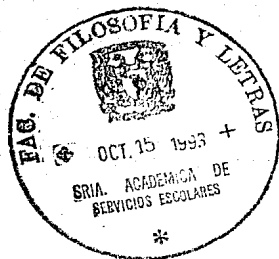


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

LA IMAGEN DEL TIEMPO EN LA POESIA DE CESAR VALLEJO

-Tesis profesional para optar por la Licenciatura en
Estudios Latinoamericanos-



Miguel Angel Esquivel Bustamante.

México, D. F., junio de 1993.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

EXORDIO.....	p	6
1.-TIEMPO E IMAGEN DEL POETA		
1.1 Poema, imagen y tiempo.....	p	8
1.2 Estetica de la imagen y Estética del tiempo.....	p	12
2.-LA IMAGEN DEL TIEMPO		
2.1 LOS HERALDOS NEGROS: Entre la intemperie y la cruz en duda.....	p	42
2.2 TRILCE: Tautologia de Lomismo.....	p	64
2.3 POEMAS EN PROSA: Emblemas e insignias de la vida....	p	88
2.4 POEMAS HUMANOS: El pan crucificado.....	p	118
2.5 ESPAÑA, APARTA DE MI ESTE CALIZ: El reino de este mundo y el hombre nuevo.....	p	143
3.-SENTIDO Y SIGNIFICACION DE LA IMAGEN DEL TIEMPO.....	p	165
CONCLUSIONES.....	p	208
BIBLIOGRAFIA.....	p	210

EXORDIO

La imagen del tiempo en la poesía de César Vallejo es la de un hombre que interroga al mundo y la imagen que se tiene de él. La imagen del tiempo es, también, la imagen de un hombre que interroga a los signos y halla su humanidad.

La imagen del tiempo, finalmente, es la de un hombre que cuestiona el sentido presente de la historia y propone otro.

1.- TIEMPO E IMAGEN DEL POETA

TIEMPO E IMAGEN DEL POETA

1.1 Poema, imagen y tiempo.

Poema.

El poema es un hecho de la lengua y del lenguaje y, como tal, un ejercicio de dimensión social.

El poema, como objeto concreto de la poesía, se constituye dentro de una sincronía estética y, en consecuencia, dentro de una historia. La dinámica temporal sobreentendida (diacronía), a su vez, hace interactuar al hombre en torno a ella y muestra, entonces, las particularidades de la relación del sujeto con respecto a la realidad.

Así, el poema permite observar en la poesía un proceso de significación estética y, además, al instante y al sujeto que lo fundamentan (1). Esto quiere decir, que es posible distinguir la confrontación del poeta con los signos y con la convención social que los valora; distinguir la confrontación del hombre con su tiempo histórico, y las razones de sus repuestas ante la realidad.

Imagen y tiempo.

¿Qué es la imagen y qué es el tiempo? De manera sencilla, puede decirse que la imagen es una idea que se forma el hombre

1.-Michel Foucault. El orden del discurso. Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México. Colec. Cuadernos Populares. Serie Archivo de Filosofía no. 4. México, 1982. p 30

del mundo y vive de acuerdo a ella. Y el tiempo, no es otra cosa, sino una de esas muchas imágenes que dan orden a la sensibilidad y que pertenecen a la concepción del mundo de un nombre cualquiera; entendida, casi siempre, en su referencia a la idea de duración que guarda el sujeto mismo con respecto a una cosa, a un acontecimiento, o ante un efecto de la realidad.

Pero al poema, a la imagen y al tiempo, además, los define un sistema semántico, y en consecuencia, una determinada concepción del mundo que corresponde no simplemente a una particular relación de un nombre, sino a una pluralidad social que constituye una interpretación parcial del mundo, y por tanto, dinamizada en los límites de la sociedad y el tiempo histórico (2).

La imagen del tiempo que aquí interesa, pues, apunta hacia estos planteamientos.

La poesía de César Vallejo se coloca como una obra en confrontación con los sistemas semánticos de su tiempo, y por tanto, con una determinada concepción del mundo e ideologías correspondientes. Interroga a la sincronía estética; interroga a su tiempo histórico concreto; y transgrede y transforma, a los valores que los sustentan. ¿Cuáles son estos?

Como una obra propiamente de respuesta a la modernidad, la poesía de César Vallejo enfrenta, principalmente, los tópicos que desde el romanticismo se planteaban y que aún ahora permean los procesos de significación artística. Por un lado, la

2.-Umberto Eco. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Trad. Francisco Serra Cantarell. Lumen. Barcelona, 1985. p 156

analogía cósmica y cristiana que en Novalis adquiere cualidades de gran influencia; la ironía perfectamente definida por Friedrich Schlegel como el "amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y la conciencia de esa contradicción"(3); la declaración de la muerte de Dios en boca de Jesucristo en la novela *Siebenkäs* de Jean Paul Richter y las *Quimeras* de Gerard de Nerval; la aguda crítica de Charles Baudelaire a la ideología del progreso del sistema capitalista ("La verdadera civilización no se encuentra en el gas, en el vapor, o las mesas giratorias; se encuentra en la disminución de las huellas del pecado original")(4), y la propuesta de una nueva estética a través de la obra del poeta maldito mismo y en la de sus compatriotas simbolistas Arthur Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, todos ellos, de gran connotación en el desarrollo de la poesía modernista latinoamericana.

Por otro lado, la poesía de César Vallejo confluye, también, críticamente en la imagen de la "rosa como cruz del presente" (5) de Friedrich Hegel, autor éste, no menos influyente en el pensamiento filosófico e ideologías actuales; con la propuesta del juego de la vida como el juego del tiempo de Friedrich

3.-Octavio Paz. Los hijos del limo. Seix Barral. Barcelona, 1976. p 67

4.-Kostas Papaioannou. La consagración de la historia. Trad. Roberto Vallín Medina. Fondo de Cultura Económica. Colec. Breviarios no. 485. México, 1989. p 212

5.-Hegel, para explicar el ejercicio del conocimiento de la historia, dice que es "insensato" pensar que el hombre "pueda anticiparse a su tiempo". Y para sintetizar tal criterio, utiliza como imagen, a una rosa (la razón), que en su intento de comprender a la realidad (histórica), pende bajo las condiciones del tiempo presente (una cruz). La filosofía del derecho. Universidad Nacional Autónoma de México. Colec. Nuestros Clásicos no. 51. México, 1985. pp 16-17

Schiller ("el tiempo es la condicion de todo devenir") (6), y, con la propuesta marxista de transformación de la sociedad.

Los constituyentes de esta sincronía estética moderna, y los correspondientes a su estatus histórico concreto que conforman esta compleja concepción del mundo, claro está, no son todos ni son los únicos; sin embargo, son las constantes que el poeta peruano interpela y trasciende de manera peculiar. Sobre todo, si se considera que sus transgresiones y transformaciones, ofrecen para la poesía latinoamericana, una obra de grandes posibilidades de significación y cambio social como lo es la propuesta misma de otro tipo de hombre y otro orden de vida.

6.-En las cartas para la educación estética, Schiller cuestiona la dinámica social de su tiempo y critica la alteración del equilibrio que entre la razón y la sensibilidad se ha dado. Ello se debía, según Schiller, al trastocamiento que el proceso del sistema capitalista de producción imponía en el orden cotidiano de los hombres, y que se explicaba precisamente, por un excesivo racionalismo mecánico que en la moral y ordenes vitales se evidenciaban como negativos.

Hallando en el tiempo una característica fundamental del hombre, advierte que la sensibilidad ("contenido informe del tiempo"), se halla oprimida en tal ritmo, y es necesario liberarla de la sucesión de las cosas a las que está atada (al contrario del poder práctico y creativo de la razón). De esta manera, la propuesta del artista y filósofo, consistía en tomar a la razón y a la sensibilidad como un primero y segundo impulsos, y por medio de un tercero (el juego), se permitiría un equilibrio que se mantendría como un juego del tiempo en el tiempo. Esto conllevaría a una liberación de la realidad en la que se hallaba fracturado el hombre, y, en un consecuente orden vital donde los actos del hombre serían el juego de la vida misma, como bien analiza Herbert Marcuse.

Cf/ La educación estética. Trad. Manuel G. Morente. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires, 1941. Cartas XI-XIX, p 62-104

Marcuse: Eros y civilización. Trad. Juan García Ponce. Joaquín Mortiz. México, 1987. Cap. IX "La dimensión estética" p 182-204

1.2 Estética de la imagen y Estética del tiempo

En 1929, Cesar Vallejo ya en París, y con Los heraldos negros y Trilce publicados, anota:

Yo no pertenezco a ningún partido. No soy conservador ni liberal. Ni burgués ni bolchevique. Ni nacionalista ni socialista. Ni reaccionario ni revolucionario. Al menos, no he hecho de mis actitudes ningún sistema permanente y definitivo de conducta. Sin embargo, tengo mi pasión, mi entusiasmo y mi sinceridad vitales. Tengo una forma afirmativa de pensamiento y de opinión, una función de juicio positiva. Se me antoja que, a través de lo que en mi caso podría conceptuarse como anarquía intelectual, caos ideológico, contradicción o incoherencia de actitudes, hay una orgánica y subterránea unidad vital (1).

Para entonces, Vallejo tenía estructurada la mayor parte de su pensamiento estético en Contra el secreto profesional (2), y tenía también definido tanto en obra poética y crítica, lo que consolidaría poco después en su libro El arte y la revolución (3).

Sin embargo, Vallejo sabía que su pensamiento y obra iban a ser blanco de malinterpretaciones, y lo sabía sobre todo, porque su sentido estético está más allá de una burda estilística, juegos, y proposición de giros retóricos.

1.-"César Vallejo en viaje a Rusia", (1929), en Crónicas, t. II:1927-1938. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1985. p 403

2.-Mosca Azul Editores. Lima, 1973. pp 101

3.-Mosca Azul Editores. Lima, 1973. pp 167

Si consideramos a la imagen poética como una determinada relación del sujeto con la realidad, y a su vez, una determinada relación del poeta con su obra artística (reducida no solo a la expresión sino a una intención que radica en una relación crítica y creativa del hombre y su medio de diálogo que es el signo), el sentido estético de César Vallejo es integral, homogéneo y radical:

En primer lugar, el sentido estético de César Vallejo corresponde a un entendimiento de los signos (y por lo tanto de la realidad) como la "constitución histórica del sujeto" (4); es decir, ve en la realidad de los signos al hombre mismo en su carácter actuante como ser que se construye y desconstruye, y que no es otra dinámica más que la que nos dice "qué somos y qué (o cómo) pensamos" (5). Esto lo lleva a decir, por ejemplo, en 1926:

Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres
(6),

haciendo notar precisamente, que en las imágenes se halla el sujeto constructor de ellas, y que en consecuencia, pertenecen a la dinámica propia del hombre (y no restringida a la postura de

4.-Umberto Eco. Semiótica y filosofía del lenguaje. Lumen. Barcelona, 1990. p 74

5.-Idem. p 74

6.-"Se prohíbe hablar al piloto", (1926), en Crónicas. t. I:1915-1926. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1985. p 369.

El enunciado es retomado por Vallejo en El arte y la revolución, p. 63. Este, como otros, son reconsiderados por el poeta peruano ya sea en el libro ahora citado, y también, en Contra el secreto profesional; demostrándose así, el carácter coherente y unitario que Enrique Ballón Aguirre define como el

la pretendida imagen pura e independiente que intentan imponer los partidarios del arte por el arte).

En segundo lugar, el sentido estético de César Vallejo al momento de reclamar el sitio del sujeto en la dinámica del signo, la reivindicación misma del hombre, lo conduce a reflexionar de manera peculiar sobre él. Y lo hace desde un marco conceptual tan amplio como su punto de referencia: la vida.

Al respecto, dice en 1924:

Un hecho terminado, así fuese la muerte de Jesús o el descubrimiento de América, implicará siempre una etapa para la sensibilidad; un hecho en marcha, así fuese la compra de un pan en el mercado, o el paso de un automóvil por la calle, implicará siempre una sugestión generosa y fecunda, encinta de todo lo probable. Esto que es así en la vida, también lo es en el arte. Más todavía. El fin del arte es elevar la vida, acentuando su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre caminos, nunca metas (7).

Agregando en 1928:

El literato a puerta cerrada no sabe nada de la vida(8).

Y en tercer lugar, César Vallejo, conciente de la

"carácter textual" del trabajo "paraliterario" (obra no literaria). Lo cual, como se advertirá, permite tomar al César Vallejo crítico y creador como el único sujeto enunciador que es, y por consiguiente, por nada desligado de la obra en su unidad de valoraciones que constituyen su significación y sentido.

El libro de Ballón Aguirre es Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1985. p 10

7.-"Salón de otoño", (1924), en Crónicas.t. I... p 139

8.-"Literatura a puerta cerrada", (1928), en Crónicas.T. II... p 260

relación dialéctica del sujeto con la vida, plantea en consecuencia, a un nuevo tipo de hombre; ya que si reivindica el lugar del sujeto en el comportamiento de los signos, es pertinente situar a este en el punto justo.

El lugar que debe ocupar el hombre, tanto en la vida como en la dinámica de los signos, empuja a Vallejo entonces, a tomar una actitud ante la historia y sociedad muy propia de su personalidad; pues al mismo tiempo que declara indisoluble la relación del sujeto con sus actos y la independencia del hombre ante cualquier programa o dogma, hace patente su simpatía teórica y práctica con el discurso de Karl Marx, y al mismo tiempo, ahonda su crítica al cristianismo que era ya visible desde Los heraldos negros.

Así, escribe en 1929:

'Los filósofos -dice Marx- no han hecho hasta ahora sino interpretar el mundo de diversas maneras. De lo que se trata es de transformarlo'. Lo mismo puede decirse de los intelectuales y artistas (9).

Y en 1937:

Jesús decía: 'Mi reino no es de este mundo'. Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario pueda concretarse en una fórmula que remplace a ésta fórmula diciendo: 'Mi reino es de este mundo, pero también del otro' (10).

9.-"El pensamiento revolucionario", (1929), en Crónicas, t. II... p 397

10.-"La responsabilidad del escritor", (1937), en Crónicas, t. II... p 642

Como se ve, no es extraño que Saúl Yurkievich, en un ensayo sobre TRILCE, haya llegado a una conclusión tan contundente como cierta:

Por un lado, Vallejo descubre la arbitrariedad de la existencia, la arbitrariedad del mundo y por ende la arbitrariedad del signo lingüístico; por otra parte revoluciona los esquemas tradicionales de representación. No sólo los significados sino también los significantes, desde la representación gráfica hasta la sintaxis (11).

Y es que además de descubrir esta arbitrariedad, y en consecuencia, el hecho de reivindicar al sujeto que la enfrenta, César Vallejo reclama la potencialidad del mismo. Por ello en su sentido estético, resulta coherente la unidad integral de su sentido poético con la de su sentido de la historia; con la de su sentido moral; con su sentido político, y su sentido finalmente vital, que sería para el poeta peruano el verdadero medio dinamizador.

Conviene ahora, tomar los tres puntos generales que se han asentado como pauta para ver sus pertinentes y homogéneas particularidades.

Desde 1915, César Vallejo en su tesis "El romanticismo en la poesía castellana" que le permitiría obtener el grado de Bachiller, en su intento de demostrar la objetividad de la

11.-Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Barral. Barcelona, 1978. p 41

expresión romántica del poeta cubano José María Heredia, acotaba que:

El estilo, pues, en poesía, es la imagen del hombre interno proyectada en el paisaje variable del motivo de inspiración (12);

anunciando, de esta manera, lo que no sólo perduraría sino que se afinaría y radicalizaría en precisión; sobre todo, si recordamos que en la misma Tesis acentúa la importancia de la crítica científica sobre el arte (aludiendo a los hermanos Schlegel) y en el objetivo concreto de "aportar un rayo más de luz o algún contingente de fuerza progresiva para que la vida avance por horizontes más brillantes en el camino de la civilización" (13).

