

# ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021. Publicación semestral. Lima, Perú  
ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7



UNIVERSIDAD  
RICARDO PALMA





UNIVERSIDAD  
RICARDO PALMA

---

## ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO  
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)  
Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021  
Publicación semestral. Lima, Perú

---

### RECTOR

Iván Rodríguez Chávez  
Universidad Ricardo Palma, Perú  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0688-2035>  
*E-mail:* [irodriguez@urp.edu.pe](mailto:irodriguez@urp.edu.pe)

### DIRECTORA

Gladys Flores Heredia  
Universidad Ricardo Palma, Perú  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-7515-6905>  
*E-mail:* [gladys.floresh@urp.edu.pe](mailto:gladys.floresh@urp.edu.pe)

### EDITOR ACADÉMICO

Álex Flores Flores  
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1899-4878>  
*E-mail:* [alex.floresf@pucp.edu.pe](mailto:alex.floresf@pucp.edu.pe)

### CONSEJO EDITORIAL

Francisco Távara Córdova  
Universidad Ricardo Palma, Perú  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-5258-4058>  
*E-mail:* [francisco.tavara@urp.edu.pe](mailto:francisco.tavara@urp.edu.pe)

Ricardo Silva-Santisteban  
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>  
*E-mail:* [rsilva@pucp.edu.pe](mailto:rsilva@pucp.edu.pe)

Ricardo González Vigil  
Academia Peruana de la Lengua, Perú  
*E-mail:* [rgonvig49@gmail.com](mailto:rgonvig49@gmail.com)

Jorge Luis Kishimoto Yoshimura  
Centro de Estudios Vallejanos, Perú  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7244-4327>  
*E-mail:* [jorgekishimoto@yahoo.com](mailto:jorgekishimoto@yahoo.com)

Antonio González Montes  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2201-1344>  
*E-mail:* [agonzalezm@unmsm.edu.pe](mailto:agonzalezm@unmsm.edu.pe)

Jesús Cabel Moscoso  
Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica, Perú  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-9361-7744>  
*E-mail:* [dcabel@unaj.edu.pe](mailto:dcabel@unaj.edu.pe)

#### **CONSEJO CONSULTIVO**

Stephen M. Hart  
University of London, Inglaterra  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>  
*E-mail:* [stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk](mailto:stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk)

Enrique Foffani  
Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>  
*E-mail:* [e.foffani@yahoo.com.ar](mailto:e.foffani@yahoo.com.ar)

José Antonio Mazzotti  
Tufts University, Estados Unidos  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>  
*E-mail:* [jose.mazzotti@tufts.edu](mailto:jose.mazzotti@tufts.edu)

Gonzalo Santonja Gómez-Agero  
Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, España  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3340-8865>  
*E-mail:* gsantonj@pdi.ucm.es

Laurie Lomask  
City University of New York, Estados Unidos  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-1391-8182>  
*E-mail:* llomask@bmcc.cuny.edu

Valentino Gianuzzi Armijo  
The University of Manchester, Inglaterra  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9884-0619>  
*E-mail:* josevalentino.gianuzzi@manchester.ac.uk

Francisco Javier Pérez  
Asociación de Academias de la Lengua Española, España  
*E-mail:* franciscojavierperez@gmail.com

Olga Muñoz Carrasco  
Saint Louis University, Madrid Campus, España  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9079-2739>  
*E-mail:* olga.munoz@slu.edu

Thomas Ward  
Loyola University Maryland, Estados Unidos  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>  
*E-mail:* TWard@loyola.edu

Víctor Vich  
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>  
*E-mail:* vvich@pucp.pe

Javier Morales Mena  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú  
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>  
*E-mail:* jmoralesm@unmsm.edu.pe

## EQUIPO TÉCNICO

Gloria Pajuelo Milla (corrección de textos), Yuri Tornero Cruzatt (traducción), Rodolfo Loyola Mejía (diseño), Miguel Condori Mamani (diagramación) y Joel Alhuay Quispe (gestión electrónica).

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7

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

© Rectorado de la Universidad Ricardo Palma  
Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.  
Teléfono: (511) 708-0000, anexo: 0142  
E-mail: rector@urp.edu.pe

## DIRECCIÓN POSTAL

Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.  
E-mail: archivovallejo@urp.edu.pe

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

## LICENCIA



*Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma* se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

*Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma* es una publicación 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 nuestra casa de estudios.

*Archivo Vallejo* recibe las colaboraciones de todos los académicos de nuestra universidad, así como los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros. La revista está dirigida a investigadores, docentes universitarios, profesores, estudiantes, escritores y al 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 *Rectorate of the Ricardo Palma University* which aims to disseminate the researches on César 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 whose articles are arbitrated anonymously by external experts to this institution.

*Archivo Vallejo* receives contributions from all scholars of our university, 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.







UNIVERSIDAD  
RICARDO PALMA

---

## ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO  
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)  
Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021  
Publicación semestral. Lima, Perú  
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7

---

### TABLA DE CONTENIDO

- Presentación  
11 Iván Rodríguez Chávez

**Dossier del IV Congreso Internacional  
«Vallejo Siempre» (New York, 2021): Poesía**

- Existencia y muerte: aproximación filosófica a la  
poesía de César Vallejo y Vicente Aleixandre  
15 Djoko Luis Stéphane Kouadio
- César Vallejo, precursor de la antipoesía  
37 Marlene Gottlieb
- La aventura estética de Vallejo: la idea de lo  
bello en el poema «Himno a los voluntarios de la  
República»  
51 Gustavo Marcial Prado Romero

67 En el taller de Vallejo-II  
Alan Smith Soto

79 «Cuadrúpedo intensivo»: poesía y humanidades  
en César Vallejo  
Pedro Granados



Esta  
presentación  
se encuentra  
disponible  
en acceso  
abierto bajo  
la licencia  
Creative  
Commons  
Attribution 4.0  
International  
Licence

## ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021, 11-12

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7.5213

# Presentación



En este segundo año de la pandemia ocasionada por la COVID-19, aún golpeados por sus nefastas consecuencias, pero también agradecidos por la oportunidad de la vida, en un loable esfuerzo colectivo, la Universidad Ricardo Palma, el Centro de Estudios Vallejianos, la City University of New York, la Asociación Internacional de Peruanistas (AIP) y la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (RCLL)*, con el auspicio del Consulado General del Perú en Nueva York, la City Artist Corps y la La Huaca es Poesía, celebraremos el IV Congreso Internacional «Vallejo Siempre», en Nueva York, desde el 30 de septiembre hasta el 2 de octubre de 2021. Este evento será también un sentido homenaje al poeta norteamericano Clayton Eshleman (1935-2021), notable traductor de nuestro querido vate César Vallejo.

Este congreso reunirá a importantes vallejólogos, quienes expondrán sus investigaciones respecto a la experiencia carcelaria de nuestro poeta, su estadía en París, además de las etapas de su producción literaria y los procesos de su escritura, especialmente en poesía y narrativa; asimismo, se reflexionará sobre la obra vallejiana en diálogo con otras tradiciones.

Dada la dificultad para que todos los investigadores asistan a la sede del evento, pues todavía somos víctimas de la pandemia, se optará por la modalidad semipresencial, la cual permitirá a un grupo de ponentes participar de manera virtual mediante la plataforma de YouTube. Además, las mesas presenciales también serán transmitidas por dicho medio. Así, los ponentes y el público lograrán conectarse desde diferentes latitudes del globo en esta celebración vallejana.

El presente número de *Archivo Vallejo* reúne la primera parte de un grupo de artículos que serán expuestos en el congreso. Agradecemos a los autores y los revisores ciegos por su colaboración en esta nueva entrega de la revista, pues mediante ella fomentamos la investigación y la valoración del legado vallejiano.

Dr. Iván Rodríguez Chávez  
Rector de la Universidad Ricardo Palma

Lima, junio de 2021

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021

ISSN: 2663-9254 (En línea)

**DOSSIER DEL IV CONGRESO  
INTERNACIONAL «VALLEJO SIEMPRE»  
(NEW YORK, 2021): POESÍA**







Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021, 15-36

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7.5214

# Existencia y muerte: aproximación filosófica a la poesía de César Vallejo y Vicente Aleixandre<sup>1</sup>

The existence and the death: a philosophical approach to the poetry of César Vallejo and Vicente Aleixandre

DJOKO LUIS STÉPHANE KOUADIO

Universidad Félix Houphouët-Boigny

(Abiyán, Costa de Marfil)

djokoluis1@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0001-8112-6999>



## RESUMEN

Las escrituras poéticas del vate español Vicente Aleixandre y el peruano César Vallejo se caracterizan por tratar temas de los filósofos existencialistas respecto de la condición humana marcada por la muerte. Ambos poetas, aunque pertenecen a

---

1 El presente artículo deriva de nuestra ponencia presentada durante el IV Congreso Internacional «Vallejo Siempre 2021», celebrado en Nueva York (Estados Unidos) del 30 de septiembre al 2 de octubre de 2021.

espacios diferentes, están unidos en la expresión del lirismo y el compromiso sociopolítico, que remite a una llamada a la responsabilidad ante los problemas que surgen de la condición humana.

**Palabras clave:** filosofía existencialista; Vallejo; Aleixandre; poeta; muerte; angustia.

## ABSTRACT

The poetic writings of the Spanish poet Vicente Aleixandre and the Peruvian César Vallejo are distinguished by dealing with themes of existentialist philosophers regarding the human condition marked by death. Both poets, despite belonging to different places, are united in the expression of lyricism and socio-political commitment, which refers to a call for responsibility in the face of the problems that derive from the human condition.

**Key words:** existentialist philosophy; Vallejo; Aleixandre; poet; death; anguish.

Recibido: 10/05/2021 Aceptado: 05/06/2021

## 1. INTRODUCCIÓN

La cuestión en torno al vivir existencial aparece como uno de los pilares de la escritura literaria tanto en España como en Perú, sobre todo durante el período de entreguerras, es decir, entre 1918 y 1939. Así, muchos poemas del peruano César Vallejo y el español Vicente Aleixandre remiten a este fenómeno indisoluble de la vida humana. Dicho de otra manera, los poetas se focalizan en los conceptos precisos de la vida y la muerte para tocar con el dedo una realidad común a todos los seres humanos:



el sentido de la existencia. El trauma de la muerte, verdadera fuente de trastornos sociológicos, metafísicos o religiosos, se convierte en una realidad que ploma el deseo humano de realizar una existencia plena y libre de toda forma de presión exterior. Desde entonces, ¿en qué medida se dedican los poemas de Vallejo y Aleixandre a una visión del mundo bajo el prisma de la filosofía? ¿Cómo analizan los poetas la situación del ser humano? Nuestra hipótesis parte de la idea de que sus poesías mezclan posturas filosóficas y técnicas literarias para divulgar sus percepciones del mundo. Así, pues, el objetivo de nuestro estudio consiste en establecer un paralelismo entre la escritura filosófica en general y la escritura literaria de César Vallejo y Vicente Aleixandre, a pesar de sus diferencias (Rodríguez García, 2009). Para ello nos apoyaremos en el método analítico y el comparatismo literario-filosófico. Primero, presentaremos tanto las herramientas metodológicas como el lazo entre la filosofía existencialista y la escritura poética. Luego, nos centraremos en la angustia existencial de ambos poetas y, finalmente, evocaremos la libertad y la responsabilidad del ser humano en sus poesías.

## **2. MÉTODOS, FILOSOFÍA EXISTENCIALISTA Y ESCRITURA POÉTICA**

La lectura analítica y el comparatismo literario-filosófico son herramientas útiles para exponer las características de los textos poéticos de César Vallejo (1892-1938) y Vicente Aleixandre (1898-1984). Recordemos que el enfoque analítico del texto literario «pretende poner de relieve la manera en que un autor resuelve los problemas de su tiempo, confrontando preguntas y soluciones en el tiempo presente [y] afirma, sin embargo, el postulado de un sentido del texto [...] respaldado por una búsqueda de cientificidad» (Brunel y Peretti, 2020, p. 6; la traducción es

nuestra)<sup>2</sup>. En cuanto producción literaria, la poesía se define, generalmente, como el arte del lenguaje, cuyo objetivo es expresar o sugerir armonía e imagen a través del ritmo, ya sea en verso o prosa. El poeta se otorga a sí mismo el poder de la invención y la creación verbal utilizando diferentes procesos. La poesía es, pues, un trabajo sobre la palabra, un arte del lenguaje que explora todos sus recursos y pretende comunicar algo, jugando con las sonoridades, el ritmo y la musicalidad (García, 1987).

Desde nuestra perspectiva, lejos de limitarse a esta orientación, la poesía comprometida busca, a través del poder de las palabras y la musicalidad del lenguaje, defender un punto de vista, refutar una tesis, luchar o apoyar una causa. Respecto a la filosofía, este campo del conocimiento, como sistema de ideas, se refiere a un conjunto de preguntas que el ser humano puede formularse sobre sí mismo y al examen de sus respuestas; una visión sistemática y general, pero no científica, del mundo (Tugendhat y López, 2018). A partir de ahí, la línea entre la poesía y la filosofía es clara y surge, por consiguiente, la importancia del comparatismo literario-filosófico como una de las múltiples teorías de la literatura (Maestro, 2012). Sin embargo, cabe señalar que el poeta y el filósofo pueden tener vínculos estrechos. En efecto:

cuando la ficción literaria supera el egocentrismo y la superficialidad social, nos enseña algo sobre nosotros mismos y el mundo que ningún documento objetivo, ningún testimonio, ningún informe científico puede decirnos. [...]. La literatura y la filosofía

---

2 La versión original en francés es la siguiente: «vise à mettre en lumière la façon dont un auteur résout les problèmes de son temps, en confrontant questions et solutions au temps présent [et] affirme cependant le postulat d'un sens du texte [...] adossé à une quête de scientificité».

se encuentran, no en una concepción de la verdad, sino en una atestación de la verdad a través del lenguaje (Vieillard-Baron, 2012, p. 8)<sup>3</sup>.

Además, el comparatismo literario-filosófico «permite, [...] establecer vínculos entre la filosofía y la literatura [...]. Ambos discursos mostrarían una serie de rasgos comunes» (Jiménez, 2020, p. 430). Como sistema filosófico, el existencialismo se caracteriza por grandes temas relacionados con la mayor preocupación de la existencia humana determinada por la subjetividad, la libertad y las elecciones del individuo. Por ello, Sören Kierkegaard afirma que el hombre solo puede encontrar el sentido de su vida a través del descubrimiento de su propia y única vocación. Es lo que Carrillo (2018) pone de relieve cuando dice que «[e]sta opción de la esperanza que implica la superación de la desesperación y la angustia mediante el salto de fe es el camino que Kierkegaard propone para orientar la vida del ser humano, que se debate entre adoptar una actitud estética, ética o religiosa ante la realidad de la muerte» (p. 32).

En otras palabras, el ser humano debe elegir su propio camino sin recurrir a criterios universales. Así, el existencialista no solo se opone a la concepción tradicional de la elección moral, que implica juzgar objetivamente el bien y el mal, sino que también rechaza la existencia de una base objetiva y racional para las decisiones morales. Esta es la razón por la cual Friedrich Nietzsche sostiene que únicamente el individuo puede decidir

---

3 Reproducimos la versión original en francés: «Mais quand la fiction littéraire dépasse l'égoïsme, la superficialité sociale, elle nous apprend quelque chose de nous-mêmes et du monde qu'aucun document objectif, aucun témoignage, aucun rapport scientifique ne peuvent nous apprendre. Le pur événement n'est rien sans le récit qui le raconte. Littérature et philosophie se retrouvent, non pas sur une conception de la vérité, mais sur une attestation du vrai par le langage».

sobre el valor moral de sus acciones y las de los demás. El compromiso personal y apasionado con la búsqueda del bien y la verdad es una de las normas del existencialismo, el cual se divide en tres ramas que indican que la condición humana debe permanecer en el centro de la preocupación. «Actualmente se reconoce[n] en el pensamiento existencialista tres escuelas: la perspectiva cristiana (Kierkegaard, Marcel), la agnóstica (Heidegger, Camus) y la postura atea (Sartre)» (Carrillo, 2018, p. 31). Ante la ambigüedad y el absurdo de la condición humana, el individuo debe reaccionar optando por una vida totalmente comprometida que, según Kierkegaard, se hace también a la luz de la fe religiosa cristiana que puede salvar al ser humano de la desesperación. Es decir, las diferentes decisiones del ser humano tienen que estar en consonancia con el fenómeno religioso. En «Los heraldos negros», César Vallejo no dice lo contrario cuando toca con el dedo las vicisitudes existenciales que debilitan al ser humano bajo la mirada divina:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... Yo no sé!  
Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras  
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte (Vallejo, 1997, vv. 1-6).

En estos versos, el poeta peruano reconoce que las vicisitudes de la vida, en forma de «golpes», pesan sobre el ser humano y son fuentes ineludibles de malestar. Deja claro que es incapaz de determinar todos los males que nos debilitan. Se trata de un poema que resume el pensamiento de Vallejo sobre la condición humana (Fernández Cozman, 2018). El sufrimiento que condiciona nuestra existencia alcanza su punto culminante en la muerte, de la que nadie escapa. Desde entonces, la escritura

de César Vallejo no puede más que inscribirse en la dinámica de «una metapoética de la muerte» (Soni, 2008). Esto también es evidente en el poema «La muerte» del vate español Vicente Aleixandre:

Mátame como si un puñal, un sol dorado o lúcido,  
una mirada buida de un inviolable ojo,  
[...].  
Muerte como el puñado de arena,  
como el agua que en el hoyo queda solitaria,  
como la gaviota que en medio de la noche  
tiene un color de sangre sobre el mar que no existe (Aleixandre,  
2020, vv. 13-14, 37-40).

Además, Aleixandre indica que el papel desempeñado por el poeta (neo)romántico debe focalizarse en el lenguaje, la sensibilidad y los modos de pensamiento vigentes en la sociedad para que sean objetos de análisis o denuncia. Cabe señalar que

la poesía lírica [...] es en España algo así como la punta de esa flecha que mira hacia delante en el mundo del arte [...] y por su poder para no desvirtuarse y disolverse entre lo transeúnte y pasadero. [...] Esto a condición de hablar un lenguaje de hoy, de dirigirse al hombre de hoy y a su sensibilidad de hoy. Solo así es vida y poesía: es (Aleixandre, 2002, p. 571).

Notamos que el autor español no separa la cuestión existencialista de la poesía que supera la simple expresión de los sentimientos. La melancolía, uno de los elementos claves de la poesía lírica, sirve así al proyecto estético en el que se basa la escritura existencialista (Peña, 2014). Ya sea una reflexión sobre la muerte, la naturaleza o el paso del tiempo, César Vallejo y Vicente Aleixandre, eminentes poetas del siglo XX, se apoyan en una forma de aproximación que da cuenta de un conocimiento

del mundo, las cosas o los procesos en cuanto existen más allá e independientemente de la experiencia sensible a la que está sometido el ser humano. Sus escrituras poéticas remiten a los temas metafísicos expuestos por los escritores románticos del siglo XIX, pero adquieren diferentes significados según los autores y la época. En realidad, «es así que, según Kierkegaard, los románticos se preguntan por una realidad metafísica o, conforme a sus intereses, por una realidad estética» (Peña, 2014, p. 98). No obstante, los lectores nos percatamos de una diferencia fundamental entre ambos poetas: César Vallejo escribe desde una perspectiva cristiana, es decir, expone su fe a pesar de las vicisitudes de la existencia.

