tercer y último viaje a la Unión Soviética, y llega hasta Los Urales. Es evidente, pues,

que el marxismo de Vallejo tuvo gran influencia en su actividad literaria y humana. Le deparó muchos trajines y sinsabores, pero también el libro más exitoso de su vida: *Rusia en 1931*. Ninguno tuvo tanta acogida inmediata. Tres ediciones en cuatro meses; el mayor éxito editorial después de *Sin novedad en el frente*, de Erich Remarque.

LOS AMIGOS

Los amigos, y no tan amigos de Vallejo, han tenido un gran protagonismo en el postrero conocimiento de la obra y circunstancias del vate. Varios de ellos han escrito libros, memorias, artículos. Han sacado del baúl viejas fotos, cartas, recuerdos lejanos para perfilar a aquel hombre tan citado hoy, y tan desapercibido en los años treinta. La lista es larga y pasa por escritores, pintores, abogados, políticos. No sintió exclusividad ni preferencia en su amistad por los hombres de letras.

Algunos de los que lo acompañaron en Madrid aquel 1931 son Pablo Abril de Vivero, su gran amigo, su protector, su verdadero mecenas; Xavier Abril, hermano menor de Pablo Abril, poeta considerado introductor del surrealismo en el Perú; Juan Domingo Córdoba, «El paño de lágrimas de Vallejo» y autor de la fotografía más famosa del vate peruano; Fernando Ibáñez, el más enigmático de todos ellos, murió en la guerra civil española; Leopoldo Panero, poeta como él, no solo frecuentó a Vallejo en Madrid, sino que lo invitó unos días a su casa en Astorga; Gerardo Diego, quien junto con José Bergamín fueron los artífices de la publicación del poemario *Trilce* en Madrid; Federico García Lorca, el más renombrado de sus amigos españoles y quien más ayudó a Vallejo con sus obras literarias aquel año, hasta leyó sus manuscritos y aportó sugerencias; Miguel de Unamuno, no precisamente un amigo pero sí una notable influencia. Lo conoció en la casa de otro gran poeta, Rafael Alberti.

Aunque no hay evidencias, también pudo conocer a otros intelectuales y escritores que en ese momento estaban viviendo en Madrid, y frecuentaban los mismos cafés y ateneos que Vallejo. Ellos son un joven Miguel Hernández, un consagrado Ortega y Gasset, o un iconoclasta y revulsivo Valle-Inclán.

LA COMPAÑERA

Cuando Vallejo se muda a Madrid, en diciembre de 1931, lo hace acompañado de Georgette Philippart. Aunque se casaron unos años después en París (1934), vivían juntos desde 1929. El poeta conoció a su musa en París, literalmente desde la ventana de su hotel. Georgette compartió las horas álgidas del poeta en Madrid durante 1931, participó de vez en cuando en sus tertulias de café, fue testigo de sus encuentros políticos, públicos y clandestinos. Ayudó económicamente a Vallejo en París y Madrid.

Frontal y nada diplomática, la francesa no dejó indiferente a nadie a su paso. Alfredo Bryce Echenique, en el prólogo de una compilación poética se refiere a ella como: «su insoportable viuda»; Vargas Llosa escribe en *El pez en el agua*: «Era menuda y filiforme como un faquir, y de carácter temible». «Una francesa tiránica y presumida», dirá Neruda. «Nací un día de 1908 en que si Dios no estaba enfermo, por lo menos, estaba de un pésimo humor», se describirá ella a sí misma en una entrevista⁴.

Muchos años después de fallecido César Vallejo, ella se encargó del traslado de sus restos al cementerio de Montparnasse, muy cerca de la tumba de quien él tanto admiró: Baudelaire. Con los años Georgette Philippart terminó adoptando el apellido Vallejo. Compuso sus propios poemas y los publicó en un libro: *Máscara de cal*.

4 Entrevista publicada el 24 de abril de 1976, en el número 691 de la revista española *Triunfo*.

A MANERA DE COLOFÓN

La estadía de Vallejo en Madrid fue intensa y febril. Escribió, adoctrinó y vivió como si no tuviera un mañana. Probablemente el coexistir con su idioma nativo, después de siete años en Francia, contribuyó a esa actitud vitalista. A pesar de las dificultades logró comunicar su ideología política, que aquellos años ocupaba un rol central en su existencia.

Aunque fue reconocido por la élite poética española de esos años, sus libros no tuvieron gran acogida popular, salvo el de ensayo periodístico sobre Rusia. En su periplo por Madrid tuvo que batallar mucho para publicar sus obras; sobreponerse a fracasos y negativas. No alcanzó la fama de otros americanos, como Darío o Neruda. Los laureles le llegaron muchos años después, y no han cesado de agigantarse con el tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTAÑÓN, José Manuel (1982). *César Vallejo. Epistolario general*. Valencia: Editorial Pretextos.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1975). «Vallejo: víctima de sus presentimientos». En ORTEGA, Julio (coord.). *César Vallejo*. Madrid: Taurus Ediciones, 72-74.

GONZÁLEZ RUANO, César (1952). *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos*. Madrid: Cultura Hispánica.

GULLÓN, Ricardo (11 de abril de 1985). «Imagen lejana de César Vallejo». *Diario ABC*. Madrid, 3.

VALLEJO, César (2003). *Traducciones completas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 67-99

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2.5158

Presencia y emoción: la educación estética en los poemas infantiles de César Vallejo¹

Presence and Emotion: Aesthetic Education in the Juvenilia of César Vallejo

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

angel_edu20@hotmail.com



RESUMEN

El presente artículo, considerando el planteamiento de la educación estética sugerido por Friedrich Schiller y la propuesta de la experiencia estética de Hans Robert Jauss, estudia «Estival», «El barco perdido» y «La mula», de César Vallejo, en tanto poemas infantiles concebidos para propiciar la formación de la racionalidad sensible del niño. Supone que, en dichos poemas, la *presencia* de la voz poética interpela la sensibilidad

1 Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Nacional «Me moriré en París con aguacero: 80 años de la desaparición de César Vallejo», evento realizado en Lima los días 16 y 17 de abril en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

y la racionalidad del lector infantil para transmitir una *emoción* que forme su solidaridad afectiva, su imaginación reflexiva y su compasión intersubjetiva.

Palabras clave: César Vallejo, poemas infantiles, experiencia estética, *presencia*, *emoción*, racionalidad, afectividad.

ABSTRACT

Considering the idea of aesthetic education advanced by Friedrich Schiller and the proposal of aesthetic experience developed by Hans Robert Jauss, this article studies «Summer», «The Lost Boat», and «The Mule» by César Vallejo as juvenile poems conceived to foster the formation of the child's rational sensibility. It supposes that in these poems the presence of the poetic voice questions the juvenile reader's sensibility and rationality to transmit an emotion which forms its affective solidarity, reflective imagination, and its intersubjective compassion.

Keywords: César Vallejo, juvenile poems, aesthetic experience, presence, emotion, rationality, affect.

Recibido: 26/05/18 Aceptado: 15/08/18 Publicado *online*: 22/12/18

1. INTRODUCCIÓN

El joven poeta César Vallejo se dedicó a la docencia y publicó sus primeros poemas en *Cultura Infantil*, revista escolar dirigida por Julio Eduardo Manucci y editada por el Centro Escolar de Varones n.º 241 de Trujillo. Dichos poemas han recibido poca atención de la crítica y se han obviado en algunas ediciones de la poesía vallejana «completa». Para José Miguel Oviedo, «no son realmente poemas: son ejemplos del uso del verso con intenciones didácticas para lectores escolares» (1989: 121); Ricardo Silva-Santisteban también destaca su versificación, pero precisa que el valor poético «es casi nulo y hoy en día se reproducen por el simple hecho de pertenecer al poeta» (1997: 51); Enrique Ballón arguye que se omiten en la edición de la Biblioteca Ayacucho debido a que «Vallejo [los] excluyó expresamente al publicar *Los heraldos negros*» (2015: LXXVIII).

Si bien los poemas vallejanos de *Cultura Infantil* acusan pretensiones didácticas y pericia en la versificación, consideramos que son fuentes para reconocer los inicios poéticos del vate santiaguino y dilucidar su perspectiva sobre la educación y el espíritu infantil. De modo general, son poemas que heredan ecos románticos y sintonizan con el posmodernismo debido a la musicalidad y al tono nostálgico; no obstante, también se percibe que el «sentir» de la voz poética es una afectividad que interpela la inteligibilidad y la sensibilidad del lector, en otras palabras, es un sentir que guía hacia una experiencia estética. En efecto, *Cultura Infantil* fue un hogar literario donde César Vallejo compartió, en forma de poesía, sus intuiciones sobre las posibilidades de la educación estética.

En tal sentido, el presente artículo analiza «Estival», «El barco perdido» y «La mula» del docente-poeta César Vallejo desde el horizonte de la semiótica tensiva. La hipótesis que orienta este estudio es que los poemas mencionados configuran la

concepción de la educación estética de César Vallejo consistente en la formación de la racionalidad sensible del infante. Para tal propósito, se plantea la perspectiva idealista de la educación estética expuesta por Friedrich Schiller; luego se esclarece los alcances de la experiencia estética según Hans Robert Jauss y los conceptos semióticos de *captación impresiva*, *presencia* y *emoción*; finalmente, se interpretan los poemas y se reflexiona sobre el pensamiento estético-pedagógico de César Vallejo.

2. LA EDUCACIÓN ESTÉTICA: SENSIBILIDAD, RACIONALIDAD Y LIBERTAD

La presencia de las artes, la literatura y la poesía infantil en la escuela tiene, básicamente, un propósito: educar la sensibilidad del niño. En tal sentido, la observación de una pintura, la audición de un cuento o el dibujo de un poema, al ser situaciones vivenciales, son modos posibles para orientar la formación afectiva de los infantes. Hemos de considerar las ideas de Friedrich Schiller para reconocer los relieves estéticos de dicha vivencia: 1. La disposición sensorial (vista, oído, tacto) para la experiencia; 2. La confluencia de la sensibilidad y la razón, circunstancia en la que se encuentran los sentidos, la racionalidad y la moral del niño; 3. El *estado estético*, momento de interacción de la sensibilidad y la razón (1963: 117). Asimismo, aclara Schiller que:

las facultades afectivas actúan, verdaderamente, en el estado estético sumamente libres de cualquier coacción, pero en ningún modo libre de leyes, y que esta libertad estética se diferencia de la necesidad lógica en el pensamiento y de la necesidad moral en la voluntad solo en que las leyes por las que procede el espíritu no son representadas y, al no encontrar resistencia, no aparecen como coacción (1963: 118).

A partir de las ideas sugeridas, reconocemos que la educación estética consiste en la apelación sensorial mediante un objeto artístico capaz de propiciar la interacción entre la afectividad, la razón y la moral del niño, y despertar, sin obligaciones ni restricciones, la racionalidad sensible. Para tal propósito, se debe considerar tres condiciones: la presencia de la belleza, la experiencia con la belleza y la valoración de la belleza, ya que «es a través de la belleza como se llega a la libertad» (Schiller 1963: 30). Por ello, aclara Schiller, resultará contradictorio «el concepto de un arte bella docente (didáctica) o reformadora (moral), pues nada es más contrario al concepto de belleza que darle al espíritu² una tendencia determinada» (1963: 127). Por lo tanto, la educación estética se manifiesta como una experiencia libre y, a su vez, propiciadora de libertad.

Si bien la educación estética se orienta al despertar de la afectividad, entiéndase que la sensibilidad, la valoración de la belleza, aun cuando se considere libre, demanda la formación y el ejercicio del gusto estético, vale decir, el uso de la razón. Entonces, se deduce que la formación estética evita el rebalse de la sensibilidad y el opacamiento de la racionalidad (y viceversa),

2 Resulta conveniente precisar que el término «espíritu» utilizado se encuentra desprendido de la esencia metafísica y religiosa. El concepto de espíritu que orienta nuestro trabajo procede del idealismo alemán; por lo tanto, es de naturaleza sensible e inteligible, vale decir, sintetiza una conciencia afectiva. Según Hegel, «el espíritu se produce, se manifiesta a sí mismo, y da testimonio de sí mismo, de su unidad consigo; y posee también la conciencia de sí mismo, la conciencia de su unidad con su objeto al ser él mismo su objeto. Si después surge la conciencia de este objeto y se desarrolla, se configura, entonces este contenido puede aparecer como lo dado por la sensación (sentimiento), como sensiblemente representado, como procedente del exterior» (1980: 140-141). A decir de Ferrater Mora, «se puede considerar al espíritu en su aspecto teórico o práctico: en el primero es conciencia de lo individual, y este es el tema de la estética, o conciencia de lo universal concreto, y este es el tema de la lógica; en el segundo se le puede considerar querer de lo individual, o economía, o como querer de lo universal, o ética (1970: 150).

pues sensibilidad y racionalidad han de entrar en equilibrio en el sujeto de la experiencia estética. El ejemplo brindado por Schiller resulta bastante esclarecedor:

Un hombre puede sernos agradable por lo servicial, puede hacernos pensar con su conversación, puede movernos a respeto por su carácter y, por último, independientemente de todo esto y sin que para juzgarle tomemos en consideración ninguna ley ni ningún fin, puede también gustarnos en la simple contemplación y por su mera apariencia. En este último sentido, lo juzgamos estéticamente. De ese modo, hay una educación para la salud; otra para la opinión; una tercera, para la moralidad; y otra, en fin, para el gusto y la belleza. Esta última tiene por finalidad formar, en la mejor armonía posible, el todo de nuestras fuerzas sensibles y espirituales (1963: 117).

Del ejemplo, identificamos que aun cuando se presenten la educación física (salud), racional (opinión) y moral, la educación estética, entendida como la apreciación de la belleza y la justificación del gusto, armoniza la tensión entre lo sensible y lo inteligible. Nótese que la dimensión afectiva de la educación estética, a través de la belleza y el gusto, adquiere una dimensión humanista. En la perspectiva de Schiller, el gusto era la única capacidad de producir la necesaria armonía de entre sensibilidad e inteligibilidad de los hombres, pues «todas las otras formas de percepción separan a los hombres, porque se basan, exclusivamente, en la parte sensible o en la parte espiritual de su ser» (1963: 166). En consecuencia, la educación estética, mediante el logro del juicio estético, ha de propiciar la humanización del hombre.

La concepción de Schiller sobre la educación estética revela alcances políticos, ya que es durante el *estado estético* cuando las personas se sienten ciudadanos libres y con los mismos derechos

que un noble. Asimismo, sostiene que el juicio estético, es decir, la valoración del objeto estético, es la capacidad idónea que les permitirá interrogarse sobre su condición. Por ello, asevera que «en el reino de la apariencia estética, se cumple el ideal de la igualdad» (1963: 168). En síntesis, Schiller considera que en la educación estética el juicio estético es una forma humanizadora de integrar la dimensión sensible e inteligible del hombre para que, de ese modo, alcance la libertad y la igualdad.

3. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: LA COMPRENSIÓN DE SUBJETIVIDADES

Desde la óptica de Friedrich Schiller, el arte se compone de objetos cuya naturaleza estética interpela los sentidos y orienta hacia el *estado estético*, vale decir, la experiencia estética. Hans Robert Jauss señala que dicha experiencia expresa «la actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte» (2002: 29); no obstante, aclara que «si en otro tiempo el goce, como modo de apropiación del mundo y autoconciencia, legitimó el trato con el arte, hoy la experiencia estética es considerada solo si deja tras de sí todo placer y se eleva al ámbito de la reflexión estética» (2002: 34). Por un lado, reconocemos el intento de despojar el tradicional matiz placentero que se le otorga a la experiencia estética; por otro lado, identificamos el alto nivel de conciencia que demanda. Entendemos, entonces, que la experiencia estética es una forma de captar el mundo mediante el goce inteligible y reflexivo con el objeto artístico.

Según Jauss, la experiencia estética hace posible la liberación de los sujetos de sus quehaceres cotidianos mediante tres planos: a) la conciencia productiva, al crear mundos a través del arte; b) la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir la realidad de una manera distinta; c) la conciencia intersubjetiva, al valorar las sugerencias del objeto artístico (2002: 41). Se deduce, entonces, que la experiencia estética es entendida como

una vivencia de naturaleza comunicativa liberadora en la que el emisor y el receptor acuden en búsqueda de la comprensión de sus subjetividades, ya sea desde la creación, la percepción y la valoración. Por lo tanto, la experiencia estética, desde una óptica comunicativa, consiste en la confluencia de las subjetividades del emisor y el receptor en aras de la mutua comprensión.

Jauss esclarece la expresión real de esta lógica comunicativa de la experiencia estética a través de tres conceptos de la tradición estética: *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*. Sobre el primer concepto, asevera que

Poiesis, entendida como «captación poietica», designa la experiencia estética fundamental de que el hombre, mediante la producción de arte, puede satisfacer su necesidad universal de encontrarse en el mundo como en casa, privando al mundo exterior de su esquivia extrañeza; haciéndolo obra propia, y obteniendo en esta actividad un saber que se distingue tanto del conocimiento conceptual de la ciencia como de la praxis instrumental del oficio mecánico (2002: 42).

De la cita, se puede reconocer que la experiencia estética de la creación requiere la «captación» consciente de las «extrañezas» del mundo exterior, vale decir, la aprehensión intuitiva de los aspectos «poco claros» de la realidad. Del mismo modo, propicia el encuentro con el conocimiento, claro está un conocimiento distante de la abstracción científica y de la utilidad práctica. Se infiere, entonces, que la *poiesis* en tanto captación otorga al creador el conocimiento sensible. Respecto a la *aisthesis*, Jauss refiere que este concepto: «designa la experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, embotada por la costumbre, de donde se sigue que el conocimiento intuitivo, en virtud de la *aisthesis*, se

opone de nuevo con pleno derecho a la tradicional primacía del conocimiento conceptual» (2002: 42).

La experiencia estética, en tanto *aisthesis*, expresa una percepción renovada del receptor aun cuando el objeto artístico aluda a la cotidianidad del mundo. Debemos entender, además, que dicha renovación ya sugiere de por sí un nuevo saber, aunque de naturaleza intuitiva contrapuesta al saber metódico. Por un lado, la *poiesis* capta una extrañeza del mundo para decirla artísticamente; por otro lado, la *aisthesis* intuye dicha extrañeza para comprenderla estéticamente. En efecto, captación e intuición se manifiestan como formas de conocimiento tan distintas del saber racional y técnico, pero tan eficaces como ellas para la comprensión del mundo. La *poiesis* y la *aisthesis* mantienen una diferencia de fondo frente a la *catharsis*, pues esta última, además de ser un saber, refleja un proceder. Al respecto, Jauss precisa que la *catharsis* «designa la experiencia estética fundamental de que el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción» (2002: 43).

Si bien la *catharsis* expresa la liberación en términos afectivos, en términos estéticos revela el encuentro entre la «captación» del emisor y la «intuición» del receptor, encuentro que potencialmente ha de propiciar la identificación comunicativa y las respuestas afectivas del sujeto de la experiencia estética. No obstante, Jauss especifica que dicha experiencia trasciende el presente. En su aspecto receptivo, afirma que la experiencia estética nos lleva a mundos de fantasía, así como «echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido» (1986: 40). En cuanto al aspecto comunicativo,

la apreciación de Jauss resulta más intuitiva, pues supone que, así como permite saborear lo que en la vida resulta inalcanzable y difícilmente soportable, también «ofrece la posibilidad —frente a todas las funciones y situaciones— de comprender la realización en sí misma como un proceso de formación estética» (1986: 40). En síntesis, la naturaleza comunicativa de la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catharsis* expresan los modos de la experiencia estética en tanto formas de conocimiento; además, en el presente, permite el reconocimiento de las vivencias del pasado y las aspiraciones del futuro.

4. ASEDIOS DE SEMIÓTICA TENSIVA: CAPTACIÓN IMPRESIVA, PRESENCIA Y EMOCIÓN

La experiencia estética, desde la óptica de Jauss, se expresa en la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catharsis*. Por tal motivo, se puede señalar que los objetos estéticos sintetizan una singular experiencia del mundo durante su creación y su recepción. En el caso de la comunicación intersubjetiva a través de los textos literarios, el esfuerzo del receptor estará orientado a reconocer la experiencia subyacente de la escritura expresada discursivamente, pues dicha experiencia «tiene que ser captado en su *devenir*, en el movimiento mismo (el flujo) que lo lleva a tomar forma en su discurso» (Fontanille 2012: 257). En efecto, el acercamiento semiótico tensivo habrá de considerar que «el sujeto», la instancia de la enunciación, es indisociable de su «objeto», en el discurso literario; por lo tanto, «el análisis no puede disociarlos sin asumir el riesgo de destruir la esencia misma de lo que tiene en mira» (Fontanille 2012: 257).

Un primer paso para el asedio semiótico tensivo consiste en reconocer la «captación impresiva» del discurso literario. A decir de Jaques Fontanille, esta captación permite al lector la manifestación directa de su relación sensible con el mundo,

ya que le otorga el acceso a los valores estéticos, discursivos, narrativos y pasionales mediante el reconocimiento de cualidades y cantidades perceptivas, por ejemplo, el ritmo, el espacio iluminado y las relaciones entre las partes de una totalidad figurativa (2012: 261-262). En ese sentido, el texto estético «muestra» la *estesis* del escritor, esto es, la captación impresiva de los fenómenos, la cual «desembocaría en el sentimiento de la *presencia de los valores* en el discurso» (2012: 262). En síntesis, a través de la «captación impresiva» se inicia el asedio semiótico tensivo sobre una forma singular de *presencia* en el mundo.

La «captación impresiva» permite el reconocimiento de la *presencia*, el primer modo de existencia de la significación, cuya plenitud sería siempre una meta por conquistar (Fontanille y Zilberberg 2004: 117). Si bien la enunciación registra gramaticalmente la *presencia*, por ejemplo, la inclusión del pronombre «yo», la «significación» se desentrañará cuando dicho «yo gramatical» se aborde en tanto un «yo sensible» configurado por su interacción con el espacio, el tiempo y las variedades enunciativas. Sobre la *presencia*, Fontanille afirma que: «es la propiedad mínima de una instancia de discurso, cuya realización lingüística más corriente es la deixis, pero que puede ser captada mucho más allá de la morfología lingüística de la deixis y del verbo. La instancia de discurso toma posición en un campo, que es, ante todo, un campo de presencia sensible y perceptiva» (2012: 268).