Hacia ese momento, Vallejo, todavía sin publicar Los heraldos negros, y no obstante el complicado ambiente cultural y la difícil circulación de literatura contemporánea en el Perú, ya tenía un sentido histórico del idioma, "que a tientas busca con justeza su expresión" (14), como el mismo lo manifestó en una entrevista de 1931.

El sentido histórico de César Vallejo, efectivamente, no podía ser una ausencia en él, y más aún, si había visto en el romanticismo el "perenne hastío de la vida" (15) y el "predominio de la fantasía, expresado por una filosofía idealista" (16) que radicaban en la decadencia de las monarquías y la pasión propias

12.-En Crónicas. t. I... p 77

13.-Idem. p 53

14.-"El poeta César Vallejo, en Madrid", (1931), en Crónicas. t. II... p 547

15.-"Tesis", en Crónicas. t. I... P 56

del ideal de libertad absoluta. Y de no menos importancia, la muestra histórica de la Revolución Francesa y toda la teoría confluyente, como lo eran los escritos de Rousseau, Montesquieu y Voltaire (17).

El joven César Vallejo, era ya entonces, el que dirá en 1926:

Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia divina de las cosas* (18),

y que afinando su concepción en Contra el secreto profesional, sustituiría el atributo de "divina", por el de "dialéctica"**.

El carácter potencial del sujeto, y sin duda alguna, su manifestación siempre infinita en el arte y en la conciencia dialéctica de las cosas (que hacen de la vida una dinámica igualmente siempre actuante), César Vallejo lo va consolidando al grado de pedir al poeta actos como este:

Hacedores de símbolos, presentaos desnudos en público y sólo entonces aceptaré vuestros pantalones (19).

Y más todavía:

16.-Idem. p 57

17.-Idem. p 61

*El énfasis es mío. "Se prohíbe hablar al copiloto", (1926), en Crónicas.t. I... p 370

**Dice así: Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas. Véase en Contra el secreto Profesional... p 18

¡Cuidado con la substancia humana de la poesía! (20)

Llamado éste, rico en significación y sentido abiertos para estructurar y poner en tierra el carácter integral del hombre en sus actos creativos, y liberados, además, de metafísicas o fantasías que le arrebatan su "imagen interna" como asentaba desde su tesis de bachiller.

César Vallejo agrega:

La técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera sensibilidad de un hombre...

(y en el mismo texto)

Creen muchos que la técnica es un refugio para el truco o para la simulación de una personalidad. A mi me parece que, al contrario, ella pone siempre al desnudo lo que, en realidad, somos y adónde vamos, aún contradiciendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas cerebraciones con que quisiéramos vestirnos y aparecer (21).

¿A qué correspondería la verdadera sensibilidad de un hombre y qué desnudez podría mostrar? César Vallejo no duda aquí en responder que se trata de la vida. Es ella la piedra de toque del hombre, y por consiguiente, la del poeta.

Señala en 1929:

. La vida es una cosa. El arte es otra cosa aunque se

19.-"Poesía e impostura", en El arte y la revolución... p 63

20.-En, Contra el secreto profesional... (del Carnet de 1936/37-38?). p 97

21.-"Dime cómo escribes y te diré lo que escribes", en, El arte y la revolución... p 67-68

mueve dentro de la vida. Y la simulación del arte ni es arte ni es vida. Los seres ordinarios y normales viven en la vida. Los artistas viven en el arte. Los falsos artistas o seres artificiales no viven en la vida ni en el arte. ¿Pero puede haber acaso, seres que caminen por la calle sin pasar por la vida? Si que los hay y de carne y hueso. El señor Marinetti constituye un perfecto ejemplar de esta fauna de seres artificiales. El hecho de que coma y duerma, no significa que este en la vida y viva en la vida, y el hecho de que piense y escriba, no prueba que esté en el arte. Los fantoches consumen también aire y espacio y se producen por líneas y formas pintorescas (22).

La declaración es clara. La vida contiene al arte y es tan grande como el hombre que la vive. Lo artificial y opuesto, sería el arte que no es expresión de lo vivo, y mucho menos, si se trata de "seres" que no viven en la vida como el señor Marinetti, poeta futurista, y que más tarde el propio Vallejo llamará fascista (23) por razones, que justamente, continúan siendo las correspondientes a esta piedra de toque apuntada.

Esta es una de esas veces:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras 'cinema', 'avión', 'jazz-band', 'motor', 'radio' y, en general, de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni vieja, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad. El radio, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir 'radio', a despertar nuevos temples nerviosos, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones y

22.-"De Rasputín a Ibsen", (1929), en Crónicas.t. II... p 376

23.-"Estética y maquinismo", en El arte y la revolución... p 54-56

densificando el amor. La inquietud entonces crece y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso. Este es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca de palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces, el poema no dice 'avión', poseyendo sin embargo, la emoción aviónica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva (24).

La alusión a Marinetti y las razones críticas (y en general, a todos los futuristas), no pueden ser más específicas. Aunado a ello, Cesar Vallejo considera que, incluso, las imágenes por sustitución no son producto de la sensibilidad natural, y que por lo tanto, son vacías; y más, tratándose de una fallida sustitución de la vida misma como lo hace Guyau cuando la representa por una virgen loca. Vallejo dice que una cosa es la vida, y otra cosa, una mujer, y que eso lo sabe cualquiera:

Tal suerte corren todas las imágenes por sustitución. Ambiguas, híbridas, inorgánicas, falsas, estas imágenes carecen de virtualidad poética. No son creaciones estéticas, sino penosas y artificiosas articulaciones de dos creaciones naturales. No hay que olvidar que el injerto no es un fenómeno de biología artística. Ni siquiera lo es la reproducción: en arte cada forma es un infinito que empieza con ella y acaba con ella. El cubismo no ha logrado eludir este género de imágenes. Ni el dadaísmo. Ni el surrealismo. Menos, naturalmente, el populismo (25).

Ahora no fue solamente Marinetti, sino el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo, como lo serán en otros textos, los imaginistas. Si preguntamos las razones, todas las respuestas

24.-"Poesía nueva", en, El arte y la revolución... p 100-101

25.-"La imagen y sus cirtes", en, El arte y la revolución... 102-103

estarian finalmente hiladas a la supremacía de la vida y la sensibilidad como enormes motores del hombre y del poeta.

Respecto de esto, César Vallejo es muy explícito, y lo es tanto, que es la base de su pensamiento estético y trabajo poético. Sin embargo, la vida y la sensibilidad no parten de su potencialidad inherente al hombre de manera unilateral. Toma en cuenta tanto el sentimiento:

Se puede hablar de freno sólo cuando se trata de la actividad cerebral, que tiene el suyo en la razón. El sentimiento no se desboca nunca. Tiene su medida en sí mismo y la proporción en su propia naturaleza. El sentimiento está siempre de buen tamaño. Nunca es deficiente ni excesivo. No necesita de brida ni de espuelas (26),

como a la razón:

Contra lo que pretenden los imaginistas, hay en estética una razón, esa que acabamos de señalar, del mismo modo que existe una lógica estética, que es igualmente una lógica suprema y sintetizante de la común de los hombres. Lo difícil para el artista está en poseer el sentimiento de esta razón suprema y de esta lógica suprema de la creación. Lo fácil es negarla, cuando no se la posee (27).

Y más todavía: Establecido el pertinente equilibrio entre la razón y la sensibilidad, Vallejo considera al poeta nunca separado del hombre concreto:

Marx no concibe la vida sino como una vasta

26.-"Se puede hablar de freno...", en Contra el secreto profesional... P 42

27.-"El retorno a la razón", (1927), en Crónicas, t. II... p 166

experiencia científica, en la que nada es inconsciente ni ciego, sino reflexivo, consciente, técnico. El artista, según Marx, para que su obra repercuta dialécticamente en la Historia debe proceder con riguroso método científico y en pleno conocimiento de sus medios. De aquí que no hay exegeta mejor de la obra de un poeta como el poeta mismo. Lo que él piensa y dice de su obra, es o debe ser más certero que cualquiera opinión extraña (28).

Como tampoco considera al hombre concreto separado de la técnica:

Los técnicos hablan y viven como técnicos y rara vez como hombres. Es muy difícil ser técnico y hombre al mismo tiempo. Un poeta juzga un poema, no como simple mortal, sino como poeta. Y ya sabemos hasta qué punto los técnicos se enredan en los hilos de los bastidores, cayendo por el lado flaco del sistema, del prejuicio doctrinario o del interés profesional, consciente o subconsciente y fracturándose así la sensibilidad plena del hombre (29).

¿Qué imagen del mundo tiene el poeta César Vallejo, que considera fracturada a la sensibilidad que se halla separada de la técnica, así como no puede ser pleno el hecho de que el poeta esté separado del hombre que es? ¿Qué concepción de existencia tiene del hombre César Vallejo?

28.-"El caso Maiakovski", en, El arte y la revolución... p 105

29.-"Los técnicos hablan...", en, Contra el secreto profesional... p 38

En este caso hay también una variante transtextual en, Crónicas. t. II... p 111, bajo el título de "Religiones de vanguardia", (1929), pero haciendo alusiones al sistema norteamericano de acumulación capitalista:

Los técnicos hablan siempre como técnicos y rara vez como hombres. ¡Es muy difícil ser hombre, señores norteamericanos! Es muy difícil ser esto y aquello, artista y hombre, al mismo tiempo. Un hombre que es artista, ya no puede hacer ni decir nada que se relacione con el arte, sino como artista. Un poeta juzgará un poema, no como simple mortal, sino como poeta y así sucede con los cineastas.

Sin duda, esto tiene su génesis en el principio básico y esencial supuestos, que tiene Vallejo cuando considera en el poema al sujeto mismo que lo construye. Tal situación, no podía presentársele sino como lo que es el sujeto: una vida, una sociedad, una historia, un tiempo, que en última instancia como un todo presente, es indeterminado y lleno de realidades y signos que no son sino actos del hombre.

Cesar Vallejo establece este carácter dialéctico del sujeto y sus actos, y por ello, no vacila en plantear una interrogación tan primordial. Citando in extenso, parece que aquí hay una primera respuesta:

Explicación de la historia

Hay gentes a quienes les interesan Roma, Atenas, Florencia, Toledo y otras ciudades antiguas, no por su pasado -que es lo estático e inmóvil-, sino por su actualidad -que es movimiento viviente e incesante. Para estas gentes, la obra del Greco, los mantos verdes, y amarillos de sus apóstoles, su casa, su cocina, su vajilla, no interesan mayormente. ¡Qué les importa la catedral primada de Toledo, con sus cinco puertas, sus siete siglos, sus frescos claustrales, su coro de plata y su encantada capilla mozárabe? ¡Qué más les da la Posada de la Sangre, donde Cervantes escribiera 'La ilustre fregona'?... ¡Qué les interesa el Alcázar de Carlos V, todo de piedra y su egregio artesonado? Ya puede desaparecer en el día el célebre Castillo de San Servando, al otro lado del Tajo. Ya pueden desaparecer también los sepulcros de los héroes y cardenales de la catedral. La fábrica de armas de Toledo, ¿Qué les importa?... La fina mezquita del Tránsito, construida en el siglo XIV por el judío Samuel Levi, ¡qué más les da?... La historia en texto, en leyenda, en pintura, en arquitectura, en tradición, les deja a tales transeúntes en la más completa indiferencia.

Mientras el guía les explica en el Puente de Alcántara, la fecha y circunstancias políticas de su construcción, he aquí que uno de los turistas se vuelve como escolar desaplicado y se queda viendo a un viejo toledano, que a la sazón entra, montado en un burro, a su

casa. El viejo se apea trabajosamente, en mitad de su sala de recibo. ¡Ah!... bufa el viejo y empieza a llamar a voces al guardia de la esquina, para que le ayude a desensillar el burro. Esto sucede en la calle que lleva por nombre 'Travesía del horno de los bizcochos' o en aquella otra, un poco más ardua, que se llama 'Bajada al Corral de Don Pedro'.

Estas escenas son las que interesan a ciertas gentes: la actualidad histórica de Toledo y no su pasado. Quieren sumergirse en la actualidad viajera, que a la postre, es la refundición y cristalización esencial de la historia pasada. Ese viejo, montado en su burro, resume en bufido al Greco, la Catedral, el Alcázar, la Mezquita, la Fábrica de Armas. Es una escena viva y transitoria del momento, que sintetiza, como una flor, los hondos fragores y faenas difuntas de Toledo.

Lo mismo puede afirmarse de todas las ciudades antiguas, ruinas y tesoros históricos del mundo. La historia no se narra ni se mira ni se escucha ni se toca. La historia se vive y se siente vivir (30).

Titulado como 'Explicación de la historia', este texto ilumina lo que se ha venido entretejiendo, y que oportunamente, se hace mostrar esencial. El pasado es 'estático e inmóvil', la actualidad es 'movimiento viviente e incesante'. El turista que no atiende al guía es el tiempo presente; el hombre. De tal forma, como ser actual, él mismo es un ser viviente y manifestación; hecho de la vida incesante. Si la historia 'no se narra ni se mira ni se escucha ni se toca', sino que 'se vive y se siente vivir', el acto humano debe responder a esta potencialidad incesante y manifestarse como tal: como la íntegra concreción de su vida en el tiempo sucesivo, viviente e incesante. Tal es el sentido existencial y racional que se deduce del ejemplo del turista, y es finalmente, lo que Víctor Farías ha

llamado 'ser esencial' (31) entendido por Vallejo.

Fariás ahonda:

En esta determinación de lo que entiende ser esencial, Vallejo se ve empujado necesariamente a especificar lo que entiende por la existencia humana y su característica. Este trabajo lo realiza el poeta en tres momentos de la obra comentada*. En un primer momento 'destruye' el trascendentalismo, abriéndose paso a la existencia como finitud fáctica (La muerte de la muerte). En el segundo (De Feuerbach a Marx) entrega una determinación positiva de la existencia secularizada. En el tercero crítica nuevamente, pero situándolo históricamente, el sentido del fenómeno religioso (Vocación de la muerte) (32).

Sigamos este planteamiento y tratemos de enriquecerlo para nuestros fines:

La muerte de la muerte

En realidad, el cielo no queda lejos ni cerca de la tierra. En realidad, la muerte no queda cerca ni lejos de la vida. Estamos siempre ante el río de Heráclito (33).

Destruído el 'trascendentalismo', vive el hombre. Es decir, el hombre como ser incesante, y libre de la cadena naturalista y teológica típica de la concepción platónica y medieval. Lo mismo vale el cielo que la tierra, pues él como hombre, existe y todo le pertenece tal cual; lo mismo la muerte que su vida. La realidad, es entonces, este acto integral, incesante y que en el

31.-"La estética de César Vallejo", en, Araucaria de Chile. No. 25. 1984. p 63

32.-Idem. p 63

*Contra el secreto profesional.

33.-En,Contra el secreto profesional...p 21

nombre adquiere el sentido mayor de la muerte de la muerte.

Vallejo es explícito en 'De Feuerbach a Marx':

Quando un órgano ejerce su función con plenitud, no hay malicia posible en el cuerpo. En el momento en que el tennista lanza magistralmente su bola, le posee una inocencia totalmente animal. Lo mismo ocurre con el cerebro. En el momento en que el filósofo sorprende una nueva verdad, es una bestia completa. Anatole France decía que el sentimiento religioso es la función de un órgano especial del cuerpo humano, hasta ahora desconocido. Podría también afirmarse que, en el momento preciso en que este órgano de la fe funciona con plenitud, el creyente es también un ser desprovisto a tal punto de malicia que se diría un perfecto animal (34).

