

LOS DESTINOS DE LA OBRA Y LOS MALENTENDIDOS DEL DESTINO

(ESQUEMA BREVE PARA UN ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN
DE LA POESÍA DE VALLEJO)

Américo Ferrari

Habíamos señalado en la introducción a esta edición una paradoja o contradicción que parece acompañar desde hace años la difusión de la obra poética de César Vallejo: su nombre «suena» pero su obra es, aún hoy, mal conocida o casi desconocida. Digamos, relativamente conocida a escala internacional *dentro* del mundo hispánico; al pasar los límites de este mundo, la escala se rompe y, como observa Jean Franco en su trabajo sobre la temática, hay «un extraño silencio alrededor de su poesía». Silencio que contrasta de manera chocante con el ruido orquestado que celebra las obras de otros poetas latinoamericanos en Europa y en los Estados Unidos de América. Más de una vez hemos reflexionado en este curioso destino de la obra, en el reconocimiento formal de que es objeto y en el vacío que universalmente la rodea. Las observaciones de Franco, así como las esenciales reflexiones de Gutiérrez-Girardot en el ensayo que antecede sobre la universalidad de la poesía de Vallejo y las encogedoras reivindicaciones de que ha sido víctima por los nacionalismos, los racismos y los *lobbies* ideológico-políticos, nos han incitado a consignar en esta nota somera nuestras propias reflexiones y algunos hechos que tienen que ver con los malentendidos que se han ido trenzando en las sucesivas interpretaciones de la obra. Prescindibles en la medida en que no hacen sino confirmar e ilustrar lo ya dicho por Gutiérrez-Girardot, podrán quizás arrojar alguna luz sobre ciertos detalles concretos de las trabas, sobre todo en Europa, que dificultan un mejor conocimiento del poeta peruano.

Dejamos entre paréntesis o excluimos del objeto de esta nota, en primer lugar, al «público lector», es decir, al lector anónimo o «las orejas sánchez». Ese lector es necesario y también es necesario su anonimato. Ya es mucho que el autor ponga un nombre bajo una obra poética cuyo sujeto se desdobra en tantos sujetos anónimos, y que igual que César Vallejo podría ser César Sánchez, mucho

más significativo en todo caso que el de César Perú con el que el poeta quiso en un momento firmar *Trilce*: «—Que le llamen, en fin, por su nombre. / Y esto no fue posible.» Y esto no es posible, ni —como dice el propio poeta— para el autor, salvo por la utilidad práctica de la convención, ni menos aún para el lector, cuya identificación no tiene ninguna utilidad, ni siquiera convencional. El lector anónimo está implícito y postulado en la obra que en ningún caso tiene por función ir exclusivamente o ante todo a los críticos y comentaristas que firman su nombre, y está implícito como un lector que tiene algún tipo de afinidad con la voz o las voces, con el mundo o los mundos del poeta (afinidad que paradójicamente puede faltar en un crítico profesional) y que puede, en última instancia, ser un analfabeto («por el analfabeto a quien escribo») que, sin saber leer, puede *escuchar* el poema leído por otro y quizás responder al deseo expresado por Vallejo en el poema "Panteón": escucharlo en bloque: «Y si vi, que me escuchen, pues, en bloque». Escuchar el poema en bloque es lo único que precisamente no puede hacer el lector crítico que está más o menos obligado por la fatalidad y la profesión a desmenuzar el bloque para consignar en el papel los pasos sucesivos de su lectura. O sí podrá, pero en ese caso alargando las orejas sánchez y cerrando las orejas analíticas agraciadas con un nombre conspicuo: «Amadas sean las orejas sánchez»...

Aquí —en este doble horizonte del lector crítico y el lector silencioso y sin nombre que puede ser además un simple lector potencial, uno que a lo mejor nunca ha leído un poema de Vallejo pero que puede leerlo en cualquier momento— es donde se revelan los primeros malentendidos en la «recepción» de esta poesía y, en buena cuenta, de toda poesía. La recepción por un público anónimo es, en efecto, incontrolable, pues ¿de qué recepción se trata? ¿Del dinero que reciben las editoriales por los ejemplares vendidos, o de la lectura de la obra y de los efectos que ésta haya podido producir en el lector? La primera puede ser más o menos comprobable, y eso, con ciertas reservas que expondremos en la segunda parte de estos apuntes; pero aunque dispusiéramos de estadísticas completas y fidedignas sobre la difusión de las ediciones, no sacaríamos nada en claro sobre la segunda. Un libro vendido no es forzosamente un libro leído. ¿Quiénes leen o han leído a Vallejo entre los millones de lectores potenciales desde hace 70 años? ¿Y qué libros? ¿Y en esos libros qué poemas? ¿Y cómo lo leen? ¿Y qué efectos y qué reacciones han producido esos poemas en el alma de los lectores? Nadie posee hoy en día instrumentos que hagan posible responder seriamente a este tipo de preguntas. Nada concreto se puede decir pues sobre la recepción de la obra por un público, mientras los efectos que en él ha ejercido la obra no resulten visibles. La poesía en general se lee a solas, y ejerce su acción en silencio. De ahí que me haya extrañado que el poeta peruano Pablo Guevara —uno de mi generación— afirmara últimamente en un periódico de Lima («La República», 26 de abril de 1987), que la vigencia de Vallejo «no está ya más en los versos... o mejor dicho, su vigencia está en las calles...»; mientras que en el mismo diario un periodista, reaccionando contra un coloquio entre intelectuales solos, como suelen ser los coloquios, pide «se garantice un homenaje que lleve a

Vallejo
saque
que V
vitrina
a men
potenc
dar co
no cup
segura

Ha
«públi
libro y
como
todo,
hagan
tarea
caso l
que es
por el
Curios
ejemp
de mi
libro
literat
nomb

El
escrib
confer
bles p
teguí,
leyó s
pueda
se just
Vallej
limita
temátic
que lu
encarr
como
César

¹ Es
poemas
que ter

Vallejo a todo el país, especialmente a los trabajadores», etc. O sea que se lo saque «a la calle». ¿Cómo al Señor de los Milagros en día de procesión? Creíamos que Vallejo estaba hacía ya tiempo en la calle, desde que sus libros están en las vitrinas de las librerías e incluso sobre las aceras del centro de Lima en ediciones a menudo populares y baratas. Si no basta, se podría invitar a todos los lectores potenciales del Perú, o sea, a todo el pueblo peruano, al coloquio: nos podríamos dar con la sorpresa de que faltaran tantos que, como dice Macedonio Fernández, no cupiera un ausente más. Lo que, creo, sería achacable en el lector anónimo seguramente más a falta de interés por los coloquios que a desdén por la poesía.