El «campo de presencia» es el «dominio espacio-temporal en el que se ejerce la percepción» (Fontanille y Zilberberg 2004: 118) y que configura la dimensión experiencial de la *presencia*. Por tal motivo, en el análisis semiótico tensivo, antes que señalar que la voz poética «afirma», será propicio destacar sus sentimientos, sus deseos y su voluntad u otros procesos generados por la experiencia perceptiva. Como esclarece Jaques Fontanille, «se trata aquí

de la presencia viviente (*presentación* y no *representación*), es decir, de la capacidad del texto literario para producir efectos de presencia, basados en el poder de la *presentación deíctica* de la enunciación (2012: 268). Por ello, para producir efectos de presencia, la voz poética recurre a la *presentación* «imperfecta» del mundo que «afecta» la percepción del receptor y le transfiere el sentimiento de incompletitud. En efecto, para aprehender la *presencia*, será necesario asediar dicha *presentación* imperfecta e incompleta.

Desde el lado de la recepción, se puede reconocer dos efectos de la *presencia*: la *felicidad* y la *emoción estética*. Si el campo de presencia es ocupado por el enunciatario en un sentido casi hedonista, se percibe la *felicidad*; pero si es ocupado por el «cuerpo a cuerpo» entre el texto literario y el enunciatario, se percibe la *emoción estética*. Igualmente, si la *emoción estética* se produce por la impresión de *plenitud* de manera fugaz, proporciona la *estesis*; y si es de forma durable, genera el sentimiento de coherencia o de perfección. Siguiendo las ideas de Husserl, Fontanille considera tres condiciones para alcanzar la *emoción estética*: a) *la densidad de partes y aspectos percibidos*, por ejemplo, la percepción de la fluidez de tonalidades distintas; b) *la intensidad de las percepciones*, bien mediante la *tipicidad*, al representar lo general, por ejemplo, los roles y tipos literarios, bien mediante la *iconicidad*, al producir impresiones de realidad y de una presencia más viva; c) *la variedad cualitativa de los aspectos*, expresada, por ejemplo, en la percepción multimodal y en la diversificación figurativa (2012: 274).

En resumen, el asedio semiótico tensivo pretende aprehender la esencia afectiva e intelectual de la enunciación, vale decir, los atributos de la *poiesis*. Por ello, para efectos del presente estudio, la «captación impresiva» será el proceso inicial para la percepción sensible e inteligible y el reconocimiento de la

presencia expresada en la *presentación* discursiva de los poemas infantiles de César Vallejo. Del mismo modo, según la singularidad poética, se reconocerán las condiciones orientadas a conseguir la *emoción estética* del lector infantil, en otras palabras, los rasgos de la *aisthesis*. Finalmente, se explorará las posibilidades de la *catharsis* sugeridas por la potencial admiración simpatética, catártica o irónica que alcanza cada poema.

5. «ESTIVAL»: LA EDUCACIÓN DE LA SOLIDARIDAD

Estival

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...!

(Vallejo 1991: 24)

5.1. Presentación: «el calmoso perfil de un indigente»

«Estival» es un soneto que, a través de la musicalidad, la realidad mágica y el claro-oscuro de la terminología, expresa sus ecos románticos. El poema muestra una escena de verano en la que un anciano hambriento «suplica el ayuno», pero sus ruegos no son escuchados; por el contrario, es duramente menospreciado por la gente que, «rumorosa de júbilo», se divierte en una fiesta. La perspectiva realista expresada en los dos cuartetos cambia a una dimensión más idealizada en los dos tercetos, pues la mugrosa túnica se convierte en una radiante pedrería. La voz poética, al percibir una «situación incompleta» manifiesta su *presencia* mediante el lenguaje de la «cotidianidad» (tarde, sombra, perfil, mano) y de la «fantasía» (túnica, milagro y pedrería), así como a través de la narratividad (cruzó, suplicaba, perdióse, huía) y la rima consonante.

Sobre «Estival», Luis Monguió comenta que resulta significativo por «mostrar el primer ejemplo vallejiano de una visión de la mendicidad y la pobreza en contraste con la alegría de un día de fiesta y el egoísmo de los festejantes, tema que habrá de ser insistente en el poeta» (1960: 86); Ricardo González Vigil señala que el poema «ostenta un aire de moraleja, enseñando a ser caritativos con los indigentes, cuanto más si estos son ancianos» (1991: 25). Afirma, además, que este poema «parece nutrirse de una narración oral bastante extendida en el mundo andino, como puede atestigüarse en las versiones del dios Tonapa, Ticci Wiracocha o Pariacaca [...]» (1991: 25).

5.2. Develación de la *poiesis*: la narratividad

La voz poética expresa su «captación impresiva» mediante la narratividad. Este procedimiento percibe las acciones del anciano indigente (pedido, súplica, retiro y huida) y la intensidad

en ascenso de sus sentimientos (calma, amargura, frustración y aversión); así como la afectividad *en descenso* recibida por «la gente» (indiferencia, desprecio, indolencia, insensibilidad). Si observamos detenidamente el procedimiento narrativo de la voz poética, se puede reconocer el deseo de sintetizar su experiencia estética a modo de instantáneas estróficas: primera estrofa, calma-pedido-indiferencia; segunda estrofa, desprecio-súplica-amargura; tercera estrofa, desengaño-retiro-indolencia; cuarta estrofa, aversión-huida-insensibilidad. En efecto, presenciamos una narratividad concentrada en la percepción de las acciones, sentimientos y afectividad recibida por el personaje, los cuales provocan «efectos» de realidad en el lector.

Consciente de su potencial receptor infantil, la voz poética concibe su enunciación a modo de un cuento, por ello, prioriza el «campo de presencia» a partir de las referencias espacio-temporales. Imaginariamente, encamina hacia un espacio difuso: «En una roja tarde de verano» y presenta al «personaje» mediante el símil «cruzó como una sombra penitente»; luego, nos dirige hacia «un parque de fiesta» donde percibe el júbilo y el desprecio de la gente; posteriormente, nos «acerca» al inicio del alejamiento «por entre las sombras del ocaso»; finalmente, nos «conduce» a una situación milagrosa. El recorrido narrativo de los cuartetos «va» de un espacio fantasioso hacia uno real, y el de los tercetos, de un espacio real a uno fantasioso, lo cual revela que la voz poética conoce las expectativas estéticas de su potencial lector. En efecto, la narratividad configura una *poiesis* que conjuga realidad y fantasía; por lo tanto, resulta acorde a la sensibilidad infantil.

5.3. Irradiación de la *presencia*: *captación* y *mira*

Partiremos al encuentro de la significación desentrañando la *presencia* de la voz poética mediante los conceptos de *captación*

y *mira*³. En principio, la *presencia* de la voz poética se reconoce a través de su *captación* difusa de las circunstancias, por tal motivo, recurre a la mención del espacio impreciso y al símil: «En una roja tarde de verano / cruzó como una sombra penitente»; no obstante, la *mira* precisa de la afectividad devela su capacidad sensible para interiorizar «el calmoso perfil de un indigente, alargando doquier la débil mano». En la segunda estrofa, con la *mira* más potente, la voz poética puede «reconocer» el júbilo y el desdén de «la gente», así como el sufrimiento y la amargura del anciano. A cierta distancia, en la tercera estrofa la voz poética *capta* la frustración del anciano y, en la cuarta estrofa, a mayor distancia, la aversión. En síntesis, durante el recorrido narrativo la voz poética configura su *presencia* sensible.

Si la narratividad «asoma» la *presencia* de la voz poética; la *captación* y la *mira* irradian su naturaleza sensible. En primera instancia, «mira» la confianza del anciano expresada en el «calmoso perfil» y en el acto de alargar su débil mano a todos. A mayor proximidad, mayor potencia de la *mira* para distinguir los sentimientos contrapuestos: el júbilo y el desdén de «la gente»; pero también para percibir el sufrir y la aparición de la amargura, la cual genera desconfianza del anciano. La *captación* de la frustración revela una *presencia* sensitiva e intelectual, ya que, aun a cierta distancia, «siente» la variación en *ascenso* de la amargura y de la desconfianza, y «reconoce» la causalidad de los acontecimientos («luego»). Por último, la voz poética solo «capta» la huida del anciano que, metonímicamente, refiere su aversión. En resumen, la *captación* y la *mira*, al centrarse en la

3 Fontanille sostiene que la aprehensión del mundo depende de la distancia, mayor o menor, entre lo que es puesto en la *mira* (*aparición*) y lo que es *captado* (*apariciencia*). Precisa que «la *mira* se caracteriza por las variaciones de su *intensidad*; la *captación*, por las variaciones de su *extensión*» (2012: 269).

afectividad variante del «personaje», configuran la sensibilidad de la *presencia* de la voz poética.

5.4. La identificación simpatética: la solidaridad afectiva

La *presencia* de la voz poética mediante la narratividad conduce a la identificación simpatética, entiéndase la emoción estética consistente en ponerse en lugar del yo ajeno y que «lleva al lector o al espectador a solidarizarse, a través de la emoción con el héroe sufriente» (Jauss 1986: 270). Las acciones del anciano, en realidad, revelan el estado afectivo de «la gente». Si extender la mano «doquier» expresa confianza en la humanidad, el desdén colectivo comunica la ausencia de compasión ante el sufrimiento humano. Al ver «desengañada» su confianza, asume el anciano indigente la necesidad de alejarse de un mundo habitado por personas ajenas a los principios solidarios, por ello, huye.

Nuestro mundo es un «parque de fiesta» donde el hombre vive en júbilo, pero no desea «compartir» dicha alegría con el prójimo. Entonces, se puede afirmar que César Vallejo, de manera profética, temía la intensificación del sufrimiento de uno y la indiferencia de otros; por ello, apela a la solidaridad afectiva del lector para con el anciano indigente. En efecto, la voz poética supone que la solidaridad con el sufriente será el principio humano que acrecienta la confianza en los hombres y, en efecto, el mundo se torne habitable. Sin dudas, «Estival» es un poema en el que la voz poética aspira a instalar la emoción empática en el lector infantil.

6. «EL BARCO PERDIDO»: LA EDUCACIÓN DE LA IMAGINACIÓN

El barco perdido

A Julio Eduardo Manucci

Fatigado al mediar la tarde fría
ungida de oro y éter,
he pensado con pena 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 verde azul del agua entre alcanfores,
donde jugué a las naves,
las naves de mi infancia que fletara
con mis mieles mejores!

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

(Vallejo 1991: 39)

6.1. **Presentación: «el perfil proscrito de ese barco»**

«El barco perdido» es un poema de tono evocativo-reflexivo en cuyos veinticuatro versos (seis cuartetos) se aborda el recuerdo de la infancia desde un presente juvenil. Desde el título, el poema recurre a un juguete, un barco, para despertar la inocencia infantil y la imaginación melancólica. La voz poética, al sentirse «fatigado» por la vida, evoca con nostalgia su niñez, pues el presente lo ahoga en su «conciencia». El recuerdo del «lindo barco» constituye el motivo poético que modera el lamento del presente juvenil. La atmósfera infantil se construye mediante el tono sensible (pocito de agua, un barco favorito) y el matiz lúdico («donde jugué a las naves»); no obstante, la voz poética muestra una actitud de inconformidad con el presente: «he pensado con pena horas enteras / en lo que he sido un día!».

Para Luis Monguió, «El barco perdido» destaca por la presencia de «tonalidades características del Vallejo posterior: evocación de cosas familiares y de la infancia para lanzar la emoción del poeta el día en que escribe, procedimiento que Vallejo empleará luego constantemente, y el uso del lenguaje corriente, vernacular, como ese “yo no sé” y ese “qué bueno” que saben a pueblo» (1960: 87); para Ricardo González Vigil significa «un nítido avance artístico, en comparación con las composiciones de Vallejo difundidas antes en *Cultura Infantil*. [...] Se limita a abordar un tema infantil, pero en tanto recreado por la nostalgia de quien ya está distante de la niñez» (1991: 40); por su parte, Raúl Hernández Novás afirma que «es un curioso antecedente del lenguaje coloquial y la visión infantil que luego caracterizarán a algunos textos de *Trilce*» (1988: 98).

6.2. **Acercamiento a la poiesis: la intermitencia**

La voz poética presenta su «captación impresiva» mediante el recuerdo. Este proceder sintetiza la alternancia del presente-

pasado («he pensado con pena horas enteras / en lo que he sido un día!»), de la experiencia emotiva-racional («¡Oh lindo barco gualda que te fueras / yo no sabré hasta dónde!»), de la consonancia-asonancia y de la exquisitez-sencillez del lenguaje («¡Oh verde azul del agua entre alcanfores, / donde jugué a las naves, / las naves de mi infancia que fletara / con mis mieles mejores!»). Si a ello consideramos que de una estrofa a otra la «emotividad» de la voz poética experimenta una variación exclamativa en *ascenso*, entonces diremos que estamos frente a una sensibilidad en constante tensión. En consecuencia, el recuerdo se configura como el espacio idóneo para que la voz poética transmita la intermitencia de los tiempos, las emociones, los ritmos y lenguajes, elementos cuyo principal efecto es garantizar la existencia de una sensibilidad.

Discursivamente, la voz poética desea transmitir la intermitencia temporal de dos afectividades: la infantil y la juvenil, por ello, recurre a una *poiesis* evocativa. En su «campo de presencia», la *extensión* del tiempo otorga *intensidad* a la experiencia («he pensado con pena horas enteras / en lo que he sido un día!»), la emotividad infantil pasada convive con la racionalidad juvenil presente («he pensado con pena / en el perfil proscrito de ese barco / que ahora ya no existe!») y la ternura de lo vivido se intercala con la reflexión de la vivencia («¡Oh lindo barco gualda que te fueras / yo no sabré hasta dónde! / Ahora que me ahogo en mi Conciencia, / qué bueno si volvieras...!»). Como se aprecia, la intermitencia afectiva configura una *poiesis* evocativa orientada a despertar la sensibilidad del lector que ha «perdido» físicamente el barco de su niñez.

6.3. Irradiación de la *presencia*: *exteroceptividad* e *interoceptividad*

A fin de anclar temporalmente en la *semiosis* del poema, reconoceremos la *presencia* mediante el acercamiento a la *exteroceptividad* y la *interoceptividad*⁴ de la voz poética. Exteriormente, notamos que la *presencia* enfatiza, en dos momentos, las circunstancias: al inicio del poema: «Fatigado al mediar la tarde fría»; y en «medio» de este: «Fatigado al mediar mi vida triste». La idea de «medio» revela la intermitencia de un antes a un después. En otras palabras, el intersticio de la edad. No obstante, la imagen táctil-visual (ungida de oro y éter), visual-olfativa (tuve un pocito de agua entre alcanfores) y táctil-olfativa (también tuve / un lindo barco gualda) manifiesta que la voz poética siente *felicidad* al instalarse en el pasado infantil. En efecto, la *exteroceptividad* permite percibir la sensibilidad de la *presencia*.

Interiormente, los estados de ánimo de la *presencia* construyen los tópicos del poema. La afectividad de la *presencia* resulta intermitente, ya que intercala la *intensidad* (profundidad) y la *extensión* (duración) de sus emociones. En un primer momento, a la tristeza *intensa* por su «ser» pasado (estrofa 1: «he pensado con pena horas enteras / en lo que he sido un día!») le sigue la alegría *extensa* que abarca dos estrofas (estrofas 2 y 3: «Tuve un pocito de agua...»). En un segundo momento, a la pena *extensa* que «dura» desde la primera estrofa, aunque esta vez por el barco de la infancia (estrofa 4: «he pensado con pena / en el perfil proscrito de ese barco»), le sigue la alegría *intensa* expresada en la «exclamación» continua (estrofa 5: «¡Oh verde

4 A decir de Marcos Mondoñedo, la *exteroceptividad* designa el estado de las cosas y «los elementos inscritos en el mundo exterior o plano de la expresión» (2012: 197); mientras que la *interoceptividad* refiere los estados de ánimo y «los elementos inscritos en el mundo interior o plano del contenido» (2012: 198).

azul del agua...» y 6: «¡Oh lindo barco gualda que te fueras...»). A partir del reconocimiento de la *interoceptividad* de la *presencia*, entonces destacamos como tópico la intermitencia de la nostalgia y la alegría de la voz poética.

Además de presentar su afectividad en tensión, la voz poética «acude» a su inteligibilidad para avalar su *presencia*. En ese sentido, su experiencia del presente se muestra mediante el razonamiento sobre el ser: «he pensado... / en lo que he sido un día» y la existencia: «he pensado... / en el perfil proscrito de ese barco / que ahora ya no existe». Nótese, además, que la voz poética «desea» recuperar la sensibilidad infantil del pasado para «equilibrar» la inteligibilidad juvenil del presente: «Oh lindo barco gualda que te fuera!... / Ahora que me ahogo en mi Conciencia, / qué bueno si volvieras...!». En efecto, la exteroceptividad y la interoceptividad configuran la sensibilidad oscilante y la inteligibilidad reflexiva de la *presencia* de la voz poética.

6.4. La identificación irónica: la imaginación reflexiva

La sensibilidad intermitente, la *exteroceptividad* y la *interoceptividad* de la *presencia* conducen a la identificación irónica, entendiéndose «un nivel de recepción estética, en el que al espectador o lector se le traza solo una identificación esperable que, luego, es ironizada o rechazada del todo [...] provocando así su reflexión estética y moral» (Jauss 1986: 283). El pensar *intenso* y *extenso* revela una «incompletitud» en la voz poética, por ello, «acude» al pasado para «completar» imaginativamente su presente. Así, la evocación imaginativa del «barco» es una acción que pretende «dar respiración» al «mediar la tarde fría» de la juventud. Además, la ironización de la «conciencia» asfixiante es síntoma de que la racionalidad resulta insuficiente para el ser humano. En síntesis, «El barco perdido», por intermedio de la *poiesis* y la *presencia*, induce a la reflexión estética del lector.

En consecuencia, la voz poética nos sugiere la necesaria recuperación de la imaginación infantil para sobrellevar la asfixiante racionalidad. Sentir el mundo mediante imágenes visuales, olfativas y táctiles remite a la necesidad de aprehender sensorialmente la realidad. Además, «instalarse» en el recuerdo de un «juguete» para vivenciar un mundo despojado de pretensiones utilitarias explica la imprescindibilidad de revivir las afectividades. Asimismo, para «moderar» la duradera tristeza «real» se exige el inmediato auxilio de la fugaz alegría «imaginada»; por ello, la ternura infantil deberá estar atenta para «salvar» del naufragio a la racionalidad juvenil. Queda claro, entonces, que la vida del ser humano requiere que su conocimiento inteligible juvenil se complemente con su conocimiento sensible infantil.

La *exteroceptividad* y la *interoceptividad*, en efecto, configuran la afectividad oscilante y la reflexividad para «provocar» la reflexión estética del lector infantil. Aun cuando imaginativamente la voz poética se instala en el pasado, en el presente es consciente de lo que ha sido y de lo que ya no existe, vale decir, de la irrecuperabilidad del tiempo. Si consideramos que la *poiesis* se realiza en circunstancias en que la voz poética se ahoga en su «conciencia» y que, sin embargo, ocurre la «aparición» del poema; entonces inferimos que la imaginación permite recuperar sensiblemente al hombre sumergido en su racionalidad, por ello, reflexiona y desea: «qué bueno si volvieras...!». Se puede aseverar, entonces, que César Vallejo, guiado por su vocación pedagógica humanista, apostaba por la recuperación imaginativa de la sensibilidad infantil. Por tal motivo, «El barco perdido» se constituye como un poema que interpela la sensorialidad del lector infantil para luego orientar su reflexividad sobre la trascendencia del espíritu imaginativo.

7. «LA MULA»: LA EDUCACIÓN DE LA COMPASIÓN

La mula

Carretero de bronce! Ya no encones
las ancas de tus mulas desangradas;
tú que llevas también en tus pulmones
las huellas de cien cruces arrastradas.

Yo no sé qué siniestras emociones
en sus carnes están encarceladas;
y a tu aullido de alcohol, sus corazones
ofician subterráneas carcajadas...

Por las calles, eternas pasajeras
de monótono rumbo y acre tufo,
retornan, como sombras pordioseras.

Desarma tu interés...! Ya el sol naufraga,
y en tus espaldas signa en tono bufo
una lonja rubí, como una llaga!

(Vallejo 1991: 47)

7.1. **Presentación: «Carretero de bronce! Ya no encones»**

«La mula» es un soneto en el que la voz poética se dirige al «Carretero de bronce» para «ordenarle» que ya no lastime a las mulas, pues, tal como ellas llevan las huellas del sufrimiento en las ancas, él las lleva en sus espaldas. Predominantemente, presenta figuras de sentido, metáfora: «Carretero de bronce», hipérbole: «las huellas de tres cruces arrastradas», personificación: «sus corazones / ofician subterráneas carcajadas», oxímoron: «eternas pasajeras», símil: «como sombras pordioseras» e imagen: «una lonja rubí». Observamos recurrentes referencias al cuerpo

(ancas, pulmones, carnes, corazones, espalda, llaga) y, mediante la actitud apostrófica, se reconoce el tono compasivo de la voz poética («tú que llevas también en tus pulmones») y su enfática petición al tú lírico («Desarma tu interés»).

Sobre «La mula», Juan Larrea afirma que es un poema cuyo sentimiento caracteriza la posición ética y estética que «muchos años después se traducirá en la posición equivalente de Vallejo ante la situación social de las naciones» (1978: 222); Ricardo González Vigil considera que, al igual que «Estival», pretende transmitir una enseñanza de la compasión y añade que parecería estar aludiendo a un indígena, ya que «el vocablo bronce connota el color bronceo o bronceado del carretero: un indio o, en todo caso, un cholo» (1991: 48); Gonzalo Espino comenta que, de manera metafórica, en este poema «la trama humana hace que la bestia sea un pretexto para hablar del hombre, dentro de un simbolismo que acoge la soledad y pobreza» (1992: 55).