Lo que explica la muerte de la muerte es, pues, el acto de negación de la naturaleza, que distanciado de la dominación de ésta sobre el hombre, éste le da a ella una potencialidad que al tiempo que es una reconciliación consigo mismo, es también, la plena realización de él como hombre.

En 'De Feuerbach a Marx', es más que evidente, el por qué Cesar Vallejo reclama la integridad del hombre en el sentido de que no debe haber separación alguna entre su técnica y sensibilidad, entre su plenitud humana, y el acto que realiza. Lo que lo explica es, en efecto, esta imagen del mundo expresado como la muerte de la muerte, y donde fundamentalmente, es en ella donde ocurre la integración de sí mismo con lo que antes era el cielo prometido, o la consecución y plenitud del ejercicio de la 'Idea' absoluta de Hegel, simbolizada ésta, en el ejercicio de la

*Vallejo lo pasó en verso con algunas pequeñas variantes. En su momento será analizado cuando se critique Poemas en prosa, donde está coleccionado.

34.-Idem. p 13

razón 'como la rosa en la cruz del presente' (35).

Karl Marx escribe en la segunda tesis sobre Feuerbach:

El problema de si al pensamiento humano se le puede atribuir una verdad objetiva, no es un problema teórico, sino un problema práctico. Es en la práctica donde el hombre tiene que demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poderío, la terrenalidad de su pensamiento*. El litigio sobre la realidad o irrealdidad de un pensamiento que se aísla de la práctica, es un problema puramente escolástico (36).

César Vallejo toma nota de ello, y así como Marx reprochó a Feuerbach su 'naturalismo antihistórico' (37), y su torpeza en no ver a la práctica más que en su "forma suciamente judaica de manifestarse" (tesis primera), el poeta peruano fija su atención en ello y le da también al hombre su 'dimensión histórica y técnica' (38) como el segundo corrigió a Feuerbach. El resultado es peculiar:

Vocación de la muerte

El hijo de María inclinose a preguntar:

-¿Qué lees?

El doctor alzó los ojos y lanzó una mirada de extrañeza sobre su interlocutor. Otros escribas se volvieron al hijo de María y al sabio rabino.

La asistencia al templo, aquel día era escasa. Se

35.- Véase p 10

36.- La ideología alemana. Pueblo y Educación. La Habana, 1982. p 634

*El acento es mío.

37.- Kostas Papaioannou. De Marx y el marxismo. Trad. Roberto Vallín Medina. Fondo de Cultura Económica. México, 1991. p 45

38.- Idem. p 45

juzgaba a un griego por deuda. El acreedor, un joven sirio del país del Herrón, aparecía sentado en el plinto de una columna del pórtico y, por todo alegato ante sus jueces, lloraba en silencio.

-Leo a Lenin, -respondió el doctor, abriendo ante el hijo de María un infolio, escrito en caracteres desconocidos.

El hijo de María leyó mentalmente en el libro y ambos cambiaron miradas, separándose luego y desapareciendo entre la multitud. Al volver a Nazareth, el hijo de María encontró a su cuñado, Armani, disputando por celos con su mujer, Zabade, hermana menor del hijo de María. Ambos esposos, al verle, se irritaron más, porque le odiaban mucho.

- ¿Qué quieres?

El hijo de María estaba muy abstraído y se estremeció. Volviendo en sí, tornó a la calle, sin pronunciar palabra. Tuvo hambre y se acordó de sus primos, los buenos hijos de Cleofas.

-Jacobo, ¡tengo hambre!

-Me llaman por teléfono. Volveré, -respondióle Jacobo, en el hebreo dulce y axilado de la antigua Galilea.

Vino la tarde y hacía tres días que el hijo de María no tomaba ningún alimento. Fue a ver pasar a los obreros que solían volver de Diocesarea en las tardes y se dispersaban en las encrucijadas de Nazareth, unos hacia el Oeste, por las faldas apacibles del Carmelo, cuyo último pico abrupto parece hundirse en el mar; otros hacia las montañas de Samaria, más allá de las cuales se extiende la triste Judea, seca y árida. Se acercó a un muro y se acodó en la rasante. Estaba fatigado y sentía el corazón más vacío que nunca de odios y amores y más incierto que nunca el pensamiento.

El hijo de María cumplía aquel día treinta años. Durante toda su vida había viajado, leído y meditado mucho. Su familia le odiaba, a causa de su extraña manera de ser, según la cual desechaba todo oficio y toda preocupación de la realidad. Rebelde a las prácticas gentilicias y aldeanas, llegó a abandonar su oficio de carpintero y no tenía ninguna vocación ni orientación concreta. En su casa le llamaban 'idiota', porque, en realidad, parecía acéfalo. Varias veces estuvo a punto de perecer de hambre y de intemperie. Su madre le quería por 'pobre de espíritu' más que a los otros vástagos. Con frecuencia desaparecía sin que se supiese su paradero.

Volvió con una hiena salvaje en los brazos, desgarrada la veste, mirando en el vacío y llorando en ocasiones. Acostumbraba también traer una rama de la higuera de los lugares santos de la edad patriarcal, con cuyas flores frotaban sus hábitos los finos y espirituales terapeutas de la vida devota.

El hijo de María alcanzó a ver una gran piedra, cerca de él, y fue a sentarse en ella. Anochecía.

Entonces, salió de Nazareth, por la rúa desierta y pedregosa, un grupo de personas de extraño aire vagabundo. Venía allí el barquero Cefas, de Cafarnaúm y su suegra Juana; Susana, mujer de Khousa, intendente de Antipas, e Hillel, el de los aforismos austeros, maestro que fue del hijo de María. En medio de todos, avanzaba un joven de gran hermosura y maneras suaves. Hillel decía preocupado:

-El reposo en Dios, he aquí la idea fundamental de Philon de Alejandría. Además, para él, como para Isaías y aún para el mismo Enoch, el curso de las cosas es el resultado de la voluntad libre de Dios.

Al advertir al hijo de María, sentado en una piedra, Susana se le acercó y le habló. Pero el hijo de María no respondió: justamente, en ese instante, acababa de morir. Hillel siempre engolfado en sus cavilaciones, tuvo una repentina exaltación visionaria y, dirigiéndose al joven de gran hermosura, que iba con ellos, le dijo, en el dialecto siríaco, estas palabras inesperadas:

-¡ Ya eres, Señor, el Hijo del Hombre! ¡En este momento, Señor, empiezas a ser el hijo del hombre! En este momento, Señor, empiezas a ser el Mesías, anunciado por Daniel y esperado por la humanidad durante siglos.

-Ya soy el Hijo del Hombre, el enviado de mi Padre-respondió el joven de las maneras suaves y la gran hermosura, como si acabase de tener una revelación, por espacio de treinta años esperada.

En torno de su cabeza judía, empezó a diseñarse un azulado resplandor (39).

Es ésta la terrenalidad del pensamiento, y es éste, el carácter integral del hombre. Es su sentido de la historia y el

carácter plenamente humano de no ver 'poderes ocultos' en Dios y en la Idea o el Logos (40). La dimensión humana se muestra aquí de manera radical; y el hecho de presentar al hijo de María como un hombre decadente y, en consecuencia, intrascendente, se da como respuesta a esa realidad humana al Hijo del Hombre: el hijo genérico que muestra la 'insuficiencia' (41) del primero y que muere después de no haber vivido nunca en la realidad (no le dice nada la caminata de los obreros, se olvida de comer y no tiene oficio).

Ahora bien, si Karl Marx vio en el mercado y en la industria la dimensión histórica y técnica del sujeto (42), ¿Cómo interpreta César Vallejo este sentido práctico como poeta?

La respuesta está llena de matices, pero no así, lo que Vallejo propone como la esencia de la cuestión:

La humanidad se halla de pronto ante un problema (el obrero) que conteniendo todos los demás problemas humanos (morales, artísticos, etc.) la espanta a ella misma, y no puede resolverlo con la razón y el consciente, so pena de abdicar sus derechos clasistas a la burguesía. Es entonces que el pensamiento burgués se evade de la razón y del consciente y se hunde en el inconsciente, en la superrazón y en la libido freudiano. Y todo porque no tiene valor de utilizar su razón justamente en la solución de todos los otros problemas universales (43).

Es por esta razón, apoyada en un discurso marxista de la realidad (44), que César Vallejo critique con furor a los

40.-Kostas Papaioannou. De Marx... p 82

41.-Víctor Fariás. Ob. Cit. p 66

42.-Kostas Papaioannou. De Marx... p 52

43.-En, El arte y la revolución... (del carnet de 1929-1930 - cuaderno verde). p 142

44.-Desde el inicio de este apartado, he destacado el sentido

vanguardistas de la época, y ridiculice a sus representantes como ya se mostrado el caso de Marinetti.

Donde es más específico sobre el punto principal de la cuestión, es en la "Autopsia del Superrealismo"; donde precisamente Vallejo, embate contra el nulo sentido práctico y social de los surrealistas, y su flagrante contradicción de la pretendida posición marxista y revolucionaria que profesan:

Juegos de salón, he dicho, e inteligentes también: cerebrales, debiera decir. Cuando el superrealismo llegó, por la dialéctica ineluctable de las cosas, a afrontar los problemas vivientes de la realidad - que no dependen precisamente de las elucubraciones abstractas y metafísicas de ninguna escuela literaria-, el superrealismo se vio en apuros. Para ser consecuentes con lo que los propios superrealistas llamaban 'espíritu crítico y revolucionario' de este movimiento, había que saltar al medio de la calle y hacerse cargo, entre otros, del problema político y económico de nuestra época. El superrealismo se hizo entonces anarquista, forma ésta la más abstracta, mística y cerebral de la política y la que mejor se avenía con el carácter ontológico por excelencia y hasta ocultista del cenáculo. Dentro del anarquismo, los superrealistas podían seguir reconociéndose, pues con él podía convivir y hasta consustanciarse el orgánico nihilismo de la escuela.

(Más adelante)

Breton, en su Segundo Manifiesto, revisa la doctrina superrealista, mostrándose satisfecho de su realización y resultados. Breton continúa siendo, hasta sus postreros instantes, un intelectual profesional, un ideólogo escolástico, un rebelde de bufete, un dómine recalcitrante, un polemista estilo Maurras, en fin, un anarquista de barrio. Declara, de nuevo, que el superrealismo ha triunfado, porque ha obtenido lo que se proponía: 'suscitar desde el punto de vista moral e intelectual, una crisis de conciencia'. Breton se

peculiar que le da Vallejo al marxismo y al cristianismo. Esta aseveración que profundiza la polémica en torno a Vallejo sobre el particular, no obstante, está respaldada en El arte y la revolución, y específicamente, desde su artículo "EL espíritu polémico" redactado en 1928. Véase Crónicas.t. II... p 314-315

equivoca. Si, en verdad, ha leído y se ha suscrito al marxismo, no me explico cómo olvida que, dentro de esta doctrina, el rol de los escritores no está en suscitar crisis morales e intelectuales más o menos graves o generales, es decir, en hacer la revolución 'por arriba', sino, al contrario, en hacerla 'por abajo'. Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus 'crisis de conciencia' (45).

César Vallejo no podía tener una respuesta y juicio más coherentes que los dados ante el movimiento surrealista. Y es que como se ha ido demostrando, su concepción del mundo y su concepción estética están apoyados en un discurso sobre la realidad que es homogéneo y dialéctico (además de la personalidad evidente en cada uno de sus razonamientos que no lo enmarcan en un marxismo acritico).

Esto es un buen ejemplo:

No hay que engañar a la gente diciendo que lo único que hay en la obra de arte es lo económico. No. Hay que decir claramente que ese contenido de la obra es múltiple - económico, moral, sentimental, etc. - pero que en estos momentos es menester insistir sobre todo en lo económico - porque ahí reside la solución total del problema de la humanidad (46).

Confluyente a este llamado de atención, Vallejo deslinda así desde 1927, el sentido político del artista, pero también, sus dimensiones de acción:

El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política,

45.-En, El arte y la revolución... p 73 y 77

46.-Idem. p 150-151

probaría chatura espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética. Pero, ¿en que esfera debiera actuar políticamente el artista? Su campo de acción política es múltiple: puede votar, adherirse o protestar, como cualquier ciudadano; capitanear un grupo de voluntades cívicas, como cualquier estadista de barrio; dirigir un movimiento doctrinario nacional, continental, racial o universal, a lo Rolland. De todas estas maneras puede, sin duda, militar en política el artista; pero ninguna de ellas responde a poderes de creación política, peculiares a su naturaleza y personalidad propias. La sensibilidad política del artista se produce, de preferencia y en su máxima autenticidad, creando inquietudes y nebulosas políticas, más vastas que cualquier catecismo o colección de ideas expresas y, por lo mismo, limitadas, de un momento político cualquiera, y más puras que cualquier cuestionario de preocupaciones o ideales periódicos de política nacionalista o universalista. El artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana. Su acción no es didáctica, transmisora o enseñatriz de emociones e ideas cívicas, ya cuajadas en el aire. Ella consiste, sobre todo, en remover de modo obscuro, subconsciente y casi animal, la anatomía política del hombre, despertando en él la aptitud de engendrar y aflorar a su piel nuevas inquietudes y emociones cívicas. El artista no se circunscribe a cultivar nuevas vegetaciones en el terreno político, ni a modificar geológicamente ese terreno, sino que debe transformarlo químico y naturalmente. Así lo hicieron los artistas anteriores a la Revolución Francesa y creadores de ella; así lo han hecho los artistas anteriores a la Revolución Rusa y creadores de ella. La cosecha de semejante creación política, efectuada por los artistas verdaderos, se ve y se palpa sólo después de siglos y no al día siguiente, como acontece en la acción superficial del pseudoartista.

Diego Rivera cree que el pintor latinoamericano debe tomar como motivos y temas artísticos la naturaleza, los hombres y las vicisitudes sociales latinoamericanas, como medio político de combatir el imperialismo estético y, por ende, económico, de Wall Street. Diego Rivera rebaja y prostituye así el rol político del artista, convirtiéndolo en el instrumento de un idealismo político, en un barato medio didáctico de propaganda económica. 'Es una verdad indiscutible - dice Rivera- el poder del factor estético como determinante, en primer lugar, económicamente de la orientación de la referencia en los consumos y, en segundo lugar, como factor psicológico capaz de

encauzar la mente y la voluntad proletaria por el trayecto más corto hacia la consecución de lo que conviene a sus intereses de clase'. Olvida Diego Rivera que el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera de la política. Olvida que el arte no es un medio de propaganda política, sino el resorte supremo de creación política (47).

Lo mismo había argumentado un año antes cuando hablaba del sentido ideológico y didáctico de las obras de Víctor Hugo, y en consecuencia, de su depreciación literaria. En aquel artículo precisaba: "Menester es distinguir al poeta del político" (48).

Definida la potencialidad del sujeto ante su objeto, es decir, la potencialidad del hombre ante la naturaleza, ¿qué orden (no sólo económico y social) correspondería al acto creativo de éste?

César Vallejo apunta:

El instinto del trabajo es, crónológica y jerárquicamente, el primero entre todos, antes que el sexo y que el de la conservación. Lo primero que hace un niño al nacer es un esfuerzo (grito, movimiento, gesto) para contrarrestar un dolor, malestar, o incomodidad. Este instinto puede llamarse el de la lucha por la vida (instinto del trabajo), base de una nueva estética: la estética del trabajo (49).

El sujeto nuevo, el "Hijo del Hombre", se desarrollaría desde este primer instinto, contrario al orden precisamente

47.-"Los artistas ante la política", (1927), en Crónicas. t. II... p 209-210

48.-"El caso Víctor Hugo", (1926), en Crónicas.t. I... p 338

49.-En, El arte y la revolución... (del Carnet de 1932). p 150

capitalista de producción donde el hombre no participa de la totalidad del producto, y donde en consecuencia, no ve su naturaleza transformadora del mundo objetivo.