Hasta aquí el malentendido de la recepción de la obra poética por el «público». El criterio que lo suscita es el de mayor o menor venta del producto libro y, subsidiariamente, la asimilación directa de la venta y la lectura. Dado que, como ya hemos dicho, no hay modo de saber qué lectores leen al autor ni, sobre todo, si esas lecturas son de lectores que lean verdaderamente, es decir, que se hagan partícipes de la producción del sentido del texto, lo que constituye una tarea nada fácil y que supone haber aprendido realmente a leer —reservando el caso límite de nuestro hipotético analfabeto (postulado por el propio Vallejo), que escucharía en bloque por no saber leer— se establece que el autor es «leído por el pueblo»; de ahí a consagrarlo «poeta del pueblo» no hay sino un paso. Curiosamente se puede comprobar que libros de lectura difícilísima, como por ejemplo el «Finnegans Wake» de Joyce, se venden en libro de bolsillo a decenas de millares de ejemplares. Se puede dudar sin embargo que *Finnegans Wake*, libro que a duras penas resultará legible para una reducida élite de eruditos en literatura inglesa y de lingüistas, se busque tanto. ¿Los lectores? Allá ellos. El nombre famoso de Joyce estampado en la cubierta se vende en libro de bolsillo.

El otro malentendido se va a anudar en el grupo particular de lectores que escriben y consignan sus lecturas de libros en el papel, o las exponen en las conferencias o en los cursos universitarios, y al hacerlas públicas las hacen criticables por otros críticos, que a su vez, etc. Entonces sí podemos saber que Mariátegui, por ejemplo, quien tenía en sus manos los dos primeros libros de Vallejo, leyó sólo *Los heraldos negros* extendiendo especiosamente lo que en este libro pueda haber de «indigenista» (un puñado de poemas) a toda la obra. Ello quizá se justificaría si el ensayo de Mariátegui en vez de llevar el título que lleva: «César Vallejo», se llamara por ejemplo «El tema indigenista en *Los heraldos negros*»¹; la limitación declarada del enfoque justificaría en tal caso el soslayar el resto de la temática y el no citar *Trilce* sino de paso. El autor del ensayo practica un método que luego se ha perpetuado y desarrollado en el tipo de crítica ideológicamente encarrilada: se aferra a un tema que nadie puede negar que existe en la obra y como por arte de birlibirloque hace de ese tema particular y parcial *la poesía* de César Vallejo. Si Mariátegui leyó *Trilce* y no le interesó, o bien le interesó y no

¹ Es verdad que Mariátegui proyecta ya al indio en una dimensión mítica, como el Vallejo de los poemas póstumos. Pero pretender, como pretende Mariátegui, que el pesimismo de Vallejo viene de lo que tenía de sangre india raya en el disparate.

quiso comentar ese libro por razones ideológicas, no lo sabemos. Sí sabemos que la mutilación del texto mediante silencios selectivos y estratégicos por parte del comentador (se podría calificar este procedimiento simplemente de «censura») es otro de los principales malentendidos que surgen en relación con la recepción de una obra poética: consiste en buena cuenta en evacuar la poesía del poeta para reemplazarla por la ideología del crítico. Más franca y clara fue la reacción de Luis Alberto Sánchez al declarar que no entendía por qué Vallejo escribió *Trilce*.

Me ha parecido necesario adelantar estas consideraciones sobre un punto sensible en la recepción de la obra de Vallejo, porque sólo la historia de la crítica, de sus descubrimientos y ocultaciones, de sus aciertos y extravíos, de sus esfuerzos por penetrar en el universo del poeta o de su voluntad de quedarse afuera, nos da algún asidero para evaluar los efectos visibles del impacto de la obra a través de varias generaciones. El primero de estos efectos visibles son las reseñas o breves comentarios que en la prensa anuncian al público la aparición de una edición de la obra y que ponen al lector interesado en el camino del libro. De ellas depende en gran parte la difusión que aquél tendrá. Y aquí quiero aportar una corrección o mejor dicho una modulación a lo que he dicho líneas arriba sobre la confusión entre «venta del libro» y «lectura del libro». Un libro vendido no es un libro leído, pero sí es por lo menos un libro en potencia de lectura: cuanto más se difunde una edición y cuanto más se reedita más son los lectores posibles (valga la perogrullada) sin que por eso podamos evaluar el número de lectores reales. La difusión y la distribución de la poesía son evidentemente una condición necesaria aunque no suficiente para su lectura.

Ya se ha dicho que *Los heraldos negros* fue un libro que tuvo una buena recepción inmediata y entre la reseñas de que fue objeto se cuenta el importante comentario de Antenor Orrego (véase sobre este punto la Introducción a *HN* de José Miguel Oviedo). *Trilce* en cambio —es verdad que con una tirada mínima— cayó en el más completo vacío como lo declaró el propio Vallejo. (v. Introducción a *T*)². Pero *Trilce* fue reeditada en España ocho años después del fracaso de la edición limeña, y reeditada a 2.000 ejemplares, mientras que *Los heraldos negros* esperó treinta años su reedición por Losada. No tenemos datos sobre la distribución de la segunda edición de *Trilce*, aunque es improbable que esta edición se haya difundido mucho en el Perú; es sin duda la que leyeron los críticos y poetas que empezaron a escribir en los años treinta. Es el caso de Emilio Adolfo Westphalen, quien sólo en 1980, en su escrito «Poetas en la Lima de los años treinta», da a conocer la profunda impresión que le produjo el libro cuando lo leyó por primera vez a principios de ese decenio, declarando por otra parte los aspectos a los que permaneció ajeno como, por ejemplo, el tono «sentimental» de ciertos poemas. Es también la edición de Madrid la que debe de haber utilizado Carlos

² Sobre la recepción de *Trilce* véase Luis Monguió, «Trilce en su tiempo», *Insula* 386-387 (1979), pp. 1 y 17.