7.2. Acercamiento a la *poiesis*: la comunicación intersubjetiva

La voz poética presenta su «captación impresiva» mediante la comunicación intersubjetiva con el tú lírico, es decir, la interacción afectiva con el receptor interno del poema. Consciente de tal propósito, utiliza la apelación directa e indirecta: la primera para «suplicarle» la restricción de una acción («Carretero de bronce! Ya no encones») y la disolución de un sentimiento («Desarma tu interés...! Ya el sol naufraga»); la segunda para sensibilizarlo («tú que llevas también en tus pulmones / las huellas de cien cruces arrastradas»). En efecto, se «persigue» la comunicación intersubjetiva mediante la interafectividad entre la «compasión» de la voz poética y «la impiedad» del Carretero de bronce, y a través del «sufrir compartido» entre este Carretero y las mulas.

En su proceder discursivo, la voz poética también expresa la comunicación intersubjetiva entre el yo lírico, el tú lírico y el objeto lírico; por ello, distribuye el auditorio: la primera estrofa para interpelar al tú (el Carretero de bronce), la segunda para presentar el no-saber del yo; la tercera para «describir» el regreso de «ellas» y la cuarta estrofa para interpelar nuevamente al tú. En tal sentido, la «reiterativa» apelación al tú lírico sugiere que es quien requiere mayor comunicación intersubjetiva, pues carece de «compasión»; la descripción del retorno de las mulas las convierte en «cuerpo» de compasión; y la «poca» referencia textual al yo implica que, como «cuerpo» mediador de la compasión, su importancia es, sobre todo, más cualitativa. En síntesis, la compasión posibilita la *poiesis* y, a su vez, es el sentimiento que propicia la comunicación intersubjetiva.

7.3. Irradiación de la *presencia hospitalaria*

Iremos tras la significación del poema considerando que la voz poética se presenta a modo de *presencia hospitalaria*⁵. En el primer instante de intersubjetividad, la compasión de la voz poética permite «comprender» la impiedad del tú. Por ello, desde el inicio reconoce el metálico sentimiento del tú lírico y lo nombra con la metáfora «Carretero de bronce». Del mismo modo, percibe su vivaz «sufrimiento» y lo expresa recurriendo a la hipérbole «las huellas de cien cruces arrastradas». En un segundo instante de intersubjetividad, la compasión hace posible conocer el sentir viviente de las mulas a través de la personificación «sus corazones / ofician subterráneas carcajadas...».

5 Herman Parret considera que la *hospitalidad de la presencia* genera el otro como una *presencia* que somete por su vivacidad y, por lo tanto, es propulsa la convivialidad, un vivir juntos el presente viviente (2008: 211). Aclara, además, que la intersubjetividad radica en la comprensión de la carne del otro no por estar «frente a frente», sino porque se le «hace frente», es decir, existe interafectividad con él (2008: 213).

La *presencia hospitalaria* percibe al otro, el Carretero de bronce y las mulas, como cuerpos que generan la intersubjetividad. En su relación con el Carretero de bronce, la voz poética no presenta la compasión como imperativo, ni como atributo distintivo de su ser, sino como un sentimiento con potencia para evitar la crueldad (encones) y diluir el individualismo (tu interés). Sin embargo, tensivamente, la compasión de la voz poética ha surgido previa a la *poiesis* y ha sido «despertada» por la subjetividad del otro, en este caso, la indolencia del Carretero de bronce hacia las mulas. Así, percibimos que la voz poética al «hacer frente» al tú lírico permite la comunicación intersubjetiva entre la compasión y la indolencia. De esta manera, mediante la *presencia hospitalaria* se dilucida la siguiente idea: la intersubjetividad permite la socialización de las afectividades.

En la relación entre el Carretero de bronce y la mula, la compasión adquiere una dimensión más prescriptiva, pues se recurre a la «analogía»: tú vives lo que él vive; en efecto, tú sientes lo que él siente. Al afirmar «tú que llevas también en tus pulmones / las huellas de cien cruces arrastradas», la voz poética pretende inducir a que el Carretero de bronce al haber vivido el «mismo» sufrimiento de las mulas, entonces debe «sentirlo» en cuerpo propio, pues si el hiriente golpe provoca el sangrado de las ancas, el trabajo arduo provoca una herida muy roja en su espalda. En efecto, por intermedio de la *presencia hospitalaria*, la voz poética, para evitar que los deseos individuales «omitan» la *presencia* del otro, «comunica» su compasión al Carretero de bronce y, por extensión, al lector infantil.

7.4. La identificación catártica: la compasión intersubjetiva

La *presencia hospitalaria* de la voz poética encamina hacia la identificación catártica, entiéndase la actitud estética «que traslada al espectador desde los intereses reales y los vínculos

emotivos de su entorno, a la situación de héroe sufriente u oprimido, para provocar —por la conmoción trágica o el alivio cómico— una liberación de su ánimo» (Jauss 1986: 277). La comunicación intersubjetiva entre la voz poética, el Carretero de bronce y las mulas transmite el sentir compasivo. En un inicio, la voz poética «siente» el sufrimiento de las mulas y, provisto de dicha sensibilidad, intenta «aplacar» la furiosidad del Carretero de bronce mediante la petición «Ya no encones /las ancas de tus mulas desangradas». Inmediatamente, pretende «despertar» la compasión del Carretero de bronce aludiendo a la analogía de una misma situación: «tú que llevas también en tus pulmones / las huellas de cien cruces arrastradas». En síntesis, «La mula», a través de la comunicación interafectiva apela a la compasión del lector.

La voz poética configura una ética de la compasión en la que se requiere cercanía, «vivencia» y comprensión del sufrimiento, ya que el despertar de la afectividad compasiva se origina cuando un cuerpo sintiente «hace frente» a otro cuerpo sufriente. En ese sentido, la compasión no es consecuencia de los imperativos sociales expresados en un «¡compadécete!», sino por «vivir juntos» el sufrimiento del otro. Como se aprecia, semióticamente la compasión es un sentimiento que rehúsa la apelación tradicional de «ponerse en el lugar del otro», ya que ello significaría «eliminar» su corporeidad y su sensibilidad y, por el contrario, significa «convivir» con la *presencia* afectiva del otro. En efecto, «La mula» nos sugiere que el sentir compasivo se origina a partir de la comunicación intersubjetiva «con» la compasión del otro.

La *hospitalidad del yo* configura la comunicación interafectiva entre la voz poética, el Carretero de bronce y las mulas para generar la identificación catártica del lector infantil. Considerando la naturaleza sensitiva del poema (ancas,

pulmones, carnes, espalda, llagas), entonces reconocemos que la compasión requiere la comprensión del cuerpo sufriente del otro, ya que es el primer paso para despertar la subjetividad. De ello inferimos que la afectividad compasiva es consecuencia de la inteligibilidad y la sensibilidad de las personas. Se puede afirmar, entonces, que César Vallejo, consciente de ser un poeta docente, confiaba en la poesía infantil como socializadora de afectividades. Por tal motivo, «La mula» se constituye como un poema que «comunica» e «integra» al lector infantil en la dinámica de la comunicación intersubjetiva de la compasión.

8. LOS POEMAS INFANTILES DE CÉSAR VALLEJO: REFLEXIONES ESTÉTICO-PEDAGÓGICAS

«Estival», «El barco perdido» y «La mula» son poemas infantiles que, además de evidenciar un esforzado y creativo ejercicio de versificación, demuestran la concepción de César Vallejo sobre la educación estética. Siguiendo las coordenadas de la semiótica tensiva, se ha podido reconocer los estrechos vínculos con el idealismo alemán, precisamente con la perspectiva de Friedrich Schiller, pues cada poema se «presenta» como una apelación sensorial a la sensibilidad y a la razón de los lectores infantiles. En términos de Hans Robert Jauss y como manifestaciones de la experiencia literaria, se aprecia cómo la *poiesis* se encamina hacia la *aisthesis* para conseguir la *catharsis*. Puesto que cada poema aparece como una situación de comunicación estética, deseamos destacar su mensaje estético-pedagógico.

En primer lugar, la *presencia* de la voz poética de «Estival» nos permite reflexionar sobre la trascendencia de la solidaridad afectiva. Antes que la caridad material de las personas, lo que sugiere este poema es la práctica de la solidaridad afectiva entre los hombres para que podamos convivir en un mismo lugar. Contrario a la extendida percepción sobre la solidaridad, César

Vallejo concibe que nuestra afectividad solidaria, en realidad, requiere de nuestra disposición sensible para comprender la situación de los demás, por ello, interpela nuestros afectos para percibir los afectos de los demás. Si el lugar en que vivimos se convierte en un parque de fiesta donde se suplica el ayuno amargamente, entonces no estamos en condiciones de trabajar nuestros afectos para calmar la súplica y la amargura del prójimo. A mi juicio, «Estival» es un poema en el que la pedagogía de la solidaridad afectiva hace eco a los corazones del lector infantil.

En segundo lugar, «El barco perdido» aparece ante «nuestros ojos» con la pretensión de despertar la imaginación y la reflexividad, en otras palabras, nuestra imaginación reflexiva. Imaginativamente, la *presencia* de dicho poema se sumerge del presente para arribar al pasado y calmar las agitadas aguas de la conciencia. La experiencia que al final vive la voz poética es sugerente, pues sintetiza razón y emoción, esto es, inteligibilidad y sensibilidad. Acorde con los propósitos de la educación estética, César Vallejo comunica poéticamente la necesidad de que imaginación y racionalidad «convivan». En el ahogo de la conciencia racional, siempre será bueno que la imaginación sensible acuda a su salvación. A mi parecer, «El barco perdido» es un poema en que la reflexión imaginativa orienta el recuerdo feliz del lector que ha zarpado de la infancia y está en camino hacia la juventud.

Finalmente, «La mula» remite intensamente a nuestra sensorialidad y nos esclarece que la compasión es producto de la comunicación intersubjetiva cuando se «hace frente» al cuerpo sufriente del otro. Ante el dolor ajeno, la *presencia* de dicho poema nos aclara que la comunicación intersubjetiva es la vivencia que propicia interiormente la compasión. Para «transmitir» la afectividad compasiva, la voz poética se dirige hacia el Carretero de bronce mediante un lenguaje afectivo antes que en forma

de mandato. Si bien no se sabe qué emociones tienen en sus «carnes» la voz poética, el Carretero de bronce y las mulas, la compasión será un producto de la comunicación intersubjetiva de sus presencias. Notamos, entonces, que César Vallejo presiente que la compasión es, sobre todo, un sentir compartido. En mi opinión, «La mula» es un poema en el que se comunica la pedagogía de la compasión intersubjetiva al lector infantil.

Solidaridad, imaginación y compasión se conjugan en los poemas analizados. Caminar tras las huellas por donde transitó el sentir de César Vallejo al momento de escribir sus poemas infantiles ha sido una experiencia que nos ha permitido revelar su original concepción sobre la educación estética. En tanto comunicación intersubjetiva, comprender dicha concepción ha sido una vivencia en la que conjugaban la afectividad hacia la voz poética y la reflexividad del mensaje; en otras palabras, ha sido una comunicación estética con el autor. Consciente de que las condiciones educativas del presente hacen urgente recuperar la afectividad solidaria, imaginativa y comunicativa, creo que la experiencia estética que nos ofrecen «Estival», «El barco perdido» y «La mula» del poeta-docente César Vallejo nos transmitirá la pedagogía del sentir y, de ese modo, imaginaremos vivencias futuras. A ochenta años de su desaparición, los poemas infantiles de César Vallejo ofician afectos en nuestros corazones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLÓN AGUIRRE, Enrique (2015). «Criterio de esta edición». En BALLÓN AGUIRRE, Enrique (ed.). *César Vallejo. Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, LXXVIII.

ESPINO, Gonzalo (1992). «A 100 años del nacimiento de César Vallejo. El profesor Vallejo y su poesía juvenil». *Revista Tarea*, 30, 49-57.

FERRATER MORA, José (1970). *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

FONTANILLE, Jaques (2012). *Semiótica y literatura. Ensayos de método*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

FONTANILLE, Jaques y ZILBERBERG, Claude (2004). *Tensión y significación*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1991). «[Notas y comentarios]». En VALLEJO, César. *Obra poética. (Obras completas T. I)*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, 25-48.

HEGEL, Georg (1980). *Introducción a la historia de la filosofía*. Traducción del alemán y prólogo de Eloy Terrón. Buenos Aires: Aguilar.

HERNÁNDEZ NOVÁS, Raúl (1988). «[Comentario a] El barco perdido». En HERNÁNDEZ NOVÁS, Raúl (ed.). *Poesía completa*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias-Casa de las Américas, 98.

JAUSS, Hans (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayo en el campo de la experiencia estética*. Traducción de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios. Madrid: Taurus.

_____ (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Traducción e introducción de Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós.

LARREA, Juan (1978). «Poemas juveniles». En LARREA, Juan (ed.). *César Vallejo. Poesía completa*. Barcelona: Barral Editores, 215-225.

MONDOÑEDO, Marcos (2012). *Semiótica del castellano*. Lima: UNMSM.

MONGUIÓ, Luis (1960). *César Vallejo. Vida y obra*. Lima: Editora Perú Nuevo.

OVIEDO, José Miguel (1989). «Poemas juveniles». En FERRARI, Américo (ed.). *César Vallejo. Obra poética*. Colección Archivos, v. 4. España/México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 121.

PARRET, Herman (2008). *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

SCHILLER, Friedrich (1963). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducción del alemán y prólogo de Vicente Romano García. Madrid: Aguilar.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1997). «Prólogo». En SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (ed.). *César Vallejo. Poesía completa*. Tomo I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 49-64.

VALLEJO, César (1991). *Obra poética. (Obras completas. T. I)*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 101-121

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2.5159

César Vallejo y la identidad nacional en la escuela peruana¹

César Vallejo and National Identity in Peruvian Schools

JOSÉ FARJE CUCHILLO

Universidad Privada del Norte

(Lima, Perú)

farjecuchillo35@gmail.com



RESUMEN

Los textos escolares publicados por el Estado peruano presentan a César Vallejo como un escritor que explora diversos tópicos en su poética, pero sin profundizar en ninguno de ellos. Algunos, como el amor eros, el humor, la reflexión estética o la cárcel, han sido trabajados de manera poco didáctica, limitada o nula. En el caso de los poemas de compromiso social, se ha soslayado su matiz político marxista privilegiando el amor ecuménico que ellos

1 Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Nacional «Me moriré en París con aguacero: 80 años de la desaparición de César Vallejo», evento realizado en Lima los días 16 y 17 de abril en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

poseen complementariamente. Asimismo, se ha privilegiado una imagen dolorosa del poeta. Este hecho difunde un conocimiento inexacto y parcializado del vate santiaguino. El objetivo de este artículo es analizar qué características posee el símbolo César Vallejo en los textos escolares vigentes. Para responder a esta interrogante, se ensayará la siguiente hipótesis: el símbolo Vallejo apoya la identidad nacional propuesta por el Estado.

Palabras clave: César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, teoría retórica, estudios culturales.

ABSTRACT

Schoolbooks published in Peru depict César Vallejo as a writer who explores diverse topics in his poetry, but without probing deeply into any of them. Some themes, such as *eros* love, humor, aesthetic consideration, or imprisonment, have not been studied in a didactic way, if at all. With regards to the poems about social commitment, his Marxist slant has been avoided, privileging the complimentary motif of universal love. Additionally, the poet is often associated with great pain and suffering. This fact spreads an imprecise and incomplete knowledge of the bard from Santiago de Chuco. This article aims to analyze what characteristics the symbolic image of César Vallejo possesses in current-day textbooks. To answer this question, the following hypothesis is proposed: that the symbol of Vallejo supports the state-sponsored national identity.

Keywords: César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, rhetorical theory, cultural studies.

Recibido: 15/07/18 Aceptado: 30/09/18 Publicado *online*: 22/12/18

CARACTERÍSTICA PRINCIPAL DEL SÍMBOLO CÉSAR VALLEJO EN LOS TEXTOS ESCOLARES: EL DOLOR

El Estado peruano tiene como política educativa editar libros, que son distribuidos gratuitamente a nivel nacional en los colegios públicos. La educación secundaria tiene en la asignatura de Comunicación cuatro libros por cada año de estudio: *Comunicación, texto escolar*; *Comprensión lectora*; *Comunicación, cuaderno de trabajo* y *Antología literaria*. En la página siguiente, se presentará un cuadro para ubicar los textos del poeta con el tópico que representan en los libros que se han entregado el 2018, y se analizará la manera cómo se trabaja la obra vallejiana, de donde se podrá inferir la característica principal del símbolo Vallejo: el dolor.

En primer año, hay un poema sobre la familia, «A mi hermano Miguel», el cual refuerza la temática del dolor, pues no se analiza con detalle el humor del otro texto de Vallejo que pertenece a *Contra el secreto profesional*. A este solo se le pide reconocer su género, tema, personajes y finalidad. En segundo año, el poema III de *Trilce*, sobre la cárcel y la ausencia de una infancia añorada, es analizado pobremente con una sola pregunta: «¿qué relación estableces entre la voz poética y los niños?». Es decir, la cárcel no es mencionada. De esta manera, se oculta el correlato biográfico o las reflexiones sobre la reclusión. Ante ello, se percibe un dolor sin contexto.

En tercer año, *Paco Yunque* versión historieta (Acevedo y Jiménez 2008) aparece mutilado, al extremo de perder su sentido. Además, solo se pregunta por su naturaleza de historieta y el reconocimiento de las voces en la historia. De esta manera, el cuento de compromiso social pierde valoración política. Su alegórica crítica social ha sido minimizada y ha quedado la triste historia de un niño que sufre *bullying* por su condición económica. En «Masa» se proponen preguntas sobre las voces,

	Comunicación texto escolar	Comunicación, cuaderno de trabajo	Comprensión lectora	Antología literaria
1.º año		Texto sin título («Un médico afirma [...]») (2017 a: 202) [Humor] «A mi hermano Miguel» (2017 a: 214) [Familia]		
2.º año		Poema «III» de <i>Trilce</i> (2017 b: 215) [Cárcel]		
3.º año	Fragmento de <i>Paco Yunque</i> como historieta (2016 a: 200-201) [Compromiso social]	«Traspié entre dos estrellas» (2016 b: 66-67) [Amor ecuménico] «Los heraldos negros» (2016 b: 190) [Dolor] «Voy a hablar de la esperanza» (2016 b: 200-201) [Dolor]	«Masa» (2017: 219-220) [Amor ecuménico]	«Idilio muerto» (2017: 73) [Amor eros]
4.º año	«Considerando en frío imparcialmente» (incompleto) (2016 d: 137) [Amor ecuménico]	Fragmento de «Piedra negra sobre una piedra blanca» (2016 c: 224) [Dolor]		Poema III del libro <i>España, aparta de mí este cáliz</i> (2017: 38-39) [Compromiso social]
5.º año	<i>Trilce</i> «XLIV» (2016 e: 81) [Reflexión estética] «XXIV» (2016 e: 81) [Amor eros]			

el tema, el tono del poema o el significado de algunos versos, pero se elimina todo vínculo con la guerra civil española. Si no se le alegoriza o contextualiza históricamente, resulta solo un poema fantástico, donde se vence a la muerte poéticamente. La excepción parece ser «Traspié entre dos estrellas», ya que se plantea una reflexión: «Vallejo, a veces, empleaba su poesía para transmitir una denuncia social, a pesar de que varias personas no estaban de acuerdo, ¿piensas que los poemas deben tener esa finalidad?» (Ministerio de Educación 2016: 66-67). Sin embargo, la pregunta es excesivamente genérica y no se sostiene en un previo análisis del texto mismo. Por ello, el poema es percibido más como de «amor ecuménico» (González Vigil 2009:120) y no como uno de compromiso social. Es cierto que ambos tópicos son complementarios; sin embargo, por esa razón, no puede sobreponerse un tema sobre otro. A los dos poemas de trasfondo político marxista antes mencionados, se les ha negado la oportunidad de ser testigos de una efervescencia política epocal y ser argumentos convincentes de una utopía social. En «Los heraldos negros», «Voy a hablar de la esperanza» e «Idilio muerto», se indaga por la comprensión literal o inferencial, pero no por la criterial o contextual. Se percibe una predominancia del dolor con los dos primeros poemas en desmedro del tópico del «amor eros» (González Vigil 2009: 120) que propone «Idilio muerto». A esto se suman preguntas sobre la ubicación de la voz poética o las características del lugar de enunciación que distraen el interés por los rasgos de amor eros («sabor a cañas de mayo del lugar»). O sea, el poema se queda con la pura nostalgia, el dolor.