Cristiano espero, espero siempre  
de hinojos en la piedra circular que está  
en las cien esquinas de esta suerte  
tan vaga a donde asomo.

Y Dios sobresaltado, nos oprime  
el pulso, grave, mudo,  
y como padre a su pequeña,  
apenas,  
pero apenas, entreabre los sangrientos algodones  
y entre sus dedos toma a la esperanza.

Señor, lo quiero yo...  
Y basta! (Vallejo, Trilce «XXXI», 1997, vv. 7-18).

Por lo tanto, enfatizamos que César Vallejo no puede ser considerado ateo, puesto que «no hay lugar a dudas [de] que en el fondo del alma vallejana late un sentimiento puramente religioso. La divinidad de Dios le parece poderosa y la acepta: por eso la invoca en sus momentos más atormentados» (Fernández

Spencer, 1958, p. 36). Pero su visión religiosa no cuenta con la aprobación general en la medida en que «[f]rente a la injusticia divina, Vallejo adopta un tono de rebelión romántica, alzándose en protesta y dirigiendo un dedo acusador hacia Dios» (Higgins, 1967, p. 48).

A diferencia del cristiano Vallejo, que reflexiona sobre la aparente inacción de Dios, la obra de Vicente Aleixandre refleja más bien un ateísmo afirmado. De hecho, su escritura poética no se aleja de la perspectiva existencialista-materialista atea<sup>4</sup>, en concordancia con Nietzsche, cuando proclama la muerte de Dios y rechaza toda la tradición judeocristiana a favor de un ideal pagano a la vez heroico y científico (Choque, 2019), o con Sartre, profundo ateo y marxista que sigue una línea similar haciendo hincapié en la libertad, las opciones y las responsabilidades del hombre (Vargas-Ocampo, 2021, pp. 257-266). Para estos filósofos ateos, la existencia imposibilita la creencia en Dios, pero hace posible la libertad humana en el sentido sartreano. El existencialismo, de acuerdo con Jean-Paul Sartre, se convierte en una verdadera «filosofía de la existencia» (Málishév, 2017). No obstante, el ateísmo materialista del poeta español se demuestra en la medida en que «[l]a religión en la poesía de Vicente Aleixandre remite a una casilla vacía» (Maestro, 2018, p. 3). Más allá de las especificidades de sus obras poéticas,

---

4 En realidad, Vicente Aleixandre es materialista (Maestro, 2018). El ateísmo del poeta español permite identificar la relación entre el existencialismo ateo y el materialismo. La posibilidad filosófica de la vida humana resulta del carácter materialista del existencialismo, pues, para cualquier filosofía materialista, los objetos materiales (especialmente los hombres) existen *a priori*, sin suponer una esencia o una creación divina de antemano. Es en este sentido que Jean-Paul Sartre (2009) entiende «por existencialismo una doctrina [materialista] que hace posible la vida humana» (p. 23). Sin embargo, cabe señalar que los filósofos y los escritores materialistas son generalmente ateos, aunque no podemos descartar que algunos creen en la existencia de Dios (Wolfe, 2020, pp. 53-73).

Vallejo y Aleixandre están unidos en su reflexión sobre la angustia existencial que no solo condiciona al ser humano, sino que también lo debilita en su búsqueda de la felicidad.

### 3. LA ANGUSTIA EXISTENCIAL EN CÉSAR VALLEJO Y VICENTE ALEIXANDRE

Debido a la angustia de la muerte y las vicisitudes del vivir cotidiano, la existencia provoca en el hombre un malestar y un sentimiento de revuelta que el lector puede percibir en los poemas de César Vallejo y Vicente Aleixandre. Recordemos que, para el existencialista, la angustia, sea cual sea su origen, es una realidad constante. Esta es la razón por la que la «antropología kierkegaardiana es un estudio sobre la alienación humana [que] se resuelve en una historia de la libertad bajo el doble análisis de la angustia y desesperación» (Rodríguez, 2011, p. 7). De ese modo, la poesía de César Vallejo, aunque tiene un tono romántico (Flores, 2019), transmite las diferentes corrientes del pensamiento existencialista al retratar a individuos aislados, que luchan solos, sufren ansiedad, abandono y desesperación por la culpa, la inutilidad de la vida y la indiferencia; además, asumen la necesidad de compromiso con la defensa de una causa justa. A la luz de todo eso, en «Los heraldos negros» se lee lo siguiente:

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

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

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! (Vallejo, 1997,  
vv. 11-17).



La condición humana es deplorable y termina con la muerte. Por este motivo, según Vicente Aleixandre, la muerte, fuente de angustia existencial, se presenta como un acontecimiento biológico del que ningún miembro de la especie humana puede escapar por el hecho de pertenecer al reino de los vivos: «Si muero viejo, seré viejo solo por fuera. Amor, dicha, vida serán siempre como señales externas que me llaman, me hacen signos, sonrían, cobran cuerpo, luz y me producen un vigoroso anhelo siempre nuevo» (Aleixandre, 2002, p. 622). Asimismo, en el poema «La muerte» habla sobre ella mediante un ingenioso juego metafórico basado en los límites del hombre frente a la inmensidad del océano:

¡Ah! Eres tú, Eres tú, eterno nombre sin fecha,  
bravía lucha del mar con la sed;  
cantil todo de agua que amenazas hundirte  
sobre mi forma lisa, lámina sin recuerdo.

Eres tú, sombra del mar poderoso,  
genial rencor verde donde todos los peces son como piedras por  
el aire (Aleixandre, 2020, vv. 1-6).

En este contexto, pensar en la posibilidad de la propia muerte es necesariamente concebirse privado, de manera definitiva, de todo lo que da sabor a la vida cotidiana. De ahí surge la eterna tristeza del ser humano, como lo señala también el poeta peruano mediante los versos siguientes de «Considerando en frío imparcialmente»:

Considerando en frío, imparcialmente,  
que el hombre es triste, tose y, sin embargo,  
se complace en su pecho colorado;  
que lo único que hace es componerse  
de días;  
que es lóbreo mamífero y se peina... (Vallejo, 1968, vv. 1-6).

En definitiva, la muerte es cesación de toda actividad terrenal. El vate español sigue un semejante hilo conductor en su poema «Después de La muerte», cuando escribe:

La realidad que vive  
en el fondo de un beso dormido,  
donde las mariposas no se atreven a volar  
por no mover el aire tan quieto como el amor.

Esta feliz transparencia  
donde respirar no es sentir un cristal en la boca (Aleixandre,  
2020, vv. 1-6).

La innovación del poeta español radica en la combinación de la imagen de las mariposas incapaces de volar por falta de aire, el sueño eterno y el amor imposible para evocar este malestar que asola a la humanidad. Sin embargo, César Vallejo nos recuerda que, frente a ese miedo a la muerte, hay que negarla radicalmente, según el modelo epicúreo, o tratar de entender que ella es parte integrante de la propia vida. La muerte se hace necesaria, imprescindible y cargada de múltiples significados. De hecho, «cobra relieves particulares en la poesía de Vallejo. Su ser contingente padece íntimamente su radical soledad» (Pérez, 1965, p. 286). A pesar de los significados variados de la muerte en la escritura poética en general, el problema es que el razonamiento, por muy impresionante que sea, difícilmente puede luchar contra la afectividad, la angustia o el pánico que se apodera del sujeto ante la idea de su propia finitud. Ante la pérdida de un ser querido, el consuelo se encuentra en los recuerdos. Esto es lo que se desprende del poema «A mi hermano Miguel»:

Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,  
donde nos haces una falta sin fondo!  
Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá  
nos acariciaba: «Pero, hijos...»

Ahora yo me escondo,  
como antes, todas estas oraciones  
vespertinas, y espero que tú no des conmigo.  
[...]  
Y tu gemelo corazón de esas tardes  
extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya  
cae sombra en el alma (Vallejo, 1997, vv. 1-7, 15-17).

Por su parte, a Vicente Aleixandre le gusta honrar al ser humano enfrentado al sueño eterno para que su memoria no desaparezca. El carácter incognoscible de la muerte desaparece tras las creencias sobre lo que viene después, y estas dan lugar a las normas y las reglas que organizan la vida misma. Ante esto, los poetas toman conciencia del deseo de eternidad del ser humano. El título del poema «El muerto» no se refiere explícitamente a un ser querido, sino a la raza humana, la cual, aunque no escapa a su destino fatal, vive para siempre:

Bajo la tierra el día  
Oscurece. Ave rara,  
Ave arriba en el árbol que cantas para un muerto.  
Bajo la tierra duermo  
como otra raíz de ese árbol que a solas en mí nutro.  
No pesas, árbol poderoso y terrible que emerges a los Aires,  
Que de mi pecho naces con un verdor urgente  
Para asomar y abrirse en rientes ramajes  
Donde un ave ahora canta, vivaz sobre mi pecho (Aleixandre,  
2020, vv. 1-9).

El pasaje indica que el yo poético se duplica a sí mismo y se ve ya enterrado. Lo llamativo es que, de acuerdo con el modelo profético, Aleixandre afirma que la muerte se convierte en una nueva fuente de vida. Observamos que la naturaleza vuelve a florecer y su muerte, lejos de ser el fin de toda actividad, es más bien la prenda de un renacimiento. Significa que el poeta español niega la muerte y llama al ser humano a no temerla. Del mismo modo, César Vallejo es el poeta sobre el que la muerte no tiene dominio, hasta el punto de que profetiza su propia partida terrenal (Saidón, 2018). Al relegar a la muerte al rango de simple epifenómeno, ambos vates llaman a la conciencia de la libertad y la responsabilidad del ser humano.

#### **4. LIBERTAD Y RESPONSABILIDAD DEL SER HUMANO EN VALLEJO Y ALEIXANDRE**

Los poemas de Vallejo y Aleixandre están marcados por el alejamiento de la tierra natal, el sufrimiento físico y el sentimiento de ser un extraño en la sociedad humana; combinan la melancolía y la rebeldía, pero nunca abandonan la esperanza. La escritura romántica, por medio del lirismo mezclado con la postura política de los poetas, se transforma en un arma al servicio del compromiso de la persona humana. Por consiguiente, el universo social —por ejemplo, la España de plena Guerra Civil (1936-1939)— que Vallejo y Aleixandre exponen en sus respectivos poemas es descifrable, lo cual permite al lector tomar conciencia de todo lo que le rodea. De ahí la importancia del lirismo en sus poemas que sirve para «romantizar el mundo» (Novalis, 1984, p. 112) y subrayar que «[e]l hombre es libre en la medida en que no se halla condicionado por su destino a través de las circunstancias externas de modo absoluto, sino en cuanto que las configura él mismo» (Kriele, 1982, p. 41). Los poemas líricos de César Vallejo y Vicente Aleixandre, también comprometidos con respecto a la denuncia de la guerra civil

española, hacen hincapié en la necesidad de actuar aquí y ahora, según la situación que vive cada persona. Esto permite definir al ser humano que no se encierra en una simple y pura contemplación de lo que le rodea. La principal consecuencia de esta visión del mundo es la total responsabilidad de las decisiones del ser humano que forja su propio destino personal y colectivo. Por ello, nos invitan a luchar por la consolidación de una sociedad de izquierdas, decididamente volcada hacia el pueblo. Esto es lo que se desprende de los últimos versos del poema «España, aparta de mí este cáliz», cuando el poeta peruano exclama:

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!... (Vallejo, 1997, vv. 48-51).

El uso del imperativo no es casual. En efecto, el tiempo verbal corresponde a una orden o una llamada a los hombres y las mujeres capaces de cambiar el destino de una nación en las garras del mal, personificado por el bando nacionalista de Franco.

Asimismo, la escritura del poeta español no se aleja de la perspectiva de Vallejo. Los dos vates emiten un grito desde el corazón, una expresión de su revuelta, que pretende hacer sonar el timbre de muerte del nacionalismo franquista. Esta responsabilidad humana cobra sentido también desde la visión de la muerte, que, lejos de ser una fuente de limitación a la acción humana, se convierte en el motor de la vida plena. El lirismo que brota de los poemas de César Vallejo y Vicente Aleixandre no oculta su compromiso político, que consiste en la denuncia del nacionalismo conservador que oprime al pueblo. Sus poemas son una forma de filosofía de la *praxis* (Bentivegna, 2016, p. 94)

que corresponde a una acción emprendida con motivo de cambiar la penosa situación sociopolítica que petrifica a los individuos.

A través de sus opciones políticas, los dos poetas enseñan que el ser humano no puede ser programado por la naturaleza como los animales y las plantas. La libertad de elección implica el compromiso y la plena responsabilidad de cada ser humano. Por tanto, nos corresponde construir nuestra vida, conducirla y darle un sentido. El sentido de la crítica que ambos vates formulan contra el nacionalismo de derechas forjó la nación española en las décadas de 1930 y 1940. El poema «España, aparta de mí este cáliz» atestigua el compromiso de Vallejo al lado de los republicanos y su angustia por la chapa de plomo que caracterizaría a España en el caso de la victoria de Franco. Esta chapa de plomo, identificada con una catástrofe mundial, abrirá en España el reino de la intolerancia, el fanatismo, el analfabetismo, en definitiva, el atraso en todos los campos. Tal es, al menos, la visión del poeta peruano que se dirige a toda la humanidad, pidiendo ayuda para la victoria del bando republicano durante la Guerra Civil:

Niños del mundo,  
si cae España —digo, es un decir—  
si cae  
[...]

Si cae —digo, es un decir— si cae  
España, de la tierra para abajo,  
niños ¡cómo vais a cesar de crecer!  
¡cómo va a castigar el año al mes!  
¡cómo van a quedarse en diez los dientes!  
en palote el diptongo, la medalla en llanto!  
¡Cómo va el corderillo a continuar  
atado por la pata al gran tintero!

¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto  
hasta la letra en que nació la pena! (Vallejo, «España, aparta de  
mí este cáliz», 1997, vv. 1-3, 17-26).

Vallejo, mediante la expresión de su dolor manifestada por las diferentes exclamaciones, avisa al mundo sobre los males que aquejan a España con el estallido de la guerra. Al hacerlo, informa, esta vez a través del prisma de la escritura poética, sobre su actividad periodística, que expone su pensamiento político y social (Fiestas, 2016). Desde entonces, su poesía supera las fronteras de su país al convertirse en arma de denuncia de la acción del nacionalismo conservador encarnado por Franco y sus tropas que ejercen violencias intolerables. De este modo, la experiencia evocada se convierte en una fuente de conocimiento del otro, puesto que «para Vallejo el cuerpo no es solamente la fuente de las experiencias y creencias propias, sino también es el vehículo que transmite y da a entender sinceramente las del otro» (Lomask, 2015, pp. 49-50). El riesgo de muerte no debe frenar la acción y la determinación de los republicanos españoles que el poeta peruano apoya. Así, la muerte adquiere un poder redentor (Canfield, 1992) encargado de liberar al pueblo de la servidumbre de los nacionalistas.

El compromiso de César Vallejo con los republicanos es similar al de Vicente Aleixandre, cuyas obras poéticas «El miliciano desconocido» (1936), «El fusilado» (1937) y «Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla» (1937) son condensados muy críticos hacia las tropas nacionalistas bajo las órdenes de Franco. Al igual que Vallejo, Vicente Aleixandre combina armónicamente un léxico peyorativo con metáforas, comparaciones, sinécdoques, perífrasis, personificaciones, hipérboles y anáforas para reforzar la idea de que la violencia de los soldados nacionalistas, apoyados por la Iglesia católica, no tiene medida.

Así pues, el poeta español revela que la existencia de los republicanos está amenazada por una ola de represión injustificada por parte de los nacionalistas liberticidas cuyo deseo de cometer genocidio es evidente. Sin embargo, tras la victoria de los nacionalistas en 1939, el comunista Vicente Aleixandre tendrá que vivir una forma de «exilio interior» (Duque, 2014) en una España gobernada con puño de hierro por Franco. No obstante, como escritor responsable y actor de la revalorización de la dignidad humana, hará todo lo posible para conciliar los dos campos antagónicos (Duque, 2014, p. 51). Este acto de reconciliación que Aleixandre no pudo realizar atestigua su pleno compromiso literario al servicio de una sociedad que debe buscar la dignidad del ser humano. Del mismo modo, Vallejo sintoniza con Aleixandre, puesto que el poeta peruano abre una ventana al sentido de la existencia humana en la permanente búsqueda de la libertad.

#### 4. CONCLUSIÓN

Los poemas de César Vallejo y Vicente Aleixandre muestran, según el modelo filosófico, que la angustia existencial es el catalizador de la experiencia de la libertad y la responsabilidad del ser humano que debe elegir su propio camino para lograr el bienestar individual y colectivo cualesquiera que sean las dificultades sociopolíticas, económicas o culturales de su sociedad. El enfoque existencialista no debe ocultar el compromiso político que sirve al proyecto de revalorización del ser humano (Quiñones, 2006). En ese sentido, es posible destacar una aproximación a la filosofía existencial en la obra de César Vallejo y Vicente Aleixandre ya desarrollada por filósofos para quienes la comprensión del significado de la existencia es el punto de partida y el propósito del pensamiento y la acción humanos. Por sus compromisos, Aleixandre sigue siendo un poeta inolvidable (Sanz, 2016) y César Vallejo es un modelo para las generaciones futuras (Fiestas, 2016).