Cueto Fernandini, autor del primer ensayo importante sobre *Trilce* —después de los prólogos de Orrego y Bergamín— publicado en Lima en 1939.

1939, como sabemos, es el año en que aparecen, con pocos meses de intervalo, la edición de guerra de *España, aparta de mí este cáliz* y el conjunto de los poemas póstumos, incluyendo *España*, en París, publicados por la viuda y Raúl Porras Barrenechea con el nombre de «Poemas humanos». Si bien el libro de «Poemas humanos» no cayó tan en el vacío como la primera edición de *Trilce*, no parece haber suscitado tampoco una ola de interés por Vallejo. La reducidísima tirada resultaba netamente insuficiente a escala internacional y, de hecho, se difundió poco. En los años cuarenta, los que siguieron a su muerte, el silencio rodea aún el nombre y la obra de César Vallejo, que no resultará accesible a los lectores, críticos o no, sino a través de la edición Losada en 1949, y sus sucesivas reimpresiones. De los trabajos esporádicos aparecidos en el decenio de los cuarenta recordaremos «Estimativa y universalidad de César Vallejo» de Xavier Abril, publicado como introducción a su Antología de *César Vallejo*, (1942), en Buenos Aires; un artículo del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson, «Verbo místico y humano de César Vallejo» (1943), publicado en Lima, y un opúsculo de Ernesto Castany, *La agonía de César Vallejo* (1946) también en Buenos Aires. Paralelamente empieza a proliferar el fácil género del anecdotario, con «El César Vallejo que yo conocí» de Ciro Alegria (1944) o, del mismo año, «El cholo en París», de Percy Gibson. Hay que esperar los años 50 para ver aparecer los primeros trabajos de síntesis, biográficos y exegéticos al mismo tiempo: el de Luis Monguió, *César Vallejo. Vida y obra*. (1952), y el de André Coyné, *César Vallejo y su obra poética* (1958). Este último en particular, es uno de los primeros intentos, y uno de los más serios y metódicos, de hacer una lectura no por cierto exhaustiva de la obra poética (lo que es imposible), pero sí una que abarque los principales momentos del canto, las líneas axiales y sus articulaciones, partiendo de un número limitado de grandes obsesiones ya presentes en los primeros poemas. Se revela así en la diversidad de los poemas siempre singulares la unidad y la universalidad del espíritu que los anima, con toda su contradicción viviente, y que parece tener como signo una busca que no tiene fin. En 1968 el autor refundirá los materiales de su primer trabajo en un nuevo libro que ahonda sobre todo en los temas y la escritura de *Los heraldos negros* y *Trilce*. Desde el punto de vista de la recepción de Vallejo fuera de los límites del mundo hispánico no es inútil señalar que Coyné es el primer crítico y poeta de origen no hispánico que haya consagrado largos años de su vida (desde 1948) a investigaciones sobre el poeta peruano.

Desde el decenio de los sesenta la bibliografía vallejana se enriquece y se diversifica de manera acelerada, al mismo tiempo que se multiplican las traducciones así como, desde 1968, cuando aparece en Lima la edición Moncloa con los facsímiles de los poemas póstumos, se suceden las ediciones de la obra poética en lengua original: han aparecido doce en los últimos dos decenios, cinco de ellas hechas en España y una en los Estados Unidos. Pero al diversificarse, la crítica endereza por direcciones múltiples, que darán origen a importantes trabajos de

síntesis que tratan de abarcar la complejidad y la polifonía de la obra en sus relaciones con el pensamiento y el quehacer poético universal, en el que Vallejo se inserta, pero también a estudios e interpretaciones parciales en los dos sentidos de la palabra, como en el ejemplo que ya hemos adelantado para la interpretación indigenista de Mariátegui. No cabe aquí ni por asomo intentar un estudio crítico de la crítica vallejianista en los últimos tres decenios que, para ser efectuado con relativa seriedad, necesitaría las dimensiones de un libro. En el breve marco de esta nota quiero limitarme a trazar un esquema de las principales tendencias, subrayando el alcance de algunos trabajos y las limitaciones de otros. Es evidente que muchos de ellos merecerían un comentario más amplio que por razones de tiempo y de espacio no puedo hacer aquí.

Tenemos en primer lugar el tipo de ensayo crítico que podríamos llamar «lectura abierta», en que el lector crítico se enfrenta directamente con el texto y construye una interpretación del sentido en relación con las formas poéticas, siguiendo el movimiento de cada texto singular y sin clausurar el análisis en metodologías, doctrinas o ideologías rígidas, pero sin perder de vista las coordenadas históricas, socioculturales, religiosas o políticas sin las cuales el producto poético sería una pura abstracción. Ejemplos de esta forma de abordar el texto poético son los trabajos de Coyné, Escobar, Franco, Gutiérrez-Girardot, Neale-Silva, Ortega, Paoli, Sucre, entre otros³. El estudio crítico se presenta así en Escobar como una «partida inconclusa» que juega el lector con el poeta y en la que aquél es tan consciente del riesgo de su lectura como lo era sin duda el poeta del riesgo de la escritura. La lectura, y por consiguiente el moldeamiento de esa lectura en estudio crítico se subraya entonces como im-perfección, mejor dicho como trabajo im-perfecto, nunca realmente terminado ni redondo y definitivo y en correspondencia con la obra abierta que es la obra de Vallejo. «La hermenéutica vallejianista —dice a su vez Ortega en el trabajo que ha escrito para esta edición— no tiene fin». Esta comprobación no invalida la crítica, pues, añade el mismo autor, «como ocurre con los grandes poetas, Vallejo es su poesía y la crítica sobre ella, ese ejercicio tentativo de su lectura». Cada lectura es efectivamente un intento de leer, es decir, una aproximación al texto, sin que nadie pueda decir que en ese continuo aproximarse haya llegado a morar en él y a instalarse en él de manera permanente. Figurarse la obra de Vallejo como un recinto cerrado (se la ha calificado más de una vez con el adjetivo «hermética») que se pueda abrir con ciertas llaves o claves o ganzúas que abren todas las puertas, no nos llevará muy lejos. Se puede ver que las puertas de la poesía están siempre abiertas. Pero las moradas a las que nos dan acceso se parecen mucho a un laberinto: más que de claves o llaves el lector necesita armarse de un hilo conductor: puede encontrarse en cualquier rincón del laberinto. Es necesario verlo, cogerlo y no soltarlo hasta que se acabe y necesitemos otro.