En cuarto año, González Vigil denuncia el afán de privilegiar un aspecto en menoscabo del conjunto, del desarrollo estético y la complejidad de la obra del poeta, debido a manipulaciones ideológicas, por ejemplo, enfrentar al poeta de raíces andinas y católico contra el internacional en nomenclatura socialista. Destaca una originalidad que lo hace inclasificable, por su

antidogmatismo, y su capacidad de asimilar teorías tan disímiles como el cristianismo, el positivismo y el marxismo. Finalmente, no cree en un Vallejo poeta del dolor y de la muerte, sino en el poeta de la vida y de la esperanza. Es una lástima que esta lectura se trabaje solo con una pregunta: ¿por qué crees que César Vallejo es considerado uno de los más grandes poetas de habla hispana? (Ministerio de Educación 2016: 84). Asimismo, se indaga superficialmente sobre fragmentos de «Considerando en frío imparcialmente», pues solo se solicita el tema y las emociones que produce en el lector. Es decir, se escamotea toda reflexión marxista y cristiana, claves importantes para la interpretación de este texto (González Vigil 2013: 444-445). El poema queda en oscuridad y se presta a una interpretación sin matices. En efecto, versos como «[...] le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...»; «[...] me da con su tristeza en la cabeza...», pueden inducir al estudiante a solo percibir el dolor. También se cita una sola estrofa de «Piedra negra sobre una piedra blanca» y se le exige descubrir sus relaciones intertextuales con una canción de dolor amoroso de Joaquín Sabina. Esto desvirtúa una reflexión sobre el dolor vallejiano en el poema, necesaria para que no sea percibido como producto de un mero estado depresivo. Por el contrario, en el poema III de *España, aparta de mí este cáliz*, luego de las preguntas de comprensión básica, se menciona que el poema tiene como contexto la guerra civil española, aunque sin explicar sus relaciones con el texto. Esto se observa en preguntas que no necesariamente incidirán sobre el carácter político del poema, por ejemplo, ¿para qué el hombre vuelve a la vida?, ¿qué significan los versos «su papel era el viento y que su pluma [lapicero] era de carne» y «Su cadáver estaba lleno de mundo»? Es decir, se trabaja insuficientemente como con «Masa». Se apela a destacar la solidaridad, la vida que vence a la muerte como parte de una utopía imposible, sin considerar el contexto y la figura retórica de la alegoría encarnada en

Pedro Rojas resurrecto, quien se manifiesta como «una versión marxista de la noción de la iglesia como cuerpo místico de Cristo» (González Vigil 2013: 613). Al despolitizarse, aunque no tan radicalmente, se le soslaya la originalísima fusión vallejana de cristianismo y marxismo. Por lo tanto, queda el riesgo de una lectura literal: un sueño tan bello como imposible, cuando el poema podría entenderse como un deseo de solidaridad posible.

En quinto año, se presenta la lectura «La vanguardia y los ismos en América Latina», donde se destaca de esta corriente literaria el sincretismo entre estética y política, ya que fue una reacción ante la dominación de la oligarquía y el capitalismo. Sin embargo, se desaprovecha la oportunidad de entender esta característica a través del análisis de un poema. Asimismo, bajo el título de «Poesía vanguardista peruana» se asevera que Vallejo destaca como máximo representante. Además, se pregunta: ¿conoces algún poema de Vallejo que puedas decir que es vanguardista?, ¿cuál y por qué?; ¿con qué propósito leerás los siguientes poemas vanguardistas peruanos? Luego, aparecen *Trilce* XLIV y XXIV, pero ninguna actividad guía la comprensión del estudiante. En el poema XLIV, para González Vigil, la imagen del piano es el poema trícico y el viaje es la aventura estética que emprende el autor (1991: 337). Martos y Villanueva consideran que el tema es la creación poética (1989: 231) y el poema posee claridad lexical (1989: 38). Sin embargo, esto no evita que el poema sea hermético. El poema XXIV es de amor eros con retórica religiosa, en el que el «ñandú» y las «marías» representan a la(s) mujer(es) y el cristo resurrecto al amante liberado del recuerdo de mal amor (Martos y Villanueva 1989: 149). A pesar de su claridad lexical, es un poema hermético también. Prueba de ello es que para González Vigil no hay una alusión al amor sino solo a recuerdos religiosos (2013: 260). Ambos poemas no refuerzan el tema del dolor observado en los años anteriores, pero como quedan en obscuridad tampoco lo contradicen. Son como

poemas que no tienen más alcance que ser meros ejemplos de hermetismo vanguardista. Por último, se pide reflexionar sobre ¿por qué necesitamos la literatura para comprender la realidad?, interrogante no resuelta con la sola sugerencia de revisar los libros de Vallejo (Ministerio de Educación 2016: 84-85).

En conclusión, se observa que los libros no evidencian ninguna estrategia metodológica clara y efectiva para comprender los textos antologados y mucho menos una herramienta hermenéutica. Las actividades propuestas son principalmente cuestionarios cuya función es más evaluativa que procedimental, lo cual debería primar si se pretende trabajar competencias más que contenidos. Los tópicos propuestos cubren en gran medida la poética vallejana (un texto sobre el humor, la familia, la cárcel y la reflexión estética; dos textos de compromiso social y el amor eros; y tres textos de amor ecuménico y dolor respectivamente). Si se considera que los textos de amor ecuménico y compromiso social son manifestaciones evidentes del pensamiento político del autor, se puede afirmar que, de los catorce textos, seis, casi la mitad, son de carácter o motivación política. Esta realidad exigiría a los libros informar adecuadamente al lector sobre las relaciones entre el texto y el contexto biográfico, político y sociocultural para abarcar una auténtica comprensión lectora, pero esto no se produce. Entonces, se puede inferir que la intencionalidad de los textos escolares es convertir a Vallejo en un símbolo, ya que está presente en todos los años de la secundaria, aunque sin substancia variada, como algo que se deja que cuaje solo con la mera impresión del lector o la conformidad con lo poco que se le ofrece para comprender. Lo que sí queda monolítico, por su constancia, es el dolor que predomina como base del proceso de simbolización al que es sometido Vallejo como figura predominante de la literatura peruana y de identidad nacional. El tratamiento superficial y errado del humor o el amor eros, y

la abolición de una reflexión política de los poemas originan la formación de un símbolo Vallejo contenido casi exclusivamente por el dolor.

UN SÍMBOLO VALLEJO PARA LA IDENTIDAD NACIONAL PROPUESTA POR EL ESTADO

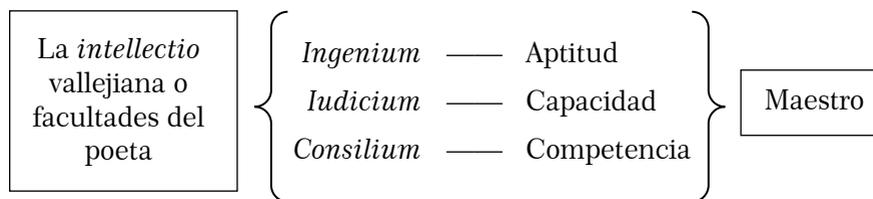
Los símbolos culturales sirven para constituir una identidad nacional, y los artistas son ideales para este objetivo. El Estado es el principal productor y reproductor de símbolos. Para explicar este proceso es útil el concepto retórico de *intellectio*, definido por Lausberg como «[...] un proceso receptivo-comprensivo; consiste en comprender las *res* [materia] dadas» (1975: 235). O sea, la *intellectio* es sobre todo un saber, un comprender. La simbolización se produce cuando la *intellectio*, que es un constructo retórico, se hace metonimia (causa-efecto) del autor.

La primera característica de la *intellectio* vallejana convertida en símbolo es «el poeta peruano universal». Huamán precisa que «Podemos señalar que esa es una raíz esencial de la identidad universal de Vallejo, precisamente porque generaliza la postura de humanidad que los valores indígenas encierran [...]» (2014: 61). Explica que el texto y la cultura que nos rodea persuade a los receptores a sentir y comprender que esto es así por un proceso de identificación con lo realmente humano, es decir, lo que compete a todos los hombres sin importar a qué cultura pertenezcan.

No se crea, sin embargo, que la operación de tránsito desde lo indígena-nacional a lo cosmopolita-universal que procesa Vallejo transita únicamente por los canales de la emotividad; es, desde la posición crítica, que toda poesía auténtica implica, de dónde se refutan o cuestionan los criterios «racionalistas» e «instrumentales» que la sociedad moderna, capitalista, pretende ofrecer como única vía de desarrollo (2014: 62).

Huamán manifiesta la importancia de las persuasiones argumentales y sentimentales utilizadas por la *intellectio*. No es solo un *pathos* el que persuade al receptor sino un *logos*, y a estos se suma el *ethos* adverso a la modernidad para que el receptor acepte el mensaje. Por otro lado, la tendencia a lo universal está en toda la *intellectio* vallejana, ya que trabaja la materia de la *quaestione finitae* (la anécdota o la vivencia propia) en *quaestione infinitae* (justicia, solidaridad, dolor, etc.) como estrategia retórica (Lausberg 1975: 119-120).

Una segunda característica del símbolo Vallejo es el «maestro». Esta se constituye cuando el concepto de poética se relaciona con la *intellectio*, pues es parte de la res [materia], ya que el *ars* poética es un saber creativo, pero no excepto de las cualidades de un *ars* teórico ni tampoco de un *ars* práctico. Por ello es que el *ars* poética se puede transmitir y enseñar (Lausberg 1975: 65). También la *intellectio* comprende a las facultades que el poeta posee, pero que debe conocer y practicar. Estas se pueden relacionar con algunos conceptos que pertenecen a la pedagogía actual, es decir, el traslado de las facultades del poeta a las del maestro en un sentido moderno del que sabe, sabe hacer y sabe hacer ante las circunstancias.



Según Ribes, «Ser apto significa poder ajustarse de una manera y no de otra a una situación o demanda [...]» (2011: 37-38). El *ingenium* es un don que debe trabajarse con la práctica y la experiencia. El *iudicium* y el *consilium* guían al *ingenium*. El

significado de aptitud se corresponde muy bien con *ingenium*. El desarrollo de este genera una habilidad. Todos tenemos aptitud (*ingenium*) en forma natural, pero se aspira a poseer una habilidad. Para los latinos ya existía la aptitud que ellos llamaban *aptum* como sinónimo de *ingenium*. Por otro lado, «Las capacidades no pueden evidenciarse de forma directa en la actividad de los sujetos, ellas se revelan a través de las competencias que son expresión del dominio, por parte del sujeto, de los requerimientos novedosos en el desarrollo de algún tipo de actividad [...]» (Suárez y otros 2007: 38-39). El concepto de capacidad se relaciona con el de *iudicium* en el sentido de que este consiste en saber el arte retórico y saberlo aplicar en la obra en consideración con el *aptum* interno, es decir, la correspondencia entre los elementos que lo componen. La capacidad también es saber y saber hacer, pero solo puede ser evidenciada cuando el producto se relaciona con una situación concreta. Es en este sentido en que el *iudicium* se relaciona con la competencia. No basta «saber» la teoría o el arte, ni «saber hacer» el poema, es decir, el *iudicium*; sino también es importante «saber» construir la obra en consonancia con el contexto cultural y el tipo de lector para que la obra cobre dimensiones artísticas más amplias y convincentes para el mismo autor (*consilium*). Al autor que se proyecta hacia una sensibilidad y un lector que aún no existen y construye una obra con esta prospección, se denomina innovador o genio.

En consecuencia, la simbolización que va a realizar el Estado en su calidad de productor y reproductor de íconos culturales de identidad nacional se basa en metonimizar la *intellectio* (facultades del poeta). Esta será el elemento referencial y el referido será la imagen del maestro, de quien forma al ciudadano para que cumpla con los objetivos del Estado. Es decir, las facultades de Vallejo se hacen Vallejo por un proceso de metonimia y Vallejo a su vez se hace maestro por el mismo

proceso. Los hombres como símbolos culturales educan; por ende, el Estado los incluye en el currículo: se editan sus obras y se genera espacios culturales para reproducirlos. Los convierten en maestros del espíritu de la nación, paradigmas a quienes todos deben imitar y en torno a los cuales deben unirse por ser competentes en su quehacer respectivo. A partir de su obra, se les insufla un *ethos* y un *logos*. Se resalta el *pathos* que originan en los receptores. Sin embargo, todo este proceso de complementar el símbolo con elementos que derivan de la obra del autor tiene una direccionalidad, un interés que se sobrepone a la realidad de la obra misma, pues solo toma los semas que le conviene para sus objetivos pedagógicos. Pero qué sucede cuando el receptor recurre a las fuentes (*opus*) y se da cuenta de que hay semas que han sido discriminados. Si esto sucede, el símbolo se tambalea y se resemantiza. Se empieza a cuestionar los intereses del Estado. Se descubre que existe algo oculto y el receptor se pregunta por qué. Esto se debe a que el símbolo es ambiguo y abierto. «El plano real específico del símbolo, por sí solo, es siempre imposible de determinar [...] solo de un modo vago, genérico se nos entrega la realidad que este tipo figurativo encubre» (Bousoño 1956: 125).

La naturaleza discursiva del símbolo Vallejo y su decodificación por los receptores inducidos por la educación que propone el Estado se acompaña de una apreciación que nunca es pura. «El acto consistente en expresar, de manera manifiesta o no, su satisfacción estética o su descontento ante un texto determinado, supone efectivamente la presencia de una escala de valores cuya constitución depende de muchas variables (psicológicas, culturales, sociológicas, etc.) y puede estar contaminada por otros sistemas de valores (éticos, políticos, etc.) existentes en el individuo» (Grupo μ 1987: 246). De ahí se deduce que el *ethos* del receptor no solo depende de la obra literaria. Por ello, es importante la educación como elemento decodificador. Lamentablemente, en el contexto de los receptores de hoy, no hay

elementos confiables que nos permitan una lectura competente y crítica del símbolo Vallejo.

Una tercera característica del símbolo Vallejo es el «proteísmo». Deriva del pensamiento filosófico de la *intellectio* vallejiana que va del positivismo al marxismo. La tesis de bachiller titulada *El Romanticismo en la poesía castellana* muestra las vinculaciones entre positivismo, la poética y la *intellectio* que se evidencian en la poética teórica implícita en la tesis, de la cual se puede inferir una poética de *ars* práctico, pues hay correspondencia con algunos poemas de la sección «Nostalgias imperiales».

[...] cuando se debilitan los mecanismos internos y profundos en la médula misteriosa de la vida, las fuerzas creadoras se tornan en estériles convulsiones de esfuerzo y acción, y el fósforo del cerebro también languidece. La historia puede ofrecernos muchos ejemplos de estas alternativas de decaimiento y pujanza en los pueblos; y sólo aceptando esta verdad es como se explica el nacimiento, transformaciones y muerte de tantas razas [...] (Vallejo 1954: 9-10).

«Nostalgias imperiales», desde el título mismo, presenta un incanato que agoniza «en la hora en rubor que ya se escapa, / y que es lago que suelda espejos rudos / donde náufrago llora Manco-Cápac». Él se siente heredero de una historia, de una raza que languidece: «Yo soy la gracia incaica que se roe / en áureos coricanchas bautizados / de fosfatos de error y de cicuta. / A veces en mis piedras se encabritan / los nervios rotos de un extinto puma // Un fermento de sol; / ¡Levadura de sombra y corazón!». Pertener a la raza indígena sería la razón por la cual existe un dolor que no es desgarró, sino postración que se envuelve con la geografía: «Oyes? Regaña una guitarra. Calla! / Es tu raza, la pobre viejecita / que al saber que eres huésped y que te odian, / se hinca la faz con una roncha lila. / el valle es de oro amargo, / y el trago es largo... largo».

La *intellectio* vallejana ha hecho su trabajo: la poética que se expresa en la tesis de bachiller se plasma en algunos poemas de *Los heraldos negros*. Este es un elemento del *logos* y *ethos* de Vallejo que al Estado no le interesa absorber, pues anularía los otros semas que sí le interesa resaltar: Vallejo como símbolo de lo andino, de la raza autóctona que se universaliza. Sin embargo, Lawrence Carrasco percibe que este origen positivista y determinista de la formación del poeta es una estela que no seguirá al poeta en todo su recorrido poético. «El tránsito del positivismo al marxismo no pudo ser muy violento, pues se sabe que el marxismo, especialmente el de línea ortodoxa, [...] tiene notorios rezagos positivistas. Pero en Vallejo se experimenta una evolución en su pensamiento hacia posiciones más heterodoxas y creativas [...]» (2005: 42).

La filiación marxista de Vallejo ha sido otro aspecto de la *intellectio* vallejana que no ha sido incorporado al símbolo Vallejo. Esto se debe a que este pensamiento filosófico-político no comparte los intereses de los sectores dominantes del país. Su importancia se evidencia en textos de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Sin embargo, como se observó en el análisis de los textos escolares, esta característica ha sido desplazada por el amor ecuménico. Un claro ejemplo es el análisis descontextualizado que se suele hacer del poema «Masa». En este texto, se resaltan los semas de la solidaridad universal, pero se encubre el hecho de que «el cadáver» que necesita del apoyo de todos los hombres para reincorporarse a la vida es la España republicana que agoniza ante las fuerzas del fascismo franquista. En vez de intentar su ocultamiento, el positivismo y el marxismo podrían explicar la portentosa aventura de la *intellectio* vallejana, que de manera proteica trabaja la materia de la *quaestione finitae* (las especificidades de la política) en *quaestione infinitae* (justicia, solidaridad, amor ecuménico) como estrategia retórica.

El símbolo Vallejo elaborado por los textos sirve a la formación de una identidad nacional que se torna seria, taciturna y casi impoluta de pasiones mundanas, como si fuese la preparación de la canonización de un beato en el afán de convertirlo en símbolo de universalidad conservador. Por esta razón, el erotismo y el humor no son asimilados. El amor eros se encuentra ya en *Los heraldos negros*, aunque no predomina. Se percibe sobre todo un amor idealizado, pocos exploran el erotismo. Por el contrario, en *Trilce* «[...] la sorpresa que depara esa lectura es la persistencia del tema amoroso que constituye el núcleo alrededor del cual se organizan otros. [...] *Trilce* es temáticamente un poemario de amor. De los 77 poemas que lo constituyen, 36 son esencialmente de índole amorosa [...]» (Martos y Villanueva 1989: 23-24).

El humor en Vallejo es otro aspecto que no forma parte de las características de la simbolización elaborada por los intereses del Estado, a pesar de que no pocos críticos han fijado su atención en este aspecto. La razón de este hecho radica en la lectura poco profunda de la poesía vallejiiana o en la necesidad de un maestro Vallejo asexuado para un estado laico solo parcialmente. Este humor es, a veces, muy sutil y se halla envuelto entre las brumas de los sentimientos universales del dolor vallejiiano, ya que el dolor y el humor parecen incompatibles.

«Existen, aún, versos que sobreviviendo o conviviendo con la estirpe dolorosa de la que brotaron se tornan, por la fuerza de la ternura, de la autenticidad estética y ética que guardan, en expresiones de significado incluso alegre; humano, humanísimamente risueño, revistiéndose de una irónica ternura, un sentido del humor muy personal, agudo» (Díaz 2009: 42).

El humor cobra gran relevancia en *Trilce*, pero sobre todo en la poesía póstuma. La oficialidad del símbolo Vallejo ha obviado este aspecto humanísimo del poeta.

Ya parece establecida, para siempre, una suerte de «imagen oficial» de César Vallejo. Se le presenta, una y otra vez, como si nuestro poeta hubiera pasado por la vida de penuria en penuria, torturándose el alma hasta más no poder y padeciendo todos y cada uno de los sufrimientos a los que está expuesto el ser humano y llorando, de paso, inconsolablemente (Silva Tuesta 2009: 196).

El carácter subversivo del humor obviamente sería el mayor obstáculo para elevar a universal el dolor vallejiano, desde la perspectiva de un símbolo Vallejo no les basta con la característica Vallejo maestro, sino que pretenden convertirlo en una especie de «santo» del dolor humano, donde existe la idea de la divinidad que no ríe ni tiene erotismo. Rivera analiza el humor en Vallejo señalando este aspecto revolucionario:

El humor es una estrategia social; es decir, la forma particular en que el hombre se enfrenta a la realidad, ya que ataca a los símbolos, las ideas centrales e imágenes de la cultura oficial. El humor no es sinónimo de lo vulgar sino de *penetración de una verdad, sutileza, poesía*. Hasta podríamos decir: *recreación jocosa de la realidad*... El humor —en relación con o cómico— es la combinación de la risa con la enseñanza (2009: 241).

El ser maestro no significa sufrimiento o seriedad, necesariamente. Se puede enseñar contagiando humor, haciendo reír, impregnando al conocimiento una dosis de humanidad, pues la risa como el llanto refleja uno de los extremos con que se puede apreciar la vida.

En conclusión, una de las características de este Estado es que está estructurado para preservar axiomas unitaristas. Él entiende que una sociedad no es una nación mientras persistan heterogeneidades. He ahí la razón de la creación de símbolos

nacionales de identidad. Esto se debe a que el ideal de nacionalismo enfrentó, desde sus orígenes, a los poderes omnímodos y cerrados para desestabilizarlos. Para ello, propone otorgar el poder al «pueblo», ente que se construye con símbolos de identidad. Los tiempos actuales han enarbolado ideales que buscan derrocar la idea de homogenización siendo más flexible a posiciones heterogéneas de inclusión de minorías y reconocimientos de derechos a sectores excluidos sempiternamente. Sin embargo, Portocarrero al respecto manifiesta: «Desde la política, la nación es promovida por el proyecto, o hegemonía, de una élite que busca reforzar la identificación de una colectividad, en desmedro de otras identificaciones de carácter más local y circunscrito. La escuela, y el sistema educativo, responden al Estado y son un poderoso medio para nacionalizar una población» (2014: 14).

La sobrevivencia de discursos heterogéneos, con sus respectivas prácticas, coexisten con lo conservador, que crea sus fueros y se mantiene incólume a perspectivas más democráticas. Los sectores de conflicto que crean los discursos homogenizantes y los discursos heterogenizantes parecen no afectar la cultura escolar, donde aún persiste la ideología ortodoxa del proyecto criollo de nación con más o menos variantes. Es por esta razón que el símbolo vallejiano aspira a no cambiar a pesar del tiempo.

El símbolo Vallejo realizado en la escuela crea conflictos entre la diversidad, pues no convence la homogenización basada en que Vallejo represente un *pathos* del «mundo andino» que se proclama como nacional, una herencia andina ancestral donde reina el dolor con sus variantes: la nostalgia, el desarraigo, la pobreza y el hambre; de la mano con algunos semas como la solidaridad, el amor ecuménico, la justicia. En sí los temas expuestos no son negativos, pero existen más semas vallejanos que el símbolo Vallejo se niega a aceptar.

Este símbolo solo sirve para el proyecto criollo de nación, el cual asume que la herencia indígena es homogénea y que está impregnada por un sentimiento que parece provenir de la raza. Esta es la intencionalidad de los textos escolares. Además, no es explícita, pues no convendría retóricamente expresarlo a través de un *logos*, sino que lo realiza por medio de un *ethos* y un *pathos* que nos impele, nos persuade a aceptarlo. Esto encierra en sus entrañas la idea de que lo indio está ligado siempre a sentimientos de profundidad patética sin variantes, sin matices que lo contrapongan. Por ese motivo, el mensaje sugiere que nuestros sentimientos contienen el *pathos* doloroso de lo andino, pero nuestro *ethos* y *logos* deben ser del otro Perú, de lo opuesto, es decir, de lo occidental que hay en nosotros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO, Juan y JIMÉNEZ, Carlos (2008). *Paco Yunque*. Lima: Editorial San Marcos.