## REFERENCIAS

- Aleixandre, V. (2002). *Prosas completas*. Visor.  
\_\_\_\_\_ (2020). *Poesía completa*. Debolsillo.
- Bentivegna, D. (2016). César Vallejo: praxis y filología viviente. *Filología*, (48), 93-112. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/6097/5390>
- Brunel, M. et De Peretti, I. (2020). Approches analytiques des textes littéraires, entre texte et lecteur. Quelles prescriptions? Quelles pratiques? *Le Français aujourd'hui*, 3(210), 3-13. [https://www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=LFA\\_210\\_0003&download=1](https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=LFA_210_0003&download=1)
- Canfield, M. (1992). Muerte y redención en la poesía de César Vallejo. *Inti*, 1(36), 39-44. <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1604&context=inti>
- Carrillo, R. (2018, enero-junio). El sentido filosófico de la vida en el pensamiento existencialista: una lectura desde *Ellacuría*. *Teoría y Praxis*, 16(32), 29-44. [http://rd.udb.edu.sv:8080/jspui/bitstream/11715/1434/1/03\\_El%20sentido%20filoso%cc%81fico%20de%20la%20vida%20en%20el%20pensamiento%20existencialista\\_%20typ\\_32.pdf](http://rd.udb.edu.sv:8080/jspui/bitstream/11715/1434/1/03_El%20sentido%20filoso%cc%81fico%20de%20la%20vida%20en%20el%20pensamiento%20existencialista_%20typ_32.pdf)
- Choque, O. (2019, enero-junio). «Dios ha muerto» y la cuestión de la ciencia en Nietzsche. *Estudios de Filosofía*, (59), 139-166. [https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudios\\_de\\_filosofia/article/view/332125/pdf](https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/332125/pdf)
- Duque, A. (2014). Razones para un «exilio interior». Vicente Aleixandre y la Guerra Civil española. *Philologica Canariensis. Revista de Filología de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria*, (20), 51-71. <https://ojsppdc.ulpgc.es/ojs/index.php/PhilCan/article/view/342/288>
- Fernández Cozman, C. (2018, enero-abril). Los estilos de pensamiento en *Los heraldos negros*, de César Vallejo. *Bakhtiniana*, 13(1), 19-32. [https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/5533/Version\\_espaa%c3%b1ol.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/5533/Version_espaa%c3%b1ol.pdf?sequence=3&isAllowed=y)

- Fernández Spencer, A. (1958, enero-junio). César Vallejo o la poesía de las cosas. *Anales de la Universidad de Santo Domingo*, 23(85-86), 31-45.
- Fiestas, E. (2016). *Pensamiento social y político de César Vallejo a través de su trabajo periodístico* [Monografía, Universidad Jaime Bausate y Meza]. [http://repositorio.bausate.edu.pe/bitstream/handle/bausate/29/FIESTAS\\_VALER\\_EDWIN\\_ANDR%c3%89\\_PENSAMIENTO\\_C%c3%89SAR\\_VALLEJO.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.bausate.edu.pe/bitstream/handle/bausate/29/FIESTAS_VALER_EDWIN_ANDR%c3%89_PENSAMIENTO_C%c3%89SAR_VALLEJO.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Flores, G. (2019). El proceso formativo del pensamiento poético de César Vallejo: *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915). *Letras*, 90(131), 128-152. <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/677/563>
- García, A. (1987). Qué es lo que la poesía es. *Lingüística Española Actual*, 9(2), 177-188.
- Higgins, J. (1967). La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (9), 47-58. [https://www.persee.fr/docAsPDF/carav\\_0008-0152\\_1967\\_num\\_9\\_1\\_1172.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/carav_0008-0152_1967_num_9_1_1172.pdf)
- Jiménez, M. (2020). El comparatismo literario-filosófico de Richard Rorty. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (7), 426-436. [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/696140/comparatismo\\_jimenez\\_Tropelias\\_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/696140/comparatismo_jimenez_Tropelias_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Kriele, M. (1982). Libertad y dignidad de la persona humana. *Persona y Derecho*, (9), 39-46. [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/12035/1/Libertad%20y%20dignidad%20de%20la%20persona%20humana%20%20Vol%209\\_1982-4.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/12035/1/Libertad%20y%20dignidad%20de%20la%20persona%20humana%20%20Vol%209_1982-4.pdf)
- Lomask, L. (2015). El teatro vallejianos a base del cuerpo: reflexiones para una sensibilidad renovadora. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (11), 47-51. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5373651.pdf>

- Maestro, J. (2012). La literatura comparada según el materialismo filosófico como teoría de la literatura. En Aullón de Haro, P. (coord.), *Metodologías comparatistas y literaturas comparadas* (pp. 517-526). Dykinson.
- \_\_\_\_\_ (2018). La poesía de Vicente Aleixandre a la luz del materialismo filosófico como teoría de la literatura. *Apuntes de Enseñanzas*, 1-19. [https://nanopdf.com/download/crl-211-la-poesia-de-vice-aleixandre\\_pdf](https://nanopdf.com/download/crl-211-la-poesia-de-vice-aleixandre_pdf)
- Málishév, M. (2017). El existencialismo ateo de Jean-Paul Sartre: libertad, responsabilidad y angustia. *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (12), 23-31. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6889/5492>
- Novalis (1984). *Escritos esenciales*. Visor.
- Peña, A. (2014, julio-diciembre). Søren Kierkegaard. La melancolía como fundamento de la existencia estética. *Metafísica y Persona. Filosofía, Conocimiento y Vida*, (12), 95-143. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6509938.pdf>
- Pérez, N. (1965, julio-diciembre). La muerte en la poesía de César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, 31(60), 285-291. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2201/2395>
- Quiñones, J. (2006, julio-diciembre). Existencialismo y acción política en el pensamiento de J. P Sartre. *Ciencia Política*, 1(2), 113-140. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/29365/29602>
- Rodríguez, P. (2011). Kierkegaard y la antropología negativa de la Modernidad: una lectura de *El concepto de la angustia*. *FaHCE. VIII Jornadas de Investigación en Filosofía*, 1-12. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1321/ev.1321.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1321/ev.1321.pdf)
- Rodríguez García, J. (2009). Filosofía y literatura: la imposibilidad de la representación. *Sens Public*, 137(1), 2009. <http://sens-public.org/static/git-articles/SP645/SP645.pdf>

- Saidón, G. (2018, 15 de abril). César Vallejo, el poeta que pronosticó su propia muerte. *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/04/15/cesar-vallejo-el-poeta-que-pronostico-su-propia-muerte/>
- Sanz, A. (2016). Alexandre: de memoria, besos y hombres. *Leer*, 32(272), 24-26.
- Sartre, J.-P. (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Edhasa. [https://ujr.mx/documentos/Jean-Paul%20Sartre\\_El\\_existencialismo\\_es\\_un\\_humanismo.pdf](https://ujr.mx/documentos/Jean-Paul%20Sartre_El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf)
- Soni, A. (2008). César Vallejo y la metapoética sobre la muerte. *Trilce y el poema LV. Casa del Tiempo*, 1(5-6), 49-55. [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05\\_iv\\_mar\\_2008/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num05-06\\_49\\_55.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_num05-06_49_55.pdf)
- Tugendhat, E. y López, J. (2018). ¿Qué es la filosofía? *Análisis. Revista de Investigación Filosófica*, 5(2), 349-376. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6735609&orden=0&info=link>
- Vallejo, C. (1968). *Obra poética completa*. Francisco Moncloa Editores.  
 \_\_\_\_\_ (1997). *Poesía completa*. Akal.
- Vargas-Ocampo, O. (2021). Existencialismo, un encuentro con Sören Kierkegaard y Jean Paul Sartre. *Forum. Revista Departamento de Ciencia Política*, (19), 257-266. <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/401/4011928015/4011928015.pdf>
- Vieillard-Baron, J.-L. (2012). Littérature et philosophie. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 137(1), 3-13.
- Wolfe, C. (2020). *Lire le matérialisme*. ENS Editions. <https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3725120/203011/Wolfe%20-%20Lire%20le%20mat%20c3%a9rialisme%20derni%20c3%a8res%20c3%a9preuves.pdf>



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021, 37-50

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7.5215

## César Vallejo, precursor de la antipoesía<sup>1</sup>

César Vallejo, precursor of antipoetry

MARLENE GOTTLIEB

Manhattan College

(Nueva York, Estados Unidos)

marlene.gottlieb@manhattan.edu

<https://orcid.org/0000-0001-9893-8942>



### RESUMEN

A primera vista, la seriedad y el tono trágico de la mayor parte de la obra vallejana distan radicalmente de la ironía y el humor negro y sarcástico de la antipoesía parriana. Además, los experimentos vanguardistas de *Trilce* resultan casi incomprensibles para la gran masa de lectores. De hecho, este es precisamente el tipo de poesía que rechaza Parra en su *Manifiesto*. Sin embargo, la crítica literaria ha señalado algunos vínculos entre la poesía de César Vallejo y la de Nicanor Parra. Este artículo pretende

---

1 Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional «Vallejo Siempre» (New York, 2021).

examinar estas afinidades y coincidencias, lo que une la antipoesía a Vallejo y lo que la separa de él. La obra poética vallejiana comparte el terreno con la de Parra y prepara el camino hacia la antipoesía. En ese sentido, Vallejo es un precursor que reconocemos cuando lo releemos a la luz de la antipoesía parriana.

**Palabras clave:** antipoesía; César Vallejo; Nicanor Parra; poesía conversacional; coloquialismo.

## ABSTRACT

At first glance, the seriousness and tragic tone of most of Vallejo's work is radically different from the irony and the black and sarcastic humor of Parra's antipoetry. Moreover, the avant-garde experiments of *Trilce* are almost incomprehensible to the great mass of readers. In fact, this is precisely the kind of poetry that Parra rejects in his *Manifiesto*. However, literary criticism has pointed out some links between the poetry of César Vallejo and that of Nicanor Parra. This article aims to examine these affinities and coincidences, what unites antipoetry to Vallejo, and what separates it from him. Vallejo's poetic work shares the terrain with Parra's and paves the way to antipoetry. In that sense, Vallejo is a precursor that we recognize when we reread it in the light of Parra's antipoetry.

**Key words:** antipoetry; César Vallejo; Nicanor Parra; conversational poetry; colloquialism.

Recibido: 10/05/2021 Aceptado: 05/06/2021

## 1. INTRODUCCIÓN

La seriedad y el tono trágico de la mayor parte de la obra vallejiana distan radicalmente de la ironía y el humor negro y sarcástico de la antipoesía parriana; además, los experimentos vanguardistas de *Trilce* resultan casi incomprensibles para la gran masa de lectores. De hecho, este es precisamente el tipo de poesía que rechaza Nicanor Parra en su *Manifiesto*. Sin embargo, muchos críticos han identificado algunos vínculos entre las obras poéticas de César Vallejo y Nicanor Parra. En *Letras del continente mestizo* (1967), Mario Benedetti introdujo una vena interpretativa para la poesía hispanoamericana contemporánea que perdura en la crítica posterior. Sugirió que había dos modos de influir, el de Neruda y el de Vallejo, contraponiendo el «caudal incesante, avasallador, abundante en plenitudes, del chileno, [frente al] lenguaje seco a veces, irregular, entrañable y estallante, vital hasta el sufrimiento, del peruano» (p. 62). Benedetti señaló la marca vallejiana en varios poetas jóvenes, quienes cultivaban una poesía conversacional, entre ellos Nicanor Parra. Desde entonces, otros críticos han declarado repetidas veces que la poesía de Vallejo es un antecedente de la antipoesía. Por ejemplo, Saúl Yurkievich (1992) plantea la estética del rechazo en la poesía de Vallejo y usa el término «antipoesía» para describir su contrarretórica ante la poesía tradicional, su lucha con el lenguaje y sus yuxtaposiciones de elementos disímiles e insólitos:

se propone describir lo escribible minándolo y activándolo por dentro mediante una sofisticada contrarretórica propensa al alambicamiento y a la fruición formalista. La soltura con que ejerce las libertades textuales (que son libertades mentales), su manejo de lo pedestre desublimante, de la disrupción prosaica, su parodia de los protocolos serios no pueden sino atribuirse a una poética de vanguardia. Su antipoesía, su inventiva siempre innovadora, su capacidad de ruptura son atributos vanguardistas (p. 24).

Yurkievich (1992) identifica a Vallejo como exponente del dadaísmo: «Si Pablo Neruda inaugura en la poesía hispanoamericana la alucinada videncia que los surrealistas preconizan, la actitud dadaísta está representada por la movilidad icónica y la mutabilidad verbal, por las torsiones malabares de César Vallejo» (p. 28). Pedro Lastra (2016) también subraya el lenguaje prosaico coloquial y cotidiano como lazo principal entre la poesía de Vallejo y Parra:

Otro aspecto que no debe dejarse al margen en relación con la presencia de César Vallejo en la poesía chilena es lo que podemos entender como un capítulo suspendido y muy necesitado de clarificación a través de pruebas pertinentes y que resumo, por el momento, en una reflexión acerca de lo que ha significado como influencia la conquista lograda por Vallejo al incorporar situaciones y elementos del lenguaje conversacional o coloquial en la poesía de lengua española. Tal vez nadie fue tan lejos como él en esa dirección, con semejante audacia y eficacia. A mí me parece que esa conquista fue una motivación central en el trabajo poético llevado a cabo por Nicanor Parra en su llamada antipoesía: creo que es posible probar que la asunción de lo conversacional, de los elementos del quehacer cotidiano, la novedad de las alianzas verbales que remiten a esos ámbitos en la poesía vallejiiana, dejaron desde temprano su huella en la antipoesía y son una de sus vertientes más fecundas, aunque no se hayan registrado sobre esto referencias probatorias en la bibliografía dedicada a la influyente figura de Parra (p. 119).

Fernando Alegría (1970) señala, además del lenguaje, el tono tragicómico de la poesía de ambos vates y sostiene que César Vallejo es el único antecedente hispanoamericano de Parra, puesto que «ambos trabajan con elementos de la realidad cotidiana y ocultan su desconcierto detrás de fórmulas de conversación que sirven de marco a un humorismo patético» (p. 188, citado



por Serna, 2019, p. 212). Incluso Pablo de Rokha coincide con esta idea, aunque en un tono totalmente despectivo, llamando a la antipoesía «un pingajo del zapato de Vallejo» (citado por Lastra, 2016, p. 119).

A pesar de estas declaraciones, no se han estudiado a fondo los vínculos entre las obras poéticas de estos dos autores. Este artículo pretende examinar sus afinidades y coincidencias, es decir, lo que une la antipoesía a Vallejo, pero también lo que la separa de él. Cabe aclarar que no se trata de influencias directas, aunque Parra conocía bien la obra de Vallejo y declaró en varias entrevistas su aprecio por su poesía, inclusive lo nombra en su «Discurso de Guadalajara» comparándolo con Rulfo: «Fuera de José María Arguedas / Y del incommensurable cholo Vallejo / Pocos son los que pueden comparársele» (Parra, 2011, p. 567).

No obstante, cuando los críticos empezaron a definir la antipoesía como una poesía anti-Neruda, en una entrevista realizada por Mario Benedetti, Parra declaró lo siguiente:

Neruda no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos, y por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si esta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en que resuenan todos estos ecos (Benedetti, 1972, p. 52).

Entonces, ¿cuáles son estos ecos vallejianos que resuenan en la antipoesía? Por encima de todo está el lenguaje, la oralidad de muchos versos de Vallejo. Tanto él como Parra rechazan la poesía ampulosa, que canta, y optan por una poesía que habla, que usa frases del hombre común y refleja el contexto en que se mueve. Pese a que *Los heraldos negros* mantiene múltiples rasgos del modernismo y el posmodernismo, de pronto surgen

expresiones como «Yo no sé», «Yo nació un día / que Dios estuvo enfermo, / grave» e imágenes de la vida cotidiana como el «pan que en la puerta del horno se nos quema» y la palmada en el hombro o el juego al escondite en la elegía a su hermano Miguel.

Asimismo, aunque gran parte de los poemas de *Trilce* responden a experimentos vanguardistas, entre esos versos herméticos, a veces casi incomprensibles por sus neologismos y sintaxis tergiversada, se encuentran frases e imágenes muy coloquiales y cotidianas como «Quién hace tanta bulla [...]. // Un poco más de consideración» (I); el lenguaje infantil en III; «Déjenlo solo no más» (XXXVIII); «Y tomamos el café, ya tarde, / con deficiente azúcar que ha faltado, / y pan sin mantequilla. Qué se va a hacer» (XXXIX); «Y nos levantaremos cuando se nos dé / la gana, aunque mamá toda claror / nos despierte con cantora / y linda cólera materna. / Nosotros reiremos a hurtadillas de esto, / mordiendo el canto de las tibias colchas / de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!» (LII). Ahora bien, cabe precisar que el lenguaje coloquial es más pronunciado en *Poemas humanos*; por ejemplo, en «Telúrica y magnética», donde Vallejo exclama «(¿Cóncores? ¡Me friegan los cóndores!)»<sup>2</sup> y finaliza con el peruanismo «¡Y lo demás, me las pelan!», o «Fue domingo en las claras orejas de mi burro, / de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza)».<sup>3</sup>

---

2 Díaz Herrera (1991) explica que muchas de las expresiones encontradas en los versos son familiares. Por ejemplo, el cóndor se asociaba con los ricos y se usaba para referirse a ellos, según la hermana de Vallejo.

3 De acuerdo con Marco Martos (2011), se trata de una broma bien conocida entre los peruanos:

Así, ese «burro peruano del Perú» está construido sobre una broma que hasta ahora se repite en las conversaciones de peruanos. Decimos «alemán de Alemania» para distinguirlo de otro que puede parecer alemán no siéndolo. «Alemán de Alemania» o «francés de Francia» confieren en el habla popular peruana una categoría de legitimidad cuya frase opuesta, implícita, bien puede ser un insulto. El juego de oposiciones se da entre lo legítimo y no legítimo.

Vallejo, como Parra, juega con las frases hechas dándoles un nuevo sentido: «guardar un día para cuando no haya, / una noche también, para cuando haya (así se dice en el Perú —me excuso)» («Ello es el lugar donde me pongo»); «Vamos a ver, hombre; / cuéntame lo que me pasa» («Otro poco de calma, camarada...»). El mayor logro de la antipoesía es precisamente este lenguaje no poético, el habla de todos los días en que el yo poético (hablante) se comunica directamente con el lector (oyente), es decir, sus refranes, frases hechas, regionalismos, connotaciones locales y juegos de palabras. Lo antipoético en el lenguaje de Vallejo es el uso frecuente de términos científicos insólitos en la poesía para representar la animalización del ser humano, su sometimiento al cuerpo físico y su anhelo de ser algo más.

En la década de 1960, durante el contexto histórico de la contracultura y los medios masivos de comunicación, Parra integra la cultura pop, los anuncios comerciales, los lemas políticos, pero el resultado de collage lingüístico es similar. En este sentido, la poesía de Vallejo es un primer paso hacia una poesía del actual hombre común y corriente, hacia la democratización de la poesía que significará la obra parriana.

Las voces poéticas de Vallejo y Parra no son oraculares, sino netamente humanas. El yo poético se ubica en el mismo nivel que los lectores y muchas veces incluso se denigra y se ridiculiza a sí mismo. Los personajes de los poemas vallejianos y los antipoemas, incluyendo al yo poético, no son héroes, sino pobres

---

Cuando Vallejo escribe «así se dice en el Perú —me excuso» se dirige más que en ningún otro texto al hablante del español que no es peruano. Con modestia, excusándose, demanda su derecho a hablar en peruano, la modalidad andina del español sudamericano. Castizo como el que más, Vallejo reclama, en poesía, como lo haría cualquier lingüista peruano en un artículo científico, el derecho de cualquier individuo a hablar su lengua materna tal como la ha aprendido en su infancia (párrs. 12-13).

hombres comunes, más cuerpo que alma, que tosen, escupen, sudan, lloran y sufren. Son «lóbregos mamíferos», animales, marginados, desgraciados que, a pesar de su desesperación, sobreviven y quieren vivir. Son profesores medio ciegos y afónicos, con la lengua roída por el cáncer y la cara bofetada; son drogadictos y predicadores descalzos de sayal humilde que van de pueblo en pueblo echando sus sermones de consejos prácticos:

¡Amado sea aquel que tiene chinches,  
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,  
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,  
el que se coge el dedo en una puerta,  
el que no tiene cumpleaños (Vallejo, 2000, «Traspié entre dos  
estrellas», vv. 19-23).

Quiénes son mis amigos  
los enfermos  
    los débiles  
        los pobres de espíritu  
los que no tienen donde caerse muertos  
los ancianos  
    los niños  
        las madres solteras (Parra, 2011, *Nuevos sermones  
y prédicas del Cristo de Elqui*, «XXXII», vv. 1-8).