La "estética del trabajo", correspondería así, a la vida genérica del hombre (que se distingue del animal atado a la necesidad) caracterizada por "darle la medida inherente" al objeto de su creación, y vivir así, de acuerdo a las "leyes de la belleza" (50).

Pero, como ya se ha asentado, no sólo se trata de una estética económica, sino de una estética que comprende a todos los actos del hombre. César Vallejo, en Contra el secreto profesional especifica:

Las artes (pintura, poesía, etc.) no son sólo éstas. Artes son también comer, beber, caminar: todo acto es un arte. Resbalón hacia el dadaísmo (51).

Resbalón hacia el dadaísmo, dice Vallejo, que no sin gracia y dándole crédito positivo en este aspecto, hace recordar también aquellos lemas que los surrealistas enunciaban reivindicando a Arthur Rimbaud (cambiar la vida) y a Karl Marx (transformar el mundo) (52), para manifestar su intento revolucionario como vanguardia artística. Cercano, César Vallejo, en este punto al dadaísmo y al surrealismo y a los lemas de Rimbaud y Marx, no

50.-Carlos Marx. Manuscritos económico-filosóficos de 1844. Trad. Wenceslao Roces. Ed. Grijalbo. Colec. Clásicos de marxismo. México, 1989. p 82

51.-En Contra el secreto profesional... (del Carnet de 1929-20 set.- y 1930). p 78

52.-André Breton. "Discurso en el congreso de escritores", (1935), en Manifiestos del surrealismo. Trad. Andrés Bosch. Labor/Punto Omega. Barcelona, 1985. p 269

expone otra cosa sino la posible realización de un tiempo pleno en cada acto que efectúe el hombre, y en consecuencia, la realización integral de él como sujeto que logra dar un orden igualmente entero a su vida como justamente lo proponen y demandan los dadaístas, surrealistas, Rimbaud y Marx.

Se hace manifiesto cada vez con mayor claridad, que la reivindicación del sujeto hecha por César Vallejo en el ejercicio poético, y la potencialidad y dimensiones que ello significa, radica con suma coherencia en lo que Aristóteles distinguía en el historiador y en el poeta como dos hombres que estructuran un discurso a partir de la realidad, pero con una distinta dinámica y alcances. Mientras que aquél estructura un discurso sobre la realidad perteneciente a un tiempo pasado, éste estructura una realidad que no se confina a él, y en cambio, lo llena de posibilidad (verosímil) al no reducirlo a un intento de verdad determinista tal y como se le exige al primero.

Como ha clarificado Galvano della Volpe, la verosimilitud de la estructuración del discurso elaborada por el poeta, se fundamenta precisamente en la posibilidad "o racional (ideal) necesidad" características del trabajo poético (53); y evidente, desde el momento en que la estructura se presenta llena de significación, al ser producto ella misma, de la mimesis (verosimilitud) organizada de acuerdo a un "orden técnico-semántico (verbal) por la cual un verdadero poeta nos obliga siempre a tomarle la palabra, a juzgarle, en definitiva, por lo

53.-Historia del gusto. Trad. Zósimo González Pérez. Visor. Colec. La bolsa de la medusa. No. 8. Madrid, 1972. p 20

que dice (el 'estilo') y no simplemente por lo que piensa" (54).

Como verdadero poeta, César Vallejo, incluso, consolida el concepto de verosimilitud de su trabajo, cuando de manera sorprendente por su lucidez y claridad, dice:

 Mi técnica está en continua elaboración según Mariátegui. Como la técnica industrial y la racionalización de Ford (55).

El sentido crítico de la realidad (y del tiempo histórico) y de la técnica del poeta, no podía ser tan cercana como práctica, en esta identidad que César Vallejo halla en el trabajo del hombre. Fuera lirismos, irracionalismos, inconcientes y acriticismos de la vida; es decir, ausencias de juicio de la realidad histórica, económica, tecnológica... He aquí por qué César Vallejo critica radicalmente a las llamadas vanguardias artísticas: por estas razones que ellas mismas no comprenden, y que por tanto, se presentan como insuficientes y limitadas al orden vital, económico y político imperantes.

Como se ha expuesto aquí, César Vallejo desde su tesis de bachiller, no dejó de resaltar la importancia de la crítica en el arte y sus implicaciones en la vida. Así, si el joven Vallejo reconocía el trabajo de los hermanos Schlegel y ponía en

54.-Idem. p 31

55.-En, Contra el secreto profesional... (del Carnet de 1929/1930). p 79. La alusión al texto de José Carlos Mariátegui que hace Vallejo, pertenece al clásico ensayo sobre Los heraldos negros, y Trilce, coleccionado en el también clásico libro del marxista peruano intitulado Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Era. Colec. Serie Popular. no. 67. México, 1988. p 281

evidencia el romanticismo que reposaba en una concepción idealista de la realidad, se observa que el juicio estético de César Vallejo se fortalece y pasa sin intentos de pose revolucionaria característica de la época, al ejercicio crítico del arte y de la vida que lo contiene (ejercicio cuya influencia de fuentes marxistas es patente, y lleno él, de peculiaridades e interrogantes sobre los textos que pudo haber leído).

Lo cierto es que si Saúl Yurkievich hace notar que la poesía de César Vallejo revolucionó los esquemas tradicionales de representación (y que inauguran un nuevo ámbito mental) (56), Vallejo fundamenta en este aspecto la nueva sensibilidad que el creía debía tener toda poesía nueva, y que en consecuencia, daría lugar a un nuevo hombre y a un nuevo orden de vida.

Coincide en esto, con José Carlos Mariátegui cuando señala que "la técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también" (57), y para ser más explícito, César Vallejo pregunta:

¿Puede hablarse de liberación espiritual mientras no se haya hecho la revolución social y material, y mientras se vive dentro de la atmósfera material y moral de la producción y de las relaciones burguesas de la economía? (58).

La pregunta y juicio estéticos de César Vallejo reciben una respuesta que es la historia y es la vida, y que, como ya se asentó, responden al sentido de verosimilitud o de posibilidad o

56.- Ob. Cit. p 40-41

57.- "Arte, revolución y decadencia", en El artista y la época. Obras completas no. 6. Amauta. Lima, 1978. p 18

58.- El arte y la revolución... (del Carnet de 1929/1930). p 138

"racional (ideal) necesidad" de la que habla Aristóteles y que clarifica Galvano della Volpe.

Es por esta consideración que en la obra de Cesar Vallejo, se ve una terrenalidad de la dimensión divina (el reino de este mundo), representada por el Hijo del Hombre y su inherente actividad integral en la vida, bajo un tiempo, que incesante, se manifestaría no ya como "contenido informe" como decía Friedrich Schiller; ni tampoco, con el sentido idealista e impráctico que manifestaba Hegel cuando situaba el tiempo y la historia bajo la imagen de una rosa "como cruz del presente".

El tiempo y la realidad que concretizaría al hombre nuevo, para César Vallejo, giraría entonces en torno a la estética del trabajo, y la dimensión vital e histórica de ello, a su ejercicio como motor central.

2.-LA IMAGEN DEL TIEMPO

2.1 LOS HERALDOS NEGROS: Entre la intemperie y la cruz en duda.

Cristo prosiguió: "He recorrido los mundos, subí a los soles y voie con las vías lacteas a través de los desiertos del cielo, pero no hay Dios. Baje, lejos y profundo, hasta donde el Ser proyecta sus sombras. mire al abismo y grite: 'Padre, ¿dónde estas?', pero solo escuche la eterna tempestad que nadie gobierna; y el brillante arco iris formado por todos los seres estaba ahí, sobre el abismo, sin que ningún sol lo creara y se derramaba gota a gota. Y cuando alce la mirada hacia el cielo infinito buscando el Ojo de Dios, el universo fijó en mi su orbita vacía, sin fondo; la Eternidad reposaba sobre el Caos, lo roía y se uevoraba a si misma. - ¡Griten disonancias, dispersen las sombras, ya que El no es!".

Jean Paul Richter
(Fragmento de la novela Siebenkäs)*

"¡Dormían. Amigos, ¿saben la buena nueva?
Con mi frente he tocado la Boveda eterna;
¡Sangro, herido, me duele en bien de los días!

'Hermanos, los engañaba: ¡Abismo, abismo,
abismo!
Falta el dios en el altar donde yo soy la
víctima...
¡Dios no esta! ¡Dios no existe!' Pero
siempre dormían!...

Gérard de Nerval
(Le Christ aux oliviers)**

*Agradezco a Adriana Yáñez la autorización para usar aquí su traducción, hecha hasta entonces, con fines solamente personales y amistosos. Sueños. Premiá (ed. Bilingüe). Colec. La nave de los locos no. 104. p 50

**La traducción es mía. Les Chimères. Le Livre de Poche. France, 1972. p 183

La imagen del tiempo en Los heraldos negros (1) es la de la orfandad existencial del hombre que habita el mundo bajo la intemperie y cuya luz de luna es la corona sangrante de Jesucristo crucificado.

La imagen corresponde a un hombre en conflicto y pende entre la búsqueda del apoyo divino y la blasfemia. El proceso de significación estética indica que este hombre y la voz poética inmediata, oscila entre el idealismo azul modernista y la pasión de Jesús. Su resultado parece irreconciliable y se manifiesta en la pérdida de la fe en el dios católico, en una conflictiva respuesta estética y en una agitada solución histórica.

La imagen del tiempo en Los heraldos negros (como veremos después en sus siguientes libros), no es un concepto ni tiene una misma lógica de significación. Es decir, no es una modalidad de tiempo subordinada a un concepto predeterminado, sino que es una confluencia de signos que el sentimiento del tiempo y la conciencia que de él tiene el hombre, van estructurando en distintas manifestaciones de su realidad.

¿Cuáles son esta vez? El hombre, la vida, la muerte, dios, la mujer y la historia.

Rafael Gutiérrez Girardot ha dicho: "Al lenguaje poético corresponde el mundo de las imágenes. De modo semejante a como Vallejo refunde en el lenguaje escenas dispersas de la Historia

Sagrada y de la pasión de Jesús. en las imágenes de sus poemas entrecruza y combina los cuadros de ese sacro acontecimiento (2).

Si bien es cierto, ¿que tipo de hombre hay en ese mundo? Gutierrez Girardot, teniendo como espacio referencial la muerte de Dios, dice que Vallejo intenta recrearlo con una mirada infantil (3). Pero también podemos notar que la mirada personal, del poeta, y en sí del hombre, nos ofrecen un mundo peculiar que enriquece lo dilucidado ya por Girardot. Veámoslo en siete momentos clave.

Primero: "Los heraldos negros":

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.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el destino blasfema.
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! (p20)

2.-"La muerte de Dios", en, Aproximaciones a César Vallejo. Angel Flores. Las Américas. New York, 1971 t. 1 p 339

3.-Idem. p 339

Poema reflexivo. de duda y aseveración. observamos que aquí la imagen del tiempo es el dolor humano. Son golpes en la vida y que se supone vienen del odio de Dios. Son también caídas de Cristo, y cuya fe. el destino (el hombre) blasfema.

El pan atestigua esa situación y se presenta como la esperanza a punto de quemarse, para atizar conjuntamente, la realidad que no alcanza a conocerse del todo.

El nombre busca lo vivido y encuentra tan sólo su culpa.

¿Pero culpa de qué? ¿De haber perdido el paraíso? La culpa no es tan unilateral y viéndola desde la sincronía del libro, no hay añoranza del paraíso ni es una redención como en Novalis (en los Himnos a la noche), sino más bien, culpa de haber nacido. Aquí, la solución del dolor no es Dios ni el paraíso; es una duda del hombre que blasfema y que quiere creer pero no se halla más que a sí mismo.

La realidad es más inmediata y la respuesta más concreta: el atestiguamiento de ser hombre y ser impotente ante el tiempo. ¿Ante que otra cosa? El poema no da respuesta y la única piedra de toque es la vida, y su constante afirmación, los golpes, que son el tiempo que se vive.

Segundo momento: "Deshojación sagrada":

Luna! Corona de una testa inmensa,
que te vas deshojando en sombras gualdas!
Roja corona de un Jesús que piensa
trágicamente dulce de esmeraldas!

Luna! Alocado corazón celeste
¿por qué bogas así, dentro la copa
llena de vino azul, hacia el oeste,
cual derrotada y dolorida popa?

Luna! Y a fuerzas de volar en vano,
te holocaustas en opalos dispersos;
tu eres talvez mi corazón gitano
que vaga en el azul llorando versos...! (p22)

El hombre es tiempo (4), pero también es un Jesús que piensa. Establecida esta identidad, Jesús, que es el hombre, se halla bajo la intemperie de una luz de luna simbolizada por la corona de espinas, y de manera analógica, sentida como el corazón mismo de la persona poética.

El sentido de esta imagen en su plano asociativo, sin lugar a dudas, tiene correspondencia (aunque no se llega a declarar la inexistencia ni la muerte de dios), con la orfandad del Cristo de Gerard de Nerval, quien en el momento de preguntar por el Padre, la respuesta radica en el hombre mismo como una víctima. Pero corresponde también, al sentido de dolor y racionalización humana que de la persona de Jesús, hace Blas Pascal en sus Pensamientos, a quien tal vez debió haber leído César Vallejo: "Jesús está solo en la tierra, solo no únicamente en lo de sentir y partir la pena, sino en saberla; el cielo y el son los únicos en este conocimiento" (5).

Esta situación analógica del hombre temporal como un Jesús conciente de su realidad de víctima y soledad en el mundo, en "La

4.-Américo Ferrari acierta cuando sintetiza los signos que fundamentan esta aseveración: "El hombre como ser temporal, el hombre angustiado ante la muerte, el hombre abandonado en medio de un universo de símbolos mudos e interrogándose ante una naturaleza enigmática: de estos temas el romanticismo hizo representaciones poéticas privilegiadas; en la encrucijada de todas ellas es la existencia del hombre lo que interesa siempre al poeta. A través del tema del hombre solo, cortado de Dios y de la naturaleza hostil, Vallejo enlaza con el pensamiento romántico y postromántico y se vincula a todos aquellos que, de Leopardi y Hölderlin a Baudelaire, a Georg Trakl y a Antonin Artaud han tenido cuentas que ajustar con la realidad. Lo propio de esta

cena miserable". adquiere una dimension que lejos de atenuarse.
se incrementa:

Tercer momento:

Hasta cuando estaremos esperando lo que
no se nos debe... Y en que recodo estiraremos
nuestra pobre rodilla para siempre! Hasta cuando
la cruz que nos alienta no detendra sus remos.

Hasta cuando la Duda nos brindara blasones
por haber padecido...

Ya nos hemos sentado
mucno a la mesa, con la amargura de un niño
que a media noche, llora de hambre, desvelado...

Y cuando nos veremos con los demas, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos.
Hasta cuando este valle de lagrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.

De codos
todo bañado en llanto, repito cabizbajo
y vencido: hasta cuándo la cena durara.

Hay alguien que ha bebido mucno, y se burla,
y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara
de amarga esencia humana, la tumba...

Y menos sabe
ese oscuro hasta cuando la cena durará! (p86)

De correspondencia con la última cena de Cristo en la
tierra, en este poema el sentido del tiempo que hemos visto como

poesia es la interrogacion, el asombro, la angustia. La
naturaleza deja de ser decorado o espectaculo: en Hölderlin es
physis, fuerza esencial donde moran los dioses ocultos; en
Leopardi y en Vigny, fuerza ciega, maligna y hostil contra la
cual se agrupa la comunidad de los hombres; en Baudelaire, selva
de símbolos. En todo caso Dios está ausente, y la naturaleza,
cuando más cerca está se ofrece como un misterio. ¿Con qué, pues,
se vinculará el hombre? Esta pregunta queda sin respuesta". En:
El universo poético de Cesar Vallejo. Monte Avila. Caracas,
1972. p 12-13.