Si hemos dicho que las lecturas críticas abiertas que aquí comentamos no se

³ El lector hallará en la sección «Bibliografía» de la presente edición las referencias completas sobre los autores y los trabajos citados en este ensayo.

prevale en general de un método ya establecido y aplicable indiferentemente al estudio de cualquier obra, ni de una doctrina o ideología que sirva de molde para embutir en él, quepa bien o no, el conjunto de la obra poética, eso no quiere decir que estos trabajos carezcan de método. El método es el movimiento mismo del texto, y está implícito en los primeros pasos que da el crítico en la dirección que ha elegido como línea central de investigación así como en la inevitable selección de los poemas o fragmentos de poemas que va a comentar. Ello, sin embargo, ofrece el riesgo de llevarnos de nuevo a una lectura parcial que silencie indebidamente los textos que no correspondan a la línea de sentido por la que nos encaminamos o que en determinados puntos de la obra diverjan de ella o la nieguen. Hay que tener en cuenta que por más que un crítico se independice de las metodologías trilladas y las doctrinas corrientes con sus instrucciones para el uso, no puede no partir de ciertos supuestos extraídos evidentemente de la obra misma, pero que muchas veces pueden corresponder a una visión de la realidad que es también propia del crítico; el crítico se hará así crítico de sí mismo y no perderá de vista ni soslayará todas las líneas dinámicas y todos los movimientos que se opongan en el conjunto de los textos a las líneas que orientan su investigación, las contrasten o las nieguen. Es decir, que se trata de no olvidar que la poesía de Vallejo no es un movimiento armonioso que, dialéctico o no dialéctico, avance desarrollándose positivamente de principio a fin; sino que es una poesía llena de «encontradas piezas» como el sujeto o los sujetos que la hablan; una poesía, si podemos decir así, infinitamente tachada y negada, que se tacha y se niega para reafirmarse y volver a tacharse y a negarse. Esta mirada atenta que se fija en la persistencia de determinadas formas e intuiciones, pero también en los chirridos del lenguaje y los nudos de sentido determinados por otras que vienen a «encontrarse» con aquéllas en el camino de la obra, la hallamos por ejemplo en la obra crítica de Roberto Paoli, cuyos hilos conductores parecen ser las representaciones religiosas y el sentimiento de *lo humano* en Vallejo, así como la emergencia del mito, que proyecta en lo universal todos los contenidos particulares. La afirmación de la función central de las representaciones religiosas y de la historia sagrada es también tema de la investigación de Gutiérrez-Girardot, quien lo desarrolla a través del estudio de la poesía de Vallejo en el horizonte del nihilismo que afecta universalmente al hombre en el mundo sin Dios. Guillermo Sucre parte de la nostalgia de la inocencia y de la representación del exilio del paraíso que se proyecta al fin de la obra en el mito de la ciudad feliz. Hay que recalcar en los trabajos de Sucre el interés que ofrece su enfoque del desdoblamiento y de la presencia *del otro* en el yo, la escisión de la persona, por consiguiente, dato sin el cual es casi imposible aproximarse a la obra de Vallejo. Los avatares de la persona, del sujeto, del yo poético constituyen precisamente la dirección principal de los estudios vallejanos de Julio Ortega, quien los analiza en relación con la desconstrucción del idealismo metafísico patente ya en *Trilce* y los problemas del lenguaje. Un análogo interés por el «hablante poético» como instancia que transforma la visión singular en experiencia universal, dirige también la reflexión de Andrew P. Debicki, en particular en su estudio sobre «El

hablante y la poetización de la tragedia humana en la obra lírica de César Vallejo». Muchos de los temas aquí señalados convergen en la lectura que del poeta han hecho Alberto Escobar y Jean Franco. La reflexión del primero parece centrarse sobre todo en la puesta en evidencia de ciertos contenidos latentes que indican una crítica de las construcciones metafísicas del idealismo, y coincidentemente, el descubrimiento (por lo menos en cierto número de poemas) de un tipo de poesía materialista. Es, al menos, la tendencia que me parece descubrir en algunos de los análisis de Escobar. También Jean Franco ve un intento de construcción de una poesía materialista en un determinado número de los poemas póstumos, pero sólo un intento. Quedaría por plantear la pregunta siguiente: ¿en qué medida el materialismo, lo mismo que el idealismo, no es una construcción metafísica?

El rasgo común de la mayoría de los autores que hemos mencionado es, aparte de no aplicar una metodología predeterminada, evitar la consideración de la escritura y las formas poéticas como un punto de partida o un *a priori* y partir más bien en general de la presencia de ciertos contenidos semánticos, estudiando su evolución en relación con la evolución de la escritura (por ejemplo el «yo no sé» en Coyné o la persona en Ortega, observados en su íntima vinculación con el lenguaje que los expresa). Otro tipo de crítica es el que, al contrario, parte de los procedimientos de expresión o de estilo infiriendo de ellos —o algunas veces sin inferir nada— la visión de mundo del poeta. Un lugar destacado en este tipo de aproximación tienen los trabajos estilísticos de Giovanni Meo Zilio, en particular su *Stile e poesia in César Vallejo*, cuyos resultados el autor verifica en esta edición a la luz de los datos cuantitativos aportados por el *Diccionario de concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de César Vallejo*, de Rosselli-Finzi-Zampolli. Hay que precisar que en sus estudios estilísticos Meo Zilio otorga particular importancia a las imágenes, elemento ambiguo en la medida en que, si bien por una parte, se integra en los procedimientos de estilo y de expresión, contiene también directamente una fuerte carga semántica, sobre todo en Vallejo, cuyas imágenes no son simplemente ornamentales sino imágenes símbolos en general. Otros intentos de aplicar métodos y teorías de lingüística o poética resultan menos convincentes; Walter Mignolo, y su aplicación de un modelo formalista a «Los heraldos negros», Ballón y su calco de la semiótica francesa, o Irene Vegas, que aplica a *Trilce* los esquemas ideados por Jean Cohen en su libro *Structures du langage poétique*. La autora se limita a establecer las desviaciones fónicas y sintácticas de la poesía de *Trilce* por respecto a un mal definido español literario moderno que, en sí, es una nebulosa abstracción. La mayor objeción que se puede hacer a estos ensayos de descripción más o menos formalista rígidamente trasladados del exterior es que, cuando no se quedan en el simple esquema de descripción de procedimientos o estructuras formales, no logran evidenciar un vínculo orgánico entre los elementos formales así presentados y el sentido del texto sobre el que a veces desbordan. Al otro extremo de estas tendencias se sitúan ciertos estudios que, aunque no tributarios de ninguna ideología, se ocupan exclusivamente en la descripción e interpretación de las ideas y la