Igual que las sillas y las mesas, los ataúdes y los útiles de escritorio de los antipoemas, los poemas de Vallejo están poblados de objetos de la vida cotidiana del ser humano: solapas, carteras, migrañas y barrigas. Ambos poetas sienten la necesidad de bajar la poesía del Olimpo y hacerla hablar de la actual situación de los hombres comunes. En el caso de Vallejo, esta preocupación social toma un lugar primordial en su obra desde *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos*, y está plenamente expresada en su poema «Un hombre pasa con un pan al

hombro». En cuanto a Parra, es uno de los ejes constantes de la larga y cambiante trayectoria de la antipoesía desde «Los vicios del mundo moderno» y «El soliloquio del individuo», de *Poemas y antipoemas*, hasta los artefactos y eco-poemas. La antipoesía pretende que «el árbol no crezca torcido» («Manifiesto», p. 143) porque «la finalidad última del antipoeta [es] hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas» (Neruda y Parra, 1962, p. 13).

En esa línea, el crítico brasileño João Mostazo Lopes (2019) resalta otra conexión entre la poesía vallejiana y la parriana: el ritmo es la unidad básica que marca el poema; se evita el encabalgamiento que produce fluidez entre los versos. Tal ritmo *staccato* y esta enumeración a veces ilógica e inesperada de elementos y objetos dispares es sumamente común en Vallejo y Parra; además, capta la fragmentación sin sentido que caracteriza lo absurdo de la vida contemporánea. Ambos vates tienen poemas enteros montados como una serie de versos sueltos, a menudo inconexos y contradictorios. A continuación, citamos algunos ejemplos:

- a) Vallejo: «Nómina de huesos», «Altura y pelos», «Terremoto», «Confianza en el anteojo, no en el ojo...», «Los nueve monstruos», «Intensidad y altura», «¿Qué me da, que me azoto con la línea», «La paz, la avispa, el taco, las vertientes», «Traspié entre dos estrellas», «Yuntas», etc.
- b) Parra: «Los vicios del mundo moderno», «Mujeres», «Se me ocurren ideas luminosas», «Advertencias», «Frases», «Versos sueltos», «Noticiero 1957», «Yo pecador», «Test», «Sigmund Freud», «Rompecabezas», «Saranguaco», etc.

La elipsis que caracteriza a buena parte de la poesía vallejiana («Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!») desemboca en la progresiva reducción del antipoema a unos núcleos esenciales captados en los artefactos, los guatapiques, las bandejas y

los trabajos prácticos de Parra: «Hombre nuevo / hambre nueva»; «¿Marxista? / No, ateo, gracias a Dios» y, el más conocido de todos los artefactos, «La izquierda y la derecha unidas / jamás serán vencidas».

Como es evidente, además del lenguaje y las innovaciones estilísticas, Vallejo y Parra comparten preocupaciones temáticas. Ambos se enfrentan al sinsentido de una vida absurda y luchan con la inescapable presencia de la muerte. Dado que los dos se criaron en familias católicas, su tentativa de explicar el sinsentido de la vida y las injusticias sociales los enfrentan inevitablemente con la figura de Dios, quien, para Vallejo (2000), es indiferente al sufrimiento humano:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,  
hoy supieras ser Dios;  
pero tú, que estuviste siempre bien,  
no sientes nada de tu creación.  
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él (p. 105).

En el caso de Parra (2006), lo considera impotente:

Padre nuestro que estás en el cielo  
lleno de toda clase de problemas  
con el ceño fruncido  
como si fueras un hombre vulgar y corriente  
no pienses más en nosotros.

Comprendemos que sufres  
porque no puedes arreglar las cosas.  
[...]  
sinceramente: no sufras más por nosotros  
tienes que darte cuenta  
de que los dioses no son infalibles  
y que nosotros perdonamos todo (p. 185).

En la poesía de ambos vates abundan las imágenes cristianas: en la de Vallejo, sirven de símbolos, mientras que en la de Parra, se desacralizan con su ironía iconoclasta.

Por otro lado, aunque el amor parece un tema secundario en las obras poéticas de los dos vates, a veces encontramos coincidencias en sus maneras de describirlo. Por ejemplo, el amor es un negocio tanto en «La víbora» de Parra como en el poema «XXXVII» de *Trilce*: «Y cuando ambos burlamos al párroco / quebróse mi negocio y el suyo / y la esfera barrida» (vv. 14-16). En otras ocasiones, se reduce al acto sexual; así, en el poema «XIII» de *Trilce*, el hablante expresa: «Pienso en tu sexo. / Simplificado el corazón, pienso en tu sexo» (vv. 1-2) igual que Parra en su poema «Mujeres», donde define a la mujer según su actitud ante el acto sexual. Ambos poetas unen Tánatos y Eros en su visión del sexo; de este modo, en «Desnudo en barro», Vallejo le dice al Amor: «¡La tumba es todavía / un sexo de mujer que atrae al hombre!» (vv. 16-17); por su parte, Parra señala que «La muerte es una puta caliente» y, en tono más jocosos y burlescos, en la anécdota de «El poeta y la muerte» escribe lo siguiente:

A la casa del poeta  
llega la muerte borracha  
ábreme viejo que ando  
buscando una oveja guacha

Estoy enfermo - después  
perdóname vieja lacha

Ábreme viejo cabrón  
¿o vai a mohstrar l'hilacha?  
por muy enfermo quehtí  
tenih quiafilame l'hacha

Déjame morir tranquilo  
te digo vieja vizcacha

Mira viejo dehgraciao  
bigoteh e cucaracha  
anteh de morir tenñh  
quechame tu güena cacha

La puerta se abrió de golpe:  
Ya - pasa vieja cufufa  
ella que se le empelota  
y el viejo que se lo enchufa.

Pese a estas afinidades y coincidencias, la poesía de Vallejo no es antipoesía en el sentido en que Parra la ha desarrollado, ya que, además del lenguaje coloquial y la crítica social, la esencia de la antipoesía se encuentra en su espíritu lúdico, su humor irónico y sus múltiples voces dramáticas que desembocan en monólogos dramáticos y una especie de *performance*. No es que no haya momentos de ironía y humor en la poesía de Vallejo, de hecho, se encuentran, principalmente, en *Poemas humanos*, a saber: «En el momento en que el tenista...»; el penúltimo verso de «Gleba» («Allá, las putas, Luis Taboada, los ingleses»); «Confianza en el antejo, no en el ojo»; «Los nueve monstruos»; los versos finales de «Sermón sobre la muerte»; «Los desgraciados» y «Un hombre pasa con un pan al hombro». En efecto, Gómez (2008) y Ortiz (2012) han insistido en la presencia del humor en la obra y la persona de Vallejo y han señalado su predilección por la caricatura y el cine de Charlie Chaplin, un gusto que comparte con Parra. No obstante, el tono doloroso que predomina en la poesía vallejianana es el de una angustia tan profunda y trágica que no se alivia con los momentos en que el humor se asoma. Como muy acertadamente ha señalado Borges (2001): «La aparición



de una obra de arte afecta a cuantas obras de arte la precedieron. [...] El pasado es modificado por el presente, el presente es dirigido por el pasado» (p. 50).

## REFERENCIAS

- Benedetti, M. (1967). *Letras del continente mestizo*. Arca.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Los poetas comunicantes*. Biblioteca de Marcha.
- Borges, J. L. (2001). *Textos recobrados (1931-1955)*. Emecé Editores.
- Díaz Herrera, J. (1991, junio). Y también el humor en la poesía de Vallejo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (492), 7-22. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/y-tambien-el-humor-en-la-poesia-de-vallejo-932837/>
- Gómez, N. (2008). La sombra de Charles Chaplin en César Vallejo. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, (39), s. p. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/chaplinv.html>
- Lastra, P. (2016). Dos notas sobre César Vallejo y la poesía chilena. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 8(8), 117-121. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/3092/2733>
- Lopes, J. G. M. (2019, janeiro-junho). Vida, absurdo e engajamento em César Vallejo e Nicanor Parra. *Caracol*, (17), 484-512. <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/159146/154044>
- Martos, M. (2011, 16 de marzo). La poesía de César Vallejo. *La Mula*. <https://lamula.pe/2011/03/16/la-poesia-de-cesar-vallejo/nuestrabandera>
- Neruda, P. y Parra, N. (1962). *Discursos*. Nascimento.
- Ortiz, B. (2012, 18 de marzo). Vallejo no es triste. *Perú 21*. <https://peru21.pe/voces/vallejo-triste-20442-noticia/>
- Parra, N. (2006). *Obras completas & algo + (1935-1972)* (vol. I). Galaxia Gutenberg.

\_\_\_\_\_ (2011). *Obras completas & algo + (1975-2006)* (vol. II). Galaxia Gutenberg.

Vallejo, C. (2000). *Obra poética completa*. Alianza Editorial.

Yurkievich, S. (1992). César Vallejo: La vigencia del rechazo. *Inti*, (36), 23-28. <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1602&context=inti>



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021, 51-66

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7.5216

## La aventura estética de Vallejo: la idea de lo bello en el poema «Himno a los voluntarios de la República»<sup>1</sup>

Vallejo's aesthetic adventure: The idea of beauty in the poem «Himno a los voluntarios de la República»

GUSTAVO MARCIAL PRADO ROMERO

Universidade Federal do ABC

(São Paulo, Brasil)

[gustavo.marcial@ufabc.edu.br](mailto:gustavo.marcial@ufabc.edu.br)

<https://orcid.org/0000-0002-6073-1820>



- 1 Este estudio pertenece al conjunto de investigaciones previas para realizar la traducción del español al portugués del libro *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (1968), de Augusto Salazar Bondy, proyecto financiado por la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Dicha obra cuestiona la existencia de la filosofía y la cultura latinoamericanas del siglo XX. Tuvo gran repercusión en la filosofía académica de América Latina; por ejemplo, apareció como respuesta *La filosofía latinoamericana como filosofía sin más* (1969), de Leopoldo Zea. Posteriormente, se organizaron debates sobre el tema en varios países de la región y confluyeron en un conflicto estudiantil en Argentina. Así, puede decirse que estos acontecimientos fertilizaron el surgimiento del movimiento llamado Filosofía de la Liberación. Por eso, en contraposición a la falta de una filosofía propia, desde esa perspectiva, se quiere mostrar una de las primeras obras innegablemente universales escritas en la región. Este texto fue presentado como ponencia en el VI Congreso Internacional «Vallejo Siempre» 2021.

## RESUMEN

La lectura que propone César Vallejo, a partir de sus vivencias durante la guerra civil española, intercomunicada con conflictos de gran dimensión y amplias consecuencias, muestra la confluencia de diversas perspectivas fundamentales para la literatura peruana. En este artículo se revisitarán algunos versos del «Himno a los voluntarios de la República», de *España, aparta de mí este cáliz*, para aproximarse a esa relevancia. La crítica literaria afirma que César Vallejo habría delineado un horizonte de transformación para la literatura del Perú; incluso considera que ha instaurado una nueva estética propia de un nuevo tiempo. Así, como punto de partida, se abordará una noción de literatura en sentido general; luego, se revisará esta innovación del poeta.

**Palabras clave:** innovación; estética; universalidad; César Vallejo.

## ABSTRACT

The reading proposed by César Vallejo, based on his experiences during the Spanish Civil War, intercommunicated with conflicts of great dimension and wide consequences, shows the confluence of diverse perspectives relevant to Peruvian literature. This article revisits some verses of «Himno a los voluntarios de la República», from *España, aparta de mí este cáliz*, to approach that relevance. Literary critics affirm that César Vallejo delineated a horizon of transformation for Peruvian literature; they even consider that he established a new aesthetic proper to a new time. Thus, as a beginning point, a notion of literature in a general sense is approached; and then, this innovation of the poet is reviewed.

**Key words:** innovation; aesthetic; universality; César Vallejo.

Recibido: 10/05/2021 Aceptado: 05/06/2021

## 1. INTRODUCCIÓN

Lo bello tiene muchas connotaciones. Se puede decir que, en general, está íntimamente relacionado con la cultura. Sin embargo, no se trata de una idea absoluta o incuestionable; en ese sentido, queremos explorar sus fronteras en una aventura estética particular: la que emprendió el poeta César Vallejo (1892-1938) desde su comunidad en los Andes del norte de Perú hasta su fuga del país rumbo a Europa. Principalmente, nos centraremos en el poemario que escribe durante la Guerra Civil española, momento clave para la historia reciente de Occidente y conflicto regional en medio de dos guerras mundiales. Como lo apunta Vallejo, fue un entrecruzamiento de diversas fuerzas que desembocaron en la apoteosis de la guerra.

En esa línea, no se trata de cualquier guerra, sino de una donde estaban en juego las circunstancias del poder, pero también la esperanza de los pueblos. La trascendencia de la lectura que realiza Vallejo sobre esa situación extrema nos lleva de la mezquina guerra de los hombres hasta un nivel épico, el bien contra el mal, la salvación del empobrecido deshumanizado. Cabe observar el aspecto cotidiano de la guerra, que alcanza su apoteosis en el enfrenamiento a muerte entre los seres humanos.

El propio Vallejo se sintió convocado, así que se alistó y viajó a España para ser un voluntario por la vida, haciéndose presente desde Perú y usando su acento andino para cantar uno de los mayores himnos del hispanismo. Su mensaje es profundo, no se trata solo de una propuesta nacional (peruana) o andina, sino universal porque se preocupa por lo humano cuando es más vulnerable, es decir, durante la guerra.

Cabe observar que, dependiendo de la situación, pueden cambiar los puntos de vista que parecían estables; por ejemplo, frente a la sed o el hambre extremos, se pueden apreciar bebidas y

comidas que posiblemente no serían agradables en otras circunstancias. Existen principios y valores que no deben ser cuestionados, a menos que su problematización pudiese generar alguna mejoría concreta. Lo cierto es que algunas cuestiones, como la idea de lo bello, pueden considerarse superfluas o prescindibles, por lo que parecen bastante vulnerables.

Respecto al tema que nos ocupa, ¿cuáles serían las características para que algo sea valorado como bello? Si nos restringimos al arte como disciplina, ¿qué haría que un cuadro sea considerado una obra de arte y no una simple pieza decorativa? Tratando lo bello en el contexto artístico, para no ampliar su concepción como deleite de los sentidos, ¿cuáles serían los fundamentos de la afirmación «¡esto es una obra de arte!»?

No tenemos la necesidad de profundizar sobre la noción del arte, pues este artículo se apoya en su aspecto filosófico; así que, para abordarlo, nos enfocaremos en el poema «Himno a los voluntarios de la República», publicado en *España, aparta de mí este cáliz*. Seleccionamos ese poema para aproximarnos a la obra de César Vallejo y, especialmente, a su significado en la literatura peruana. Críticos como Mariátegui, Orrego, González Vigil, entre otros, afirman que este poeta manifiesta una «nueva estética», un «nuevo tiempo» en la literatura peruana, el cual mostraría un rumbo o una dirección diferente a la anterior, pues, para ellos, la literatura peruana habría sido, hasta entonces, imitativa, sin originalidad, ya que sus temas no manifestaban su propia realidad, su auténtico modo de ser. En efecto, la poesía de Vallejo habría surgido como una manifestación natural y espontánea dentro de la literatura peruana, dado que el vate, en vez de seguir una forma «correcta» de escribir poesía, buscó expresar en sus versos lo que sentía intensamente; así, en contraste con la realidad anterior a ese «nuevo tiempo» en la estética de la literatura peruana, la obra poética de Vallejo se distinguió por ser diferente, extraña y desusada.

A partir de ello, apuntamos que la poesía vallejiana fue un punto de inflexión respecto de la tradición. Según Mariátegui, la literatura peruana presentó una tendencia dominante a favor de una cultura hegemónica mundial, por tratarse de un subproducto colonial. Entonces, ¿en qué consistiría esa primicia que trae Vallejo? Para intentar responder a esta interrogante, esbozaremos un panorama amplio de la literatura y, después, estableceremos un contraste con la literatura peruana; en particular, con el poema «Himno a los voluntarios de la República». De esta manera, trataremos de aproximarnos a lo extraordinario de su innovación.

## 2. LA LITERATURA EN SENTIDO GENERAL

José Carlos Mariátegui (2007) afirmó que hubo tres períodos literarios: colonial, cosmopolita y nacional. Su propuesta se puede usar como punto de partida para establecer algunas ideas sobre la importancia de César Vallejo en la literatura peruana.

El primer período fue inmaduro, ya que el Perú era culturalmente dependiente de España; como consecuencia de esa dominación, se creó una literatura condicionada, es decir, un tipo de discurso que no coincide con su nación porque, en realidad, es parte de una estructura cultural externa a la región que ocupa, puesto que su inspiración originaria proviene de una tierra ajena.

En un segundo momento, esa tradición literaria dio sus primeros pasos y comenzó a interesarse por tendencias diferentes a las que conocía de la primera metrópoli, lo cual amplió su horizonte de posibilidades y se transformó en cosmopolita. Así, pues, se esperó que esta literatura gane cierta consciencia de sí misma al poder compararse con las de otras culturas; de esta forma, se superó a la antigua metrópoli, que en el pasado fue su único

referente. Cuando se revisaron otras fuentes literarias, se descubrió que la tradición que se había seguido hasta entonces no era la única ni superior a las demás.

El tercer momento llegó después de contrastar otras corrientes culturales y abandonar el modelo español, pues, al distanciarse de este y recibir influencias de otras literaturas, se trabajó un lenguaje propio (una autorreferencia). Inicialmente, en vista de un aparente vacío, dentro de un sinfín de posibilidades, esta producción cultural se volvió en dirección de sus propias raíces, buscando una fundamentación que le posibilite retornar a sus orígenes y desembocar en una literatura nacional.

Ahora bien, en este punto, debemos cuestionarnos qué significa la categoría «nacional». Por lo general, si las producciones culturales surgen acompañando espontáneamente la vida de determinados grupos humanos, la literatura aparecería como una serie de locuciones que expresan su modo específico de vivir. Al principio, eran manifestaciones tímidas que, luego, según el proceso de integración de una comunidad, podían fortalecerse o desaparecer; por esa razón, solo a partir de la producción de obras propiamente artísticas, con méritos perdurables, se afirma un idioma y, de esa manera, se puede hablar también de una literatura nacional.

Por tanto, los clásicos de las literaturas nacionales son una expresión de la firmeza de una tradición que puede continuar, pues son obras que se estudiarán y cultivarán porque guardan los símbolos y los significados más profundos que integran una sociedad. Desde esa perspectiva, la tradición literaria conforma una de las primeras delimitaciones de una identidad social, al igual que el idioma, del cual es una de sus expresiones más relevantes.



Para ilustrar lo anterior, apuntamos que en el caso del latín (lengua principal en los dominios del antiguo Imperio romano), los dialectos de las diferentes comunidades periféricas se consideraban variantes de origen bárbara; por tanto, eran asumidos como parte de la subcultura vulgar y no civilizada. Posteriormente, tras la caída del Imperio, esos dialectos locales se manifestaron intensamente con el surgimiento de particularidades que habrían estado latentes; en ese sentido, se acentuaron en las diversas regiones que conformaban el antiguo Imperio y surgieron, en cada canto, nuevas lenguas.

De forma análoga, en el caso específico del Perú, se adoptó un sentido diferente con relación a los direccionamientos tradicionales, un punto de inflexión, un contraste con lo que hasta ese momento era la literatura colonial. Para abordar ese punto, será necesario esbozar el contexto anterior a ese nuevo momento y destacar lo diferente.