5.-Trad. Eugenio D'Ors. Porrúa. Colec. "Sepan cuantos..." no.
577. Mexico, 1989. p 328

la identidad hombre-Jesús pasante, es ya un tiempo más que nunca escatológico, de fatalismo y tremendismo sin límites.

El adverbio "Hasta cuando", lleva en su significación, el estado existencial de la persona poética. El verbo, incluso, es subordinado por el peso significativo del primero, y es junto con "siempre", el margen del significado del poema: Se pregunta hasta cuando durará la espera (en gerundio: esperando), hasta cuando la Duda, y hasta cuando la cena (esto es: el presente de ser hombre como Cristo lo fue en su estancia en la tierra). Preguntas que, como ha señalado Mariano Iberico, son formas adverbiales que "nos ayudan a vislumbrar no solo su sentido del tiempo, sino su sentido general de la vida y del ser" (6).

Así, el deseo de que se acabe el valle de lágrimas para siempre, vemos que se carcome en un presente en el que se llora (de hambre; realidad más que fenechiente), y en el cual, la cruz es un estímulo que, desafortunadamente, transcurre, es decir, que marca la temporalidad.

Cuarto momento: "Los dados eternos":

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa hacer tomádotte tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada en tu costado:
tú no tienes Marías que se van!

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

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas,

y jugaremos con el viejo dado...
Talvez con jugador! al dar la suerte
del universo todo,
surgiran las Ojeretas de la Muerte,
como dos ases funebres de lodo.

Dios mio, y esta noche sorda, oscura,
ya no podras jugar, porque la Tierra
es un dado roido y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura. (p95)

José María Valverde (7), ha notado que Vallejo tiene un sentido mortuorio del tiempo y que su lirica gira "en torno a un verdadero presente temporal, en sentido mucho mas amplio que el gramatical". Al menos en "Los dados eternos" aciertan los dos juicios, pero se ajustan más con lo que dice Mariano Ibérico, quien, al coincidir con Valverde en lo que respecta al sentido mortuorio (8), considera pertinente agregar que la muerte, es "como algo contemporaneo a la vida misma, o mejor, como un modo del ser o del no ser, sin duda contrario a la vida, pero incorporado como un momento dialéctico en el proceso del devenir vital" (9).

Estas conclusiones vemos que son evidentes y que incluso son desbordadas por otras interrogantes. En un principio, vemos un tiempo presente (un presente temporal), que es padecido por el ser que vive; se llora. Luego, vemos una transgresión a la naturaleza del ser que se asume en su temporalidad y realidad

7.-Estudios sobre la palabra poética. Rialp. Madrid, 1952.
p 26-27

8.-Dice que la muerte es un "integrante de la conciencia del tiempo". Ob. Cit. p 307

9.-Esta cita pertenece a: "El tiempo y la muerte", en, Aproximaciones a Cesar Vallejo...t. II p 103

de barro, para afirmar con blasfemia, que el nombre sufre porque Dios es él. Llegado este momento, Dios identificado con el nombre, se convierte en jugador, quien usa un dado roído y que termina siendo el universo, la creación. Es decir, el mundo, y el hombre que llora y es consciente de la temporalidad, atestigua que ello descansa en algo peor, en el azar, que cercano al sin sentido, solo tendría bienaventuranza en la sepultura, en la muerte.

Quinto momento: "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, niños..."

Ahora yo me escondo,
como antes, todas estas oraciones
vespertinas, y espero que tu no des conmigo.
Por la sala, el zaguán, los corredores.
Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo.
Me acuerdo que nos hacíamos llorar,
hermano, en aquel juego.

Miguel, tú te escondiste
una noche de agosto, al alborear;
pero, en vez de ocultarte riendo, etabas triste...
Y tu gemelo corazón de esas tardes
extintas se ha adurrido de no encontrarte. Y ya
cae sombra en el alma.

Oye, hermano, no tardes
en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá. (plll)

He aquí, con este poema, la peculiaridad de la imagen del tiempo en Los heraldos negros, y la definición ya de un estilo que se consolidará en Trilce. El hombre que es Jesús, que es tiempo y que piensa bajo una tierra que rueda a través del azar,

es ante todo (y fuera de los conceptos que encierra nuestra descripción de signos y valores), un hombre de carne y hueso; y dentro de la sensibilidad vallejianana, no podía ser representada mejor, que por la imagen de un niño de decidida referencia autobiográfica.

En "A mi hermano Miguel", la persona poética (que no es sino una perspectiva personal), vuelve a sentir que el pasado es la ausencia de lo vivido y de lo que se vive. La falta del hermano Miguel es una falta sin fondo, y que en el juego de las escondidillas, adquiere en el presente una bucuqueda fatal que llevaria a inquietar a la misma creadora de su vida, a su madre.

La confluencia del pasado y el presente casi de un verso a otro, es en la representación del poema, una característica que Vallejo mantendrá a lo largo de su obra, y que lo llevará, incluso, a plantear realidades poéticas sorprendentes que algunos críticos han tachado de incoherentes y herméticas.

Lo seguro, es que en este poema, el pasado desborda el presente, que a fin de cuentas es convulsivo y trágico por la realidad de que su hermano ha muerto y que no volverán a encontrarlo.

Sexto momento: "El poeta a su amada":

Amada, en esta noche tú te has crucificado
sobre los dos maderos curvados de mi beso;
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
y que hay un viernesanto más dulce que ese beso.

En esta noche rara que tanto me has mirado,
la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso.
En esta noche de setiembre se ha oficiado
mi segunda caída y el más humano beso.

Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos:
se ira secando a pausas nuestra excelsa amargura:
y habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos.

Y ya no habrán reproches en tus ojos benditos;
ni volvere a ofenderte. Y en una sepultura
los dos nos dormiremos. como dos hermanitos (p42)

Aquí, el hombre es dentro de su identidad con Cristo, un hombre que peca, queriendo decir con ello, que la espiritualidad ha cedido a la terrenalidad del amor y su implicaciones.

Respecto a esto, se ha mencionado que César Vallejo asume la cruz como hombre (10), o bien, que precisamente en la pena, se conjugan "sexualidad y sacralidad" (11). Esto indica, que aún dentro del amor hay un cierto sentimiento temporal, y que en la concreción de su acto, hay un combate entre la búsqueda de un equilibrio y el sentimiento de armonía, que en este caso, se busca en la mujer que es concebida en su correspondencia con la vida sagrada del mundo cristiano en que habita.

La plenitud de la relación sexual y su sentido amoroso se cumple de acuerdo a la plenitud de la significación de la cruz, y, bajo la temporalidad misma que ella contiene: En la noche del acto, la Muerte hace acto de presencia y se llega a la conciencia de que, mientras tanto, se muere.

Séptimo momento: "Terceto autóctono I":

10.-André Coyné. Cesar Vallejo. Nueva Visión. Buenos Aires, 1968. p 75

11.-Ramón Xirau. "César Vallejo: Zozobra, ruptura, sacralidad", en, Dos poetas y lo sagrado. Cuadernos de Joaquín Mortiz. México, 1980. p 77

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

Afilase lo rudo. Habla escarcela...
En las venas indígenas rutila
un yaravi de sangre que se cuela
en nostalgias de sol por la pupila.

Las pallas, aquenando hondos suspiros,
como en raras estampas seculares,
enrosarían 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. (p62)

La imagen del tiempo en Los heraldos negros no podía dejar de tener su correspondencia histórica de manera directa y como tema de poesía. La imagen del tiempo toma su realidad histórica expresada en el indígena, y lo representa como un campesino también sujeto a una temporalidad.

Mientras trabaja (tiempo presente que se supone en fiesta), hay en sus ojos una nostalgia de sol (su sacralidad incaica), y una realidad actual, que correspondiente a su modernidad histórica, se sincretiza como un dios-sol.

Hasta ahora, se ha advertido que la imagen del tiempo es, además de vertiginosa, compleja. La situación del hombre que la padece y el sujeto que la interroga, se halla en una realidad tan desfavorable como fatal.

¿Qué distingue esta fatalidad? A un hombre en conflicto.

El tiempo es el hombre y su mundo; una analogía cristiana.

Su imagen es un caos sin apoyo existencial. El hombre, cuando se descubre como tal (a parte de su identificación con Cristo), se ve como "un vacío metafísico que nadie ha de palpar" (poema "Espergesia" -pl14), y que en última instancia, radicaría en la enfermedad de Dios.

Cabe preguntar que solución hay dentro de esta imagen. La imagen del tiempo, y el hombre que es ella, tiene varias respuestas o soluciones:

En "Los heraldos negros", la duda y el dolor de los golpes de la vida inundan la conciencia del hombre y lo hacen declarar "Yo no sé!". Su única piedra de toque existencial es la conciencia de la vida y la muerte, que son tiempo.

En "La cena miserable", la cruz "que nos alienta", es un presente lleno de dolor.

En "Para el alma imposible de mi amada", La solución puede radicar en una identificación sacra:

Amada: no has querido plasmarte jamás
como lo ha pensado mi divino amor.
Quedate en la hostia,
ciega e impalpable,
como existe Dios. (p88)

En "Nochebuena", incluso el amor llega a considerarse como una esperanza:

Balarán mis versos en tu predio entonces,
canturreando en todos sus místicos broncos
que ha nacido el niño-jesús de tu amor. (p26)

En "Absoluta", el amor de identidad divina, se plantea como:

Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno
por todos!
Amor contra el espacio y contra el tiempo!

Un latido único de corazón;
un solo ritmo: Dios! (p80)

En "Deshojacion sagrada". la fatalidad que ya hemos analizado, se propone salvada - o se pretende nacerlo- con el esteticismo modernista:

tú eres talvez mi corazón gitano
que vaga en el azul llorando versos...! (p22)

Ya, en este sentido del arte como solución, Vallejo cree sacarle provecho al tiempo en "Oracion del camino" de esta manera:

Queda un olor de tiempo abonado de versos (p66)

O bien, en la plenitud del acto poético ("Los anillos fatigados):

¡Hav ganas de quedarse plantado en este verso! (p98)

Y finalmente, en un sentido del tiempo que viene a hacer más compleja la solución, sugiere que esta tiene que ver con la suerte (poema "La de a mil"):

El suertero que grita 'La de a mil',
contiene no sé que fondo de Dios. (p77)

O, en la realidad indígena como una compleja confluencia estética y una sacralidad de fondo sincrético (!Terceto autóctono I"):

El puño labrador se aterciopela,
...

Luce el Apostol en su trono. luego;
y es, entre inciensos, cirios, y cantares,
el moderno dios-sol para el labriego. (p52)

Al analizar estas soluciones dentro de su corpus de significación y valorización, notamos una situación indiscutible: la verosimilitud marcha con fricciones.

Elio quiere decir, que dentro de la concepción del mundo de César Vallejo y dentro de la valoración de la imagen del tiempo, es evidente si no una teoría sobre la crisis del lenguaje (12), si que la crisis es asumida. En otras palabras: hay una valoración de la lengua, de la estética de su tiempo, y del mundo que las contiene. Y tal situación, determina que la problemática misma, se resuelva de manera arriesgada.

Es notorio, que en Los heraldos negros existe una poética y una perspectiva personal y confesional, que tienen correspondientemente, una perspectiva estética. Debido a ello, se aclara el por que de este tipo de imagen y de su solución que es lo distintivo de su ruptura con el modernismo (13), y que fue justamente, lo que desconcertó a la crítica (14).

Tal imagen que radica en una poética personal, confesional y de perspectiva estética, tiene un fondo de explicación compleja pero esclarecedora.

12.-Idem. p 75

13.-Esto ha sido estudiado por Julio Ortega: "La poética de la persona confesional", en, Aproximaciones a César Vallejo...t. II. p 17-41

14.-Coincidente con Julio Ortega, Alberto Escobar lo vigoriza aún

Impreso en 1918, Los heraldos negros son el trabajo de un Cesar Vallejo tan vertiginoso como la imagen del tiempo de su primera coleccion de poemas. Hay en el, una conciencia historica del lenguaje (recordemos que Vallejo lo declara as; en una entrevista), si, pero es una conciencia en forma de lucha que en ocasiones se resuelve y en otras no.

Alcides Soelucin, quien junto con Juan Espejo Asturrizaga fueron compañeros de andanzas y lecturas de Vallejo, ha aclarado que hasta 1915 la produccion de su amigo, presentaba "Tanto en la tematica como en la expresion, inequivocos signos de un rezagado e intrascendente romanticismo" (15). Pero una vez que entra en contacto con el grupo de Trujillo, como dice Juan Espejo:

Vallejo ya ha dejado de lado a Acuña, Juan de Dios Peza, Flores, Salvador Diaz Mirón, Gutiérrez Najera. Empieza a leer a Jose Santos Chocano, Ruben Darío, Amado Nervo, Emilio Carrere, Francisco Villaespesa, y algunos otros españoles. Posteriormente habria de conocer a Herrera y Ressig ('Los Peregrinos de Piedra' Editorial Garnier Hnos., Paris, prologado por Rufino Blanco Fombona); Antología de la Poesia Francesa, por José Díez-Canedo y Fernando Fortun, editada en Madrid, 1913, y otros autores modernos (16).

Hacia 1917, tal lista, será enriquecida por autores simbolistas franceses, filósofos españoles y novelistas rusos*. Acompañada esta actividad intelectual, además, de una vida amorosa atormentada y de fuerte confrontación social.

más: "La perspectiva personal en Los heraldos negros", en, César Vallejo, Edición de Julio Ortega. Taurus. Colec. Persiles no.76. Serie El escritor y la crítica. Madrid, 1975. p 235- 243
15.-"Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética", en, César Vallejo. Edición de Julio Ortega... p 171
16.-César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923. Juan Mejía Baca. Buenos Aires, 1965. p 37

Cesar Vallejo por entonces, tiene una relacion con María Rosa Sandoval, y poco despues, con Zoila Rosa Cuadra (Mirtne). Mujer enigmatica la primera (quien muere a los 24 años en 1918) y mujer candente la segunda; la cual se supone fue embarazada por Vallejo, y que luego de una ruptura, lo llevaria al intento de suicidio (17).

La realidad social de Trujillo era un perfecto mosaico de lo que ocurría, lo mismo en Lima, que en todo el país.

Perú estaba radicalmente trazado por motivos económicos entre la región andina y la costa: las cuales, respondían al dinamismo del enclave petrolero, de algodón y de azúcar. La minoría de la población blanca se reducía a pocas ciudades como Lima y Trujillo principalmente, y la población indígena (cerca del 60%), a lo largo de toda la inmensa sierra (de la que no se excluyen los pocos mestizos, negros y asiáticos) con pocas vías de comunicación fuera de las creadas por los capitales extranjeros y oligarcas (18).

Trujillo, específicamente, nos dice Espejo Asturrizaga:

*Espejo: Por aquel año nuestras lecturas eran de Ruben Dario, Amado Nervo, Maeterlink, Verlaine, Baudelaire, James, Samaine., Paul Fort, Rodenbach, Artur Rimbaud, Walt Whitman; se leía a Eca de Queiroz, Unamuno, Tagore, Ortega y Gasset, Valle Inclán, Azorín, Pérez de Ayala, Galdós, Baroja y otros. En el departamento de Orrego se empezó a leer 'La decadencia de Occidente' y 'Herrera y Reissig', en casa de Garrido. José Eulogio Garrido era, entre el grupo, el que más gastaba en libros y generosamente nos prestaba. La librería 'Cultura Popular' de la Plaza Iquitos y más tarde la de André F. Alcántara, empezaban a traer novedades, especialmente la de 'Cultura Popular' que, además, traía revistas españolas entre las que cabe citar 'La Esfera' y 'España', semanario de la vida nacional donde colaboraban Gabriel Alomar, Araquistain, Guillermo de Torre, Asenjo, Blanco Fombona, Francés, los Machado, Martínez Corbalán,

conservaba el aspecto quieto, lento y conventual de sus días coloniales.