temática, dejando entre paréntesis lo que configura propiamente a Vallejo como poeta, esto es, su lenguaje. Un ejemplo de este tipo de aproximación es el libro de James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, así como sus trabajos sobre al absurdo o el conflicto en la obra poética. Que la obra sea poética lo sabe el lector de estos estudios solamente porque los textos citados están en verso; de otro modo se tiene la impresión de asistir a la explicación de textos de un pensador que desarrolla una meditación sobre problemas existenciales y sociales.

Finalmente tenemos las exégesis que reivindican la poesía de Vallejo como exponente de una ideología o una doctrina, teoría, escuela o movimiento filosófico o político. Brevemente nos referiremos aquí a tres tendencias-escuelas, la del indigenismo, la de las filosofías existencialistas, la del materialismo histórico y la dialéctica, y a una tendencia-individuo: la doctrina histórico-metafísico-teleológica de Juan Larrea, de la cual el publicista y poeta español parece haber sido fundador y único secuaz.

Las interpretaciones indigenistas como la ya citada de Mariátegui parecen haber caducado, por lo menos en sus formulaciones tradicionales, con alguna resurgencia, es cierto, como la de Phyllis Rodríguez Peralta, que no viene del Perú ni de ningún país «de indios», sino de los Estados Unidos. Citemos, a propósito, entre estas resurgencias, una curiosa interpretación «indigenista» de *Trilce* XXV debida a la pluma de Eduardo Neale-Silva. El poema XXV es uno de los más oscuros de *Trilce*, y al amparo de esta obscuridad, el crítico, sustituyendo palabras obscuras por palabras claras cada vez que le resulta útil efectuar la operación, interpreta todo el poema como una denuncia de la miseria de indio de los Andes. Salen indios hasta de las piedras. La crítica actual, Paoli por ejemplo, sitúa al «indio» de Vallejo en la perspectiva de «Telúrica y magnética», más bien que en la de los cromos folklóricos de *Los heraldos negros*, esto es, como hombre «al pie del orbe», que, fundiéndose con representaciones del campesino ruso y español, aparece como un modelo de hombre universal que puede constituir un modelo de futura sociedad universal y humana, y en tanto que tal se proyecta en la utopía

Las filosofías modernas de la existencia han inspirado a cierto número de comentadores (De Queiroz, López Soria, Bajarlía, entre otros). Es indudable que hay afinidades, y es legítimo aproximar algunas intuiciones u obsesiones del poeta peruano a conceptos paralelos de un filósofo como Heidegger, por ejemplo, que es lo que hace Juan Jacobo Bajarlía en un breve trabajo sobre el «ser ahí» de Vallejo, publicado en el simposio de Angel Flores. Se sabe que el joven Vallejo había leído a Kierkegaard que le produjo «hondo impacto», según afirma Rafael Méndez Dorich en un testimonio aparecido en el mismo simposio. Ello no autoriza sin embargo a convertir a Vallejo en un poeta «existencialista», ni llevar las eventuales convergencias al extremo que las lleva Bajarlía desde la primera frase de su artículo: «Lo que Heidegger meditó para la filosofía lo realizó el peruano en la poesía». Por lo demás hay que tener en cuenta que muchos de los temas comunes a Vallejo y al pensamiento existencial moderno provienen del

pensamiento cristiano, del que Vallejo estaba impregnado antes de leer a Kierkegaard. Encasillar sin más a Vallejo en lo que se ha dado en llamar «existencialismo» es en suma el mismo procedimiento que el de poner su poesía bajo el signo del «materialismo histórico» y de la «dialéctica marxista». Esta es la tarea que, en la distribución del trabajo de deformación y oscurecimiento de la poesía de Vallejo, han tomado a su cargo otro grupo de críticos: esta vez Vallejo se entiende a la luz del marxismo, y sobre todo a la luz de la «dialéctica», sea que su obra se simplifique en un esquema dentro del cual *Trilce* representa el momento dialéctico «negativo» y los poemas póstumos el «positivo» (Miret), sea que toda la poesía escrita entre 1918 y los años treinta sea vista como un proceso de formación o proceso «previo» que desemboca en la epifanía de la conciencia dialéctica (Sicard, Farías). Proceso bien simple para un poeta que declara tener cuatro conciencias simultáneas enredadas en la suya y no poder concebirlo porque es «aplastante». Como por arte de magia las cuatro conciencias desaparecen y sólo queda una conciencia, dialéctica, materialista y marxista, naturalmente. «Allí donde empieza la metafísica hegeliana, con su ecuación fatal de los contrarios, allí termina la influencia de Marx en nuestra época y su poder creador del porvenir», escribe Vallejo el 2 de noviembre de 1928. ¿Que a fines de 1928 la conciencia marxista todavía no lo había iluminado? Pero dos meses después, el 29 de noviembre del mismo año firma con un grupo de peruanos un documento de adhesión al marxismo: «La ideología que adoptamos es la del marxismo y la del leninismo militantes y revolucionarios, doctrina que aceptamos íntegramente, en todos sus aspectos: filosófico, político y económico social»: un marxismo afirmado en su aspecto filosófico pero despojado de la fatal dialéctica... Subrayemos que es un error interpretar la poesía de Vallejo a partir de las declaraciones contradictorias y a menudo incoherentes, si se las coteja una con otra, de sus artículos periodísticos y de las notas sueltas de *El arte y la revolución*⁴, como hace selectivamente Ballón para poder afirmar que la actividad poética de Vallejo discurre por el cauce de la ideología. La ideología (si se entiende por ella la marxista) es vacilante y poco segura de sí misma en los escritos en prosa, seguramente por falta de ideas aprendidas («Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por *experiencia vivida* más que por *ideas aprendidas*). La «dialéctica» hegeliana o marxista y los postulados teóricos del materialismo histórico parecen entrar en esas ideas mal aprendidas, a juzgar por las lagunas y las contradicciones del Vallejo «ideólogo» de *El arte y la revolución*. Del mismo modo es una superchería extrapolar, y extender el significado de algunas ideas efectivamente marxistas, perceptibles en media docena de poemas, a toda la obra poética, silenciando todo lo que no «discurre» por esos cauces. Y es también una mutilar las citas, como hace Fernández Retamar, que para destacar mejor la figura del poeta militante de izquierda, cita en su prólogo a la edición de la poesía completa de la

⁴ Para un comentario de estas contradicciones remitimos a la nota de J. M. Oviedo, «Vallejo: el otro, el mismo», en la revista *Eco*, 243 (enero 1982).