### **3. LA LITERATURA EN PERÚ**

Si bien la literatura peruana comparte muchas características con las de otros países colonizados por las potencias europeas, contiene algunas particularidades. Obviamente no se trata de la única experiencia original entre los países subdesarrollados, pero sí es destacable, pues, pese a ser colonizada hasta el alma, la literatura peruana aún mostraba el brío de sus raíces muy profundas.

Siguiendo a Mariátegui, en el caso do Perú, la literatura y la nacionalidad tendrían filiación española; así, no se trataría de una literatura pura u original de América porque el modo en que se gestó tuvo herencia de la tradición de los conquistadores hispanos. Tampoco sería europea, ya que su ejercicio fue influenciado por las personas y el espacio en el cual se desarrolló.

En suma, podría decirse que es una literatura escrita, pensada y sentida en español, pero, en algunos casos, el tono (la sintaxis y la métrica del idioma) recibió una intensa influencia indígena.

Ahora bien, algunos críticos identifican históricamente al Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) como el primer «peruano», entendiendo este término como una formación social determinada por la invasión española de las Indias. En otras palabras, como producto del encuentro o el choque de dos culturas (los conquistadores y los conquistados, los que llegaron de España y los oriundos de América) habría nacido una cultura nueva (variante radical de las culturas matrices). Junto al llamado «primer peruano», deben ser mencionados Felipe Guamán Poma de Ayala, Juan de Santa Cruz Pachacuti Salca Maihua y Titu Cusi Yupanqui como los primeros cronistas de América Latina.

Aunque existe producción cultural anterior a la Conquista, la literatura española fue el modelo matriz de la literatura peruana durante el período colonial. Por eso, desde entonces, según Mariátegui, un cordón umbilical enfermo mantuvo ligada la literatura peruana a su anterior metrópoli. De esa manera, a partir de la Conquista, la literatura nacional peruana se iniciaría como una prolongación de la cultura española en América; entretanto, el contenido de esta expresión artística transpareció una fuerte dosis de americanidad (influencia indígena, autóctona o aborigen).

No obstante, luego de la independencia, fue nostálgica, perri-cholesca, dado que proclamaba el deseo de retornar a un pasado idealizado; de hecho, la debilidad, la anemia o la falta de vigor de la literatura peruana se debió a su filiación colonial y la nula relación con sus propias raíces. Mariátegui (2007) señala que la carencia de una obra literaria que interprete los sentimientos de la comunidad se debió a la ausencia de lazos profundos que penetren en las fibras existenciales de la sociedad que conforman

una nación. Así, la falta de afinidad entre los productores de la literatura y el pueblo fue el motivo por el cual no se produjo en el Perú una obra de real valor durante dicho contexto.

En esa línea, dado que la literatura peruana no se alimentó de la historia de su pueblo, sus raíces, la savia de su tradición, hasta los tiempos de Mariátegui, no había sido realmente nacional; como la sociedad estaba dividida, la literatura solo podía ser una producción alienada y sin vigor.

Sin embargo, con Vallejo apareció un factor indeterminado que posibilitó el surgimiento de lo nuevo e inesperado en la poesía peruana. Sobre ello, alguna idea pueda darnos el poeta cuando, en un par de versos del «Himno a los voluntarios de la República», refiere: «Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él» (Vallejo, 1998, p. 424). Conviene aclarar que no pretendemos afirmar cuáles fueron los factores que permitieron el movimiento de inflexión a partir de la tradición dominante, sino indicar algunas observaciones sobre cómo sucedió ese fenómeno. A continuación, nos ocuparemos de ello.

#### **4. LA ORIGINALIDAD DE VALLEJO, ESE «NUEVO TIEMPO»**

Como señalamos, para Mariátegui (2007), hasta cierto momento, la literatura peruana no produjo un lenguaje propio porque había sido mayormente imitativa. No obstante, hubo un precursor, un desbravador que inauguró una nueva época en el proceso de nuestra literatura. Cabe incidir en que, además del crítico citado, también llamado primer marxista de Latinoamérica, otros teóricos apuntaron en esa dirección.

A propósito de ello, deben recordarse las palabras de Antenor Orrego sobre Vallejo, a quien califica como fundador de «una nueva época de la libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal» (citado por Mariátegui, 2007,

p. 259). Por su parte, Ricardo González Vigil (2009) señaló que el vate marcó una nueva sensibilidad. A partir de estos antecedentes, comentaremos un poema de Vallejo para identificar los elementos de esa nueva estética que, en realidad, era antigua y estaba sumergida debajo de las ideologías dominantes.

En principio, nos preguntamos si hubo una novedad, qué significa el término «nuevo» y cuáles fueron los elementos originarios que Vallejo actualizó; en otras palabras, en qué consistió ese modo inaudito de percibir el mundo, esa «nueva estética». Mariátegui suscribe que la lengua quechua o el giro vernáculo en la poesía vallejiana no se utilizó artificiosamente, es decir, su autoctonismo no era deliberado; por el contrario, el sentimiento indígena del poeta obró en su arte, quizás, sin que él lo sepa e incluso sin que lo quiera.

De este modo, mientras la tradición literaria peruana prefirió ser retrospectiva, colonialista y occidental, con Vallejo se vislumbró una tendencia en otra dirección, pero no se trató propiamente de una búsqueda premeditada, sino que ocurrió de forma natural. En ese sentido, de acuerdo con Mariátegui (2007), Vallejo cambia la estructura del verso debido a la necesidad de expresarse de una manera más auténtica; realizó algunas concesiones, distanciándose así del modo tradicional de escribir poesía en el Perú de su tiempo.

Según la crítica literaria, Vallejo se despojó de todo ornamento retórico, de toda vanidad literaria, y se adhirió a la más austera, humilde y orgullosa simplicidad de la forma. Mariátegui observa que inclusive retrajo el verbo «ser» hasta un modo precolonial; al alterar su sentido, habría pretendido recuperar una tonalidad anterior a lo hispánico, lo que se configuraría como una necesidad. Eso es lo que entedemos de la carta que el poeta le escribió su amigo Antenor Orrego, tras la publicación de *Trilce*: «Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar dentro de mí, una hasta ahora

desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás» (Vallejo, citado por Mariátegui, 2007, p. 266). Consideremos, entonces, en qué sentido usa el término «libre».

Debido a su amplitud, no profundizaremos en el significado de la expresión «libertad humana»; es más apropiado preguntarnos cuál es, para Vallejo, la misión de un artista. Si necesita expresarse como tal, y con suma urgencia, para que su poesía se manifieste en todo su esplendor, requiere algún grado de libertad. Ello implica ir al encuentro del sistema dominante y rígido frente a los cambios que ocurren en la sociedad, cuyas fuerzas pretenden determinar el modo de expresión artística e inclusive, en este caso, el sentir de un poeta.

Por eso, Vallejo (1998) cierra el libro *España, aparta de mí este cáliz* con el verso «Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo» (p. 459). Según González Vigil (2009), más allá de la reminiscencia del Romanticismo y el abandono o la superación dialéctica de la escritura poética, este verso procura alcanzar más genuinamente la poesía. De esta manera, podría suponerse una especie de comunión integral con la existencia, con la vida como poesía suprema; habría que remitirnos también a la experiencia mística de morir para vivir plenamente, esto es, negar la poesía (sus pautas, sus valores establecidos y sus límites) para poseerla plenamente.

González Vigil indica también que la poesía de César Vallejo tiene como punto de partida una posición de ruptura, en sentido sociocultural, ético y estético; adopta un distanciamiento de ciertas creencias y normas religiosas, políticas, culturales y artísticas, inclusive lógicas y metafísicas. Realiza una especie de cuestionamiento de su mundo, su propia realidad, expresándose intuitivamente del modo más auténtico, aunque arremetiera

contra el gusto dominante y rompiera las normas gramaticales y retóricas. Así, su expresión se apartaba del paradigma colonial y era percibida como extraña dentro de la producción literaria peruana en ese período. Con la llegada de Vallejo, se sentaría un precedente: la aparición de una tonalidad disonante que señalaría un nuevo rumbo de las letras peruanas.

Sin embargo, algunos críticos no aceptaron esa propuesta. Cabe mencionar que la percepción de lo bello parte también de una referencia, pues ningún concepto se sustenta en el vacío; en esa línea, se entiende que, cuando se parte de una referencia colonial, dentro de ese universo conceptual no habría condiciones de juzgar el valor de lo que aparece fuera de ese paradigma.

De esta manera, Vallejo introdujo elementos aparentemente nuevos, extraños o anómalos para su contexto, por lo que, en gran medida, la sensibilidad de ese período histórico no tuvo condiciones de apreciar los valores que el poeta actualizaba a través de sus versos.

## 5. ¿QUÉ APUNTA VALLEJO SOBRE LO BELLO?

Un abordaje particular del poema «Himno a los voluntarios de la República» podría dilucidar la noción de humanidad de Vallejo. Depurada de algunas formas ideológicas dominantes, su percepción estética nos presenta al otro como alguien próximo y diferente para incluirlo en la consciencia del modo más material posible (en este caso, en una guerra). La idea de lo bello en este poema no aparece como un simple concepto, sino como un presupuesto que configura a un ser humano que siente dolor, pero también tiene esperanza.

Lo bello, más que un deleite, es una sensación de bien. Lo que en un espacio común puede parecer un placer cambia totalmente su sentido en un contexto bélico; así, lo bello es

importante, pero no puede ser cobarde; al contrario, se potencia-  
liza con la valentía. Lo bello en la poesía vallejiana es una sensa-  
ción que puede ser tanto de gloria como de drama.

De esa forma, para González Vigil (2009), «la misión de los  
milicianos es la más revolucionaria —recuperación dialéctica del  
paraíso perdido— de todas» (p. 39). Los guerreros de la resisten-  
cia en el «Himno a los voluntarios de la República» podrían ser  
todos aquellos que sienten en la propia piel, al menos figurati-  
vamente, el dolor de quien sufre. Y, frente a este contexto, no  
habría nada más bello ni más humano que la compasión que se  
remonta, tal vez, a una utopía.

Ahora, si la esencia de lo que se considera humano reside  
en el conmoverse con el sufrimiento del otro, ello trascendería  
la idea cartesiana del aislamiento del ego racional en sí mismo;  
se presentaría como la humanidad redimida del egoísmo o bien  
la percepción de un ego colectivo. Por eso, en este poema se  
convoca a los hombres del mundo (los «fidedignos») no para  
luchar en batallas comunes, sino para compartir pasiones de  
paz y guerra, con la esperanza de aún ser humanos. Y los llama  
porque la humanidad está en peligro.

¿Y quién los libertará? En el poema que nos ocupa, el prole-  
tario, el campesino y el mendigo pueden liberar a la humanidad.  
Asimismo, para que el valor sea otra vez valor, todos deberían  
tener la oportunidad de ser humanos; Vallejo lo dice de otra  
manera, afirmando que los ignorantes podrán saber y los sabios  
ignorarán. De este modo, nacerá quien no tuvo la oportunidad de  
nacer (los niños abortados) y todos los hombres podrán engen-  
drar, todos podrán amar; «[l]a hormiga / traerá pedacitos de pan  
al elefante encadenado / a su brutal delicadeza» (vv. 107-109),  
todo eso por la libertad del explotado y el explotador (antes de  
que el pueblo, soberanamente pleno y circular, ascienda su  
fuego cautivo). Todos tendrán una oportunidad, inclusive los

pequeños, hasta los malos podrán regenerarse y ser bellos. No obstante, antes de eso, debe reivindicarse el poder; en algún momento el pueblo debe encender su fuego soberano.

De otro lado, es bella la reivindicación vallejana de los valores andinos. Mariátegui afirma que su lirismo está libre de coerción nacionalista; es espontáneo, profundo y transmite lo que significa ser andino para él; su condición de peruano se generaliza hasta lo propiamente humano. Por eso, como ya no se trataría de su vida idílica en los Andes de su infancia, sino de un problema mundial, pues la humanidad entera está en el peligro, el poeta convoca a todas las comunidades del orbe para encontrarse en una batalla en la cual se redefinirá la noción de humanidad.

En ese punto, advertimos que aunque la poesía de Vallejo tiende a reflejar un sentido precolombino o indígena, la aflicción de la guerra lo lleva más allá, ya que esta no es un problema que compete solo al campesino o al proletario, sino a la humanidad entera. El dolor no es bello y el sufrimiento es horrible; en medio del caos, la paz es lo más hermoso. Por tanto, al percibir lo bello como un sentimiento de compasión por la humanidad, Vallejo se distancia de la peculiaridad y se enfoca en un aspecto más profundo de lo que debería ser la misión del poeta.

De acuerdo con González Vigil (2009), la noción de humano es fundamental en la poesía de Vallejo; por su parte, José Ortega y Gasset (1991) denominó «deshumanización del arte» al arte hecho para las minorías, que se distanciaba cada vez más de lo que siempre se loó como humano. Entretanto, en oposición a ello y sin premeditarlo, Vallejo habla de las mayorías populares; así, mientras las artes se proyectaban a la abstracción, el poeta no se evadía y exponía su dolor concreto, que sangraba como consecuencia de la guerra.



## 6. CONSIDERACIONES FINALES

Para el poeta, lo bello no es lo meramente decorativo, sino que también implica la búsqueda de justicia y, por eso, se convirtió en miliciano a favor de la humanidad. Cabe preguntarse si el arte es producto de un ego racional y si las fuerzas viscerales y telúricas se pueden manifestar contra las propias convicciones. Lo cierto es que existen ideas que superan sus propios conceptos e, inclusive, las palabras que pretenden encerrar.

Debe considerarse que Vallejo narra su experiencia desde una situación extrema, en cierto sentido privilegiada y, al mismo tiempo, difícil. Habla de una «agonía mundial» (Vallejo, 1998, p. 423), una sensación relacionada a la catarsis colectiva que coincide fácilmente con la propia guerra civil que vivió en España, una especie de válvula de escape de todo el sufrimiento acumulado a través de la opresión del hombre por el hombre. Si bien en ocasiones el poeta menciona que se trata de una pena que se sufre «solo» (p. 423), en realidad es una experiencia compartida y se manifiesta en espasmos de dolor que conducen a la humanidad a la violencia de la guerra. El sufrimiento que producen las guerras es indescriptible, pero en ellas, paradójicamente, ciertos puntos pueden tornarse más claros y algunas certezas se recuperan pese a que antes no se podían reconocer.

En conclusión, César Vallejo delineó un horizonte de transformación para la literatura del Perú, recuperó nociones que fueron dejadas atrás, pero se resistían a morir. Pese a ello, en su contexto, no fue comprendido, pues los intelectuales peruanos de entonces no tenían condiciones para apreciar los valores que actualizaba a través de sus versos.

## REFERENCIAS

- González Vigil, R. (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Editorial San Marcos.
- Mariátegui, J. C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho. [https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/mariategui\\_7\\_ensayos.pdf](https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/mariategui_7_ensayos.pdf)
- Ortega y Gasset, J. (1991). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Alianza Editorial.
- Salazar Bondy, A. (1968). *¿Existe una filosofía de nuestra América?* Siglo XXI Editores.
- Vallejo, C. (1998). *Poemas completos*. Ediciones Copé.
- Zea, L. (1980.). *La filosofía latinoamericana como filosofía sin más*. Siglo XXI Editores.



Este artículo  
se encuentra  
disponible  
en acceso  
abierto bajo  
la licencia  
Creative  
Commons  
Attribution 4.0  
International  
Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021, 67-78

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7.5217

## En el taller de Vallejo-II<sup>1</sup> In Vallejo's-II workshop

ALAN SMITH SOTO

**Boston University**

(Boston, Estados Unidos)

aesmith@bu.edu



### RESUMEN

En el presente artículo se presenta un sucinto estudio de las variantes entre «Terceto autóctono», de *Los heraldos negros*, de César Vallejo, y su versión primitiva, a saber, el poema «Fiestas aldeanas».

**Palabras clave:** variantes textuales; «Terceto autóctono»; «Fiestas aldeanas»; César Vallejo.

- 
- 1 Esta es la segunda parte de una serie de artículos que inició con el estudio «En el taller de Vallejo: algunos cotejos entre las primeras versiones y versiones definitivas de poemas publicados en la primera edición de *Los heraldos negros*» (2019), incluido en la revista *Espergesia*, 6(2), 35-51.

## ABSTRACT

This article presents a brief study of the variants between «Terceto autóctono», from *Los heraldos negros*, by César Vallejo, and its primitive version, namely, the poem «Fiestas aldeanas».

**Key words:** textual variants; «Terceto autóctono»; «Fiestas aldeanas»; César Vallejo.

Recibido: 10/05/2021 Aceptado: 05/06/2021

## 1. INTRODUCCIÓN

A continuación, reproducimos los poemas que ocupan nuestra atención para realizar un análisis comparativo. El primero procede de la edición de Américo Ferrari. Leámoslo:

### **Terceto autóctono**

#### **I**

El puño labrador se aterciopela,  
y en cruz en cada labio se aperfila.  
Es fiesta! El ritmo del arado vuela;  
y es un chantre de bronce cada esquila.

Aflase lo rudo. Habla escarcela...  
En las venas indígenas rutila  
un yaraví de sangre que se cuele  
en nostalgias de sol por la pupila.

Las pallas, aquenando hondos suspiros,  
como en raras estampas seculares,  
enrosarian un símbolo en sus giros.

Luce el Apóstol en su trono, luego;  
y es, entre inciensos, cirios y cantares,  
el moderno dios-sol para el labriego.

## II

Echa una cana al aire el indio triste.  
Hacia el altar fulgente va el gentío.  
El ojo del crepúsculo desiste  
de ver quemado vivo el caserío.

La pastora de lana y llanque viste,  
con pliegues de candor en su atavío;  
y en su humildad de lana heroica y triste,  
copo es su blanco corazón bravío.

Entre músicas, fuegos de bengala,  
solfea un acordeón! Algún tendero  
da su reclame al viento: «Nadie iguala!»

Las chispas al flotar lindas, graciosas,  
son trigos de oro audaz que el chacarero  
siembra en los cielos y en las nebulosas.

## III

Madrugada. La chicha al fin revienta  
en sollozos, lujurias, pugilatos;  
entre olores de urea y de pimienta  
traza un ebrio al andar mil garabatos.

«Mañana que me vaya...» se lamenta  
un Romeo rural cantando a ratos.  
Caldo madrugador hay ya de venta;  
y brinca un ruido aperital de platos.

Van tres mujeres..., silba un golfo... Lejos  
el río anda borracho y canta y llora  
prehistorias de agua, tiempos viejos.

Y al sonar una *caja* de Tayanga,  
como iniciando un *huaino* azul, remanga  
sus pantorrillas de azafrán la Aurora (Vallejo, 1996, pp. 62-64).

Ahora revisemos su versión inicial, publicada bajo la edición  
de Ricardo Silva-Santisteban:

### **Fiestas aldeanas**

#### **[I]**

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

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

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

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

#### **II**

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

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

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

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

### III

Entra la noche al pueblo, como una onda  
de negra envidia, crepitando estrellas...  
Mil farolitos chinos de áureas huellas  
dan a la fiesta su caricia blonda.

Melancólicas músicas en honda  
palpitación triunfal, suspiran bellas,  
y las almas indígenas entre ellas  
tiemblan dichosas en gallarda ronda.

Los balcones se pueblan como naves;  
bulliciosos los aires son de seda;  
vuelan los globos, cual lumíneas aves.