BOUSOÑO, Carlos (1956). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.

CARRASCO, Lawrence (2005). *Las ideas estéticas de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

DÍAZ, Jorge (2009). *El placer de leer a Vallejo en zapatillas*. Lima: Editorial San Marcos.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1991). «Nota». En VALLEJO, César. *Obras completas. Tomo I. Obra poética*. Edición crítica, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, 337.

_____ (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Lima: Editorial San Marcos.

GRUPO μ (1987). *Retórica general*. Barcelona: Ediciones Paidós.

HIGGINS, James (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

HUAMÁN, Miguel Ángel (2014a). *Vallejo dice hoy... cómo leer poesía: una aproximación metodológica*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

_____ (2014b). «Dialogismo y literatura: una relectura de la narrativa de Vallejo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 1. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 417-434.

LAUSBERG, Heinrich (1975). *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Tomo I. Madrid: Gredos.

MARTOS, Marco y VILLANUEVA, Elsa (1989). *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN (2016a). *Comunicación 3, texto escolar*. Lima: Ediciones SM.

_____ (2016b). *Comunicación 3, cuaderno de trabajo*. Lima: Ediciones SM.

_____ (2016c). *Comunicación 4, cuaderno de trabajo*. Lima: Ediciones SM.

_____ (2016d). *Comunicación 4, texto escolar*. Lima: Ediciones SM.

_____ (2016e). *Comunicación 5, texto escolar*. Lima: Ediciones SM.

_____ (2017a). *Comunicación 1, cuaderno de trabajo*. Lima: Navarrete S. A./Amauta Impresiones Comerciales S. A. C./Metrocolor S. A.

_____ (2017b). *Comunicación 2, cuaderno de trabajo*. Lima: Navarrete S. A./Amauta Impresiones Comerciales S. A. C./Metrocolor S. A.

_____ (2017b). *Antología literaria 3*. Lima: Talleres Gráficos de Quad/Graphics Perú.

_____ (2017c). *Comprensión lectora 3, cuaderno de trabajo*. Segunda edición. Lima: Navarrete S. A./Amauta Impresiones Comerciales S. A. C./ Metrocolor S. A.

_____ (2017d). *Antología literaria 4*. Lima: Navarrete S. A./Amauta Impresiones Comerciales S. A. C./Metrocolor S. A.

MONGUIÓ, Luis (1952). *César Vallejo. Vida y obra*. Lima: Editora Perú Nuevo.

OVIDO, José Miguel (1964). *César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria. Biblioteca Hombres del Perú, primera serie, vol. X, 57-160.

PÉREZ OROZCO, Edith (2014). «Diversidad sociocultural y racionalidad en *El tungsteno*». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo 1. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 311-322.

PORTOCARRERO, Gonzalo (ed.) (2014). *Perspectivas sobre el nacionalismo en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

RIBES, Emilio (2011). «El concepto de competencia: su pertinencia en el desarrollo psicológico y la educación». *Bordón. Revista de Pedagogía*, 63, 1, 33-45.

RIVERA, Juan (2009). «Sobre César Vallejo y el humor». *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 241-247.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (2008). *Cinco asedios al cuento peruano*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

_____ (2016). *César Vallejo y su creación literaria*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

SILVA TUESTA, Max (2009). «Vallejo y el humor». *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo*, 195-207.

SUÁREZ, Clara, DUSÚ, Rayda y SÁNCHEZ, María (2007). «Las capacidades y las competencias: su comprensión para la Formación del Profesional». *Acción Pedagógica*, 1, 30-39.

VALLEJO, César (1954). *El Romanticismo en la poesía castellana*. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores.

_____ (1991). *Obras completas. Tomo I. Obra poética*. Edición crítica, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

_____ (1998) *Novelas y cuentos completos*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones COPÉ.

_____ (2013). *Poesía completa*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Petroperú, Ediciones Copé.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 123-139

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2.5160

Antenor Orrego y César Vallejo. Tres momentos de una amistad¹

Antenor Orrego and César Vallejo. Three
moments in a Friendship

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA

Centro de Estudios Vallejanos

(Lima, Perú)

fatavara@gmail.com



RESUMEN

En este artículo se presentan algunas reflexiones sobre la formación de la amistad entre César Vallejo y uno de sus primeros estudiosos: Antenor Orrego. A partir de un proceso que tiene por lo menos dos momentos fundamentales: la afirmación y la confirmación, procuraré explicar tres momentos claves en la forja de la amistad entre ambos y precisaré cómo esta fue determinante en la creación de la poesía vallejana.

1 Este artículo fue leído como ponencia en el Congreso Nacional «Me moriré en París con aguacero: 80 años de la desaparición de César Vallejo», evento realizado en Lima los días 16 y 17 de abril en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Palabras clave: César Vallejo, Antenor Orrego, crítica literaria, poesía, amistad.

ABSTRACT

This article presents several reflections regarding the formation of the friendship between César Vallejo and one of his first scholars: Antenor Orrego. Using a process that has at least two fundamental moments, the affirmation and the confirmation, I will try to explain three key points in the forging of a friendship between the two. I will also determine the way in which this friendship was decisive in the creation of Vallejo's poetry.

Keywords: César Vallejo, Antenor Orrego, literary criticism, poetry, friendship.

Recibido: 17/04/18 Aceptado: 30/07/18 Publicado *online*: 22/12/18

*Cada vez que el denuesto, la mofa estólida, la injuria
y hasta el insulto procaz le agredían [a Vallejo], el
poeta solía repetir sonriendo ante el coro de amigos,
con cierto gracioso, irónico y fraternal reproche:
—De todo esto el único culpable es Antenor.*

ANTENOR ORREGO

1. INTRODUCCIÓN

Estos últimos cuatro años no han sido los mejores para los vallejistas. En agosto del año 2014, justo cuando un grupo de amigos estábamos reunidos para finiquitar algunos temas del Congreso Internacional Vallejo Siempre (2014), nos llegó la noticia de la muerte del notable vallejólogo David Sobrevilla (1938-2014). Pero este duro acontecimiento era el inicio de otras dos desapariciones de intelectuales cuyas enseñanzas perdurarán en muchos de quienes leímos sus obras y gozamos de su amistad. Uno de ellos es Max Silva-Tuesta (1935-2016) y el otro es el destacado vallejista italiano Antonio Melis (1942-2016). A Sobrevilla le debemos todos los lectores el registro riguroso de gran parte de la bibliografía crítica sobre Vallejo, además de sus finas interpretaciones sobre la huella ideológica en la poesía del vate universal. Es imposible emprender un trabajo serio sobre Vallejo sin consultar sus numerosas publicaciones al respecto. A Silva-Tuesta, los vallejianos le agradecemos por su provocativa clasificación de los estudiosos de la vida y la obra del vate santiaguino, recordarán ustedes términos como «vallejistas pioneros», «vallejianos», «vallejólogos», «vallejófilos», «vallejólatras», «vallejogogos», «vallejoclastas», «vallejocidas», «vallejócratas» y «vallejistas bisiestos» (1994: 397); y a Melis lo tendremos siempre presente por sus profundos estudios sobre lo que podríamos considerar el triunvirato de intelectuales que

forjaron una manera distinta de ver el Perú, me refiero a José Carlos Mariátegui, José María Arguedas y César Vallejo.

Evocar la memoria de estos tres vallejistas no es un ejercicio vano, toda vez que pretendo sugerir que comprendamos una idea fundamental como lectores de la obra de Vallejo: todas las aproximaciones que realicemos a su obra, todas las reflexiones que nos susciten sus versos, su narrativa, su teatro o las crónicas que escribió desde París o Rusia, tienen que ser cotejadas con lo que estos y otros grandes vallejistas escribieron.

Estoy convencido de que resulta crucial confrontar nuestras ideas e intuiciones con las de los estudiosos que nos preceden. Solo de este encuentro dialéctico que reconoce el trabajo intelectual realizado antes que nosotros, surgirá el nuevo saber. Los vallejistas que han partido para encontrarse con Vallejo son nuestros obligados interlocutores, revisar sus textos, comprender sus conceptos, ampliar y enriquecer sus hallazgos tiene un doble valor, por un lado, define un modo responsable de introducirse por la obra de Vallejo y, por otro, un modo de honrar el legado intelectual que nos dejaron.

En tal sentido, quiero presentar, en esta oportunidad, algunas reflexiones sobre la forja de la amistad entre César Vallejo y uno de sus primeros estudiosos: Antenor Orrego. Una de las entradas del *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* define la palabra «amistad» como el afecto personal, el sentimiento puro y desinteresado que se comparte con otra persona; se trata de un conjunto de sentimientos positivos que se fortalece con el trato y el discurrir del tiempo. Dicho de otro modo, la amistad es un *proceso* de nacimiento y fortalecimiento de lazos afectivos; un *proceso* que tiene por lo menos dos momentos fundamentales: la *afirmación* y la *confirmación*. A partir de este doble movimiento procuraré explicar tres momentos claves en la forja de la amistad entre César Abraham Vallejo Mendoza y Antenor Orrego.

2. LA REVELACIÓN DE LA AMISTAD

Antes de conocer a Vallejo, la trayectoria intelectual de Orrego había sido refrendada más allá de Trujillo no solo por la publicación de sus artículos en periódicos y revistas del continente, sino sobre todo porque su trabajo «El arte moderno» había ganado el prestigioso premio de ensayo otorgado por el diario limeño *La Nación* (1913); se trata del mismo concurso famoso donde el cuento «El Caballero Carmelo», de Abraham Valdelomar, obtuvo el primer premio. En uno de los pasajes de su libro testimonial *Mi encuentro con César Vallejo* (1989), Orrego relata que por esta y otras virtudes intelectuales, Vallejo le solicitó a Víctor Raúl Haya de la Torre que los presente. Y así ocurrió.

Este suceso es el que inaugurará la amistad entre el joven Vallejo que escribe versos y el prestigioso intelectual. El primero le otorgó sus poemas para que el segundo le diera una opinión crítica. En su evocación, Orrego dice:

Parecía un chiquillo delante de su juez que había sorprendido el secreto recóndito de sus entrañas. ¡Nunca olvidaré! ese candor traslúcido en que un alma juvenil se entrega a otra alma, sin palabras, sin gestos, con un silencio profundo y tenso, casi patético a fuerza de simplicidad [...] por mi parte, yo estaba, también, conmovido hasta el fondo más radical de mi ser balbuceante, con palabras tajadas por filos invisibles, rotas, por momentos, comencé a hablar (1989: 45).

La escena transcrita es el preámbulo de una experiencia mayor. Fíjense en las palabras que tiene Orrego para describir este encuentro entre el «aspirante» a poeta y el crítico. Las palabras que emplea Orrego denotan una experiencia espiritual, aquella que trasciende la materialidad justamente por ser de revelación interior. Ambos son contemporáneos. Ambos nacieron en 1892.

Vallejo el 16 de marzo y Orrego el 22 de mayo. Uno en Santiago de Chuco, Trujillo; y el otro en Santa Cruz, Cajamarca.

El recuerdo que atesora Orrego ha guardado aquella experiencia como el nacimiento de una profunda amistad, que se anuncia como una experiencia extraordinaria, irrepetible, única; dice Orrego: «Ambos supimos, desde el primer instante, que íbamos a ser *amigos de toda la vida*. Lo supimos por esa intuición juvenil que nos alumbra, a veces, desde el futuro, panoramas enteros de nuestra propia existencia» (1989: 42, nuestras cursivas).

Téngase en cuenta que la motivación que tiene Vallejo para aproximarse a Orrego es la propiamente literaria, él respeta su trayectoria y prestigio intelectual, por ello le ofrece algo íntimo y personal: sus poemas. Pero en el transcurso de esta experiencia ocurre aquel acontecimiento compartido sobre la amistad imperecedera. Las palabras de Orrego que acabamos de reproducir contienen la idea de amistad como un tipo de revelación afectiva producto del encuentro entre dos personas.

¿Ello quiere decir que Orrego será condescendiente o permisivo a la hora de opinar sobre los poemas que Vallejo le muestra? Una equivocada idea de amistad como relación permisiva y complaciente puede hacernos pensar que Orrego celebrará los poemas que se le han encargado valorar. En otras palabras, ello supondría que su condición de amigo le estaría acortando la percepción objetiva de los hechos. Leamos lo que Orrego le dice:

—César, he visto a través de tus versos barrenando, diré, las paredes literales de tus palabras escritas, *la posibilidad de un poeta extraordinario, pero a condición de que te esfuerces por alcanzar la fuente más auténtica de tu espíritu*. Luego, debes expresar lo que allí encuentres con tu propio y más genuino

estilo personal que tienes que crearlo, porque traes algo que es absolutamente nuevo. *Si fueras cualquier otro poeta*, te aconsejaría que publiques, sin pérdida de tiempo, un libro, que te traería prestigio y aplausos inmediatos. Pero, *contigo debo tener máxima exigencia*, aquella que mi *responsabilidad* me dicta este momento. Olvídate de estos versos y ponte a escribir otros durante los meses de vacaciones, concentrándote resueltamente en ti mismo. Debes tener la seguridad que *posees algo que nadie ha traído hasta ahora a la expresión poética de América* [...] El poeta no me dijo nada. Lo intuí recogido sobre sí mismo y, hondamente conmovido (1989: 46, nuestras cursivas).

Este pasaje explica el resultado del examen crítico que Orrego comunica a Vallejo. También devela una escena en la que el crítico literario interactúa con el poeta. Lo complejo de la interacción está en el hecho de que entre ambos media la amistad, esa especie de lazo espiritual que les inspira un tipo de sentimiento fraternal. Pese a ello, en la extensa cita no existe alguna palabra que sugiera indulgencia. Podemos deducir que el juicio de Orrego es honesto.

Los detalles del sentimiento afectivo mutuo hacen pensar que Orrego no será objetivo en su veredicto. Pero nos equivocamos, pues si leemos detenidamente podremos advertir que no solo se trata de comunicar al poeta qué es lo que tiene que hacer para corregir y mejorar los versos; claro que no se trata de un consejo despersonalizado y extraído de una enciclopedia de crítica literaria; las palabras de Orrego hacen alusión a la *exigencia* que le suscita el hecho de que se trata de un *amigo* a quien tiene que aconsejar, y no como se precisa aconsejar a «cualquier otro poeta» (1989: 46).

La idea de *amistad* que se desprende del testimonio de Orrego no tiene nada que ver con una interacción permisiva fundada en el irrespeto de normas y protocolos éticos de comportamiento; la

idea que se infiere del extenso pasaje es la de una amistad regida por una ética de esfuerzo y entrega. No leemos de otro modo el hecho de que en el pasaje en mención se exija que Vallejo se dedique a escribir otros versos, y no los que entregó para evaluación toda vez que no son trascendentes ni tienen signos de originalidad; la voz del amigo le exige expresamente un «propio y más genuino estilo» (1989: 46). A estas palabras acompañan otras que denotan el imperativo y el deber que tiene Orrego con Vallejo en términos de «máxima exigencia» y alto grado de «responsabilidad» (1989: 46).

Estos cuadros testimoniales sobre el encuentro de Orrego y Vallejo son una primera muestra de cómo la amistad surge como un acontecimiento inédito. Vallejo se acerca a él para que juzgue sus versos. Orrego los quiere aquilatar. Pero dicha interacción mediada por la palabra poética hace que florezca la amistad. Es cierto, se trata de un sentimiento compartido que se fortalece desde el primer momento, puesto que, en nombre de la amistad, es decir, de la responsabilidad que la hace posible, Orrego no le miente a Vallejo respecto a su poesía. Le exige mayor originalidad. Tampoco es mezquino en reconocer que algunos poemas son buenos, e incluso que podrían ser celebrados, pero evaluando la fuerza expresiva y el poder transformador de su verbo, le exige una voz propia.

3. LA AFIRMACIÓN DE LA AMISTAD

Ocultos detrás de las iniciales «J. V. P.» y «Lloque Va», unos «intelectuales» trujillanos escribieron en *La Industria* algunos artículos donde se burlaban de la poesía de Vallejo. Sobre todo, haciendo escarnio de unos giros gramaticales que el poeta empleaba en sus poemas, que habían comenzado a circular en las páginas de la prensa nacional. Si para alguien resulta extraño saber que se escribía en contra de nuestro vate, entérese de que

además de la frase «tonterías poéticas», de Clemente Palma, refiriéndose a la poesía de Vallejo en la revista limeña *Variedades*, existieron algunos otros denuestos en Trujillo. El rostro visible que les hizo frente fue Antenor Orrego. En un par de publicaciones fechadas en los meses de julio y agosto de 1917 en el diario *La Reforma*, de Trujillo, Orrego escribe:

No es del caso tomar en serio los plebeyos chistes de mal gusto, la miopía de cretino y las reverendas majaderías de que se hace gala en el artículo [...] solo queremos reiterar nuestras protestas de adhesión y simpatía intelectual, al joven poeta, que ha sido atacado con tanta incomprensión, con tanta ceguera y con tanta sordidez y malignidad de espíritu. Mientras Vallejo recibe el aplauso de poetas como Eguren y sus versos se reproducen en los periódicos de Lima y del extranjero, en Trujillo, un escritor anónimo, crítico de gramática y frases aisladas [...] enemigo por incapacidad mental de toda selección de espíritu, ataca con pedantería de domine a Vallejo (1917a: 2).

Es el año 1917. Orrego está inscribiendo la afirmación o la defensa de la amistad; se trata de uno de los primeros momentos, después de la evaluación crítica de los borradores de Vallejo, donde se hace visible una toma de posición, si bien amical, también crítica y objetiva, es decir, despersonalizada y más propiamente a favor de la poesía; una defensa en nombre de la «nueva» estética que Vallejo simbolizaba. Este artículo en el que Orrego actúa como «abogado» del joven poeta se publicó en el mes de julio; pero no es el único, leamos el del mes de agosto:

De nuevo el analfabetismo literario, la pobreza de espíritu; la malevolencia anónima y la mezquindad que se oculta, detrás de un seudónimo, por cobardía, la supina y bachilleresca ignorancia de un mentecato, oficiando de crítico literario, pretende ingenuamente, con zafia ironía, zaherir a César Vallejo [...] a los

que seguimos y alentamos con simpatía y plena comprensión su labor literaria, nos importa un ardite los denuestos y la bellaquería despampanante de tres o cuatro zoilos, de hollinada mentalidad, que pretenden pontificar sin saber de la misa la media (Orrego 1917b: 2).

El estilo expositivo de ambos pasajes es el de litigio y defensa. Orrego hace ver el error en que caen quienes critican a Vallejo. En principio exige que la polémica con el cuestionado poeta se realice sincerando nombres propios, y no escudándose en la invisibilidad del anonimato. También sugiere, casi como procedimiento metodológico, no analizar el poema aisladamente, es decir, cogiendo palabras y tomándolas en sus significados referenciales, sino como palabras que integran versos que apelan al sentido simbólico. En ambos escenarios de defensa argumentativa y lección procedimental, Orrego deja ver su creencia en el quehacer artístico de Vallejo.

Recordemos que el cuadro inicial donde Orrego testimonia cómo se conocieron nos colocó frente a una escena de presentación de poemas y evaluación crítica de los ellos. En estas dos últimas citas se observa una toma de posición en nombre de la valoración crítica, pero sugiere también la *afirmación* de su amistad, toda vez que para Orrego la poesía de Vallejo es digna y admirable. Decir falsedades o inexactitudes sobre su poesía es como si se estuviese injuriando el trabajo del amigo. En tal sentido, la defensa de Orrego es una muestra de afirmación de la amistad, pero no solo subjetiva y personal, sino invocando una valoración objetiva y crítica sobre la poesía de Vallejo; su gesto puede leerse como un llamado de respeto por la honra artística del amigo. Se trata de una actitud de valentía y franca amistad que combate la miopía crítica que no puede ver la genialidad y originalidad de un verdadero creador.

Precisamente con motivo de la publicación de *Los heraldos negros* (1919 [1918]), Orrego propone la siguiente reflexión:

El más grande elogio que puedo hacer de este poeta [Vallejo] es decir que al entrar en su libro me he encontrado con una nueva versión de la vida, con una inédita interpretación de la naturaleza, con una insospechada traducción de la conciencia universal. Vale tanto como decir que ha enriquecido mi sensibilidad con un nuevo temblor, que ha regalado a mi corazón una hasta entonces ignorada vibración melodiosa.

El poeta de *Los heraldos negros* no es un preciosista remilgado y ocioso, no es de esos orfebres desmasculinizados y meticulosos que repujan penosamente, chismes, baratijas y filigranas líricas. Le falta tiempo para sentirse vivir, no tiene ánimo, ni paciencia, para ocuparse en naderías (1919: 2).

Existe una constante en estos alegatos públicos de Orrego. Desde el primero, fechado en 1917, hasta el que acabamos de leer de 1919. Un par de años entre uno y otro. Dos años donde se insiste en la *afirmación* de la amistad. Si lo entendemos, esta ocurre no porque se busque celebrar el hecho, sino más bien porque existe de por medio una crítica injusta (no objetiva ni rigurosa) hacia el poeta. Y en lugar de permanecer en silencio o indiferente frente a los hechos, el amigo (el crítico, el intelectual) enristra la pluma para encarar a los anónimos acusadores o «críticos»; lo mueven a proceder de ese modo, la verdad y la amistad. O quizás debiera decir: la amistad verdadera, esa a prueba de todas las pruebas.