Casa de las Américas, el verso de "Los desgraciados": «y hay que tomar la izquierda con el hambre», omitiendo en la cita el segundo verso: «y tomar la derecha con la sed». Como diría el mismo Vallejo: «porque, al centro, estoy yo, y a la derecha, / también, y, a la izquierda, de igual modo». Cercenar un texto de su contexto es dar un mal paso, y lo peor de todo, sin necesidad, como dice Evaristo Carriego de su costurerita: que Vallejo era comunista es un hecho que no requiere demostración y que debe de constar en los anales del partido comunista español en el que Vallejo se inscribió en 1931. Pero es un hecho también que el poeta se niega a «encasillar el espíritu en ningún credo político concreto» y que, para decirlo con sus propias palabras, «no está en manos de nadie ni en las (suyas) propias el controlar los alcances políticos que pueden encerrarse en (sus) poemas». La naturaleza polisémica de la poesía, y en particular la de Vallejo donde la polisemia adensa sus enigmas por la obscuridad de numerosos textos, fomenta desde luego la diversidad de las interpretaciones; se ha dicho que la poesía es como «l'auberge espagnole» de los franceses, donde cada cual come lo que lleva. *Se non è vero e ben trovato*, pero habrá que admitir al menos que el poeta pone la casa y la mesa en que se come; la construcción de este albergue reposa en la libertad y en el anhelo de universalidad y libertad de la poesía, no en el provincianismo mental de las doctrinas. Es conveniente para todo lector entrar en la casa sin intenciones preconcebidas, mejor que comerse su fiambre afuera. Es éste, me parece, un aspecto muy importante en la recepción de la poesía de Vallejo. Bien diferente de la actitud ideológica dogmática es, en este sentido, el enfoque de Noël Salomon, quien trata de distinguir lo que pueda haber quedado en la poesía de Vallejo de su acercamiento al marxismo, de las otras claves para el conocimiento de la obra.

En el extremo opuesto a las interpretaciones ideológicas, histórico dialécticas y sociopolíticas encontramos las exégesis metafísicas y palingenésicas de Juan Larrea. Empeñado en probar que Vallejo es el profeta de una superrealidad que habrá de manifestarse en el Nuevo Mundo o paraíso reencontrado, da el mismo mal paso de los ideólogos del marxismo o de cualquier otra doctrina: silencia o desdeña lo que hay en los poemas de contenido social o de preocupación política, incurriendo incluso en reconstrucciones forzadas de poemas en que estos contenidos parecen patentes, como en el caso de "Los mineros salieron de la mina" y "Gleba". El aspecto social de la obra de Vallejo es achacado a su «personaje» sociológico, o interpretado en un sentido metafísico trascendental. Se puede admitir que haya un «personaje» sociológico en Vallejo, pero entonces también son personajes el metafísico, el erótico, el religioso, etc. Lo que nos llevaría a ahondar en la tesis de Jean Franco, según la cual el poeta representa en su poesía una especie de minidrama. Hay que reconocer sin embargo —*à tout seigneur tout honneur*— que, pese a sus actitudes e interpretaciones abusivas, un buen número de comentarios de Vallejo por Larrea cuentan entre los más sagaces y profundos que se han hecho.

Al fin, el poeta dice adiós a todas las ideologías, y no en sus notas y artículos esporádicos, sino desde el cuerpo mismo de su poesía:

¡Adiós, hermanos san pedros,
heráclitos, erasmos, espinozas!
¡Adiós, tristes obispos bolcheviques!
¡Adiós, gobernadores en desorden!

(“Despedida recordando un adiós”).

A todas las ideologías, empezando por la católica y su fundador, piedra en que reposa un sistema de dogmas rígidos; a la filosofía de Heráclito, «fundador de la dialéctica»; al humanismo «fundado» por Erasmo; a Spinoza, referencia obligada de más de un sistema de pensamiento totalizante de los tiempos modernos («O Spinoza o no hay filosofía», dijo Hegel). Al fin y al cabo, *hermanos*. No así los bolcheviques, despachados como «tristes obispos». Por la misma fecha en que está fechado este poema (12 de octubre de 1937) Vallejo redacta sus poemas de *España, aparte de mí este cáliz* y confía, no ya la fundación de un mundo y un pensamiento justo, sino su *búsqueda*, a los niños del mundo.

En cuanto a la influencia que haya podido ejercer Vallejo sobre las generaciones de poetas que le sucedieron, es bien poco lo que se pueda decir aquí. Entre los diversos malentendidos que se anudan en la noción de recepción de una obra poética el de «influencia» es quizá uno de los más tenaces y que más confusión crea. Mucho más acertado sería utilizar el término de «afinidades». En general en la medida en que los grandes poetas son sensibles a las voces de sus antecesores, se trata de haces de influencias que se ejercen desde la múltiple tradición y que pueden converger en un creador sin que sea fácil aislarlas y devanar la madeja. Sobre todo cuando el creador destinado a influir es un poeta tan señero como Vallejo, con una escritura tan proteica y una visión del mundo tan compleja. Un poeta sin «estilo», si los hay. La influencia en este caso es difusa y subterránea, no puntual y patente en el poeta «influido», cuya palabra es libre y suya. Si Vallejo ha influido en las generaciones posteriores no puede ser, como Darío, sino por la libertad de su palabra poética. José Angel Valente ha observado la influencia del poeta peruano en la joven poesía española de posguerra, y la ve en la «búsqueda de una expresividad más libre» en el lenguaje coloquial, así como en la carga de solidaridad y fraternidad humana encerrada en la poesía del peruano. Pero es de observar que en la escritura tan personal, tan libre y tan imprevisible de Vallejo lo «coloquial» no es justamente sino una de las manifestaciones de esta libertad, que utiliza para afirmarse todos los registros de la palabra y la tradición: el neologismo, el término raro y poético, la mimesis del lenguaje científico, jurídico, etc., el tono elegíaco, hímico, la letanía, la reconstrucción del soneto clásico, etc. Todo esto se mezcla según las necesidades de expresión de la intuición, y se condensa y se comprime hasta hacer surgir ese «ademán sonoro», fórmula excelente con la que Gutiérrez-Girardot ha caracterizado la palabra poética de Vallejo. Si Vallejo influye, es seguramente retando a los poetas futuros a lograr ese además sonoro, el de ellos, único y libre, y no invitándolos a seguir sus pasos y sus procedimientos. De otro modo, no se percibe —felizmente— una influencia puntual del autor de *Trilce* en los grandes poetas hispanoamericanos y