Las familias vivían, en su mayoría, retraídas, enclaustradas. La quietud de sus calles apenas si despertaba a mediodía y en las mañanas en sectores de la ciudad como en alrededores de la plaza de abastos, puertas de cinemas o teatros cuando se realizaban funciones. Después de las 7 de la noche las calles ofrecían su soledad y silencio. La vida se deslizaba apacible en los interiores de los hogares, sin traspasar sus dinteles, resguardadas por sus añosos portones y las gruesas varillas de las rejas de sus amplias ventanas coloniales. Sociedad cerrada, orgullosa, egoísta, con un sentido bastante medieval de su clase, de sus abolengos, que vivía todavía dentro de un pasado aun no renovado (17).

En el aspecto cultural, la realidad se ve en la opinión que se tenía del grupo de jóvenes estudiantes: se le acusa no sólo de irrespetuosidad, sino de hacer una obra literaria "absurda e ilógica, extraña a los viejos cánones de las preceptivas" (20).

Y es que la sociedad trujillana todavía quería participar del gusto sentimentaloides de un romanticismo decadente y de un exotismo propio del modernismo que satisfacía sus intereses de clase. Es decir, además de gozar el cosmopolitismo idealista de Rubén Darío y Herrera y Reissig, también gozaban de su

Madariaga, Jorge Guillén y otros. con las revistas españolas empezó a llegar literatura rusa: Tolstoy, Dostoiévsky, Turgenéff, Gorky; el teatro de Ibsen, Maeterlink, D'Annunzio y otros autores. Idem. p 57

17.-Idem. p44-57

18.-Emilio Romero. El proceso económico del Perú en el siglo XX Universitaria. Lima, 1962. p 87-93

19.-Ob. Cit. p 31

20.-Idem. p 48. La verdad es que el grupo no lo conformaban sólo los intereses literarios, sino los sociales, económicos y políticos. Espejo da la lista de los amigos participantes: Antenor Orrego, José Eulogio Garrido, Alcides Spelucín, Oscar Imaña, César Vallejo, Macedonio de la Torre, Víctor Raúl Haya de la Torre, Federico Esquerre y otros. Alfonso Sánchez Urteaga (Camilo Blas), Juan Espejo Asturrizaga, Francisco Xandóval y Eloy Espinosa, llegan al grupo después (p39).

correlativo cosmopolitismo mercantil enunciado en sus rimas y en la realidad que el enciave económico había establecido no solo en Perú, sino en toda América Latina (21).

En medio de esta realidad vivía Vallejo. En vida y obra estaba maldito. Como al resto de sus amigos, la sociedad trujillana lo veía con malos ojos. Ciro Alegria lo recuerda malenudo, identificado como poeta por tales situaciones y mal recibido en los gustos morales y literarios de las familias que llegaban a su casa (22).

Cesar Vallejo lo sabía y lo sentía. Son conocidas las burlas de Clemente Palma (hijo de Ricardo Palma) y de Julio Víctor Pacheco (23), quienes no supieron comprender que Vallejo rompía con sus "imágenes caseras y naturalistas" (24) (como las del poema "El poeta a su amada" y la de "Los heraldos negros"), el idealismo y la estética oficial.

¿Como puede explicarse entonces la dinámica de la imagen de Los heraldos negros ¿Como se explica el hecho de que una imagen de significación sacra contenga la blasfemia de quien la construye? ¿Y que peculiarmente, esta imagen resulte en su

21.-Saul Yurkievich considera con mayor precisión y claridad estos aspectos en: Celebración del modernismo, Tusquets, Colec. Cuadernos Infimos no. 72, Barcelona, 1976, p 13

22.-"El Cesar Vallejo que yo conocí", en, César Vallejo, Edición de Julio Ortega... p 155-169

23.-Clemente Palma (en respuesta al envío del poema mencionado a la revista limeña Variedades): Nos remite Ud. un soneto que en verdad lo acredita a Ud. para el acordeón o la ocarina más que para la poesía. Hasta el momento de largar al canasto su mamarracho no tenemos de Ud. otra idea sino de deshonra de la colectividad trujillana y de que si descubriera su nombre, el vecindario le echaría lazo y lo amarraría en calidad de durmiente en la línea de ferrocarril.

proceso de significación, como una realidad irreconciliable y de conflictiva correspondencia estética y creativa?

Angel Flores ha dicho que en el poema "Los heraldos negros", se observa una "radical transición" (25). En mi opinión, este juicio es válido para todo el libro. Y lo considero así, porque Cesar Vallejo en su problematización del lenguaje, pende entre el idealismo de su época (romanticismo, simbolismo, modernismo) y su confrontación violenta con la realidad peruana.

En la imagen del tiempo de Los heraldos negros hemos notado que el hombre es Jesucristo (incluso el desafío es mayor: Dios es el hombre en "Los dados eternos"), es el poeta y es Cesar Vallejo, quien se presenta como el sujeto que interroga a la realidad y obtiene respuestas trágicas:

Lejos de encontrar un apoyo divino, blasfema y destaca su crisis de fe. Lejos de hallar una plenitud en la mujer y el amor real, los fuerza al azul modernista o a la unidad cristiana. Lejos de hallar una solución a su persona (la realidad indígena, aunque Vallejo no lo sea), la obliga también a enmarcarse al "terciopelo azul" del modernismo*.

Julio Víctor Pacheco (que publica el artículo "La justicia de Jehová" en La Industria): No sabes, señor, que allá (en Trujillo) se han confabulado diez o doce individuos para llamarse poetas, genios, talentos y bohemios por el puro y esteril gusto de calumniarme y escarnecerme (habla de Rubén Darío)... y ese hombre (Vallejo) entona himnos a la 'verde alfalfa', tal vez el instinto arranque de regresivo apetito familiar... asegura con la mayor frescura que 'las carretas van arrastrando una emoción de ayuno encadenado'. Quiere también ser panadero y llevar en su corazón un horno... Quiere vivir tocando todas las puertas, que sus huesos son ajenos y que él es un ladrón...

Para fines prácticos véase: Cesar Vallejo, Síntesis biográfica, bibliográfica e índice de poemas, Premiá. Colec. La red de Jonas. México, 1982. págs. 18 y 17 respectivamente.

La crisis de la sacralidad y del modernismo, tiene que ver mas con la situacion peruana que con la filiacion de la idea de la muerte de dios occidental. Asi, a traves de la imagen del tiempo en Los heraldos negros, asistimos al mundo no como Cristo en busca de su padre inexistente, sino mas bien, con los ojos del niño Vallejo que ve la muerte de su hermano, la muerte de Rosa Maria Sandoval y el desamparo existencial del indio peruano, que como ha notado Phyllis Rodriguez, "carece de un lugar digno en la escena nacional" (26).

Esta carencia de lugar (digna) en la escena nacional y a su vez, la nostalgia que existe a lo largo de todo el libro, no podia, por tanto, ser superada a traves del idealismo azul modernista (y su correlación romántico-simbolista), porque como bien apuntó Jose Carlos Mariategui en su momento: la nostalgia de Vallejo no añora el "pasadismo pericholesco", sino que "su nostalgia es una protesta sentimental o una protesta metafisica. Nostalgia de exilio; nostalgia de ausencia" (27).

24.-Luis Monguió. "Los heraldos negros". en, Aproximaciones a Cesar Vallejo...t.I. p 45

25.-"Antecedentes y consecuencias de "Los heraldos negros", en, Aproximaciones a Cesar Vallejo...t.II p 11

* Incluso llega a recrearlo con una extraña mezcla de mitología griega y biblica (poema "Mayo"):

Hay ciertas ganas lindas de almorzar,
y beber del arroyo, y chivatear!
Aletear con el humo alla, en la altura;
o entregarse a los vientos otoñales
en pos de alguna Ruth sagrada, pura,
que nos brinde una espiga de ternura
bajo la hebraica unción de los trigales!

.....
Bajo un arco que forma verde aliso,
¡Oh cruzada fecunda del andrajo!
pasa el perfil macizo
de este Aquiles incaico del trabajo.
.... (p68)

La orfandad existencial y el pesimismo inmediato ante ella, es así, más real que la estética romántica que declara la muerte de dios y es tan grande como la inmensidad de la región andina del Perú. El pesimismo de Los heraldos negros, es (como también dijo Mariátegui) el pesimismo del indio, y el cual, "no es un concepto, sino un sentimiento" (28).

¿Como queda planteado, finalmente, el sentido del tiempo en Los heraldos negros? El hombre es un ser temporal que al mismo tiempo que se sitúa como víctima, se asume como testigo y juez.

La realidad histórica del Perú y sintetizada en Trujillo, desborda al poeta y a su estética. Hay un intento de solución, pero Vallejo mismo no está seguro. Su respuesta integral la dará hasta Irilce, donde el hombre, por medio de la poesía, obtendrá lo que busca (aunque también, de manera compleja).

26.-"Sobre el indigenismo de Cesar Vallejo", en, Revista Iberoamericana.Vol. L, no. 127, abril- junio, 1984. p 433

27.-Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, ERA. Colec. Serie Popular no. 67. México, 1988. p 282

28.-Idem. p 284

2.2 TRILCE: Tautología de Lomismo.

-Muy bien ¿quiere Ud. decirme por qué se llama su libro Trilce y qué quiere decir Trilce?

¡Ah! pues Trilce no quiere decir nada. No encontraba en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título y entonces la inventé: Trilce. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: Trilce.

-¿Cuándo llegó Ud. a Europa, a París, Vallejo?

En 1923, con Trilce publicado el año anterior.

-¿Ud. no conocía a los modernos poetas franceses?

Ni a uno. El ambiente de Lima era otro. Había alguna curiosidad; pero concretamente yo no me había enterado de muchas cosas.

-¿Cómo pudo Ud. hacer ese libro entonces, ese libro, que incluso como poesía verbalista, pregona conocimientos de toda clase?

Me di en él un salto desde Heraldos negros. Conocía bien los clásicos castellanos... pero creo, honradamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión*

Amemos las actualidades, que siempre no estaremos como estamos. (T, "LXX", p256)

Nosotros aislamos al hombre del Universo, él le liga totalmente, le hace solidario. Nosotros particularizamos al mundo, él universaliza al hombre**

*"El poeta César Vallejo, en Madrid". Entrevista de 1931 hecha por César González Ruano, en, Crónicas... p 547

**"Descubrimiento de César Vallejo". Antenor Orrego. Prólogo a la primera edición de Trilce recogido en, Cuadernos Americanos. Nueva época. Vol. 2, no.,8, marzo-abril de 1988. p 163

La imagen del tiempo en Trilce es la de Lomismo. Lomismo como un espejo cuyo reflejo es el hombre, y donde éste, encuentra su identidad en un transcurso tautológico de los objetos.

En la tautología está la huella del hombre: el como ser racional, y sus sensaciones que no llegan a un nivel conceptual sino como un registro de lo humano en la realidad de Lomismo, que es la vida.

El Tiempo, entonces, se presenta como un transcurso estúpido de las cosas de manera incesante y bajo el atestiguamiento del hombre, que liberado de las mitologías románticas, simbolistas y modernistas, yace no en la orfandad, sino en la vida misma que se desborda y que es enfrentada como un objeto al que debe ponerse en crisis como condición de existencia. La lengua y el lenguaje no son sino dos de sus manifestaciones, y se vislumbra además, una posibilidad del hombre en el tiempo (que no había en los Heraldos negros).

Numerosos críticos han dicho que el César Vallejo de Trujillo y de Los heraldos negros, no es el César Vallejo de Lima y de Trilce. Y ciertamente, no podía serlo: no tenía los mismos amigos; había muerto su madre; había establecido una intensa relación amorosa intensa con Otilia, y para colmo, en uno de los regresos a su pueblo de Santiago de Chuco, a causa de una

trifulca fiestera (que en realidad no reflejaba sino la pérdida de poder de los simpatizantes de José Pardo en la provincia, por la presencia de Augusto B. Leguía a nivel nacional), Vallejo es perseguido y apresado por una irracional sospecha durante 112 días (1).

En uno de los muchos momentos de angustia y desesperación, César Vallejo le escribe a su amigo Oscar Imaña:

Supongo que ya tendrás noticia de que estoy enjuiciado civil y criminalmente en Santiago de Chuco, y que estoy perseguido por la justicia y a las puertas del Panóptico. Ahí tienes lo que me pasa por vivir. Ya ves (2).

Esta expresión personal de Vallejo de "Ahí tienes lo que me pasa por vivir", permite explicarnos muchas cosas sobre la significación de la imagen de Lomismo que es el tiempo en Trilce. A propósito de ello, es común entre la crítica, que vean en este libro una manifestación de orfandad (3). Pero lo más correcto

1.-Pardo había dado un golpe de Estado en 1915 y sintetizaba la confluencia de los intereses oligárquicos reacios a las concesiones para una necesaria integración económica, política y social. Leguía, por su lado, instrumentaba la posibilidad de un Estado que integraría a una burguesía nacional y la satisfacción de algunos intereses populares. Vallejo y su familia simpatizaban con ello. Juan Espejo lo detalla en Ob. Cit. p 91-96

2.-César Vallejo. Epistolario general. Pre-textos. Valencia, 1982. p 37

Este incidente, que no terminaría de angustiarse sino hasta sus últimos meses en París en que se cerró el caso, era para entonces, una acumulación más de la vida. Habiendo fallecido su madre antes, le había escrito a su hermano Manuel: En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días Huérfanos lejos de todos y loco de dolor. Idem. p 33.

3.-André Coyné lo analiza, incluso, como un lirismo y una poética de la orfandad. César Vallejo... pp 142-248

sería decir lo que ya Saúl Yurkievich ha notado: "Por un lado, Vallejo descubre la arbitrariedad de la existencia, la arbitrariedad del mundo y por ende la arbitrariedad del signo lingüístico; por otra parte revoluciona los esquemas tradicionales de representación" (4).

En Trilce, en efecto, sí se descubre la arbitrariedad de la existencia; no sólo del mundo, sino la humana, la de la vida y de todo lo que ocurre en ella. Desde su evidencia como humano, hasta la evidencia de los objetos y el inevitable diálogo que resulta: a veces desde su estúpido silencio, y otras, como el más ordenado o caótico movimiento espacial y su enfrentamiento con el hombre.

Esta arbitrariedad, por eso, no debe interpretarse como orfandad; esto ya fue expresado de manera estruendosa en Los heraldos negros. En Trilce, es la conciencia de ello: desde la realidad más inmediata que es el vivir y el estar atado a los actos y sus consecuencias; al azar, a la monotonía, y al ritmo vital que se presenta como absurdo.

La presencia de la conciencia en la imagen de Lomismo es plena. Conciencia del hombre como sujeto que piensa; conciencia de su cuerpo; conciencia de sus sensaciones; conciencia de los objetos en su inmovilidad; conciencia de los objetos en su relación con el hombre; y conciencia de los objetos como un significante/significado en el espacio vital.

La respuesta que da el sujeto a la evidencia de la realidad

y a la conciencia, es el intento de ponerla en crisis. No agotarla ni destruirla, sino liberarla de su unilateralidad.

De esta manera, vemos que en Trilce, el hombre ya no es "tránsito de arcilla"*, sino "madera paciente"**. Vemos también que su melancolía ya no es una "sanguijuela azul"***, sino un "tedio enfrascado"****. Y además: se declara "haber nacido así sin causa" (Trilce, "XXXIV", p209).