4. LA CONFIRMACIÓN DE LA AMISTAD

Cuando dijimos al inicio que concebimos la amistad como un *proceso*, lo hacíamos pues creemos que esta atraviesa por diversos momentos que la enriquecen y fortalecen. Hemos explicado que la *afirmación* es la etapa inicial donde los amigos

logran vencer determinados escollos para afirmar su amistad. La toma de posición de defensa que hemos visto asumir a Orrego es ilustrativa respecto a este momento inicial. No obstante, la amistad como proceso no termina ahí. La *confirmación* es el otro gran momento en el que la amistad se define completamente. La amistad de Orrego y Vallejo tiene numerosos pasajes donde se percibe esta confirmación. No detallaré todos esos momentos, solo incidiré en uno que me parece una prueba de fuego, se trata del ocultamiento de Vallejo tras la acusación de haber participado del incendio de una casa comercial en Santiago de Chuco. Recuerda Orrego que esta noticia le produjo una impresión muy penosa por «verse el nombre de [su] amigo envuelto en percance de tan vulgarísimo jaez» (1989: 66). Pero la pena que le embarga no lo imposibilita de ayudar a su amigo, pues a quien primero recurre Vallejo en este momento tan difícil es a él. Según cuenta Orrego: «Una noche el perseguido tocó mi puerta. Vivía yo con mi sobrino, Julio Gálvez Orrego, en un ambiente de silvestre simplicidad, en la rústica casa de campo [en Mansiche]. Ambos le acogimos con afecto conmovido y compartimos con él nuestro magro pan y nuestro modesto e incómodo techo» (1989: 66).

Debe llamar la atención que Orrego escriba «perseguido», y no solo amigo. Pensamos que lo hace para remarcar que, pese a saber que es un prófugo de la ley, y lo que esto significa para alguien que oculta a uno, le otorga refugio. Esta *confirmación* de la amistad se sustrae de lo literario y se posiciona en el gesto humano de socorrer y cobijar al necesitado: la verdadera amistad supera esta especie de prueba de fuego. Sin embargo, tratándose de un asunto legalmente complejo, los hechos no quedan ahí. Comenta Orrego que Vallejo dejó su casa para ir a entrevistarse con el abogado Andrés Ciudad, y al parecer por una delación, la policía tenía la información de que Vallejo estaría ahí en casa del abogado, lugar donde lo apresan:

Al día siguiente pude visitar al poeta ya en la cárcel [...] me sacudió un vuelco angustiado, *como si me hincaran el corazón con un hierro*. Dolíame verle en *condición tan desdichada y miserable* [...] el *prisionero* estaba abrumado por la desdicha. Sentíase infamado y cubierto de ignominia. Sabía que en la calle tenía *enemigos frenéticos*, que harían todo cuanto les fuera posible para perderlo [...] intenté apaciguarlo como pude [...] le prometí, con *vivo afecto*, hacer por él todo lo que estuviese en mis manos y que *no omitiría ningún esfuerzo para salvarlo* de la situación en que se encontraba. Me dijo palabras de agradecimiento y añadió:

—*Solo confío en ti, Antenor, no me abandones* en estos momentos.

Y tras una pausa dolorosa, añadió:

—*Las otras gentes huirán de mí como de unapestado* (Orrego 1989: 72, nuestras cursivas).

Este fragmento es suficientemente expresivo de lo que buscamos dar a entender con la idea de *confirmación* de la amistad. Orrego no solo se ve afectado al encontrar a su amigo en una condición dramática tras perder la libertad; no solo se solidariza con él, sino que sus palabras se traducen en hechos, pues dice que hará todo para liberarlo. Vallejo no es indiferente a esa manifestación. Es más, el poeta sabe que Orrego es el único *amigo verdadero* que tiene en esa penosa circunstancia, pues le dice que «otras gentes» (¿acaso «amigos»?) huirían de él, es decir, no lo ayudarían, no le extenderían la mano para apoyarlo. Y Orrego, como verdadero amigo, cumpliría su palabra:

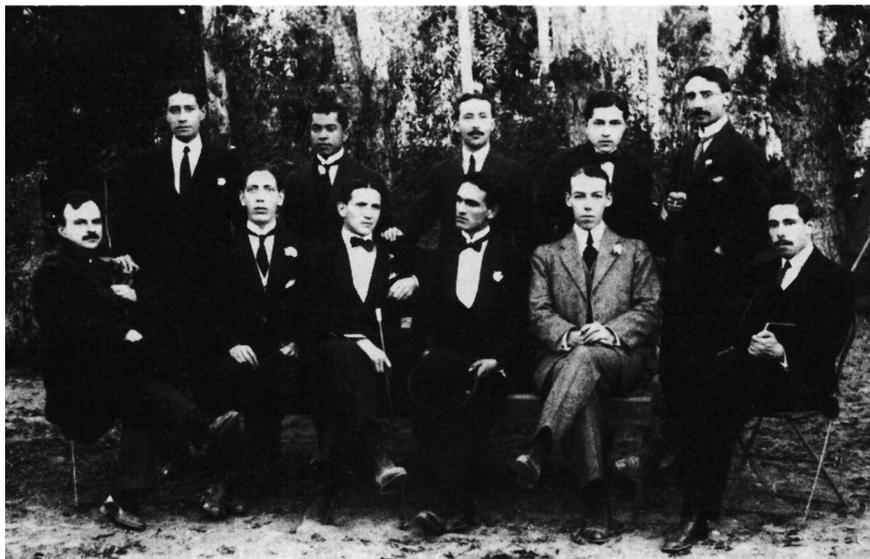
Desde el día siguiente *todos los amigos del poeta nos pusimos a trabajar para librarlo de la prisión*. Se escribió a Lima, Arequipa, Chiclayo, Cuzco, a varios otros lugares, pidiendo la adhesión de escritores, periodistas, artistas y universitarios en favor del poeta que honraba la nación [...] Pronto se produjo un vasto movimiento

nacional. Se pronunciaron los escritores de Lima. Luis Alberto Sánchez actuó con enérgico dinamismo [...] después de algún tiempo de persistente lucha, al fin, logramos nuestro propósito. El ministro de Justicia, Barros, pidió, ordenó, más bien, en cierta manera, la libertad del prisionero. Arrancamos, casi de las manos, al fiscal del tribunal de Trujillo, doctor Francisco Quiroz Vega, que admiraba también al poeta, la orden escrita. La llevamos nosotros mismos, al alcaide del establecimiento penal y el poeta salió de la prisión, cuando no lo esperaba, *en brazos de sus amigos* (Orrego 1989: 72-73, nuestras cursivas).

De este testimonio de Orrego se deduce que existen numerosos amigos de Vallejo. La fuerza y la perseverancia de estos, cual masa, hacen que la suerte legal del poeta se transforme para bien. Queremos ver detrás de todas estas gestiones algunos rostros muy cercanos a Vallejo, pero sobremanera divisamos a Orrego, en primera fila.

CODA

Quiero cerrar mi intervención comentando dos hechos de intensidades distintas, pero reveladoras del sentido y maduración de la amistad. Uno es fotográfico y el otro propiamente literario. El primer hecho data de 1916, dos años después de que Orrego entabla amistad con Vallejo. El segundo pertenece más bien a los primeros años de la década de los veinte. El primero es una de las clásicas fotografías que existe sobre algunos integrantes de la Bohemia de Trujillo. Sentado en primera fila, casi al centro, con la mirada un poco esquiva y distraída del disparador fotográfico, está Vallejo; y en la segunda fila, de pie y justo detrás de él, Orrego. Pienso que esta ubicación es bastante expresiva de la actitud que desde un inicio anima la amistad entre ambos, es decir, una amistad que no es solo de palabras, sino también de acciones, dos elementos que se han mostrado en ambos como



Algunos integrantes de la Bohemia de Trujillo hacia 1916. Vallejo aparece sentado en el medio y detrás de él, Orrego.

muy pocas veces se pueden encontrar juntos e indisolubles: su amistad se expresa en palabras y se manifiesta en acciones.

Esta actitud tiene un punto culminante que podemos ver en el siguiente hecho de carácter literario: se trata de la consagración del proceso de la amistad entre Vallejo y Orrego, y se plasma en el prólogo de *Trilce* (1922), poemario que revolucionará la poesía escrita en español, Orrego escribe:

Y ahora, el público que me permita retraerme para hablar en voz baja la palabra final, para secretear, *ternuras al hermano*:

Canta tus ritmos divinos, querido; cántalos siempre para que se abracen y se glicen como lianas a mis pensamientos; para que mis lágrimas, y mis alegrías y los más escondidos secretos de mi corazón, cuando busquen palabras para incorporarse, encuentren las tuyas, frescas edénicas y vivas; canta tus ritmos para que en la hora en que me suma en el mar de sombra y de

callado imperio, me alargues tu mano musical, *hermano* (1922: XV-XVI, nuestras cursivas).

Las palabras de Orrego no deben interpretarse como un derroche de subjetividad. Recordemos que fue él quien acompañó a Vallejo en muchas de sus experiencias vitales y poéticas; lo hemos visto triste con los dramas del poeta, pero también lo vimos alegre con sus logros, incluso fungió como abogado vallejiano, pues defendió ferozmente al poeta cuando lo atacaban, es decir, no hay mayor autoridad para hablar de Vallejo que este amigo suyo. Así lo deja claro el propio Vallejo en el epígrafe citado al inicio del texto: «De todo esto el único culpable es Antenor». Efectivamente, la amistad entre ambos era un sentimiento compartido.

Finalmente, debo destacar una palabra que Orrego menciona en el prólogo de *Trilce*. Se trata del empleo, por vez primera, de la palabra «hermano», esta aparece al comienzo y al final del prólogo. Consideramos que Orrego es consciente de este proceso de afirmación y confirmación, por ello, en el prólogo que le encarga Vallejo, no duda en escribir lo que a nosotros como lectores nos queda claro después de haber escuchado cada una de las experiencias que les ha tocado vivir, no hay duda de que la amistad entre Orrego y Vallejo está mediada por la hermandad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ORREGO, Antenor (1917a). «La justicia de Jehová». *La Reforma*. Trujillo, 26 de julio de 1917, 2.

_____. (1917b). «Un crítico simbolista». *La Reforma*. Trujillo, 9 de agosto de 1917, 2.

_____ (1919). «La gestación de un gran poeta. A propósito de *Los heraldos negros* de César Vallejo». *La Reforma*. Trujillo, 6 de agosto de 1919, 2-3.

_____ (1922). «Palabras prologales a *Trilce*». En VALLEJO, César. *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, III-XVI.

_____ (1989). *Mi encuentro con César Vallejo*. Lima: Tercer Mundo.

SILVA-TUESTA, Max (1994). «Tipos de vallejistas». En CORNEJO POLAR, Jorge y LÓPEZ DEGREGORI, Carlos (eds.). *Vallejo. Su tiempo y su obra*. T. I. Lima: Universidad de Lima, 397-410.

VALLEJO, César (2017). *Iconografía*. Edición de Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 18-19.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 143-166

ISSN: 2663-9254 (En línea)

BITÁCORA VALLEJIANA



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 143-148

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2.5161

El adjetivo «vallejiano» en el *Diccionario de la lengua española*¹

FRANCISCO JAVIER PÉREZ

Asociación de Academias de la Lengua Española

(Madrid, España)

franciscojavierperez@gmail.com



Quisiera que mis primeras palabras en la apertura de este III Congreso Internacional Vallejo Siempre, que acoge este incomparable recinto de la Casa de las Conchas, palacio gótico de don Rodrigo Maldonado de Talavera, sean de gratitud a las instituciones organizadoras: el Centro de Estudios Vallejanos, la Academia Peruana de la Lengua, el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, la Universidad de Salamanca y la Junta de Castilla y León, y a los comprometidos creadores de este evento que gana, edición tras edición, su definitiva institucionalización, desde esa primera de 2014, en sus tres sedes de Lima, Trujillo y Santiago de Chuco y, su segunda edición, en el 2016, en Montevideo.

1 Este texto fue leído como uno de los discursos de inauguración del III Congreso Internacional Vallejo Siempre, certamen realizado los días 25, 26 y 27 de junio de 2018 en Salamanca, España.

También me gustaría dejar público reconocimiento a cuatro amigos vallejanos del Perú que nos acompañan en esta sala, los académicos Ricardo Silva-Santisteban, expresidente de la Academia Peruana de la Lengua, a Antonio González Montes y a Camilo Fernández Cozman, numerarios de la misma corporación limeña dedicada al ennoblecimiento de la lengua, y a la profesora y artífice máxima Gladys Flores Heredia, cuyos esfuerzos de estudio y difusión del vallejianismo causan notable admiración. Asimismo, mi aplauso continuado para el director del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, nuestro querido amigo Gonzalo Santonja, por su compromiso por la lengua y por el fomento de las mejores investigaciones y actividades que sobre ella se proyecten.

Hoy, cumplido el bienio de espera, llega Vallejo, finalmente, a España, el país que fue tan determinante para la vida y la obra del escritor de Santiago de Chuco, país al que tanto quiso y que tanto lo hizo sufrir en angustia, al punto de ser nuestro poeta el mayor sufridor por la lucha entre hermanos que conmovió todo el orbe hispánico el año 1936 y que motivó algunos de los mejores versos del propio Vallejo y algunas de las mejores páginas que recuerden nuestras letras, más allá y más acá del Atlántico.

Efectivamente, los ecos de la guerra española del 36 y la fractura de las Españas que ella suponía llegaron a todos los confines del mundo hispánico y esta crisis significó un llamado de solidaridad como pocas veces había sido escuchado en nuestro gigantesco tímpano espiritual. El año 36 nos enseñó, como si de una globalización interhispánica se tratara (quizá la primera de nuestras globalizaciones haya sido la independencia americana), que lo que pasaba en España pasaba en toda Hispanoamérica, que lo sufrido en tierras españolas generaba una respuesta de congoja y dolor en los más remotos espacios de nuestra ciclópea geografía americana. Se trataba de un solo cuerpo y de un solo

organismo viviente padeciendo por todos sus costados una agonía que a todos perturbaría y que, cada uno en su momento y a su modo, irían sintiendo en la palestra de esa cruel arena que llamamos historia. Es el mismo sentimiento que hoy se reafirma en España cuando América padece la atrocidad de las tiranías que en la actualidad nos ensombrecen.

En una de las observaciones sobre Vallejo que Octavio Paz hace en *In/Mediaciones* (1979), lo quiere entender como un «poeta-puente», es decir, no ese que para brillar necesita de un ejercicio de terrorismo literario a su alrededor, que asole todo el terreno y lo deje expuesto a una yerma exhibición de su grandeza (el parricidio es nuestra más destestable manera de aniquilación estética). Al contrario, propende a verlo en diálogo con los suyos de su tiempo (y de todo tiempo), de su estirpe (y de toda estirpe), esa que buscaría señalar diferencias y oposiciones entre Vallejo y los de su propio escalafón artístico y mental: Bello, Darío, Martí, Rodó, Silva, Ramos Sucre, Reyes, Huidobro, Neruda, Borges, Lezama, Paz y unos pocos más, ajeno a las ideologías que chorrean sangre, que derraman tinta funesta y que segregan bilis envenenada. La situación vallejana de puente es la que facilita el dibujo de un solo y único cuerpo en nuestro común género humano, ese del que hablaban tanto los patriarcas de la Independencia, formando un todo en el concierto panhispánico de la lengua y del espíritu. Si Vallejo no hubiera avanzado en su particular visión panhispánica, la literatura en nuestra lengua se hubiera perdido, no solo el compromiso genial de un hombre de pensamiento y obra, sino el inigualable prodigio de escritura desgarrada que supone su sacro libro *España, aparta de mí este caliz*, cuyos versos, se los lea cuantas veces uno quiera, sacuden el espíritu y perturban el corazón lacerado por la crueldad de los hombres. Aquí habrá que recordar también el similar *España en el corazón*, de Pablo Neruda, libro movido por simétricos reclamos vallejanos de moralidad humana. Frente al «¡Cuídate, España,

de tu propia España!», tan histórico y actualmente sabio, Neruda homologaría sus versos:

Chacales que el chacal rechazaría,
pedras que el cardo seco mordería escupiendo,
víboras que las víboras odiarán!

Frente a vosotros he visto la sangre
de España levantarse
para ahogaros en una sola ola
de orgullo y de cuchillos!

Si, como decía Octavio Paz, la poesía es entrar en el ser, no encontraremos otro poeta hispanoamericano que pueda ser referente más poderoso y auténtico de esa idea que este Vallejo que hoy nos convoca. Sin embargo, con Vallejo también se concreta la inversión del fenómeno, y junto a ese entrar en el ser por parte de la poesía nos encontramos con el ser que entra en la poesía, en un proceso de asimilación en donde poesía y ser se consustancian en una sola y única nueva realidad.

Siempre me ha extrañado la ausencia de Vallejo en ese magistral libro de reconocimientos que es *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez. Revisa el poeta de Moguer el largo periodo que va de 1914, cuando nace el siglo XX, hasta 1940, cuando España nace de su propia muerte. Y Vallejo, que tanto hizo por ese nacer de la muerte, no aparece individualizado en escrito alguno de este libro. Y extraña con dolor, pues junto a los nombres americanos que ha espigado Juan Ramón: Martí, Darío, Silva, Rodó, Reyes, Teresa de la Parra y Neruda, no está Vallejo, como tampoco Huidobro y, así, este reciprocarse hace que se aminoren los dolores al compartirse entre dos tan grandes ausencias. A diferencia de los modernistas, que se anclaron en la influencia francesa para la construcción de su credo poético,

la generación de Vallejo la tendrá en los poetas españoles, herederos de la renovación de las vanguardias estéticas de comienzos del siglo XX.

Como siguiendo el trazado que muchos grandes de nuestra literatura y de nuestros estudios lingüísticos habían indicado desde el siglo XIX, siempre una búsqueda de acuerdos que hagan sólidas las diferencias dentro de la unidad de la lengua, la Asociación de Academias de la Lengua Española se ha empeñado, y cada vez con más persistencia, en promover el panhispanismo lingüístico como única vía para dejar sin efecto cualquier resto de hegemonía que pudiera quedar de los viejos órdenes mentales y, más aún, para evitar que surjan nuevas maneras de esta atroz especie, que como hija de desigualdades las crea en todas partes y que, como heredera de dictaduras, las quiere hacer sólidas en la vida lingüística de todos. Continuando el programa de Bello y de sus epígonos transtemporales, se ha buscado una democracia de la lengua que permita aceptar la variedad con derecho propio y hacer sólido el cuerpo comunicacional común de una lengua que acepta la pluralidad como uno de sus más altos valores.

Antes de terminar, me gustaría adelantar la que podría ser una de las conclusiones de este congreso que, aunque simple, no deja de ser tremendamente significativa. Se trata de que ustedes propongan a las academias —y aquí va mi sugerencia— que el *Diccionario de la lengua española*, cuya edición 24 se trabaja en la actualidad, incluya el adjetivo «vallejiano», referido a «lo perteneciente o relativo al poeta César Vallejo» y al «estudioso de la obra de César Vallejo», que no aparece en la edición vigente del más importante e influyente diccionario de nuestra lengua. De esta suerte, al modo de «bellista», «borgiano», «lorquiano», «martiano» y unos cuantos más, que ya figuran por derecho propio y para orgullo de nuestras letras dentro del corpus léxico de la lengua confirmados por su presencia en el antecitado

diccionario. Vendría a ser, en otro sentido, como dotar a Vallejo de una nueva forma de permanencia dentro de nuestros imaginarios, gracias a su presencia estable en los repertorios que describen léxicamente el español. Vendría a ser como darle una nueva vida haciéndolo palabra y estandarte, por la irradiación que producirá su presencia diccionariológica, en todos los que mañana hablen nuestra lengua; ese español potente que el propio poeta contribuyó tanto a perfeccionar.

Desde la Asociación de Academias de la Lengua Española quiero enviar un aplauso clamoroso a todos los que con tanto fervor han hecho posible este evento y felicitarlos por contar entre sus intereses de estudio de la literatura en nuestra lengua a uno de sus nombres más grandes: este César Vallejo que, gracias a todos ustedes, hoy regresa a España.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 149-166

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2.5162

Con Alberti y Bergamín por el sueño de España. (Vallejo al fondo)¹

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO

Universidad Complutense de Madrid

Instituto Castellano y Leonés de la Lengua

(Madrid/Burgos, España)

gsantonj@ucm.es



I. TRES LECCIONES

La primera, queridos amigos, de Rafael Alberti y naturalmente dictada en verso:

Cantad alto. Oiréis que oyen otros oídos.

Mirad alto. Veréis que miran otros ojos.

Latid alto. Sabréis que palpita otra sangre.

Versos de *Retornos de lo vivo lejano*, poemario del exilio, de un exilio que en su caso fue largo, muy largo, extendido desde el

1 Este artículo fue mi discurso de incorporación como profesor honorario de la Universidad Ricardo Palma, leído el 2 de noviembre de 2017.

final de la guerra incivil española, y el final de verdad, el más dramático, porque salió de Madrid, «capital de la gloria», cuando las tropas de Franco ya casi entraban en ella y luego se libró de milagro de caer en sus manos, acogido *in extremis* en uno de los tres aviones que en los estertores de la derrota despegó desde la posición Dakar, cerca de Monóvar (Alicante), hasta el 27 de abril de 1977, cuando por fin retornó a España, elegido diputado por Cádiz en las primeras elecciones democráticas.

Los últimos días de la guerra fueron especialmente turbios. Alberti y María Teresa León consumían horas dramáticas en Madrid mientras los frentes se desmoronaban. Deambulaban perdidos en medio del caos, pero entonces se produjo la sublevación del coronel Casado contra el gobierno de Negrín, que se hizo con el control de la base naval de Cartagena, y la quinta columna ocupó las calles. Así las cosas, cuando vagaban a la desesperada, a su lado paró un coche: «subid conmigo», les gritaron desde dentro. Era el general Hidalgo de Cisneros, que los llevó a la posición Dakar, cerca de Monóvar, donde las más altas autoridades de la II República preparaban su evacuación, para lo cual contaban con tres aviones, dos Douglas y un Dragón.