Llora su miel lejana serenata...  
¡Y en las entrañas de la feria rueda  
en mil arterias fúlgidas, la plata! (Vallejo, 1997, pp. 108-109).

Antes de analizar los textos poéticos transcritos, conviene mencionar que «Terceto autóctono» es un poema de tres partes (cada una comprendida por un soneto) y pertenece a la sección

titulada «Nostalgias imperiales» del primer poemario de César Vallejo, *Los heraldos negros*, publicado en julio de 1919, pese a que la edición príncipe fue fechada en 1918. Cada soneto guarda una estrecha relación temática con los otros dos. Según Ricardo Silva-Santisteban (1997, p. 110), los dos primeros contienen la narración de unas fiestas aldeanas, título de la versión primitiva, publicada en *La Reforma* (Trujillo, el 28 de julio de 1916, p. 1); además, la tercera parte apareció meses después en el mismo diario (9 de noviembre de 1916, p. 3).

Al comparar ambas versiones, José Olascoaga (2009) observa «ligeras modificaciones» en el primer soneto. «En cambio, el segundo y, en especial, el tercero sufrieron mayores cambios» (p. 92). Asimismo, señala: «A la alegría festiva de los primeros sonetos se contraponen los efectos negativos de la celebración del tercer soneto con crudo realismo» (p. 92). En relación con ello, años atrás, Washington Delgado (1994) planteó lo siguiente respecto a la ruptura vallejana con el modernismo:

El modernismo se complace en registrar sensaciones olorosas, táctiles, musicales, visuales; mas estas sensaciones eran siempre armoniosas y bellas, más soñadas que vividas. Las sensaciones de Vallejo son rudamente reales: el áspero puño labrador que se suaviza al acicalarse para la fiesta, las luces y el estruendo de los fuegos artificiales, los sonidos de sollozos, de peleas o de la caja de Tayanga, los olores confusamente mezclados de las comidas fuertemente salpimentadas, de la chicha y los licores, de los orines [...], los gritos de los vendedores, el ruido de platos y cubiertos; todas las sensaciones vivas de una fiesta de pueblo (p. 76).<sup>2</sup>

---

2 Por su parte, René de Costa (1991) comenta lo siguiente: «Nuevamente elegantiza lo humilde: el cobrizo puño del labrador indígena, reluciente para las fiestas, “se aterciopela” de suavidad; [...] escribe un tercer soneto para redondear lo que



En esta breve presentación, pretendemos sorprender al poeta en varias decisiones específicas, los gestos mismos de abandono del periclitante modernismo y el encuentro con su propia voz.

## 2. PRIMER SONETO

En principio, detengámonos en algunos pasajes del primer soneto definitivo. La dureza laboral del puño labrador «se aterciopela», pues descansa al terminar la jornada; es el momento del crepúsculo, lo sabemos por el tercer verso del segundo soneto: «El ojo del crepúsculo desiste». El segundo verso («en cruz en cada labio se aperfila») sugiere el gesto realizado con el pulgar y el índice cruzados, como cierre de la gran cruz que la mano dibuja en el pecho al persignarse cuando el fiel termina su oración. Se trataría, pues, de un momento de unción, que acompaña a la hora del ángelus implícito en el último verso del primer cuarteto: «y es un chantre de bronce cada esquila».

---

será su “Terceto autóctono”. Poetiza entonces una escena impresionista, a modo de anécdota efímera que puede haber ocurrido ayer no más..., o hace siglos. [...] Vallejo, por su cuenta y desde Lima, presenta el cruce entre la mañana y la noche en un arrabal. En rápida y saltarina sucesión, como secuencia fílmica, el poema presenta una secuencia de imágenes de una madrugada cualquiera de un hoy inmemorial (p. 21). Más adelante, De Costa explica que «[n]o hay referencia a ningún tiempo concreto. [...]. Más que descripción de una escena concreta, es la creación de una realidad permanente idealizada, la dignificación de una cultura rutinariamente rebajada por la simple tipificación (verbigracia: el “indio borracho”, por eso, aquí no es el individuo, sino la personificación del alcohol, la chicha que “revienta”), poniendo los sucesos de la velada al nivel de la cultura dominante por medio de la analogía» (p. 22). Sin embargo, consideramos que el poema de Vallejo sí está arraigado en un suelo y gente muy específica, por ello lo titula «soneto *autóctono*» (énfasis nuestro); además, él había danzado entre las campesinas en aquellas madrugadas de fiesta (Delgado, 1994): de allí su brutal energía; en esa línea, Vallejo ni «elegantiza» ni «poetiza».

La primera versión presentaba una incongruente, y quizás cómica, transformación: «el puño del trabajo se abre en rosa», con su disonante deslizamiento de la tónica masculina «puño» hacia la «rosa» tan femenina. Los dos últimos versos del primer cuarteto original («el ritmo del arado al fin reposa: / ¡es la sonora fiesta de la esquila!») se transforma del siguiente modo en la versión definitiva: «Es fiesta! El ritmo del arado vuela; / y es un chantre de bronce cada esquila».

La primera versión presenta una escena bucólica, serena, indicada no solo por el verbo «reposa», sino, más cabalmente, en la misma prosodia de este verso, consistentemente yámbica: «el ritmo del arado al fin reposa». Muy diferente es la actitud de la versión final. Un rarísimo signo de exclamación —uno de dos de los siete primitivos que sobreviven a la siega del poeta en los dos primeros sonetos de la serie— condiciona la frase «Es fiesta!». ¿A quién le pertenece ese entusiasmo? ¿Al yo poético? Quizás se vincula con la participación de Vallejo en esas mismas fiestas (Delgado, 1994), pero, desde luego, le pertenece al personaje implícito en ese pasaje en estilo indirecto libre, es decir, al indio laborioso que suelta el arado con júbilo, ya que luego de ese rudo y prolongado esfuerzo, por fin ha llegado el instante de dejar caer la pesada esteva. Así, «El ritmo del arado vuela» no significaría que se precipita el ritmo de ese instrumento de labranza —lección imposible, ya que es el momento del ocio festivo—, sino que se va volando, esto es, que el ritmo del empuje humano y el arrastre animal ha desaparecido en un santiamén (ha volado; el arado, efectivamente, «reposa» como acusa la primera versión).

La expresión original «¡es la sonora fiesta de la esquila!», la cual es redundante, pues, ¿qué hace la esquila sino, precisamente, sonar?, se cambia por «y es un chantre de bronce cada esquila». La enmienda de Vallejo explota la bisemia de la palabra —y el

objeto— esquila: por un lado, se refiere al cencerro que localiza la presencia del ganado —sobre todo ovino— en esa tierra; por otro lado, alude a la campanita «para convocar a los actos de comunidad en los conventos y otras casas» (RAE, 2021). De este modo, el campaneo mismo pasa del campo a la iglesia, uniendo primero una grey (animales) y, después, a la gente (humanos).

En el segundo cuarteto de la versión final, se introduce un discurso precristiano y profano. El primer verso contiene una expresión oscura: «Afilase lo rudo. Habla escarcela...». A modo de comentario en la edición citada, Américo Ferrari (1994) explica la segunda frase así:

El sentido de la expresión es bastante ambiguo. Escarcela [...] es una especie de bolsa que se lleva colgada a la cintura, o una clase de mochila, que no es muy diferente a la que usan los indios y a las que tal vez el poeta aludía. La palabra es un sustantivo; Vallejo parece usarla aquí como adjetivo, quizás queriendo significar «habla escueta, elemental». Pero es posible también que lo emplee como verbo (lo que sería simétrico con la primera parte del poema: «El puño labrador se *aterciopela*»; «cada labio se *aperfila*»), y que el sentido sea el de «cesar la charla, reducirse el habla al silencio», lo que coincide con lo que dice el resto del poema (p. 118, n. 28).

Sin embargo, resulta que en el resto del soneto y del poema hay mucho ruido. Cabe una interpretación contraria: no encerrar el habla en una escarcela, sino que la propia escarcela hable, exteriorizando su contenido, es decir, sus monedas, las cuales han de acudir al reclamo de aquel tendero que, en el primer terceto del segundo soneto, «da su reclame al viento: “Nadie iguala!”». Subrayamos que grita tan alto que su voz goza del privilegio de caracterizarse con un signo de exclamación, el tercero que sobrevive a la feroz eliminación de los siete

presentes en la primera versión; por cierto, este es un procedimiento generalizado en sus reescrituras.

El segundo cuarteto de este soneto articula un conflicto de culturas: la española católica y la de «las venas indígenas», de «las nostalgias de sol», que no puede ser otra que la incaica, simbolizada por el astro dominante; este pueblo es evocado en la primera versión como gente vencida que «solloza / sus nostalgias de sol»; no obstante, en la versión definitiva ese sollozo desaparece y es sustituido por el menos enfático y derrotista «se cuele / en nostalgias de sol».

La tercera estrofa (primer terceto) del soneto versa sobre el canto: «Las pallas, aquenando [flauteando, diríamos] hondos suspiros / [cuyo sonido curvo sugiere la rosa (sus pétalos envueltos)] como en raras estampas seculares / enrosarían un símbolo en sus giros». En la primera versión brilla el convencional «oro» y el cielo es galardonado con el tópico del «temblor de estrellas», pero ambas expresiones fueron eliminados posteriormente.

Finalmente, la cuarta estrofa nos lleva a la iglesia; ambas versiones coinciden en idéntica expresión para designar el fundamental sincretismo cultural del pueblo santiaguino, al llamar al apóstol Santiago «el moderno Dios-Sol para el labriego», aunque en la segunda versión aparece con minúsculas.

### 3. SEGUNDO SONETO

El segundo soneto acentúa la divergencia conceptual entre las dos versiones: la versión definitiva abandona la delectación paisajista, quizás algo romántica, con un trillado léxico modernista; por ello, suprime «azul», «topacios» y «oro» en los tercetos. En cambio, el poema definitivo acentúa su cotidiano realismo: las «ascuas de iris» son ahora los pueblerinos «fuegos de bengala», se

introduce el nada mítico «acordeón» e incluso se filtra la dimensión del lucro mercantil propio de esas ocasiones festivas (el grito «Nadie iguala!» de un tendero).

#### 4. TERCER SONETO

Los cambios más radicales y brutales se dejan ver, oír y hasta oler en el tercer soneto. De hecho, en la versión original, es otro poema, si bien antecedente del definitivo soneto tercero por su situación y su temática. Aquel soneto original ostenta un léxico modernista más entremetido: «áureas», «blonda», «Melancólicas», «gallarda», «lumíneas» y «fúlgidas», seis de los trece adjetivos que contiene el soneto primitivo. Por el contrario, el soneto que ocupa la tercera parte del «Terceto autóctono» utiliza el adjetivo solo cinco veces y de ocho verbos, pasa a once; sin embargo, en ambos casos, los sustantivos son veinticinco. ¿Qué conclusión podemos derivar de esta pequeña estadística morfológica? Desde luego, el mayor dinamismo de la versión final, que cuenta o narra, suplanta la identidad descriptiva (de verdadera estampa) del original, al cual no dudaríamos en calificar de costumbrista, e incluso colorista.

En la nueva versión, no se emplean preciosismos simbolistas, nada de «bonitos» ni «elegantizados» cuadros de color local; ahora, la chicha provoca sollozos y peleas callejeras, los personajes orinan en la calle, un borracho camina haciendo heces e inmediatamente después del adjetivo «aperital», «Van tres mujeres» no caracterizadas, quienes provocan el silbido de un «golfo». El paisaje nocturnal y matutino ha sido orinado y «el río anda borracho» como consecuencia de las actividades groseras y nada bucólicas de los pueblerinos. ¿Cómo no recordar aquel «Hudson» que «se emborracha con aceite» del Lorca neoyorquino?

Finalmente, la Aurora, de «rosados dedos» en la tradición homérica, aquí se «remanga / sus pantorrillas de azafrán» en un

gesto totalmente vulgar y expeditivo, quizás para no mojar el fleco de su peplo con las diversas humedades que pudiera ofrecer aquel suelo. En resumidas cuentas, ¿es el caso que en la tercera parte del poema definitivo se consolida el desplazamiento respecto de la primera iteración bonita y convencional desde un espacio bucólico, un mundo maquillado por las convenciones del costumbrismo y el modernismo, para dar con una factura mimética sin artificio ni piedad? Quizás se despoja de aquel artificio epigonal del fin del siglo, pero no sin piedad, todo lo contrario: precisamente en esos seres humanos, demasiado humanos, reside su fragilidad y su desafío.

## REFERENCIAS

- Costa, R. de (1991). La diferencia de Vallejo. *Revista Chilena de Literatura*, (38), 7-27. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40054/41613>
- Delgado, W. (1994). Tiempo e historia en la poesía de César Vallejo. En Forgues, R. (ed.), *César Vallejo: Vida y obra* (pp. 69-76). Amaru Editores.
- Olascoaga, J. F. (2009). *El mundo andino en la obra de César Vallejo* [Tesis doctoral, Texas Tech University]. [https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga\\_Jose\\_Diss.pdf?sequence=1](https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga_Jose_Diss.pdf?sequence=1)
- Smith, A. (2019, agosto-diciembre). En el taller de Vallejo: algunos cotejos entre las primeras versiones y versiones definitivas de poemas publicados en la primera edición de *Los heraldos negros*. *Espergesia*, 6(2), 35-51.
- Vallejo, C. (1996). *Obra poética*. Américo Ferrari (ed.). Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Poesía completa* (t. 1). Ricardo Silva Santisteban (ed.). Pontificia Universidad Católica del Perú.



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021, 79-102

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7.5218

## «Cuadrúpedo intensivo»: poesía y humanidades en César Vallejo

### «Cuadrúpedo intensivo»: poetry and humanities in César Vallejo

PEDRO GRANADOS

Vallejo sin Fronteras Instituto (Vasinfín)

(Lima, Perú)

vasinfín@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8359-397X>



#### RESUMEN

El poema póstumo «¡Cuatro conciencias...», de César Vallejo, sugiere cuatro concepciones distintas y autónomas de las humanidades, en cuanto libros o canon occidental, pueblos o culturas, narrativas o prosopopeya y poshumanismo o posantropocentrismo. En este artículo revisaremos cada una de aquellas nociones y demostraremos que juntas permiten al sujeto poético vallejiano alcanzar en su poesía su/nuestro elocuente «cuadrúpedo intensivo»; vale decir, al «cuadrúpedo» posado a plenitud sobre el total de sus extremidades. A través de esta compleja, oscilante y productiva conjunción, sabremos

inmunizarnos, junto con Vallejo, contra toda melancolía identitaria esencialista (nacionalista, territorial, étnica o incluso lingüística) y toda propuesta identitaria globalizada u homogeneizadora.

**Palabras clave:** poesía póstuma de César Vallejo; humanidades; multinaturalismo.

## ABSTRACT

César Vallejo's posthumous poem «¡Cuatro conciencias...» suggests four distinct and autonomous conceptions of the humanities, as books or Western canon, peoples or cultures, narratives or prosopopeia, and post-humanism or post-anthropocentrism. In this article, we will review each of those notions and demonstrate that together they allow the Vallejian poetic subject to reach in his poetry his/our eloquent «cuadrúpedo intensivo»; in other words, the «cuadrúpedo» resting fully on the totality of its extremities. Through this complex, oscillating and productive conjunction, we will know how to immunize ourselves, together with Vallejo, against any essentialist identity melancholy (nationalist, territorial, ethnic or even linguistic) and any globalized or homogenizing identity proposal.

**Key words:** posthumous poetry; César Vallejo; humanities; multinaturalism.

Recibido: 10/05/2021 Aceptado: 05/06/2021



## 1. INTRODUCCIÓN

Para Ezra Pound (1987), la poesía consiste «en un lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo posible» (p. 90). En esta cita, pone de relieve el texto, su artífice u orfebre y la complicidad implícita con un lector semejante a él, culto o familiarizado con el canon. Sin embargo, las vidas concretas del emisor y el receptor no se implican o cuestionan para nada; lo mismo sucede con la sociedad y el entorno o la naturaleza. En consecuencia, la definición de la poesía, según Pound, posee, ante todo, una perspectiva cultural (canon occidental) y antropocéntrica.

En contraste, para César Vallejo, una posible definición de la experiencia de la poesía necesariamente pasaría por lo que en «¡Cuatro conciencias...» describe y enfatiza de modo pedagógico. Este es un poema póstumo en el que el autor de *Trilce* focaliza —sobre todo a través de su penúltimo verso, «cuadrúpedo intensivo»— una condición simultánea, tanto evolutiva como colectiva, y mítica o multinaturalista (de cuando no había diferencias entre los hombres y los animales) o, en síntesis, simétrica (posantropocéntrica). Es decir, «Cuatro conciencias» y «cuadrúpedo intensivo» revelan las distintas y soberanas nociones de las humanidades (cuatro también, aunque oscilantes y en metamorfosis) que convergen y se instalan en el poema para otorgarle la categoría de «intensivo» o, lo que es lo mismo, «Cuatro conciencias» aglutinadas en una «rítmica» común. De manera semejante, en el arte de Charles Chaplin (*El circo*) o la propuesta cinematográfica de Abel Gance, Vallejo observa el empleo de tres pantallas o espejos dispuestos de modo paralelo, aunque conformando una unidad, para obtener reflejos mutuos *ad infinitum* y que coincidan allí múltiples dimensiones o diferentes nociones de las humanidades (Granados, 2021, párr. 2). Por otro lado, en su «Ensayo de una rítmica a tres pantallas», publicado el 12 de mayo de 1928 en la revista *Variedades*, señala lo siguiente:

Oscar Wilde se sentaba en el vértice de un ángulo de dos espejos, que correspondían con otros y otros más y se ponía a almorzar, no ya a solas ni acompañado de personas extrañas sino rodeado de innumerables Oscar Wilde<sup>1</sup>, de una misteriosa diferencia con él y entre ellos mismos (Vallejo, 2002a, p. 592).

La conjunción de múltiples aristas e insospechadas dimensiones en la obra de Wilde que Vallejo observa en seguida nos hace pensar en lo que, según Claude Lévi-Strauss (1972), caracteriza al pensamiento analógico o salvaje:

Lo propio del pensamiento salvaje es ser intemporal; quiere captar el mundo, a la vez, como totalidad sincrónica y diacrónica, y el conocimiento que toma se parece al que ofrecen, de una habitación, espejos fijados a muros opuestos y que se reflejan el uno al otro (así como los objetos colocados en el espacio que los separa), pero sin ser rigurosamente paralelos. Una multitud de imágenes se forman simultáneamente, ninguna de las cuales es exactamente igual a las otras; y ninguna de las cuales, por

---

1 Innumerabilidad, no menos paradójica y liminar a la fantasía, la cual, según José Carlos Mariátegui, constituye —frente al tradicional realismo— signo positivo del arte de nuestro tiempo, aunque no carece de hondas limitaciones. En este sentido, percibimos que la opinión de Mariátegui sobre Wilde podría suscribirla el propio Vallejo, pero de ninguna manera en tanto consentimiento o licencia respecto a alguna ortodoxia.

La fantasía recupera sus fueros y sus posiciones en la literatura occidental. Oscar Wilde resulta un maestro de la estética contemporánea. Su actual magisterio no depende de su obra ni de su vida, sino de su concepción de las cosas y del arte. Vivimos en una época propicia a sus paradojas.

[...]