¿Qué quiere decir esto? Que el descubrimiento de la arbitrariedad existencial y la arbitrariedad del signo lingüístico, coloca al sujeto de conocimiento y al hombre ante la vida, en una posición distinta: César Vallejo "se desentiende simplemente de lo trascendental" (el transcurso de la vida ha afectado su fe) (5), y de manera consecuente, en su expresión poética, abandona las metáforas analógicas (6).

Tal posición existencial, de conocimiento y quehacer poético, hace que Trilce deba ser leído con "un modo de percepción completamente inusual; para captar su poesía, necesitamos abandonar nuestros hábitos literarios, nuestras costumbres mentales y colocarnos en una nueva actitud receptiva, en otra longitud de onda" (7)

He aquí un primer ejemplo:

*"Nervazón de angustia" (Lhn, p24)

**"LX" (T, p243)

***"Avestruz" (Lhn, p34)

****"XXIX" (T, p202)

5.-Raúl Hernández Novás. Introdutor de la edición crítica Poesía completa. César Vallejo. "Arte y Literatura/Casa de las Américas. La Habana, 1988. p LXXVIII

6.-Saúl Yurkievich. Ob. Cit. p 19

7.-Idem. p 27

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre. ("II", p171)

En este poema escrito en la cárcel, la realidad (Lomismo), es expresada desde su pesada evidencia. El presente/tiempo, el pasado/Era, el futuro/Mañana y el nombre/Lomismo, son dentro de su pluralidad, el tiempo.

Así, el hombre "caliente aún de ser", es quien "piensa el presente"; presente que a pesar de haber un "mediodía estancado", en el poema no transcurre esa realidad, sino el tiempo que es el hombre que piensa y es tiempo al hacerlo.

Por esto mismo, dice André Coyné, que el mediodía estancado no es a causa del calor que provoca sopor, sino que es el tiempo mismo (8). Un dato más que lo corrobora son los gallos, que en tal nivel, son la canción que cantan, y mientras lo hacen, transcurren.

8.-"Trilce II", en, Aproximaciones a César Vallejo... t. II. p121

En este poema, Vallejo "escinde" a las palabras "de su respectiva representación conceptual" (9), y a no ser por los otros signos que se interrelacionan en la dinámica de su significación, el signo deja de aparentar ser vacío, y se desenvuelve correspondientemente al estado existencial allí padecido como asfixiante, pero también, explosivo y desbocado.

El peso del tiempo y sus sensación de letargo obvio, tienen, asimismo, su correspondencia con el peso de las palabras, más que conceptuales, sentidas y transgredidas para hacerlas decir lo que racionalmente no pueden expresar como sentimiento.

María Isabel Pérez ha dicho que la poética de Trilce se basa en "el sentimiento racionalizado" (10). Este poema es prueba contundente de ello, y es más: es su condición.

Julio Ortega es agudo en su juicio: "Todo lo que nos hiere y nos subleva, dice el poema, se llama 'Lomismo', o sea una identidad unitaria, estancada, una tautología profunda y acaso banal que sufre su fragmentación en nombres siendo estos mismos nombres la figura heterogénea de esa unidad simple y compleja a la vez. El tiempo es, por ello, una paradoja: supone una unidad agobiante, fijada, y una multiplicidad fragmentada, desligada. La unidad es tan frustradora como la fragmentación" (11)

Comprendida la imagen de Lomismo en sus valores hasta ahora analizados, parecería que se trata de una concepción del mundo

9.-Ma. Isabel Pérez E. Análisis ideológico en César Vallejo. Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México. Colec. Cuadernos Populares. Serie Archivo de Filosofía no. 20. México, s/f. p 11.

10.-Idem. p 11

11.-"Lectura de Trilce", en, Revista Iberoamericana No. 71. Abril-junio de 1970. p 179

atroz: marcadamente monótona y perteneciente a un sujeto caótico. O, a un hombre que interioriza sin orden, la fragmentación de lo que le es exterior a su razón y sensaciones. La paradoja de la concepción del tiempo como una realidad singular que se fragmenta provocando una frustración, en definitiva, se presenta como una vida funesta.

Américo Ferrari, dice que en este poema hay una "concepción circular, cerrada y estática de la temporalidad" (12), y se atreve a situarla, incluso, en la concepción nietzscheana del eterno retorno. Nada más alejado de los valores estéticos que nos ofrecen los signos que se confrontan en Trilce.

La paradoja señalada por Ortega, implica a un sujeto que la percibe y asume en su conciencia y sensibilidad. La dinámica de la dimensión temporal como una realidad de estancamiento entre relentes es indiscutible, pero ello, no anula al hombre que hay en ella y que desde su conciencia y sentimiento, sabe que el tiempo ni es estático ni a su vez (!), repetitivo como un eterno presente.

Ramón Xirau, que ha analizado la obra de César Vallejo desde el tema de lo sagrado, dice que "Trilce expresa el absurdo y un despedazamiento del mundo que nace cuando se pierden todos los valores", y que específicamente, Lomismo, elimina todo "sentido de la vida", es decir, que hay "la carencia de

12.-Ob. Cit. p 73

Ferrari acota que en la obra poética de Vallejo hay varias perspectivas del tiempo, pero de manera principal, remarca la de un eterno retorno: Lomismo es "un eterno presente que vuelve sin cesar o, mejor dicho, que está siempre ahí". Como se ve, parte de una concepción metafísica que anula al sujeto, pero que sin embargo, nos ayuda a clarificar algunas cosas. Idem. p 73

sacralidad" o la carencia de un "centro del mundo" (13).

Tanto a Ferrari como a Xirau se les olvida el hombre. Decíamos antes, que la imagen de Lomismo implicaba no una orfandad sino una conciencia de la arbitrariedad existencial y lingüística; y que ello, en su expresión estética, hacia que abandonáramos nuestros marcos mentales y conceptuales, pues, a parte de que en Trilce ya no íbamos a encontrar la analogía cristiana (que explicaría muchos símbolos), tendríamos que poner atención a lo que queda de ese abandono de la trascendencia*; es decir, al hombre, y particularmente, a su conciencia y su sensibilidad que confluyen hacia "esferas semánticas siempre insólitas" (14), como bien acierta en señalarlo en este caso, Ferrari.

En un momento de su obra poética, Vallejo se declara "cogitabundo"**. Justamente de esta forma, es la que explica la imagen del tiempo de Lomismo en su fondo pesadamente conciente de su transcurso. Dice Descartes en su segunda meditación metafísica: "Yo soy, yo existo; pero ¿cuanto tiempo? El tiempo que pienso; porque si yo cesara de pensar, en el mismo momento dejaría de existir" (15).

No hay por tanto, tal eterno retorno enunciado ni carencia de centro sacro o del mundo. En Lomismo está el tiempo, y, su condición, es la conciencia, el sujeto, el hombre. La orfandad existencial da lugar a la conciencia de ser hombre en la vida y

13.-Ob. Cit. p 88-90

*O metafísica en la que cae Ferrari y Xirau en descuido de los propios signos que integran a la obra poética.

**"Sermón sobre la muerte" de Poemas humanos, p 439

14.-Ob. Cit. p 258

15.-Meditaciones metafísicas. Porrúa. Colec. "Sepan cuantos..." no. 177. México, 1990. p 60

y su búsqueda en ella.

En la temática de la cárcel, con razón, ha dicho Armando F. Zubizarreta, que "el desamparo humano y cósmico de Los heraldos negros el desesperado y vano buscar una salida de 'La cena miserable', de hondas y claras raíces vitales e ideológicas en su época, es la matriz donde se inserta su experiencia carcelaria. Su afán de buscar al hombre, último sentido de su expresión poética, encuentra en el preso de una cárcel un símbolo exacto para su visión dolida" (16).

Veamos el poema XVIII:

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre. (p190)

De referencias autobiograficas, la carcel es aqui presentada en su tiempo presente como una tautologia de la realidad desde su concepcion como número. Las cuatro paredes, que son "las diarias aherrojadas extremidades", solo pueden ser abiertas por una "amorosa llavera". Dos de las paredes de la celda se plantean como un sentimiento doloroso y de inquietante esperanza de libertad representadas por dos madres que llevan "a un niño de la mano cada una"

Hay una presencia del pasado que no es fatalista, sino un sentimiento, que si bien dolorido, no invalida la realidad ni a esta en su caracter de esperanza sintetizada en el tercer brazo buscado que liberaría la tautología de las paredes y la conciencia de la soledad.

En medio de una aparente orfandad y desvalimiento del hombre, como bien ha señalado Julio Ortega, Hay una "convicción de la búsqueda, dramatizada por las imágenes del cuerpo" (17).

Otro poema que representa muy bien la tautología del transcurso del tiempo, expresado en la relación con las cosas, es el poema XLVIII:

Tengo ahora 70 soles peruanos.
Cojo la penúltima moneda, la que sue-
na 69 veces púnicas.
Y he aquí, al finalizar su rol,
quémase toda y arde llameante,
llameante,
redonda entre mis tímpanos alucinados.

Ella, siendo 69, da se contra 70;
luego escala 71, rebota en 72.

17.-"Trilce XVIII", en Sábado, suplemento del diario mexicano Uno más uno. No. 772, sábado 18 de julio de 1992. p 5

Y así se multiplica y espejea imperterrita
en todos los demás piñones.

Ella, vibrando y forcejeando,
pegando grittttitos,
soltando arduos, chisporroteantes silencios,
orinándose de natural grandur,
en unánimes postes surgentes,
acaba por ser todos los guarismos,
la vida entera. (p229)

En la imagen de este poema, Lomismo no es sólo el transcurso del tiempo, sino más específicamente, una sucesión, es decir, un encadenamiento. Su máxima simbolización es el número, donde su evidente conteo, es un enlistado, una enumeración sonora y visual de la moneda, y donde su sentido final, es sorprendente: es la verdad de la vida: "acaba por ser todos los guarismos, la vida entera".

Esta sucesión del tiempo y su manifestación en las cosas que son puestas en su generalidad como integrantes de una misma realidad (llámesele vida, Lomismo, lo absurdo), tienen distintas expresiones, pero en sí, se trata de una concepción idéntica.

Véase por ejemplo, el poema LV donde en el hospital no sólo transcurre el tiempo de los enfermos, sino donde transcurre la Muerte, y de manera también poco convencional en el pretexto poético de entonces, en la sucesión temporal de una cama:

"Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsue-
lo empatrullado,
y se está casi ausente
en el número de madera amarilla
de la cama que está desocupada tanto tiempo

allá.....
enfrente (p237).

Lo mismo puede decirse del poema LXVIII; donde también, se hace un conteo del tiempo, se registra y se juega irónicamente con su sentido lógico indubitable:

Estamos a catorce de julio.
Son las cinco de la tarde. Lluve en toda
una tercera esquina de papel secante.
Y llueve más de abajo ay para arriba. (p254)

O en su realidad carcelaria, en el diario chequeo del carcelario, que cuatro veces al día, pasa a revisar el buen funcionamiento (el buen trancurso) del penal:

Por un sistema de relojería, juega
el viejo inminente, pitagórico!
a lo ancho de las aortas. Y sólo
de tarde en noche, con noche
soslaya alguna su excepción de metal.
Pero, naturalmente,
siempre cumpliendo su deber. (L, p232)

Esta sucesión estúpida de las cosas (y de la relación del hombre con ellas), también tiene su lugar en el amor:

La esfera terrestre del amor
que rezagóse abajo, da vuelta
y vuelta sin parar segundo,
y nosotros estamos condenados a sufrir
como un centro su girar. (LIX, p242)

Pero esta inconveniencia del tiempo en el amor, no es la única manifestación de Lomismo. Vallejo tiene una consideración que redime y luego lo coloca en su libertad plena:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el ijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco, más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos
Oh estruendo mudo.

(Ouumouneurtse: (XIII, pi84)

Poema de gran concentración semántica y plástica, aquí el sexo se sitúa en la temporalidad de quien se dice lo piensa. Se habla de una plenitud, que de manera inmediata, en el recuerdo, es roto por la conciencia. El seso rompe el sentimiento y todo ello se convierte en la conciencia de la muerte.

La plenitud parece transgredida por la conciencia, que coarta la libertad de que goza el bruto al darse por completo en sus actos sin tener juicio sobre ellos. En la plenitud del sexo, al haber conciencia, se termina por fundirse en el estruendo mudo, que en definitiva, es un no logrado equilibrio entre la sensibilidad y la razón*.

*Respecto a este "estruendo mudo", Giovanni Meo Zilo, dice que la inversión total (anagramática) de este verso, representa "espasmódicamente el orgasmo erótico". Y Ramón Xirau, por el contrario, en su concepción desfavorable de Lomismo, dice que en la realidad erótica, el hombre, carece de sentido, que el poeta no "encuentra un lugar". Respectivamente: Meo Zilo citado en "Trilce XIII", en, Sábado, suplemento del diario mexicano Uno más uno. No. 767, sábado 13 de junio de 1992. p 7./ Xirau: Ob. Cit. p 92

Si en Los heraldos negros, la nostalgia del amor, su realización, y su futuro estaban sujetos a una analogía cristiana de sufrimiento y redención, en Irilce el hombre conciente de su temporalidad desde su conciencia como sujeto y hombre terrenal, el poema VI plantea de distinta manera tal realidad:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera;
lo lavaba en sus venas otílicas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.

A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no están mías
a mi lado.

Quedaron de su propiedad,
fratesadas, selladas con su trigueña bondad.

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Qué mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede
¡COMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos. (p175)

La antítesis con la que inicia el poema, en su sentido lógico temporal, supondría la alteración de una realidad por la confluencia del momento pasado en el futuro. La dinámica de esta antítesis es distintiva de Vallejo*, y ella en particular, define la conciencia del transcurso del tiempo de manera incesable. Es

*La hace por ejemplo, en "Líneas": me da a luz el sepelio de una víspera -Lhn, p83-; en "Espergesia": y no saben del diciembre de ese enero -Lhn, p114-; y después en "Piedra negra sobre una piedra blanca: Me moriré en París con aguacero/un día del cual tengo ya el recuerdo -Poemas humanos, p339.

decir, en estos dos primeros versos, se anuda la significación y sentido: se recuerda algo que se sabe imposible de suceder nuevamente y se asume como una realidad cuya verdad es el paso del tiempo. El resultado, es un presente de caos, desde el cual, el recuerdo amoroso parece ser un apoyo de armonía.

Julio Ortega opina que en esta antítesis, el futuro se convierte en pasado "desde las evidencias de la pérdida- (18). Sería conveniente decir, también, que se trata de la expresión de un "tiempo discontinuo" como ya lo ha explicado Saúl Yurkievich en el sentido de que, "el tiempo es percibido como fracción, como suma de fugaces permanencias", lo que da lugar a la "sucesión inconexa" y al trastocamiento de dimensiones (19).

En todo caso, se trata de la certeza del transcurso del tiempo cuya conciencia sabe sus dimensiones y condiciones ("Yo soy, yo existo, pero ¿cuánto tiempo? El tiempo que pienso").

Vallejo mismo, conciente de estos efectos dimensionales que trastocan la lógica, dice refiriéndose al poema XV

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar (p186).

que "la velocidad es un fenómeno de tiempo y no de espacio" (20).

En el poema XXX, el tema del amor y el erotismo hasta aquí definido en sus rasgos más ricos en significación, adquiere una

18.-"Trilce VI", en, Sábado, suplemento del diario mexicano Uno más uno. No. 761, sábado 2 de mayo de 1992. p 2

19.-Fundadores... p 39-51

20.-"El hombre moderno", (1925), en Crónicas...t.I. p 247

connotación que le da un giro a la aparente inconveniencia que tiene Lomismo en algunos casos:

Quemadura del segundo
en toda la tierna carnecilla del deseo,
picadura de ají vagoroso
a las dos de la tarde inmoral.