Primero levantó vuelo el aparato ocupado por Pasionaria, Jesús Monzón y el diputado comunista francés Jean Catalá; a continuación el que llevaba al mismo doctor Negrín, pilotado por Hidalgo de Cisneros; y por último despegó el Dragón de Núñez Maza, ministro del Aire, y Antonio Cordón, ministro de Guerra, al que también se subieron, por insistencia del jefe de la guerrilla que cubría la operación, Alberti y María Teresa.

Era el 7 de marzo de 1939, las cuatro de la mañana, y apenas tenían reservas de gasolina, además de un exceso de peso, porque nadie había contado con el añadido de dos nuevos pasajeros a bordo. En esa situación, perseguido por las balas luminosas de la escuadra de Mussolini, el piloto descartó volar hacia el norte, hasta Francia y, en vuelo rasante, giró al sur, hacia Argelia,

aterrorizados todos por las perspectivas de verse obligados a tomar tierra en Melilla, aunque finalmente llegaran a Orán, bajo el dominio colonial francés. De aquellas zozobras y confusiones, de aquella angustia, de aquellos miedos brotó «Se equivocó la paloma», canción universal que solo se entiende a partir de estas circunstancias:

Se equivocó la paloma.
Se equivocaba.
Por ir al norte, fue al sur,
Creyó que el trigo era agua.
Se equivocaba.
Que las estrellas, rocío;
Que la calor, la nevada².
Se equivocaba.
Que tu falda era tu blusa;
Que tu corazón, su casa.
Se equivocaba.
(Ella se durmió en la orilla.
Tú en lo alto de una rama).

En fin: «Cantad alto». Publicado *Retornos de lo vivo lejano* por Losada en Buenos Aires (Argentina) y 1952, año poéticamente fecundo, porque también fue el año de *Ora marítima*, *Baladas y canciones del Paraná* y *Liricografías*, carpeta con diez dibujos acogida al sello de Galería Bonino, *Retornos de lo vivo lejano*, poemario entre neopopular y culto, impronta en equilibrio que fija la personalidad del poeta, pertenece a una etapa muy dolorosa del exilio, dolorosa por plenamente dada de bruces contra el desengaño, ya que a siete años de la victoria aliada y a un lustro escaso de la condena del régimen franquista en la ONU, el dictador estaba consiguiendo la consolidación de su dictadura, beneficiado por las

2 Esperando la nieve de las cumbres de los Pirineos, volaron sobre las salinas del sur.

ayudas del Plan Marshall (Estados Unidos le otorgó un préstamo —salvador— de cien millones de dólares en 1950), admitido en organismos internacionales, como la FAO (1950) y con las relaciones internacionales progresiva e imparablemente restablecidas, proceso de afianzamiento que alcanzó una meta decisiva a comienzos de noviembre de ese mismo año, 1952, al ser admitida España en la Unesco, preludeo evidente de su incorporación a la ONU, lo que sucedió solo un trienio después.

En esas circunstancias, consciente de que había franquismo para rato, Rafael Alberti se levantó sobre el desaliento para afirmarse en el canto: «Cantad alto», siempre, siempre, «oyen otros oídos», porque el hombre jamás está solo; para levantar la mirada: «Mirad alto», porque a las miradas altas, levantadas sobre las nubes de la vida, siempre descubren horizontes despejados; para latir con fuerza: «Latid alto», a corazón abierto, tejiendo esperanzas y destejando amarguras. Yo, entre otras muchas, le debo esta lección a Rafael Alberti, en cuya vida, lo contaré enseguida, por fortuna para mí, yo entré muy pronto, quizás —gracias a Dios— cuando él me hacía falta.

La segunda lección, queridos amigos, me la regaló José Bergamín, a quien tantas debo, entre otras la de mi advenimiento a la poesía de César Vallejo, amigo suyo del alma, y vaya por delante que cuando, tratándose de Bergamín, pronuncio esta palabra: alma, soy muy consciente de lo que digo, porque él y su obra únicamente se explican —bastaría con recordar sus tres sonetos «A cristo crucificado»— desde la lucha por la vida eterna contra la condenación a la muerte. La lección a la que ahora me refiero también vino de la mano alada de la poesía, de su poesía, tan cabal por humana y por humana tan honda, concretamente del poema «Otra vez esta noche» de *La claridad desierta*:

Otra vez esta noche,
Cuando estaba esperándote,
Me dormí, y en mi sueño
Oí una voz llamándome.

Una voz larga y triste,
Apenas susurrante,
Como un sollozo roto
En los dedos del aire.

[...]

La voz de un viento oscuro
Que se esconde en los árboles
Y hace temblar sus copas
En la luz de la tarde.

Una voz que me llama
Y no quiere llamarme.
Una voz que parece
Que se apaga al callarse.

Qué lección tan fecunda, qué lección tan hermosa, qué lección tan consoladora, tan de la vida sobre la muerte: me dormí, y entonces, con el cuerpo dormido y el pensamiento despierto, oí una voz llamándome: «Una voz larga y triste», apenas susurrante, un sollozo roto en los ecos del aire. La voz del viento oscuro que se apaga al callarse, pero que vuelve y vuelve, que me llama sin llamarme. Así escuché, de sus labios, la voz de César Vallejo, la tercera lección que recuerdo esta tarde.

«Tienes que leer a César Vallejo», me incitó José Bergamín, junto a Gerardo Diego, su introductor en España, y luego, cuando pregunté a Rafael Alberti, el autor de *Marinero en tierra* no dudó

ni un instante: «Gonzalo, ningún poeta me ha estremecido tanto»³. Y pocos días después Bergamín me prestó —préstamo que se convirtió en regalo— un ejemplar de *La poesía contemporánea del Perú*, gran antología de Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren⁴, gracias a la cual trascendí el tópico de que la poesía nueva peruana nacía en Manuel González Prada (1848-1918) y José Santos Chocano (1875-1934) para acceder al asombro de la voz fieramente humana de César Vallejo, a la vez afirmada en el estremecimiento telúrico de lo autóctono y en la tradición de la poesía española; a la pureza «musical y colorista» de José María Eguren; a las elegías vigilantes de Martín Adán; a las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen; al surrealismo atenuado y al castellanismo rampante de Xavier Abril; al «subsuelo» de angustia de Enrique Peña (certeramente desentrañado por Salazar Bondy); al gozo de Ricardo Peña y al fulgor, tan incitante como por desgracia fugaz, de Carlos Oquendo Amat.

Como verán, los caminos de sus poetas, que también son los nuestros, me refiero a los españoles, y desde luego los míos, me los abrieron muy buenos guías: Alberti y Bergamín.

II. CUÁNDO, CUÁNDO

Cuándo entré yo en la vida de Rafael Alberti, cuándo en la de José Bergamín. Puedo contestar a estas preguntas con mucha precisión.

En la de Rafael Alberti lo hice por sorpresa, muy pronto (muy pronto para mí) y a través de María Teresa León, su primera mujer,

3 Me extendo sobre esta cuestión «Las cosas como fueron. César Vallejo en España», ponencia dictada en el I Congreso Internacional Vallejo Siempre 2014 y publicada en sus actas (Santonja 2014: 137-152).

4 Recientemente reeditada en España con introducción —estupenda— de Inmaculada Lergo Martín, peruanista de primer rango: Sevilla, Ulises, 2016.

compañera de vida y poesía a través de los años encendidos de la II República, de la terrible guerra incivil, del larguísimo exilio (temblores en París, riesgo y ventura de Buenos Aires, la felicidad de Roma) y del regreso por fin a España, con ella progresivamente sumida en las tinieblas del alzhéimer. Y fue el asunto que un librito suyo, *La historia tiene la palabra: noticia sobre el salvamento del tesoro artístico*, apenas un folleto, inopinadamente me vino a las manos cuando husmeaba en la biblioteca de mis padres entre los libros de Unamuno, de quien mi madre era devota, devoción que se cuenta entre las muchas cosas buenas que de ella aprendí, déjenme decirlo en su homenaje, y les pido disculpas, porque la voz se me quiebra, reacción que no comprendo y que tampoco domino (la verdad, tampoco lo intento), porque yo llevo bien la muerte de mis padres, una muerte que para mí no ha supuesto ninguna ruptura, ya que siempre, siempre, los siento al lado.

Bueno, les decía que de repente me di de bruces, mejor dicho, me di de ojos con *La historia tiene la palabra*, sin saber, por supuesto, nada, absolutamente nada de su autora, nombre vedado, por completo prohibido, en la España franquista. Lo que atrajo mi atención fue el subtítulo: «noticia sobre la salvación del tesoro artístico». ¿El tesoro artístico de España en peligro?, me pregunté. Cuándo y por qué. El folleto también llevaba un pie de imprenta para mí extraño: Buenos Aires, Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1944. Empecé a leer:

Una guerra es como un gran pie que se colocase bruscamente interrumpiendo la vida de un hormiguero. En un principio, la confusión de la sorpresa hace mezclarse, aporrearse y retorcerse las diminutas huestes; se presiente que las noticias toman derroteros imprevistos, que retroceden las amas de casa, se adelantan los audaces jóvenes, aconsejan los viejos y se suben los más próximos sobre el gran pie interruptor, tratando de descubrir cuál es la causa.

La guerra española desordenó igualmente nuestro interior...

La guerra española, acabásemos. Con mis dos abuelos represaliados un rayo de luz se me hizo. Y lectura adelante salió a mi encuentro el nombre de Rafael Alberti, llamado con María Teresa por el Gobierno de la República para organizar la evacuación de sus cuadros hasta Valencia:

[...] Cuando llamamos Rafael Alberti y yo a las puertas del Museo, nos hicieron bajar por una escalerilla insospechada [...] Una linterna de minero iluminó la escalerilla, otra nos condujo a la rotonda. La lámpara alumbró una gruesa moldura cuyo filo lanzó chispas de oro. Del revés, y uno sobre otro, fueron apareciendo los cuadros en anchas filas, apoyados contra los muros, evacuados ya de las salas altas.

Pregunté a mis padres, muy amantes del arte (mi padre tenía tres pasiones: mi madre y nosotros, sus hijos; la medicina y la arqueología), y mis padres, como siempre, me contestaron: durante la guerra el Museo del Prado había sido bombardeado por la aviación franquista y el gobierno de la República tuvo que evacuar sus fondos hasta Valencia, «creo que se ocupó de ello el poeta Rafael Alberti».

En Béjar, ciudad industrial, el mayor centro textil del oeste de España, el antifranquismo tenía una vigencia a la vez soterrada, clandestina. Informado de quién era Alberti, enseguida averigüé que residía en Roma, en el Trastevere, y ni corto ni perezoso, tomando a Roma por Béjar, hombre, algo más grande ya suponía que era, le escribí una carta: «Don Rafael Alberti/Poeta/Barrio del Trastevere/Roma/Italia/Admirado don Rafael: soy Gonzalo Santonja, de Béjar, Salamanca, estudiante de bachillerato, y me gusta mucho la pintura, como a usted, que ha escrito un libro *A la pintura*, que no tengo, porque sus libros no están en las librerías ni en las bibliotecas de aquí».

Milagro, milagro. Recuerdan aquello de Valle-Inclán, que se deshacía en elogio de los carteros: «qué gente tan culta y lista», decía, «escribo una carta de injurias a don José Echegaray, el peor escritor español de todos los tiempos, naturalmente Premio Nobel, y pongo su dirección en el sobre con letras grandes: Don José Echegaray/Calle del Viejo Idiota, y llega, ¿no es una maravilla?». Pues eso sucedió con mi carta, qué gente tan culta y lista los carteros italianos. Alberti, según me contó años después, no daba crédito a lo que leía: «soy Gonzalo Santonja, de Béjar, Salamanca, estudiante de bachillerato, y me gusta mucho la pintura, como a usted [...]».

Y Alberti, que me contestó, me mandó un ejemplar de *A la pintura*. No volví a saber de él, ni tan siquiera le di las gracias, entre otras sinrazones porque de la comisaría llamaron a mi padre para pedirle explicaciones por aquellas cartas. Pero resulta que muchos años después, en el verano de 1977, fui a verle para contarle que tenía una pequeña editorial, dedicada a los autores del exilio, y que quería editar una obrita de su mujer por la cual le había preguntado hacía muchísimo tiempo, tanto que lógicamente ni se acordaría.

Alberti, que hasta ese momento me había escuchado aparentemente distraído, se levantó de la silla —le había asaltado en un restaurante— y exclamó: «¿no serás tú el muchacho de la carta?». Me dio un abrazo, me invitó a comer, me regaló los derechos del libro, me dictó su teléfono, me ofreció su casa, me pidió que fuera a verlo, a él y a María Teresa, aunque —los ojos se le humedecieron— la pobre no está bien, pero ve a verla —se repuso— y cuéntaselo todo, quién sabe, a veces sonrío cuando le hablamos de aquellos años [...].

Así entré en la vida de Rafael Alberti, arrastrado por el torbellino de su generosidad, invadido por su alegría.

¿Y en la de Bergamín? Al director de *Cruz y Raya*, «revista de afirmación y negación», a mi juicio la mejor revista del catolicismo

inquieto y comprometido de aquellos años, movimiento con el que yo me identifico (con el catolicismo y con su inquietud), llegué gracias a José Esteban y Editorial Turner, empresa que a comienzos de los años setenta emprendió de un modo sistemático la tarea, históricamente imprescindible, de recuperar a los autores comprometidos de la Edad de Plata de la literatura española (desde comienzos del siglo XX hasta la promoción del 36), cuyas obras estuvieron prohibidas durante los largos años del franquismo.

Inconformista y radical, entendiéndolo por radical la decisión de ir al fondo de los problemas a su raíz, en la España de aquellos años Bergamín constituía *un problema* que en cuanto a Franco respecta se remontaba a un episodio —la raíz— en el que no suele reparar nadie. Corría el año de gracia y desgracia de 1930, con la monarquía borbónica en trance de derrumbamiento, y el padre de José Bergamín, don Francisco Bergamín, político incurso en el círculo de Alfonso XIII, ministro suyo en diversos gabinetes, concertado con otros prohombres (Sánchez Guerra, Santiago Alba, Burgos Mazo, etc.), comisionó a su hijo (acompañado por Antonio Garrigues y Díaz-Cañabate) para entrevistarse con el general Franco, preocupados por los rumores que daban por inminente un pronunciamiento militar al estilo del que en 1923 encabezó el general Miguel Primo de Rivera, al objeto de saber cuál sería su actitud si el golpe de Estado llegara a estallar.

Francisco Franco, en ese momento director de la Academia Militar de Zaragoza, los recibió de inmediato, y su respuesta fue contundente: «rechazaba cualquier movimiento militar, cualquier dictadura», afirmando «muy explícitamente que él no era más que un soldado y que no se sublevaría nunca, y no por fidelidad a la persona de Alfonso XIII, sino porque este seguía representando para él la legalidad».

Pues Bergamín y Garrigues esperaban esa respuesta, también llevaban preparada la objeción: «al apoyar la sublevación de Primo

de Rivera, que había quebrantado su juramento de fidelidad al orden constitucional, el monarca se había situado al margen de la legalidad y [...]». Franco los interrumpió: «Dígale usted a su padre y a don José [Sánchez Guerra] que esas son cosas de abogados que yo no entiendo, que yo no estuve con la dictadura, como saben muy bien, ni estoy con la persona del rey, sino con la legalidad», valor supremo y, a su decir, para él hasta absoluto.

Contra esa conversación, que Bergamín siempre recordaría y que Franco no debió olvidar nunca, llevándose la contraria hasta el extremo, Franco no solo se unió a la sublevación del 17 de julio de 1936, en principio dirigida por los generales Sanjurjo y Mola, sino que al fallecer estos, víctimas de accidentes de aviación, se puso a su frente y se hizo nombrar Caudillo y Generalísimo.

Cuando Bergamín dedicó a Franco uno de sus romances de guerra hizo del descalificativo *traidor* el motivo central de sus versos, juntas ambas palabras ya desde el título: «El traidor Franco». Solo uno y otro, autor y personaje, conocían la intrahistoria de aquella diatriba rimada: el escritor lo sabía doblemente perjuro, al juramento público y a su palabra privada, y el Generalísimo era consciente de ese conocimiento. Así, pues, a Bergamín lo sintió como un testigo de cargo. En fin, recordemos aquel romance:

¡Traidor Franco, traidor Franco,
tu hora será sonada!
Si tu nombre fuera Franco,
se te saldría a la cara,
encendiéndola de sangre,
si tu sangre fuera franca.
Tu nombre fuera vergüenza
si a tu rostro se asomara,
proclamando por la sangre
la traición que la engendraba:

que la sangre has traicionado
desmintiéndola de clara.
¡Traidor Franco, traidor Franco,
tu hora será sonada!
Como una máscara el pueblo
te tira el nombre a la cara,
descubriendo la traición
que en tu nombre se amparaba.
Traicionándote de franco
traidor a tu misma causa,
fuiste dos veces traidor:
a tu sangre y a tu patria,
que a España no se defiende
con la traición emboscada,
asesinando a su pueblo,
que es el alma de su alma.
¡Traidor Franco, traidor Franco,
tu hora será sonada!
Tu nombre es como bandera
que tu derrota proclama.
Si la traición criminal
en ti franqueza se llama,
tu nombre es hoy la vergüenza
mayor que ha tenido España.
Que ni tu nombre es ya nombre,
ni en tu sangre se espejeaba;
traidor, hijo de traidores,
mal nacido de tu casta:
no eres Franco, no eres hombre,
no eres hombre, no eres nada.

Sumada a esta calidad de testigo la de escritor católico, director de *Cruz y Raya*, «Revista de afirmación y negación» (Madrid, 1933-1936), fundada por un grupo de conspicuos representantes intelectuales del catolicismo (entre otros, Miguel Maura, Gregorio

Mañón o el mismísimo Manuel de Falla), Bergamín se convirtió en una de las *bestias negras* del franquismo, más peligroso al estar protegido (relativamente, pero al fin y al cabo protegido) por esa condición, porque la implacabilidad del régimen en la represión de los comunistas, más o menos tácitamente tolerada por las potencias occidentales desde el final de la Segunda Guerra Mundial y muy en especial a partir del desencadenamiento de la llamada Guerra Fría, se encontraba con la oposición de esas mismas potencias cuando afectaba a opositores de filiación católica, religiosos o seculares, personas además procedentes de familias con arraigo e influencia en los círculos del poder.

Y así fue, moviendo esas influencias, como Bergamín consiguió permiso para volver a España, tras un intento frustrado en 1955, nada menos que el 22 de diciembre de 1958, años todavía de radical cerrazón de una dictadura que solo empezaría a transmitir señales de flexibilidad hacia los años setenta. «Peregrino en su patria», como él mismo se definió, todo hubiera ido bien o al menos medio bien si hubiera adoptado una actitud pasiva, de «réprobo tolerado», pero es que eso, ponerse las cosas fácil, acomodándose a los dictados impuestos, era algo que jamás entró en el planteamiento de vida de José Bergamín, para quien «Volver no es volver atrás. / Yo no vuelvo atrás de nada». Si el romance «El traidor Franco» resulta clave, este también:

Volver no es volver atrás.
Lo que yo quiero de España
no es su recuerdo lejano:
yo no siento su nostalgia.

Lo que yo quiero es sentirla,
su tierra, bajo mi planta;
su luz, arder en mis ojos
quemándome la mirada;

y su aire que se me entre
hasta los huesos del alma.
Volver no es volver atrás.
Yo no siento la añoranza,

que lo que pasó no vuelve,
y si vuelve es un fantasma.
Lo que yo quiero es volver
sin volverme atrás de nada.

Yo quiero ver y tocar
con mis sentidos España,
sintiéndola como un sueño
de vida, resucitada.

Quiero verla muy de cerca,
cuerpo a cuerpo, cara a cara,
reconocerla tocando
la cicatriz de sus llagas.

Que yo tengo el alma muerta,
sin enterrar, desterrada,
quiero volver a la tierra
para poder enterrarla.

Y cuando la tierra suya
la guarde como sembrada,
quiero volver a esperar
que vuelva a ser esperanza.

Volver no es volver atrás:
yo no vuelvo atrás de nada.

Y como no volvía atrás de nada, Bergamín comprometido contra
la represión y los represores de los mineros asturianos insurrectos

de 1934, preludio trágico de la guerra incivil, volvió a salir en su defensa, encabezando la carta que el 2 de octubre de 1963 ciento dos intelectuales dirigieron al ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, denunciando la actuación policiaca a raíz de una huelga de la minería asturiana que había crispado al franquismo, denuncia, por si fuera poco, que acentuaba la resonancia de la áspera disputa mantenida con Torcuato Luca de Tena, irritado por los artículos de Bergamín en *El Nacional* de Caracas, artículos nada contemporizadores, sino al contrario: de crítica frontal, con la situación española.

Luca de Tena salió por Bergamín, y Bergamín, fiel a sí mismo, le replicó sin amilanarse. Entonces se vio inmerso en un clímax de hostilidad y amenazas hasta de muerte que terminó en una citación nada tranquilizadora ante los tribunales, situación francamente insoportable que movió a Manuel Flores Mora, diputado uruguayo por el Partido Colorado, amigo del presidente de su país e íntimo de Bergamín, que a la sazón estaba en Madrid, a ofrecerle protección en su embajada, acogida en ella por el embajador Casas Araújo, diplomático muy afín al régimen franquista, con lo que se creó una situación de tensión interna y acoso externo, porque las diatribas se sucedían en la prensa española, que desembocó en un permiso *in extremis* de veinticuatro horas para que abandonase la embajada y saliera de España. Lo que sucedió el 30 de noviembre, día tremendamente triste para Bergamín, acosado por muchos y abandonado por casi todos:

A mí me dejaron solo
Como se deja en la plaza
Al torero con el toro.

Así comenzó su segundo exilio, que transcurrió entre Montevideo (1 de diciembre de 1963-28 de enero de 1964) y París, protegido por André Malraux, donde se encontró en una situación

paradójica, convertido en *fantasma* diría él, autorizado a entrar pero con la salida prohibida, como si no existiera, situación prolongada hasta abril de 1970, cuando de nuevo recibí permiso para volver a España, primero alojado en casa de su hijo mayor, Fernando Bergamín Arniches, y finalmente instalado en un ático de la Plaza de Oriente, cara a cara con el Palacio Real, ático para mí inolvidable, porque allí, a su lado, pasé infinidad de tardes hasta que el 9 de septiembre de 1982 se trasladó a San Sebastián, donde transcurrieron los dos últimos años de una vida, siempre desasosegada, que se apagó, estando yo a la cabecera de su lecho mortal, el 28 de agosto de 1983.