De este nuevo concepto de lo real extrae la literatura moderna una de sus mejores energías. Lo que la anarquiza no es la fantasía en sí misma. Es esa exasperación del individuo y del subjetivismo que constituye uno de los síntomas de la crisis de la civilización occidental. La raíz de su mal no hay que buscarla en su exceso de ficciones, sino en la falta de una gran ficción que pueda ser su mito y su estrella (Mariátegui, 1959, pp. 22-25).

consiguiente, nos aporta más que un conocimiento parcial de la decoración y del mobiliario, pero cuyo conjunto se caracteriza por propiedades invariables que expresan una verdad. [...] En este sentido, se le ha podido definir como pensamiento analógico. Pero, en este sentido también, se distingue del pensamiento domesticado, del que el conocimiento histórico constituye un aspecto (p. 381).

Por lo tanto, en «¡Cuatro conciencias...» hay un sujeto pensante, en primerísimo lugar, respecto a su propio pensamiento. Para fines prácticos, denominaremos «humanidades» a tales conciencias; estas son múltiples, soberanas unas ante las otras y, a su vez, complejas, mutuamente conectadas en cuanto expresan una verdad. A continuación, describiremos cada una de estas nociones de las «humanidades»<sup>2</sup> (en adelante, H).

## 2. LIBROS O CANON OCCIDENTAL (H1)<sup>3</sup>

Estas humanidades comprenden las obras de arte, incluyendo las literarias, que constituyen la «alta cultura» en la civilización occidental ideológicamente clasista y socialmente elitista. Para sus detractores multiculturalistas, dicho canon no representa las perspectivas de muchos otros en las sociedades contemporáneas.

---

2 Las descripciones proceden de nuestro trabajo «Periodismo y humanidades en César Vallejo» (Granados, 2020b, pp. 41-53).

3 Cabe precisar que tan prestigiosos «libros» pueden ser también orales, esto es, que son ejemplos de la «oralitura», «un equivalente a *literatura* pero de expresión oral, no escrita» (Osorio, 2011, p. 412). Aunque poseen lenguas y culturas diferentes, en la creación del canon, «proceden con una lógica —ideológicamente clasista y socialmente elitista— muy semejante a aquella “occidental”. Por ejemplo, en referencia al mundo andino, un canon purista o esencialista —en la lengua, la etnia o la cultura— de autores (Inca Garcilaso de la Vega, respecto al Cusco) o estudiosos —muy recientemente, Elizabeth Monasterios, respecto al mundo aimara— que, por último, no se abren ni integran a ninguna de las otras nociones de las Humanidades» (Granados, 2020a, p. 115).

Plantean una idea esencialista o autónoma de la literatura. Uno de sus defensores es Harold Bloom, quien publicó el libro *El canon occidental* (1994).

### 3. PUEBLOS O CULTURAS (H2)

Tratar sobre las humanidades implica adoptar una visión multicultural de los pueblos y las minorías (mujeres, indígenas y minorías sexuales). Esta idea no es esencialista, sino posautónoma de la literatura, la cual ya no se define por la intención del autor ni la supuesta valía del texto en sí mismo, sino por lo que decida el lector o el receptor. En ese sentido, se proponen interpretaciones alternativas del mundo. Por ejemplo, *Doña Bárbara* (1929), del novelista venezolano Rómulo Gallegos, no está definida «por la concepción que los naturalistas decimonónicos tenían de la naturaleza, sino por mitos sobre el origen cultural y la autoridad misma. Por lo tanto, desde los años veinte [años también de *Trilce*], tenemos un nuevo discurso hegemónico: antropológico. Ya no darwineano, sino abierto a lo *irracional*» (González Echevarría, 2011, p. 207; énfasis del original).

### 4. NARRATIVAS O PROSOPOPEYA (H3)

Nietzsche (2008) postula que no existen hechos, sino solo sus interpretaciones (p. 60). De otro lado, Wittgenstein (2017) señala un giro lingüístico: el lenguaje remite exclusivamente a otros *juegos de lenguaje* (p. 329). El sujeto no existe previamente a su prosopopeya; por ejemplo, en las fábulas de Esopo, se representa a un zorro que habla. Asimismo, la autobiografía solo lo es en cuanto escritura<sup>4</sup>. En el contexto de la posmodernidad, todo no

---

4 En el cuento «Borges y yo», «la realidad no es una referencia objetiva, externa al discurso, sino que siempre es construida en y por el lenguaje» (Chartier,

es más que lenguaje o todo no es más que literatura: «El origen, el yo y la historia del yo son figuras literarias de la imaginación literaria europea, tanto como productos de la investigación científica» (González Echevarría, 2011, p. 165). Así, de acuerdo con Piglia (2000), actualmente no cuestionamos qué tanto de realidad existe en la ficción, sino qué tanto de esta existe en la realidad (p. 28). Como apunta Pessoa (1994): «Somos contos contando contos» (p. 168).

#### 4.1. Posantropocentrismo o simetría (H4)

Comprende dos acepciones.

##### 4.1.1. Multinaturalismo (H4a)

El giro animal alude a la afirmación de la unidad (universalidad) de un *espíritu* cósmico frente a «la diversidad (o particularidad) de los *cuerpos naturales*. [...] Se basa en el “perspectivismo” amerindio: “los indios americanos imaginan una continuidad metafísica y una discontinuidad física entre los seres cósmicos”» (Rizo Patrón, 2013, p. 196). Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 481) plantea las humanidades posantropocéntricas.

##### 4.1.2. Poshumanismo (H4b)

En el contexto de la globalización, y a diferencia de las humanidades en cuanto «pueblos o culturas» (H2), el poshumanismo se relaciona con la lógica de la homogeneización. En la cibernética, dado que la capacidad de comunicación e información es asimilada en la definición del ser, las máquinas y los humanos son simétricos e intercambiables (*cyborgs*). De manera similar,

---

2007, p. 67). En cuanto a la obra de Vallejo, agregamos un sesgo lacaniano advertido por Jean Franco (1981): «la descentralización del yo que nunca puede enunciar el yo real [como dijo Lacan, *Yo no soy lo que yo digo. Yo no soy donde yo pienso, no pienso donde soy*]» (Granados, 2020a, p. 116).

en la biotecnología, en vez de percibir a los individuos como «complejos», se asumen como «somáticos». Sin embargo, esto no significa que deberíamos otorgar al poshumanismo una carga ideológicamente negativa o alienada. Como bien lo ha percibido Juan Carlos Cabrejo<sup>5</sup> (2020), también le debemos a Vallejo el que en su obra haya utilizado un procedimiento análogo al realizado por el canadiense David Cronenberg en la «nueva carne»; ello «implica trascender el cuerpo humano para devenir en un ser puramente tecnológico, lo que se plasma con las mismas intensidades eróticas y con las mismas ambigüedades en cuanto a identidad de género que las expresadas por varias de las figuras corporales de *Trilce*» (Cabrejo, 2020, p. 309).

- 
- 5 Nos referimos al artículo «*Trilce*: César Vallejo como precursor del discurso de la “Nueva Carne” del cineasta David Cronenberg», cuyo objetivo «es demostrar que en *Trilce* sí existe una presencia de figuras maquinales, pero no como medios de lectura de la modernidad tecnológica que fascinaba a Marinetti y sus epígonos, sino como imágenes que presagian fantasías narrativas que aparecieron muchas décadas después [incluso la ciencia ficción gráfica y audiovisual del Japón de la década de 1980], sobre todo en el cine de ciencia ficción desarrollado por el realizador canadiense David Cronenberg a partir de su filme *Cuerpos invadidos* (*Videodrome*, 1983), que maneja el discurso sobre la llamada “Nueva Carne” (The New Flesh), también identificable en mayor o menor medida en otras películas suyas como *Crash: Extraños placeres* (*Crash*, 1996) o *eXistenZ* (1999)» (Cabrejo, 2020, p. 312). Ello tiene dos consecuencias fundamentales: primero, la inestabilidad de género, que Jorge Eduardo Eielson leyó muy bien e incorporó a su propia poesía («Sucede que me canso de ser hombre / y que tampoco quiero ser / mujer») (Granados, 2005). Segundo, dado el principio amerindio de inclusión del otro o lo otro, se produce una fusión o comunión entre poshumanismo (H4b) y multinaturalismo (H4a). Por ejemplo, en *Trilce* «XXX»: «la antena como metáfora del miembro viril podría entenderse también como una metáfora animal. Los artrópodos pueden llegar a tener antenas. Sin embargo, el verbo “conectar” nos conduce a darle a la metáfora un sentido tecnológico, como el enlace de dos humanos comparable al enlace de dos máquinas o sistemas electrónicos» (Cabrejo, 2020, p. 321). En suma, y de modo paradójico u opuesto a la vanguardia histórica: «Marinetti rechaza a la mujer máquina, mientras que Vallejo la acepta y goza con ella» (Cabrejo, 2020, p. 326).

En un trabajo anterior (Granados, 2004), desarrollamos el posantropocentrismo, la simetría, el «giro ontológico» o la mediación conceptual amerindia en la poesía vallejana e identificamos una poética de la inclusión en *Los heraldos negros*; una poética de la circularidad en *Trilce* (el mar y los números) y una poética del nuevo origen («la piedra fecundable de los poemas de París» y «la piedra fecundada de *España, aparta de mí este cáliz*»). Cabe aclarar que comprendemos la inclusión no solo en cuanto una unidad plural o voz coral, sino también lógica, pues incluso incorpora a su opuesto (heraldos negros y blancos). Respecto a la circularidad, advertimos que el mar en *Trilce* no configura únicamente un referente, sino, ante todo, «[la] dinámica interna que en los números se iconiza» (Granados, 2004, p. 54) para «captar la fugacidad que está en movimiento constante» (Menczel, 2010, p. 257) y que concluye con la fecundación de la piedra por parte del sujeto poético, cópula simétrica o multinaturalista.

Aquel nuestro trabajo, salvo las agudas reseñas de Angélica Serna (2007[2004]) o Gabriella Menczel (2010), ha caído en el vacío, ya que no encaja con los estudios vallejanos del canon crítico (H1, H2 o H3). Serna, quien moteja nuestro proyecto de «utopía intelectual» o de «reactivación del saber desde el saber», concluye lo siguiente:

Los procesos encontrados en la aplicación de la lógica de la inclusión, el principio de circularidad y el hallazgo de nuevos orígenes en tierras ya conocidas conciben la poesía de César Vallejo como un texto total que no tiene quiebres, es decir, que no se adscribe a poéticas condicionadas por factores sociales o políticos (párr. 6).

En el poema «¡Cuatro conciencias...» nos hallamos ante una fundamental poética vallejana desde la cual podemos derivar importantes alcances artísticos, políticos y pedagógicos, aspectos

que siempre estuvieron presentes y fusionados en el radio de intereses del poeta de Santiago de Chuco. Basta recordar sus labores como profesor de aula, cronista y ensayista sobre los eventos de su tiempo, para no referirnos a su tan ventilada labor proselitista del marxismo en Europa. Asimismo, aquel poema nos permite ilustrar la aguda lucidez de la propuesta poética de César Vallejo en su época —que no deja de ser la nuestra— en términos de las nociones de las humanidades involucradas y activas en aquella. Leámoslo con las glosas que incorporamos entre corchetes:

### ¡CUATRO CONCIENCIAS...

¡Cuatro conciencias  
simultáneas enrédanse [debaten, se trenzan] en la mía [en mí]!  
¡Si vierais cómo ese movimiento [oscilación, entre 1 y 2, 2 y 4]  
apenas cabe ahora en mi conciencia!  
¡Es aplastante! Dentro de *una bóveda* [arco u ola] 5  
pueden muy bien  
adosarse [apoyarse o yuxtaponerse], ya internas o ya externas,  
*segundas bóvedas*, mas nunca *cuartas*;  
mejor dicho, sí,  
mas siempre y, a lo sumo, *cual segundas*. 10  
No puedo concebirlo; es aplastante.  
Vosotros mismos a quienes inicio en la *noción* [pedagogía, Trilce  
«LXIX»]  
*de estas cuatro conciencias simultáneas*,  
*enredadas* [trenzadas] *en una sola* [persona;  $4 \text{ o } 2 = 1$ ],  
[apenas os tenéis  
de pie ante mi *cuadrúpedo* [ $4 = 1$ ] *intensivo* [parado, ola]. 15  
¡Y yo que le entrevisto [vivido] (Estoy seguro)!  
(Vallejo, 1996, p. 326; énfasis nuestro).



Desde un principio, interpolando en nuestra lectura la versión en prosa del poema<sup>6</sup> y valiéndonos de muchas claves —incluso de la escritura anagramática «cuadrúpedo» (v. 15)—, la poesía vallejiana parte siempre de la «bestia» que somos. En este punto, cabe observar que para que el «cuadrúpedo» se torne «intensivo» (se yerga o se ponga en «pie» como una «ola» o una «hoja»<sup>7</sup>, es preciso que coincidan y se potencien entre sí las «cuatro conciencias», entendidas como cuatro saberes, sensibilidades o prácticas culturales, a primera vista disímiles. Este es un hallazgo, una coincidencia y consecuente alquimia en el «cuadrúpedo *intensivo*» y no únicamente análisis, taxonomía o monitoreo de un grupo de elementos o variables aunados allí. La síntesis intelectual en la poesía de Vallejo o, mejor, la «fusión no sintética» —en cuanto fue un «artista transcultural»<sup>8</sup>— es siempre epifánica; es decir, un «salto cualitativo» activado por la

---

6 «Cuatro conciencias simultáneas se han enredado entre sí, una sobre otra, en mí... No quiero ni puedo concebirlo. ¡Si vierais cómo ese movimiento de conciencias simultáneas apenas cabe ahora en mi conciencia! Dentro de una bóveda pueden muy bien adosarse segundas bóvedas, internas o externas. Pero cuartas bóvedas no. Mejor dicho, cuartas bóvedas sí, mas siempre a lo sumo en rol de segundas. Vosotros mismos a quienes inicio en la noción de estas cuatro conciencias simultáneas, enredadas en una sola persona, apenas os podréis mantener en pie de razón [ante] [de] ellas. ¡Y yo que las he vivido!» (Vallejo, 1996, p. 326, n. a). Este pasaje escrito por César Vallejo fue publicado en *Contra el secreto profesional* en 1928, según Juan Larrea (1974), si se le cree a Georgette de Vallejo, «cosa de la que la monopolizadora de los manuscritos no se daría cuenta, al menos en letras de molde, hasta 1968» (p. 253).

7 Véase Trilce «LXIX» (Vallejo, 1996, p. 255).

8 Al respecto, Antelo (2009) plantea lo siguiente:

En el artista transcultural residiría, para Freyre, la revelación histórica y política de una identificación del transgresor con el potencial sadismo revolucionario de los mártires cristianos. Es decir que el Aleijadinho era casi [la metáfora de] *dios y el diablo en la tierra del sol*, la imagen de Cristo-Sade que avanza al final de *La edad de oro*. O para decirlo con Lacan, Kant con Sade, una fusión no sintética (p. 18).

anagnórisis y precipitado por la emoción<sup>9</sup>. Gesto o movimiento «animal» de intensidad o intensificación que encontramos también en el micro ensayo «La cabeza y los pies de la dialéctica» (*Contra el secreto profesional*). Este último es un modo más que elocuente por el cual Vallejo «bestializa» o darwiniza y «andiniza» —a través del sustantivo «piedras» que aquí, de manera análoga a los muros incaicos, yacen vivas o simplemente no se hallan muertas<sup>10</sup>— el concepto mismo de la dialéctica:

Ante las piedras de riesgo darwineano, de que están contruidos los palacios de las Tullerías, de Potsdam, de Peterhof, el Quirinal, la Casa Blanca y el Buckingham, sufro la pena de un megaterio, que meditate *parado* [según la compleja polisemia de este término en la poesía vallejana, significa: en trance, alerta, lucidez o potencia máximas, en extremo deseo o gozo], las patas traseras sobre la cabeza de Hegel y las delanteras sobre la cabeza de Marx (Vallejo, 2002b, p. 483; énfasis nuestro).

En otras palabras, existe «pena» en el «megaterio» (sujeto poético) porque, de acuerdo con las leyes de la evolución y la dialéctica, es excluido o se ha extinguido. Por el contrario, si las «piedras» [«incaicas»] mismas no lo están, mucho menos el «megaterio», aunque pertenezca al más remoto pasado. Este es un recurso extraordinario de César Vallejo para confrontar y refutar dos conceptos —la dialéctica y la teoría de la evolución—

---

9 Resulta curioso que sea un hallazgo semejante a lo que, con suerte, corresponde al trabajo del historiador: «solo fragmentariamente y por momentos puede expresar una imagen, un recuerdo que relumbra en el acontecimiento» (Bueno, 2000, p. 17).

10 Recordemos el caso del niño Ernesto de la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas, en cuyo primer capítulo, ambientado en el Cusco, aquel muchacho dialoga con los muros incaicos. Otro ejemplo es una obra de teatro de César Vallejo titulada muy significativamente *La piedra cansada*.

carísimos a Occidente. Los refuta, pero jamás los excluye, desde una cosmovisión y sensibilidad cultural alternativa, aglutinante, amerindia, multinaturalista y «salvaje». En «La cabeza y los pies de la dialéctica», no se niega a Darwin ni a Marx; se trata, más bien, de perfeccionar los conceptos que los delimitan o incluirlos —así como a sus autores— en una lógica no binaria de antes/después, vivo/muerto, idea (intelecto)/naturaleza (hombre), etc. Así de sencillo y complejo es el asunto en esta viñeta correspondiente a *Contra el secreto profesional*.

En suma, son identidades o humanidades, no solo «cuatro conciencias», según una perspectiva sumatoria o acumulativa (Martos, 2012) o una clave cultural como blanco/no blanco (Guzmán, 2000). Incluso la cuarta o última noción de las «humanidades» se toca y metamorfosea desde la segunda («Pueblos o culturas»), mientras que, a su turno, la primera se continúa o desdobra en la tercera. Ergo, al leer este poema póstumo de Vallejo, nos topamos con cuatro concepciones distintas y autónomas de las humanidades. Sin embargo, estas serían fundamentalmente de dos tipos (antropocéntrico y posantropocéntrico) y, a la larga, convergirían en uno solo (posantropocéntrico o simétrico). Enfatizamos que se trata de una gravitación del multinaturalismo amerindio, no debido a su aporte meramente «irracional» (González Echevarría, 2011), sino por uno de «mediación conceptual» *overseas*<sup>11</sup> (Lévi-Strauss, 1972).

---

11 Viveiros de Castro (2010) afirma que «la obra de Lévi-Strauss es el momento en que el pensamiento amerindio arroja su golpe de dados: por los buenos oficios de su gran mediador conceptual, supera definitivamente su propio “contexto” y se muestra capaz de dar qué pensar a otro, a cualquier otro, persa o francés, que se disponga a pensar; sin más, y sin más allá» (p. 214). Aquello mismo, en palabras del propio sabio francés, «es seguir siendo fiel a la inspiración del pensamiento salvaje el reconocer que el espíritu científico en su forma más moderna, habrá contribuido [...] a legitimizar sus principios y a restablecerlo en sus derechos» (Lévi-Strauss, 1972, p. 390).