españoles sucesivos. En el Perú, Moro, Westphalen, Martín Adán, Sologuren, Eielson, Varela, Belli enderezaron por caminos bien diferentes, lo mismo que los mejores poetas latinoamericanos y también españoles, a juzgar, por ejemplo, por la obra madura del propio Valente.

«Si la madre España cae (...) / salid, niños del mundo; id a buscarla...!» No se puede decir que en los cincuenta años que han trascurrido desde aquel poema, los niños de 1937 hayan encontrado gran cosa sino un mundo en que crece el mal por razones que seguimos ignorando. Mientras tanto, hemos dicho, la obra de Vallejo ha tenido una relativa difusión —ciertamente mucho menor que la de Neruda— en América y España, pero es casi desconocida en los países de Europa, donde parecen reinar en cambio Neruda y Paz. Aunque desde los años sesenta se han ido sucediendo las traducciones a las principales lenguas occidentales y aunque no tenemos datos precisos sobre la difusión de estas traducciones, se puede pensar que Vallejo se distribuye poco. Me apoyaré como ejemplo en mi propia experiencia en Francia. En 1967 Seghers publicó en su colección «Poètes d'Aujourd'hui», de gran difusión para ser una colección de poesía, una selección de poemas de Vallejo traducidos por la viuda, edición de la que yo me ocupé en París por encargo de Georgette y para la que escribí la introducción. Desde el punto de vista de la venta este primer intento de difundir un libro del poeta peruano en Francia parece haber sido un fracaso. Un año después era difícil encontrarlo en las librerías y finalmente, a principios de los años setenta, recibí una carta de la editorial en la que me anunciaban la inminente destrucción del stock remanente y me ofrecían adquirir todos los ejemplares que quisiera a un franco el ejemplar. Desde entonces, evidentemente, si se pide en cualquier librería el Vallejo de Seghers la respuesta tradicional es: «está agotado». Las editoriales modernas tienen una manera irresistible de agotar los libros, no así el público lector, aparentemente. La traducción alemana de Hans Magnus Enzensberger, editada por Suhrkamp en 1963, parece haber tenido mejor suerte, pues en la reimpresión de 1980 la justificación de la tirada indicaba 8.000 ejemplares. No obstante, también en Alemania, si Vallejo circula ha de ser muy moderadamente: hace dos años preguntamos por el Vallejo de Enzensberger en una gran librería de Bonn (por Pablo Neruda y Octavio Paz no había necesidad de preguntar: suntuosas e imponentes, las obras de los dos representantes de la poesía latinoamericana se ostentaban en un lugar tan visible que no era posible no verlas). El empleado me explicó que no tenían el Vallejo, pero que podían «pedirlo». Signo de que el libro es poco solicitado. Ignoramos el destino que hayan tenido en Italia las dos traducciones de Paoli, la primera una selección de poemas, publicada en 1964 y la segunda la obra poética completa (1973-1976). Los críticos vallejianos las conocen bien. Tampoco poseemos datos sobre la difusión de las diversas traducciones al inglés, aunque Vallejo parece ser más conocido en Estados Unidos que en Europa, a juzgar por las numerosas tesis y ensayos críticos que se le han consagrado, algunos de los cuales, y de valor, se deben a críticos ingleses. Citemos en fin la traducción francesa de la obra poética completa por Gérard de Cortanze, en 1983, que viene a llenar el vacío de la

edición Seghers. En cuanto al ruso, en la Unión Soviética se ha traducido, que sepamos, sólo, de la poesía, *Los heraldos negros*: otro malentendido del destino.

Se podría achacar esta indiferencia a la obra de uno de los mayores poetas de este siglo a las dificultades que plantea la traducción de esta poesía, ya bastante difícil incluso para el lector de lengua española. No es tanto quizás la lengua de Vallejo sino su acento singular, ese famoso «además sonoro»: para dar una equivalencia en lengua extranjera se necesita un traductor poeta y que además tenga afinidades con Vallejo. Entre las diversas traducciones que conocemos, una de las que más me parecen aproximarse a ese ideal es la de Enzensberger, quizás también porque hay más modelos próximos al lenguaje y a la visión del mundo de Vallejo en poesía alemana que en las otras literaturas europeas. Pero las dificultades de traducción no lo explican todo. Salvo cierto número de poemas que pueden considerarse como casos límites desde el punto de vista de la «traducibilidad», la obra vallejana se puede trasponer o trasladar a otras lenguas o hallar una equivalencia en ellas, con las pérdidas inevitables de toda obra literaria traducida. Además fuera del mundo hispánico, en particular en Estados Unidos y también en Francia, un número crecido de personas conocen el español. Hay también para explicar el desafecto por Vallejo en Europa una falta de información y una falta de formación.