¿Bergamín con Herri Batasuna, y hasta apoyando a ETA, en esa etapa final? Algún día, si está de Dios, entraré de lleno en ese asunto. Ahora y aquí, para acabar, que ya se va haciendo la hora, quiero recoger unos versos suyos que a mi juicio explican perfectamente lo que fue a buscar al País Vasco y lo que en efecto encontró:

Aquí he encontrado mi mar,
la mar poderosa y fuerte!,
Aquí encontraré mi muerte
Sin tenerla que esperar.

Porque también he encontrado
Ante el mar y frente al mar
A Cristo crucificado.

Acabo de decir que quería terminar, y es verdad, me dispongo a hacerlo. Pero estoy obligado a añadir unas palabras testimoniales. Bergamín languidecía, pero su corazón aguantaba, y la muerte, tan anunciada, llegaba con pasos de angustia, con pasos lentos. Y mediaba la tarde en cuya noche por fin le abrazó con su mano de nieve cuando él me llamó —solo estábamos en la casa, velándole,

su hija Teresa y yo— para pedirme que le buscara un sacerdote. Me apresuré a ello, claro está, y enseguida volví con uno, cuyo nombre tengo ahora mismo en los labios. Bergamín se quedó con él, y aquella conversación se extendió más allá de dos horas. Luego, poco después, expiró. España es un país muy duro, pues bien, pues mal, que otros hablen, juzguen y condenen o absuelvan, allá ellos. Yo, cumpliendo lo que me pidió, le llevé un sacerdote. Lo demás, francamente, me trae sin cuidado. Y concluyo, ahora sí, con otro poema suyo, poema del libro *La claridad desierta* y versos, en consonancia, de claridades desiertas:

Señor, yo quiero morirme
Como se muere cualquiera:
Cualquiera que no sea un héroe,
Ni un suicida, ni un poeta

Que quiera darle a su muerte
Más razón de la que tenga.
Quiero morirme, Señor,
Igual que si me durmiera

En Ti, como cuando niño
Me dormía, sin que apenas
Supiese yo que era en Ti
Y por Ti que el alma sueña.

Doctores y amigos que hoy tan generosamente me honráis: como escribe Cervantes «hay cosas que a cosas llegan» y hoy ustedes han convertido en realidad mis ilusiones. ¡Profesor honorario de la Universidad Ricardo Palma de Lima! Como español de a pie, como español que quiere a Perú, de corazón muchas, muchas, muchísimas gracias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGAMÍN, José (1983). *La claridad desierta*. Madrid: Turner.

EIELSON, Jorge Eduardo, SALAZAR BONDY, Sebastián y SOLOGUREN, Javier (2016). *La poesía contemporánea del Perú*. Sevilla: Ulises.

LEÓN, María Teresa (1944). *La historia tiene la palabra: noticia sobre el salvamento del tesoro artístico*. Buenos Aires: Patronato Hispano-Argentino de Cultura.

SANTONJA GÓMEZ-AGERO, Gonzalo (2014). «Las cosas como fueron. César Vallejo en España». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 137-152.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 169-174

ISSN: 2663-9254 (En línea)

RESEÑA



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 2, julio-diciembre, 2018, 169-174

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n2.5163

Enrique Foffani. *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2018, 416 págs.



La reciente publicación de *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*, de Enrique Foffani, pone nuevamente en cuestión las maneras en que la crítica ha leído la producción poética de nuestro clásico. Esto, sin duda, porque la suya parte de la lealtad vallejana en su laberinto, el mundo que le tocó vivir a Vallejo y cómo este latinoamericanista de primera línea lee la modernidad desde de su condición disidente y su humanismo en medio de la furia del capital. Ciertamente, reitera la vigencia de la obra de César Vallejo, a la que se han sumado ya *César Vallejo. Una biografía literaria* (2014), de Stephen M. Hart; y *Corresponsal de prensa* (2017), una acertada compilación de escritos vallejanos.

Pero ¿quién es Enrique Foffani? Formado en las academias argentinas y alemana, la Universidad de La Plata y la Universidad de Buenos Aires (UBA), fue en la UBA donde se doctoró con una tesis singular. Se trata de un académico argentino que en su haber tiene la tesis *Subjetividad y dinero en la poesía (1918-1938) de César Vallejo* (2000), el libro *Controversias de lo moderno: la secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010) y la edición del volumen *La protesta de los cisnes. Sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío* (2007), entre otros. Es uno de los animadores de los dos más importantes núcleos de crítica literaria, me refiero a la red Katatay, que dirige como revista.

Enrique Foffani me resulta un provocador, en el sentido vanguardista de la palabra. Provocador porque cada vez que escribe, sobre todo cada vez que publica un libro, ese objeto despreciado por las indizadas que atormentan a los académicos, nos lleva por caminos inusitados de la crítica. Lo fue en los libros *La protesta de los cisnes: coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío (1905-2005)* (2007) y *Controversias de lo moderno: la secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010) y lo es ahora con *Vallejo y el dinero* (2018), una relación que resulta difícil imaginar.

No duda en allanar lo que serían las huellas del poeta. Si bien el objeto es la poesía, para abordarla será necesario apelar a la trayectoria de vida, las crónicas y notas escritas por el poeta y su epistolario no porque estas expliquen, sino que en ellas emergen semas que elaboran un complejo de sentidos que dan originalidad a la poesía de César Vallejo. No una relación que simplifica el expediente científico. Al hacerlo asiste a una escritura transparente, sólida, rica en la frase no solo por el ritmo, sino por el fluir de un texto que termina como una propuesta para la crítica latinoamericana.

Su centro de reflexión será la modernidad y la poesía. Pero la modernidad se entiende en la escena de la última Revolución industrial del siglo XIX y la primera posguerra del siglo XX. Entonces, la pregunta que hará el crítico será cómo se configura la sensibilidad moderna. Esta vendrá trazada por la ciudad como espacio de realización de la modernidad y su expresión será el dinero. Proposición que organiza la lectura de la poesía de César Vallejo. La modernidad lo encuentra en la ciudad, la ciudad como representación episódica de la cultura, me refiero a París, al bulevar Haussmann (de Baudelaire, su desconcerto, a Vallejo, que testimonia la consumación de la construcción). Lo que implica sostener un proceso de crítica que se hace de esta en la huella de la poesía y cómo se representa en episodio económico, en este caso el dinero.

Vallejo y el dinero es un libro contemporáneo y una lección de humanidades, una lectura abierta para el ejercicio de la crítica. Es un libro provocador y un ajuste de cuentas con las críticas laterales, fantasmales, para acercarnos a la dimensión del sujeto y la estética de la palabra. En el caso de Vallejo, pone la sucesiva originalidad que responde a la carencia con el único recurso que tiene el poeta, el retórico, «a la palabra y de la palabra», el símbolo de lo moderno y con ello, diremos, la condición clásica del poeta.

Defendida como tesis doctoral, allanada con la sabiduría del crítico que ha transitado por la experiencia alemana y los conciertos poéticos, *Vallejo y el dinero* se originaba como texto sucesivo, en el que transita un sujeto que va de los extremos, de la aldea santiaguina, a la modesta ciudad (Lima), a la «sede» de la cultura, ciudad moderna por excelencia (París), de escenarios y contingencias, sin mediar la aparatosidad mecánica, sino la complejidad de sentidos que hay entre la vida, la existencia del sujeto y los rastros de este en la letra, en el epistolario y, por

supuesto, en la poesía, *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), para luego asistir a los poemas que escribe en Europa, *España, aparta de mí este cáliz* (1939), en la que el crítico empieza a pensar cómo esta modernidad «impacta» o ha sido «recogida» en la poesía, cómo el capitalismo convierte el espacio urbano en un centro poco amable para el sujeto. «No hay modernidad sin ciudad» (64), el signo de la ciudad, el dinero. Mejor aún, un espacio que transgrede la condición humana, de allí la necesidad de pensar la ciudad (Simmel, el de filosofía del dinero) como el par ciudad-dinero. Entonces, se trata de un sujeto en los límites de la dignidad del creador, la precariedad económica y las capacidades que posee el poeta, es decir, su único recurso será la escritura, mejor, la palabra. Una palabra que aparece como «arcaica y vetusta o directamente una reliquia lejana de la memoria de la lengua» que da un «talante barroco» y «la violencia de su uso», por «un proceso que opera por dinamitación del sentido» (115), que más tarde será la referencia de la «estafa del capitalismo», que se sintetiza en un verso de *Poemas humanos*, «la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre».

Su lectura no es despreocupada, todo lo contrario, atenta a articular espacios y sentidos que van de lo sencillo a lo complejo, de lo local a lo internacional. Así, va contribuyendo campos culturales en los que es posible observar relaciones aparentemente inciertas entre Baudelaire y Vallejo. Y estas construyen redes que permiten una lectura que amplía la contundencia poética vallejiiana al abrirse a nuevos escenarios que terminan de organizar un espacio mayor, del capital en la poesía latinoamericana (de Vallejo y sus evocaciones del guano), Oswald de Andrade (*pau Brasil*), de Neruda y Mistral (madera, salitre, cobre), Borges (carne), Nicolás Guillén (azúcar) y Rivera (caucho).

Un asunto que me interesa relieves es sin duda la condición humanista, el suyo fue un humanismo que desafía la desconfiada posmodernidad. Foffani es un posmoderno asentado en los fueros de un pensamiento que en estos tiempos ya no se suele decir, por autocensura o por cinismo se ha silenciado el pensamiento marxista. Pero no para hacer correlaciones antojadizas sino para hacer el exordio de una vena abierta en la complejidad estética de la poesía de César Vallejo. No lee mecánicamente sino desde la escurridiza complejidad de los cisnes que impone el capital. Entre el sujeto urgido de dinero, de carencia, un sujeto que vive entre la ausencia del recurso y lo único que tiene, son los retóricos «como recursos a la palabra y de la palabra» (332), entre la ausencia que ponen en los límites, exactamente porque interpela la «dignidad del escritor», mejor aún, nos revela un sujeto ético y ya no solo al poeta y al político.

Es preciso no olvidar las mitologías que se han construido en torno a Vallejo, la pertenencia a esos mitos que celebramos entre nuestros escritores. No era necesariamente un marginal en el sentido de la expresión que utiliza Boudicard, un *cholo*. Era hijo de una familia acomodada de Santiago de Chuco, fue tempranamente acogido por la élite letrada de la ciudad de Trujillo, parte de la Bohemia trujillana y se incorporó sin muchas dificultades a la escena literaria limeña, a pesar de la pulla inicial de Clemente Palma. Era un cosmopolita y los hechos de su prisión se tienen que leer en clave política o, como dice el propio Vallejo, «muy de provincia». Tras los escritos europeos, nos encontramos con un sujeto que tiene un único recurso: la palabra cuyo escenario vital era ausencias, miserias y desborde de originalidad.

Esta palabra explica la conciencia estética en el poeta y la de los eventos que están ocurriendo en el mundo de inicios del siglo XX, es decir, una poesía que la va diciendo, y rastro de aquello que vive y siente, afectos y desafectos, se van concatenando de un lado

a otro, de la crónica periodística y de las cartas que intercambia el poeta Vallejo a la poesía. Lo único que tiene serán sus «capitales retóricos» en tanto el recurso *a* la palabra y *de* la palabra, desde el momento que se vuelven la única posibilidad para un escritor pobre como Vallejo que debe lidiar cotidianamente contra las dificultades económicas más elementales. Situado en el marco de una sociedad capitalista, Vallejo opone resistencia a la carencia material. Las tretas del pobre que despliega Vallejo están a la vista: si la crónica da dinero (y nunca el suficiente para sobrevivir), si la poesía lo ironiza, la carta vallejana lo desmonetariza, le desagia su valor-mercancía y lo vuelve providencia (364). Todo esto en ocho capítulos intensos escritos en una prosa transparente y fluida, un elogio al propio lenguaje.

Enrique Foffani escribe desde su gabinete lúcido, sin trabucos ni fianzas, lo hace como ejercicio libre y ejercicio de contestatario. No se contenta con lo que se dice sobre nuestros clásicos, prefiere encontrar lo nuevo. Y lo nuevo es pensar, desde una postura descentrada, mejor aún, desde aquello que identificamos como epistemes del sur, sobre la modernidad y la cultura, la subjetividad, la ciudad y el dinero y cómo este termina por formalizar en el entramado del poema. Foffani es uno de los académicos más destacados de América Latina, es sin duda un desconcertante y paradójico humanista en pleno siglo XXI. Su humanismo no es una declaración, es una praxis, una práctica consistente que avala su condición antisistema y su consagración a los estudios de nuestra América, diríamos, de nuestro Perú también. Y su *Vallejo y el dinero*, una provocación, un programa de lectura para la cándida academia, exactamente porque nos retorna a la palabra poética en torno del capital y reitera a nuestro clásico la universalidad de la poesía de César Vallejo.

Gonzalo Espino Relucé

EILA/Universidad Nacional Mayor de San Marcos

gespino@unmsm.edu.pe



INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Los trabajos presentados a la revista de investigación *Archivo Vallejo* deben adecuarse a las siguientes indicaciones:

1. Tratar temas relacionados con la investigación sobre la obra de César Vallejo, principalmente, y sobre la literatura iberoamericana en sus distintos géneros o en propuestas multidisciplinarias.
2. Ser originales.
3. Ser inéditos.
4. No deberán postular simultáneamente a otras revistas u órganos editoriales.
5. Los *artículos* deberán presentar título principal tanto en castellano como en inglés, además de un resumen/abstract (10 líneas como máximo) y un mínimo de tres palabras clave, todo en ambos idiomas. Debajo del título se debe indicar el nombre del autor, el nombre de la institución a la que pertenece y su dirección de correo electrónico. Deberán precisar, además, en una nota al pie de página, el contexto de investigación en el cual se inserta el artículo (título del proyecto global, fondo con el que se financia, número de proyecto, si se trata de un fragmento de una tesis, si se trata de una ponencia presentada en un congreso, etc.). Los *artículos* deberán tener una extensión mínima de 10 páginas

- y máxima de 25. Deberá estar compuesto en tipo Times New Roman de 12 ptos., con interlineado sencillo.
6. Si el artículo incluye gráficos, fotografías, figuras o portadas de libros, las imágenes deben tener una resolución mayor de 500 dpi y deben tener su leyenda respectiva.
 7. Para las *reseñas*, la extensión máxima será de cinco páginas (1700 caracteres cada una) y deberán tener los datos bibliográficos completos del material reseñado (autor, título, ciudad, editorial, año y número de páginas).
 8. Las palabras o frases extranjeras deberán ir solo en cursivas, sin comillas, ni negritas, ni subrayadas.
 9. *Archivo Vallejo* considera un proceso editorial de dos a tres meses, tomando en cuenta las etapas de recepción, evaluación y confirmación de publicación. La editora de la revista se reserva el derecho de distribuir en los distintos números de *Archivo Vallejo* los textos evaluados según los requerimientos de cada edición; y estos se orientarán generalmente por criterios temáticos.
 10. Los autores de los textos son responsables del contenido y los comentarios expresados, los cuales no coinciden necesariamente con la dirección y los comités de la revista.
 11. *Archivo Vallejo* solicita una copia digital en formato Word y una copia digital en formato PDF de todos los trabajos. Estos deberán enviarse a la dirección electrónica: revistaarchivovallejiano@gmail.com.

NORMAS PARA LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Los trabajos presentados deben cumplir con las siguientes normas de referencias bibliográficas para ser sometidos al proceso de evaluación:

1. Todas las citas deberán insertarse en el texto entre comillas dobles, a excepción de aquellas que superan las cinco líneas de extensión, las cuales deberán ir sin comillas y en un párrafo aparte, con un tabulado mayor al resto del texto y en fuente Times New Roman de 10 ptos. Para ambos casos se explicitará la referencia bibliográfica en el texto mismo a través de un paréntesis al final de la cita que indicará el (los) apellido(s) del (los) autor(es), seguido del año de publicación y del número de página correspondiente antecedido de dos puntos. Ejemplos:

Sin mención del autor en el texto: «Guevara advierte la multiplicidad de voces que se registra en la estela poética de Vallejo. ¿Qué caracteriza esa “multiplicidad” discursiva de la que habla?» (Flores Heredia 2014: 106, tomo II).

Tal como sostiene Flores Heredia: «Guevara advierte la multiplicidad de voces que se registra en la estela poética de Vallejo. ¿Qué caracteriza esa “multiplicidad” discursiva de la que habla?» (2014: 106, tomo II).

2. Las referencias bibliográficas citadas se deberán consignar al final del artículo y se deberán ordenar alfabéticamente. Las referencias bibliográficas serán únicamente las que se hayan citado en el texto y para su registro deben seguir el modelo APA (American Psychological Association). El autor se hace responsable de que todas las citas abreviadas tengan

la respectiva referencia bibliográfica al final del artículo. Para ello, deberá seguir este modelo:

LIBRO

VALLEJO, César (2002). *Correspondencia completa*. Edición, estudio preliminar y notas de Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CAPÍTULO DE LIBRO

HART, Stephen (2014). «El nacimiento de Korriscosso (1892-1917)». César Vallejo. *Una biografía literaria*. Trad. Nadia Stagnaro. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 19-82.

EDICIÓN O COMPILACIÓN

FLORES HEREDIA, Gladys (ed.) (2016). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo/Universidad Ricardo Palma.

ARTÍCULO DE LIBRO COLECTIVO

OVIDO, José Miguel (2016). «Mario Vargas Llosa: el sistema narrativo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo/Universidad Ricardo Palma, 27-32.

ARTÍCULO DE REVISTA

TÁVARA CÓRDOVA, Francisco (2018). «Poesía y paisaje en *Extravagancias* de Marco Antonio Corcuera». *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 62, 253-266.

ARTÍCULO DE PERIÓDICO

GUEVARA, Pablo (1975). «Cuatro generaciones de poetas cuentan sus inicios». *La República*, 22 de marzo, 42.

ARTÍCULO DE PÁGINA WEB

TAGLE, Matías (2002). «Gabriela Mistral y Pedro Aguirre Cerda a través de su correspondencia privada (1919-1941)». 11 de abril de 2018. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942002003500012&lng=es&nrm=iso&tlng=es>. (Consulta 11 de abril de 2018).

TESIS DE GRADO

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian (2016). *Las consciencias lingüísticas escriturales en la literatura peruana*. Tesis doctoral. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SISTEMA DE ARBITRAJE

1. *Archivo Vallejo* es una revista de investigación arbitrada mediante el sistema de revisión anónima por pares (*peer review*), lo que significa que cada artículo será revisado y evaluado de manera anónima por dos especialistas externos al Centro de Estudios Vallejanos. Estos evaluarán el abordaje del tema y la solvencia intelectual de las ideas expuestas en los artículos, así como el valor del contenido con respecto a otros artículos o trabajos del mismo tópico.
2. El veredicto emitido por los árbitros puede ser de tres tipos: (a) aceptación, (b) aceptación con observaciones y (c) rechazo. En el segundo caso, las observaciones al trabajo serán recogidas por la editora y comunicadas inmediatamente al autor, quien tendrá un plazo máximo de siete días para responder. Si al término del plazo no presenta respuesta, se entenderá que el autor desiste de publicar en la revista.
3. La respuesta del autor a las observaciones se pondrá en conocimiento de los árbitros y del Comité Editorial, que en un

plazo máximo de quince días deberá emitir un veredicto de aceptación o rechazo del trabajo.

CÓDIGO DE ÉTICA

Archivo Vallejo es una revista de investigación que se rige por los códigos de ética internacional de publicaciones académicas establecidos por el Committee on Publication Ethics (Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journals Editors, COPE).

DETECCIÓN DE PLAGIO

Archivo Vallejo, al ser una revista de investigación académica, verifica la posible existencia de plagio en los artículos enviados para su publicación. Para ello, la editora copia y pega varios fragmentos del artículo en algunos motores de búsqueda como Google u otros, procedimiento que permitirá reconocer si un artículo o algunos de sus fragmentos han sido plagiados. En caso se detecten fragmentos plagiados, la editora automáticamente descalificará el artículo y no se publicará.



ARCHIVO VALLEJO

n.º 2

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

La edición de este segundo número
estuvo a cargo de Gladys Flores Heredia;
el diseño y la maquetación, de Rodolfo Loyola Mejía;
la traducción, de Alan Smith, Joseph Mulligan y Laurie Lomask;
y la corrección de textos, de Yuliana Padilla Elías.

Se terminó de imprimir el 28 de diciembre de 2018,
año del centenario de escritura de *Los heraldos negros*,
de los 80 años del fallecimiento de César Vallejo,
en los talleres de Tarea Asociación Gráfica Educativa,
domiciliada en pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5.

Tiraje: 200 ejemplares

ISSN: 2663-9254 (En línea)

INVESTIGACIONES SOBRE VALLEJO

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO
César Vallejo en el mundo moderno

MIGUEL PACHAS ALMEYDA
César Vallejo y su filiación española

ROGELIO ORÉ
César Vallejo en Madrid (1931). La vida más allá de la poesía

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO
Presencia y emoción: la educación estética en los poemas infantiles de César Vallejo

JOSÉ FARJE CUCHILLO
César Vallejo y la identidad nacional en la escuela peruana

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Antenor Orrego y César Vallejo. Tres momentos de una amistad

BITÁCORA VALLEJIANA

FRANCISCO JAVIER PÉREZ
El adjetivo «vallejiano» en el *Diccionario de la lengua española*

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO
Con Alberti y Bergamín por el sueño de España. (Vallejo al fondo)

RESEÑA

GONZALO ESPINO RELUCÉ
Enrique Foffani. *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

La revista *Archivo Vallejo*
es patrocinada por



Editorial
CÁTEDRA
VALLEJO