Consideramos que el multinaturalismo amerindio constituye la pieza clave y el émbolo para que, a la manera de un trompo o zumbayllu, giren y cobren sentido las cuatro distintas nociones de las humanidades en concierto:

Antero encordeló el trompo, lentamente, con una cuerda delgada; le dio muchas vueltas, envolviendo la púa desde su extremo afilado; luego lo arrojó. El trompo se detuvo un instante en el aire y cayó después en un extremo del círculo formado por los alumnos, donde había sol. Sobre la tierra suelta, su larga púa trazó líneas redondas, se revolvió lanzando ráfagas de aire por sus cuatro ojos; vibró como un gran insecto cantador, luego se inclinó volcándose sobre el eje. Una sombra gris aureolaba su cabeza giradora, un círculo negro lo partía por el centro de la esfera. Y su agudo canto brotaba de esa franja oscura. Eran los ojos del trompo, los cuatro ojos grandes que se hundían, como en un líquido, en la dura esfera (Arguedas, 1983, pp. 65-66).

A propósito de la entrañable novela *Los ríos profundos* (1958), obra contra las inercias de la crítica y que escinde topográficamente una narrativa «urbana» y otra «rural», Julio Ortega (1982) sostiene lo siguiente:

*Los ríos profundos* no es únicamente una novela acerca del mundo andino y provinciano, sino una reformulación radical de los modelos que han configurado nuestra percepción nacional. En este sentido, es un texto que actúa también como texto de cultura. Más específicamente se podría decir que el texto dramatiza un «programa de cultura» como una alternativa de ficción (p. 44).

Por nuestra parte, subrayamos el «programa de cultura» o la escenificación recargada sobre aquel significativo pasaje citado

del zumbayllu. Tal escena arguediana posee una catadura posantropocéntrica, es decir, expresa lo humano en un nuevo y mejor soporte: poshumano. Esos movimientos u oscilaciones semánticas del zumbayllu, por lo demás, son análogos y constantes también en toda la poesía, sino toda la obra literaria, de César Vallejo.

De multinaturalismo *enamorado*, así motejaríamos lo que observamos en «¡Cuatro conciencias...» específicamente porque sabemos, por el mismo poema, que las «cuatro conciencias simultáneas» (v. 13), enredadas o yuxtapuestas cual «bóvedas», apenas son dos y, al final, podrían constituir incluso una sola (v. 14). Un tanto al modo de lo que sucede en Trilce «XVIII», por acción del fervor o el deseo: «si vieras hasta / qué hora son *cuatro* estas paredes. / Contra ellas seríamos contigo, los *dos*, / más *dos* que nunca [*uno*]» (vv. 8-11; énfasis nuestro).

Sin embargo, a diferencia de lo que sostienen algunos lectores de «¡Cuatro conciencias / simultáneas enrédanse en la mía!», no existiría una quinta noción de las humanidades o —anterior y esencialista— una supuesta conciencia individual del poeta, ya que las «cuatro conciencias» son nociones colectivas. Muy pronto, Vallejo desechó el romanticismo e incluso el modernismo, en cuanto propuestas estéticas, filosóficas e ideológicas (individualistas o burguesas)<sup>12</sup>. En este sentido, es justo que, para el autor de *Trilce*, el sujeto no sea anterior a su prosopopeya; de modo muy semejante a Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y, en general, los escritores de su época —al menos

---

12 En cambio, abrazó cierto naturalismo o, mejor dicho, una perspectiva simétrica o multinaturalista: «La cuestión clave del arte y de la poesía nueva, dice Vallejo, es fisiológica. Por ello discute la dimensión elitista que pretenden darle Ortega y Gasset o Guillermo de Torre, que consideraban el arte nuevo [o cubismo, al cual César Vallejo denomina, para 1925, “arte arrollador” (“Los maestros del cubismo”)] impopular porque la masa no lo entiende» (Padró, 2018, párr. 20).

desde Nietzsche<sup>13</sup>—, la individualidad es una mera ilusión y alguna de las nociones de las humanidades nos constituyen «verdaderamente», nos «narran» o definen.

Recalcamos que lo anterior no contradice lo que sostiene Antenor Orrego (1962) respecto a que Vallejo era un hombre que, en verdad, estaba expresándose ante «la primera mañana de la creación» (p. 214), pues había revertido o retraído hacia su origen la esencia fundamental del ser. Este era el secreto de su palabra y su técnica nuevas. Orrego mira aquella «esencia» con anteojos heideggerianos o hegelianos perfectamente debatibles.

Por otro lado, rescatamos también a otros autores citados por aquel notable mentor de Vallejo, los cuales, por contraste o antítesis, usarían anteojos presocráticos (Homero, Tales, Heráclito y Parménides). En esa línea, cabría hablar mejor de la «esencia» de un ser posantropocéntrico o simétrico; es decir, griegos (presocráticos) junto con amerindios («Nueva América»). Asimismo, el mito o el cronotopo a dilucidar ya no es de carácter socrático o platónico (*doxa/saber*), cartesiano (cuerpo/pensamiento), cuerpo/alma, ni naturaleza/cultura (Orrego, 1962, pp. 214-215). En dos libros anteriores —*Trilce: húmeros para bailar* (2014) y *Trilce/Teatro: guion, personajes y público* (2017)— hemos entendido el mito en la poesía de César Vallejo, ante todo, como un cronotopo (alrededor de la ambivalente o anfibia puesta del sol). En otras palabras, un mito no como un relato melancólico o una leyenda ni, en última instancia, vinculado a una cultura específica o una lengua particular<sup>14</sup>, aunque aquí manejemos insumos andinos.

---

13 Según Magris (1991), «alrededor del fin de siglo la cultura europea se halla permeada por este sentido de la “insalvabilidad” del yo» (citado por Bueno, 2000, p. 37).

14 Tal como lo que menciona Lévi-Strauss (1972): «el mito no es nunca *de su lengua*, es una perspectiva sobre *otra lengua*» (citado por Viveiros de Castro, 2010, p. 223).

Arguedas hace que su protagonista [de *El sexto*] declare que solía haber indios en Rusia pero que ellos hablaban ruso como sus arrendatarios. [...] Esta experiencia fue para mí como una supernova al hacer explotar y expandir conceptos como *indio* y *andino*. Si los indios no fueran necesariamente peruanos o incluso americanos, sino pobres, explotados y gente mal informada, ¿qué era entonces lo andino? (Stein, 2010, p. 105).

Dicho mito se configura como un acontecimiento ubicuo y poderoso para que, a través del sol y su cotidiano ocaso, los humanos nos religuemos entre nosotros y, simétricamente, con la naturaleza. Entonces, *Trilce* puede leerse como un sol anfibio o archipiélago (comunidad de islas, anfibias también) de cuya educación o destino se siente íntimamente responsable el sujeto poético: «Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando» (Trilce «I»). En suma, dicho poemario es una primicia de lo que William Stein (2010) encuentra en la obra de José María Arguedas: la democracia que vendrá<sup>15</sup>. Aunque, para este mismo contexto, vale recordar lo que el autor de *Los ríos*

---

Por lo tanto, el punto de vista que privilegia el aprendizaje de la lengua nativa como requisito para acceder a la cultura y el que con melindres de purismo lingüístico veda cualquier otro acercamiento «externo» parten desacreditadas o devaluadas desde aquí. Lo mismo aquellos acercamientos étnicos, supuestos garantes de autenticidad o «pureza» cultural. Vallejo, en varias de sus crónicas y sus poemas («me friegan los cóndores»), desautorizó sistemáticamente estas desubicadas y autoritarias perspectivas críticas.

- 15 «¿Qué podríamos nosotros hoy en día ver en lo andino a pesar de la pobreza, exclusiones, resentimientos y humillaciones? José María Arguedas nos proporciona una de las mejores definiciones de lo andino que yo conozca, sin intentar hacerlo, por el simple método de describir el mundo en el cual un niño andino crece [...] Sin binarios como sagrado/secular, bueno/malvado, *sin seres sobrenaturales*, ni *sacrificios*, ni *fetiches*, ni *sacerdotes* o *pastores*, y ninguna *iglesia* para separar al *creador* de lo *creado*. Y tampoco *rangos*, *estados*, *imperios*, *reyes*, *presidentes* y demás: la soberanía no se encuentra. La visión de Arguedas es la de la democracia que está por venir» (Stein, 2010, p. 106).

*profundos* pensaba y sentía por la obra del poeta de Santiago de Chuco: «Vallejo era el principio y el fin» (Arguedas, 1971, citado por Granados, 2017, párr. 3).

César Vallejo rechazó el romanticismo, el modernismo y el surrealismo, y optó, con nitidez, al menos desde *Trilce*, por escuchar y monitorear un «archipiélago» multiterritorial, multicultural, multilingüístico, multidimensional y multitemporal (Granados, 2014a, pp. 33-38). Mientras tomaba distancia del «genio», rescataba los valores y la creatividad comunitarios:

la agencia cultural existe a través del tejido social y que por lo tanto, en realidad, el genio habita en todos nosotros. Y si es así, la función de la lámpara en el mundo trasciende en mucho la satisfacción del gusto, el adoctrinamiento del consumidor, y la expansión del comercio. Llega a incluir el servir como un punto de partida para los genios que están en todos lados: un estímulo para despertar la conciencia social y para iniciar procesos nuevos (Camnitzer, 2018, párr. 16).

La poética de Vallejo acaso se podría ilustrar mejor si nos remitimos a los autores a quienes constantemente rinde homenajes: Darwin, Freud y Marx; ellos invitan a considerar fuerzas que superan la mera individualidad o lo singular, el autónomo y el compacto diseño del sujeto. A estos autores añadimos uno que forma parte, en términos de Borges, «del lenguaje o la tradición»: el mito amerindio o bíblico (Ortega, 2014), finalmente inseparables uno del otro en la obra del poeta peruano (Granados, 2014b), que también expande al sujeto y lo religa con otras múltiples dimensiones en cuanto perspectivismo amerindio. No es vano remarcar la muy significativa importancia y proyección de tal perspectiva simétrica. En un congreso al que asistimos, Beatriz Pastor (2019) insistía en que las humanidades



ya no son catastróficas (distópicas) ni idílicas (utópicas), sino posantropocéntricas, por lo que debemos reconceptualizarlas.

## 5. CONCLUSIONES

En síntesis, y volviendo al inicio de este breve artículo, desde «¡Cuatro conciencias...» no solo calamos en una poética fundamental de César Vallejo, sino también en una mediación conceptual esencial y susceptible de expandirse *overseas*, que nos reconoce a cada uno no como fragmentos, sino «fermentos»<sup>16</sup>, fractales o red multinaturalista en comunidad solar, radical fuente y émbolo de sobrevivencia humana y poshumana. Para nosotros, esa «mirada» es afín a lo que el notable estudioso Tom Zuidema denomina «líneas de mira» o «ceques» (LI) que, desde el Coricancha hasta la periferia del Cuzco, servían para elaborar el calendario inca: «una *línea de mira* o *de visión* [...] en las que de manera aproximada se trataba de hilvanar las huacas o adoratorios seleccionados» (Ossio, 2015, p. XXI).

En ese sentido, existiría una línea de mira desde el Templo del Sol hasta César Vallejo, más precisamente, desde el poema «Huaco» hasta *Trilce* y desde este poemario hasta un «giro ontológico» contemporáneo y *overseas*. Tal giro se basa en las perspectivas de César Vallejo y Claude Lévi-Strauss (1972): «El pensamiento salvaje es lógico [...], pero como lo es solamente el nuestro cuando se aplica al conocimiento de un universo al

---

16 En el poema «Huaco», de *Los heraldos negros*, leemos: «[Yo soy] Un fermento de Sol; / ¡levadura de sombra y corazón!» (vv. 19-20). La palabra «fermento», vinculada al Sol actuando en la «sombra y corazón», resulta semejante, aunque no equivalente, a «fragmento». En este sentido, y tal como estudiamos en *Trilce: húmeros para bailar* (2014), el poemario de 1922 no se hallaría fragmentado o constituido por fragmentos (vanguardia histórica europea), sino fermentado o fermentando (Inkarrí).

cual reconoce simultáneamente propiedades físicas y propiedades semánticas» (p. 388). Cuando leemos la poesía de Vallejo, tomamos conciencia de ser «huacas» nosotros mismos; al igual que el poeta, encontramos el motivo para educar y educarnos alrededor de esta multinaturalista, «salvaje» e intensa invitación del Sol y esta poesía; por último, experimentamos una suerte de honda alegría y autoestima amerindia, aunque no menos universal, por la «línea de mira compartida», el centro y el sentido recobrados.

## REFERENCIAS

- Antelo, R. (2009). Postautonomía: pasajes. *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, (28), 11-20. <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/46258/11-20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Arguedas, J. M. (1983). *Los ríos profundos. Obras completas* (t. III). Editorial Horizonte.
- Bueno, M. (2000). *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo. Genealogía de un vanguardista*. Corregidor.
- Cabrejo, J. C. (2020). *Trilce: César Vallejo como precursor del discurso de la «Nueva Carne» del cineasta David Cronenberg*. En Mazzotti, J. A. y Tausin-Castellanos, I., *Peruanismo en Burdeos: Homenaje a Manuel González Prada y a Bernard Lavallé. Selección del IX Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero* (pp. 309-328). Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (RCLL), Asociación Internacional de Peruanistas (AIP) y Université Bordeaux Montaigne.
- Camnitzer, L. (2018, 10 de marzo). ¿Dónde está el genio? *Esferapública*. <https://esferapublica.org/nfblog/luis-camnitzer-donde-esta-el-genio/>
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa Editorial.

- González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Granados, P. (2004). *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- \_\_\_\_\_ (2005, mayo). El desnudo de la reciente poesía de J. E. Eielson. *Ómnibus*, 1(3). <https://www.omni-bus.com/n3/eielson.html>
- \_\_\_\_\_ (2014a). *Trilce: húmeros para bailar*. Vallejo Sin Fronteras Instituto (Vasinfín).
- \_\_\_\_\_ (2014b). César Vallejo: la crítica del porvenir. *Blog de Pedro Granados*.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Trilce/Teatro: guion, personajes y público*. Editora ABH.
- \_\_\_\_\_ (2017, 18 de agosto). César Vallejo/José María Arguedas. *Blog de Pedro Granados*. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2017/08/18/cesar-vallejo-jose-maria-arguedas/>
- \_\_\_\_\_ (2020a). Humanidades. Em Albuquerque, G. e Sarraf, A., *Uwa’Kürü. Dicionário analítico* (vol. 5, pp. 115-117). Nepan Editora y Edufac.
- \_\_\_\_\_ (2020b). Periodismo y humanidades en César Vallejo. *Galáxia*, (43), 41-53. <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44547/31630>
- \_\_\_\_\_ (2021, 23 de noviembre). César Vallejo: Teoría, metodología y vehículo. *Blog de Pedro Granados*. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2021/11/>
- Guzmán, J. (2000). *Tahuashando: lectura mestiza de César Vallejo*. LOM Ediciones.
- Larrea, J. (1974). Un doloroso caso de insania. *Aula Vallejo*, (11-13), 247-394.
- Lévi-Strauss, C. (1972). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Mariátegui, J. C. (1959). La realidad y la ficción. En *El artista y la época* (pp. 22-25). Amauta.

- Martos, M. (2012, 10 de julio). «Cuatro conciencias» y la eficacia de la poesía de César Vallejo [Conferencia]. En Maria Rosario Feijoo. <https://www.youtube.com/watch?v=F2bR4CagSOW>.
- Menczel, G. (2010). El canto de la lluvia: la palabra poética de César Vallejo (Trilce LXXVII). En Civil, P. y Crémoux, F. (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...* (vol. 2, pp. 250-255). *Iberoamericana y Vervuert*.
- Orrego, A. (1962). El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo. *Aula Vallejo*, (2-4), 213-230.
- Ortega, J. (1982, enero). Texto, comunicación y cultura en *Los ríos profundos* de José María Arguedas. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31(1), 44-82. <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/537/537>
- \_\_\_\_\_ (2014). *César Vallejo. La escritura del porvenir*. Taurus.
- Osorio, N. (2011). JMA: la construcción del lenguaje de la identidad mestiza. En Flores, G., Morales, J. y Martos, M. (eds.), *Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra (1911-2011)* (pp. 410-417). Academia Peruana de la Lengua, Editorial San Marcos y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ossio, J. (2015). Prólogo. En Zuidema, T., *El calendario inca. Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco. La idea del pasado* (pp. xix-xxvi). Fondo Editorial del Congreso del Perú y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Padró, B. (2018). Cesar Vallejo en la periferia invisible. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 48(2), 287-308. <https://journals.openedition.org/mcv/8677?lang=pt>
- Pastor, B. (2019, 29 de julio). ¿Quiénes son, somos, soy? Cambios de paradigma [Conferencia del Congreso Internacional México Transatlántico 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=88TbMP-IY14>

- Pessoa, F. (1994). *Poemas de Ricardo Reis*. Imprensa Nacional.
- Pound, E. (1987). *El ABC de la lectura*. Ediciones de la Flor.
- Rizo Patrón, R. (2013). Multinaturalismo e interculturalidad en el horizonte del mundo de la vida. En *Anuario Colombiano de Fenomenología* (vol. VII, pp. 195-209). Universidad Tecnológica de Pereira/Editorial UTP.
- Serna, A. (2007, 2 de julio). Reseña a *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo [Identidades, 21 de junio de 2004]*. *Blog de Pedro Granados*. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2007/07/02/rese-na-a-poeticas-y-utopias-en-la-poesia-de-cesar-vallejo-angelica-serna/>
- Stein, W. (2010). *Repensando el discurso andinista. Algunos tonos del hemisferio norte percibidos en la historia cultural peruana*. Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Vallejo, C. (1996). *Obra poética*. Ferrari, A. (coord.). Archivos.
- \_\_\_\_\_ (2002a). Ensayo de una rítmica a tres pantallas. En *Artículos y crónicas completos II* (pp. 590-592). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- \_\_\_\_\_ (2002b). La cabeza y los pies de la dialéctica. En *Ensayos y reportajes completos* (p. 483). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Viveiros de Castro, E. (2002). Entrevista. En *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (pp. 475-492). Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Mastrangelo, S. (trad.). Katk Editores. <https://ia800308.us.archive.org/10/items/orejaincultura-antropologia-sonora/Viveiros-de-Castro-Metafísicas-canibales-pdf.pdf>
- Yurkievich, S. (2006, 17 de julio). César Vallejo: El salto por el ojo de la aguja (Conocimiento de y por la poesía), *Resonancias. Org.*, número especial.

Zuidema, T. (2015). *El calendario inca. Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco. La idea del pasado*. Fondo Editorial del Congreso del Perú y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/181576/EL%20CALENDARIO%20INCA.pdf?sequence=3&isAllowed=y>



Presentación  
IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

**DOSSIER DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL  
«VALLEJO SIEMPRE» (NEW YORK, 2021): POESÍA**

Existencia y muerte: aproximación filosófica a la poesía de César Vallejo y Vicente Aleixandre  
DJOKO LUIS STÉPHANE KOUADIO

César Vallejo, precursor de la antipoesía  
MARLENE GOTTLIEB

La aventura estética de Vallejo: la idea de lo bello en el poema  
«Himno a los voluntarios de la República»  
GUSTAVO MARCIAL PRADO ROMERO

En el taller de Vallejo-II  
ALAN SMITH SOTO

«Cuadrúpedo intensivo»: poesía y humanidades en César Vallejo  
PEDRO GRANADOS