Formación e información son responsabilidad de los centros de enseñanza, de los diccionarios y enciclopedias y de todos los órganos en general que debieran tener por misión una difusión correcta de la cultura universal. Aquí tengo de nuevo que referirme a mi propia experiencia. Durante los diez años que enseñé literatura hispanoamericana en la Sorbona, sólo una vez, y eso a fuerza de mucho insistir, se logró que Vallejo figurara en el programa de licenciatura, donde Neruda y... Fernández de Lizardi ocupaban un lugar casi permanente. Después de la experiencia de un año académico, Vallejo desapareció para no volver. En realidad, no correspondía a los escuálidos clichés que se inculcan a los alumnos como «imagen» de Latinoamérica. Para el europeo medio culto Vallejo no «representa» el Perú o el continente americano que un escritor americano tiene la obligación de representar. Esto se arrastra desde el colegio y los alucinantes manuales de español donde cada país o región están representados y definidos por una foto y unos textos escuálidos extraídos en general de novelistas de moda o «poetas populares». Las fotos no cambian nunca: países andinos: un indio con poncho y un rebaño de llamas; Argentina, un rascacielos de Buenos Aires y al lado un gaucho; Cuba: Fidel hablando al pueblo, etc. Una anécdota ilustrativa es la siguiente; hace no mucho tiempo una prestigiosa revista literaria suiza nos pidió a Luis Iñigo Madrigal, actualmente catedrático de literatura latinoamericana en la universidad de Ginebra, y a mí, que nos encargáramos de un número dedicado a la literatura hispanoamericana. Pero había una condición: los artículos, en la medida de lo posible, debían responder a lo que los lectores, entre los que la revista había hecho una encuesta, querían saber del continente: entre otras cosas, en qué situación se encontraba la «minoría hispanohablante» (sic) en ese continente de lenguas aborígenes. El número dedicado a la literatura hispa-

noamericana no salió. Visión de América que, supongo, es reforzada por el curioso descubrimiento de las editoriales francesas y también alemanas de que en Hispanoamérica no se escribe en español: en efecto, los libros de Borges, de Rulfo, de Vargas Llosa o de García Márquez no están traducidos del español sino del «argentín», del «mexicain», del «peruvien» y del «colombien». «Madame, c'est bien en Péruvie qu'on parle le péruvien?» —le preguntaba un alumno a mi mujer, profesora en un liceo francés. Hemos hojeado un diccionario Larousse que se califica de «dictionnaire encyclopédique des collèges»: en él aparecen casi todos los escritores *franceses* más o menos importantes de este siglo. Inútil buscar «extranjeros». Vallejo, claro está, no figura; pero tampoco Borges, Cortázar, Rulfo ni Paz; buscando entre escritores europeos no franceses, no tardé en descubrir el criterio que decide la inclusión o la no inclusión de un escritor extranjero: tiene o no tiene premio Nobel. Toda la literatura hispanoamericana desde la colonia a nuestros días está así representada por tres nombres con sus respectivas menciones de premio Nobel: Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Miguel Angel Asturias. De García Márquez se olvidaron. Es interesante observar que este proceso de exclusión no concierne únicamente a Latinoamérica: todo lo que sea extranjero sin premio Nobel está excluido, salvo poquísimas excepciones como D'Annunzio y Moravia, para Italia, Brecht y Günter Grass, para Alemania, por ejemplo.

Es éste quizás el mayor de todos los malentendidos que traban para el hombre moderno la recepción de esta obra de vocación universal. Su destino como su lector está inscrito en su escritura misma: escrita por un «provinciano» del Perú, esta poesía se sitúa «al pie del orbe» y va a los hombres *del mundo*: su lector ideal es el lector de un mundo nuevo cuya búsqueda, ya se ha dicho, el poeta encomienda a los niños del mundo después del derrumbamiento de la gran esperanza de universalidad que representó para Vallejo la gesta española como gesta en que se decidía el destino del mundo. Y es como si esta vocación de universalidad de la obra trabara paradójicamente su recepción en el mundo actual. El destino ha querido que la Europa en la que Vallejo escribió la última parte de su poesía se vuelva cada vez más provincial y provinciana; provincianismo y provincialismo que siguen igualmente presentes en las «Américas celestes» (la expresión está en *Los heraldos negros*) tristemente encogidas en nacionalismos y fronteras que aislan a hombres que hablan la misma lengua y viven la misma historia: *estos chiles, perúes y ecuatorios / que miro y aborrezco...* ha dicho otro poeta peruano. Pese a todo, parece como si hubiera en América (o es quizás una impresión mía) como un anhelo de escuchar más y mejor la voz del poeta, y lo que en ella está destinado no a peruanos, chilenos o ecuatorianos, sino a los niños del mundo: allá, por lo menos, niños no faltan.

Quizás en el fondo de la vocación universal de la poesía de Vallejo haya esa nostalgia infinita de la vida y de la muerte, de la vida muerte considerada como una trama indisociable que exige a los hombres no sólo ser solidarios en la vida sino solidarios en la muerte «donde todos se unen / en una cita universal de amor»: compañeros de muerte. André Coyné ha subrayado el alcance del

episodio de un cuento de *Escalas*, en que el compañero de celda mata por inadvertencia a una araña. —«Ha matado usted una araña», le dice el narrador. —«¿Sí? —Pregunta el otro indiferente— «Está muy bien; hay aquí un jardín zoológico terrible». Y el poeta reflexiona: «Yo sé que este hombre acaba de matar a un ser anónimo, pero existente, real (...) Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre».⁵ La muerte de otro ser es nuestra muerte, aunque ese ser sea una araña. Este mensaje ético y religioso parece ser incomprendible para el hombre moderno de Occidente, tierra del ocaso y, si se quiere jugar con la etimología, tierra de los matadores («ayudarle a matar al matador —cosa terrible»). La televisión proyecta día tras día a este hombre series interminables de imágenes de muertos. Estos muertos son siempre «extranjeros», incluso si unos pocos entre esta funérea multitud han nacido en su propio país. De todos modos, si son muertos, son extranjeros y estas muertes paradójicamente tranquilizan al espectador de la muerte, le dan incluso la convicción de ser un hombre superior: él está vivo. *Estáis muertos*, estamos muertos, responde Vallejo. Morimos «a cada instante» con la muerte de los otros.

Niños ¡cómo vais a cesar de crecer! (...) ¡cómo van a quedarse en diez los dientes, / en palote el diptongo, la medalla en llanto! (...) ¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto / hasta la letra en que nació la pena! Han cesado de crecer, en efecto, y bajan cada vez más rápido las gradas del alfabeto; además, en Europa, ya ni siquiera nacen, o bien poco. Mientras tanto la poesía de Vallejo espera terca-mente sus lectores; enamorada de la eternidad, tiene todo el tiempo por delante. Si por delante todavía nos queda tiempo, y mundo para esperar.

⁵ «Muro noroeste», *Escalas*, Ed. Moncloa, pp. 12-13.