Guante de los bordes de borde a borde.
Dolorosa verdad tocada en vivo, al conectar
la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo.

Lavaza de máxima ablución.
Calderas viajeras
que se chocan y salpican de fresca sombra
unánime, el color, la fracción, la dura vida,
la dura vida eterna.
No temamos. La muerte es así.

El sexo sangre de la amada que se queja
dulzorada, de portar tanto
por tan punto ridículo.
Y el circuito
entre nuestro pobre día y la noche grande,
a las dos de la tarde inmoral. (p 203)

Pocos poemas, desde Los heraldos negros hasta Irilce, tienen la plenitud del tiempo como el que en este se expresa. Es un erotismo en tiempo presente.

La antena sexual de la mujer, que transcurre mientras se es ("lo que estamos siendo sin saberlo"), y se muere en consecuencia mientras tanto (No temamos, la muerte es así), tiene una extraordinaria composición plástica y sensorial cercana a la que produce la sinestesia, pero que en este caso, corresponde más bien a una dinámica más arriesgada que es la síntesis perfecta del ají y las calderas viajeras. Su sentido del tacto, de gusto, olfativo, visual y auditivo, trascienden su significado sexual y

lo colocan en una rica amalgama de significación vital, significación mortal y de significación erótica, que en su climax, es representado como la potencia de una gran máquina de vapor y de chile vaporoso (El sexo sangre de la amada que se queja/dulzorada, de portar tanto/por tan punto ridículo...).

Julio Ortega ha mencionado, que perteneciente esta sexualidad a un discurso post-idealista, el placer tiene sus evidencias en la temporalidad humana (21). Y es verdad. Las imágenes son, todavía hoy, poco frecuentes, y solo Baudelaire las había logrado en sus poemas prohibidos.

Incluso, el sentido transgresor que significa hacer ese tipo de relación sexual "a las dos de la tarde inmoral", nos hace recordar, también, al poeta francés y a Vallejo mismo, cuando criticaba a los futuristas que sólo enunciaban el desarrollo de los productos de la ciencia y tecnología y no practicaban, en cambio, la nueva sensibilidad con que ellos se forjaba.

La temática familiar en la imagen del tiempo, en Trilce, sigue siendo un tópico para Cesar Vallejo.

Si bien, en el poema III, el tiempo que transcurre se debe a una rememoración donde se espera a la madre, sabiéndose que no lo hará, y que a pesar de que se plantea como una realidad presente y la conciencia de la verdad marca una solución más personal y no sujeta a una redención sacra

Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan haber dejado solo,
y el único recluso sea yo (p172),

21.-Sábado, suplemento del diario mexicano Uno más uno, No. 784, sábado 10 de octubre de 1992. p 3

en el poema XXIII, Vallejo tiene por fin, desde Los heraldos negros, una nueva convivencia con sus recuerdos familiares:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados.

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alveólo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus apuros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
iterna dulcera de amor,
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!
en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿di, mamá? (p 195)

Poema de gran agilidad mental y de sigular sensibilidad, la alternancia de espacios, rompe la descripción frecuente en el romanticismo y modernismo latinoamericanos.

El pan es tiempo pleno; satisfactor integral no limitado a la necesidad fisiológica, sino existencial. El pan es una hostia de tiempo que aún retoña con cabellos accidentales en toda cocina familiar, y que permanecen por tanto, por siempre atorados en la boca.

Queda la cáscara del reloj en el presente; queda su madre muerta en la tierra y donde oye cómo se cobra el alquiler del mundo al igual que el pan; los cuales, antes eran ofrecidos delicadamente, y llenos de amor como los que se dan a los necesitados enormes que son los mendigos (en este caso, los niños).

Es un tiempo redimido y de indudable correspondencia con la esperanza, que también significa en el poema "Los heraldos negros", y que en los Poemas humanos, servirá a su vez, para dar una lección de vida y estética a Breton cuando se ve pasar a un hombre con un pan en el hombro.

De igual manera, los niños que desde entonces tienen esta integridad existencial y temporal, veremos que en España, aparte de mi este cáliz, serán de nuevo los protagonistas, sólo que ya no en una realidad personal, sino de dimensiones históricas y universales.

Hay un momento culminante en Trilce. Se trata del poema LXXIII, donde luego de haberse expresado "A veces doyme contra todas las contras/y por ratos soy el alto más negro de las ápices/en la fatalidad de la Armonía (T "LIV", p236), y de haberse asumido las "tres tardas dimensiones" (Hoy, Mañana y Ayer) (T "LXIV", p250), César Vallejo plantea la conciencia de la

arbitrariedad existencial y lingüística (que son Lomismo), de esta forma:

Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.
Y quien tal actúa ¿no va a saber
amaestrar excelentes digitigrados
para el ratón? ¿Si... No...?

Ha triunfado otro ay y contra nadie.
Oh exósmosis de agua químicamente pura.
Ah mios australes. Oh nuestros divinos.
Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, y a ser
el cincel, miedo del bloqueo basto y vasto;
a meter la pata y a la risa.

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer. (p259)

Lomismo es expresado como Absurdo y planteado como una verdad que "está allí"; es decir, en la indudable existencia de la vida y su transcurso temporal, que aunque a veces se manifiesta con ayes "contra nadie", el hombre hallado en este poema, los interioriza en su pureza bajo una conciencia de los errores y la elegiría que es vivirlos. "Absurdo, sólo tú eres puro".

Julio Ortega, al analizar la poética de Trilce, ha concluido que el tiempo allí encontrado, es "una medida por habitar de nuevo un infinito dentro de la finitud" (22); medida a su vez, perteneciente al "conocimiento de la realidad que es conocimiento de sí mismo" (23).

22.-"Trilce LXXVII", en, Aproximaciones a César Vallejo... t. II.
p 172

23.-Idem. p 173

Esta conclusión es respaldada por Eduardo Neale-Silva, quien analiza tres poemas de Trilce sobre la vida y la muerte, y observa que, efectivamente, en la relación del hombre ante ellas, "se configura una meditación sobre dos determinantes de la condición humana -la espacialidad y la temporalidad-, dándose estas como razón de las limitaciones del hombre y de su destino de finitud" (24).

La imagen del tiempo en Trilce en su definición de Lomismo, es así, desde su asunción como una pureza de lo absurdo, una concepción de la realidad en la que no existe la invalidación del hombre ante ella, y que como prueba de la potencialidad que significa la conciencia de la arbitrariedad existencial en todos sus sentidos y actos, la transforma.

Si el orden político y económico del Perú se empeñaba en mantener un transcurso del tiempo sumido en el letargo de la gran propiedad minera y de la tierra, y la cárcel misma coartaba la libertad individual de César Vallejo, la imagen del tiempo como una realidad de Lomismo, es enfrentada como el principal medio de transgresión.

Ello se presenta, así, rompiendo los márgenes de la lengua y del lenguaje; y proponiendo simultáneamente, otras posibilidades de expresión no avaladas, y por lo tanto, no comprendidas, de los códigos estéticos de entonces no sólo en el Perú, sino inclusive en las vanguardias europeas con los movimientos futurista, dadaísta y surrealista principalmente.

24.-"Visión de la vida y la muerte en tres poemas trílricos de César Vallejo". En, Revista Iberoamericana. Vol. XXXV, no. 68, mayo-agosto de 1969. p 365

En 1954, todavía, por ejemplo, el crítico E. Anderson Imbert, escribió (y hasta la fecha no ha cambiado de opinión):

Trilce es libro malogrado. En los peores casos chocamos con caprichos meramente externos: irregularidades gramaticales y tipográficas; sonidos sin significado, innecesarios mecanismos verbales; feas mezclas de tecnicismo y popularismo, frases hechas y neologismos oscuros (el título Trilce fue, por ejemplo, un neologismo circunstancial).

.....

Los poemas de Trilce son irracionales aunque use símbolos numéricos... (25).

¿Los poemas de Trilce irracionales? Se ha visto que la imagen de Lomismo lleva implícito una fuerte cantidad de lo absurdo, pero paradójicamente, para el poeta significa no solamente un vulgar capricho estético ejercerlo, sino que conciente de él, desde la dinamización más ferrea de la razón, lo convierte en su potencialidad esencial. El resultado es la reivindicación de una sensibilidad negada por la retórica irracional de la academia y planteada no como un goce meramente estético, sino como un acto vital.

Julio Ortega ha definido a Trilce como el libro más difícil de la lengua española, y ello, porque justamente, no hay ni subordinación ante los cánones estéticos, ni subordinación ante la convención que avala los órdenes de la lengua y el lenguaje, sino que hay una reivindicación total de la expresión poética. El poema, para el autor de Trilce, dice Ortega: "es la

25.-Historia de la literatura hispanoamericana. Fondo de Cultura Económica. Colec. Breviarios no. 156. México, 1953. p 46-47

experiencia verdaderamente biográfica: la escritura de lo vivido en la intemperie del sentido; y no una escritura derivativa de una anterioridad causal" (26).

César Vallejo lo sabía mejor que nadie:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, mas que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima de hombre y artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y esta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en el libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva! (27).

26.-"Trilce: el libro más difícil de la lengua española". En, Semanal, suplemento cultural del diario mexicano La Jornada. Nueva época no. 117, 8 de septiembre de 1991. p 34
27.-Citado por José Carlos Mariátegui en Siete ensayos... p 287-288

2.3 POEMAS EN PROSA: Emblemas e insignias de la vida

Mi querido Pablo:

Mi enfermedad se ha alargado más y más. Ayer hizo un mes que estoy en cama. Después de la operación, me vino de nuevo una hemorragia, que por poco carga conmigo. La noche del domingo 27, pudo haber sido fatal. ¡Horrible! Pero hoy estoy otra vez mejor. Ya estoy, desde el martes, en mi cuarto, pero siempre en cama. El médico me ha dicho que guarde cama todavía y que me cuide.

¡Pablo! Hay gente dura y cruel en el mundo. Hay dolores que espantan, y la muerte es un hecho evidente, pavoroso. Hay gente dura de corazón y uno puede morirse de miseria. Bueno. Pero, qué se va a hacer. Vuelvo a creer en Nuestro Señor Jesucristo. Vuelvo a ser religioso, pero tomando la religión como el supremo consuelo de esta vida. Sí. Sí. Debe haber otro mundo de refugio para los que mucho sufren en la tierra. De otra manera, no se concibe la existencia, Pablo.

(Paris, 5 de noviembre de 1924)*

A los compañeros del Perú
Camaradas:

Después de una apreciación tan objetiva como es posible obtenerla desde aquí, de la realidad social-económica del Perú y de América Latina, después del prolongado debate sostenido sobre esenciales puntos doctrinarios, en vista de las declaraciones publicadas editorialmente en *Amauta y Labor*, hemos decidido constituir una célula del Partido Socialista del Perú, la que se halla actualmente en funciones.

La ideología que adoptamos es la del marxismo y la del leninismo militantes y revolucionarios, doctrina que aceptamos integralmente, en todos sus aspectos. filosófico, político y económico-social. Los métodos que sostenemos y propugnamos son los del socialismo revolucionario ortodoxo. No solamente rechazamos sino que combatimos y combatiremos en todas las formas, los métodos y las tendencias de la social-democracia y de la II Internacional.

(Paris, 29 de diciembre de 1928)**

*Carta a Pablo Abril de Vivero incluida en el Epistolario general... pp 61-62

**"Célula parisina del Partido Socialista del Perú", en, Crónicas... t. II p 322. Puede verse también en la síntesis biográfica de Angel Flores... p 83

La imagen del tiempo en los Poemas en prosa es la de la vida. Su explicación concreta, el lugar existencial y actuante del hombre en ella.

La vida en los Poemas en prosa no es una imagen ni una metáfora: es una presencia. La vida, no es tampoco, ni una sustitución* ni una analogía cósmica o cristiana: es una evidencia personal y una fe que constituye al hombre.

La vida en los Poemas en prosa, agreguemos, no es tampoco una realidad a imagen y semejanza de dios, ni mucho menos, un intento de trascendencia (o intento del conocimiento absoluto) al modo romántico**. Pero si es, en cambio, la conciencia que tiene el hombre de ella y el sentido plenamente humano que debe dársele como prueba concreta de su existencia e integridad.

Un primer ejemplo es "Hallazgo de la vida":

¡Señores! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida. ¡Señores! Ruego a ustedes dejarme libre un momento, para saborear esta emoción formidable, espontánea y reciente de la vida, que hoy, por primera vez, me extasía y me hace dichoso hasta las lágrimas.

Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción. Mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida. No la he sentido nunca. Miente quien diga que

*Sustitución tipo Guyau quien la pretende encarnar como una virgen loca. Cf/ Cap. I, 1.2, p 21

**Y en particular, al modo de Novalis y de Hegel con su idea de la unidad divina e infinita.

la he sentido. Miente y su mentira me hiere a tal punto que me haría desgraciado. Mi gozo viene de mi fe en este hallazgo personal de la vida, y nadie puede ir contra esta fe. Al que fuera, se le caería la lengua, se le caerían los huesos y correría el peligro de recoger otros, ajenos, para mantenerse de pie ante mis ojos.

Nunca, sino ahora, ha habido vida. nunca, sino ahora, han pasado gentes. Nunca, sino ahora, ha habido casas y avenidas, aire y horizonte. Si viniese ahora mi amigo Peyriet, le diría que yo no le conozco y que debemos empezar de nuevo. ¿Cuándo, en efecto, le he conocido a mi amigo Peyriet? Hoy sería la primera vez que nos conocemos. Le diría que se vaya y regrese y entre a verme, como si no me conociera, es decir, por la primera vez.

Ahora yo no conozco a nadie ni nada. Me advierto en un país extraño, en el que todo cobre relieve de nacimiento, luz de epifanía inmarcesible. No, señor. No hable usted a este caballero. Usted no lo conoce y le sorprendería tan inopinada parla. No ponga usted el pie sobre esa piedrecilla: quién sabe no es piedra y vaya usted a dar en el vacío. Sea usted precavido, puesto que estamos en un mundo absolutamente desconocido.

¡Cuán poco tiempo he vivido! Mi nacimiento es tan reciente que no hay unidad de medida para contar mi edad. ¡Si acabo de nacer! ¡Si aún no he vivido todavía! Señores: soy tan pequeñito, que el día apenas cabe en mí.

Nunca, sino ahora, oí el estruendo de los carros, que cargan piedras para una gran construcción del boulevard Haussmann. Nunca, sino ahora, avancé paralelamente a la primavera, diciéndola: 'Si la muerte hubiera sido otra...' Nunca, sino ahora, vi la luz áurea del sol sobre las cúpulas del Sacré-Coeur. Nunca, sino ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca. Nunca, sino ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias.

¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte.
(p320)

En este poema la presencia de la vida es declarada literalmente. Enfrentada como un hallazgo, la evidencia personal concretiza la fe de lo existente. Esta fe en la vida, pronto se concretiza en la gente, en las casas, avenidas, aire y horizonte, y, en los carros que cargan piedras para una gran construcción del boulevard Haussmann.

El hallazgo, la fe, y la certidumbre de la vida: su existencia y actos, hacen manifiesto algo también indudable: la muerte inherente. A modo de peripecia, el también hallazgo de ella, no pudo haber tenido mejor efecto de expresión poética y de conocimiento claro de la realidad.

Cercano a la peripecia de este poema en cuanto a efecto poético, expresión de hallazgo, explicación y crítica, "La violencia de las horas", hace notar no ya la evidencia de la vida, sino de la muerte.

Después de haber hecho un inventario de personas muertas, se dice:

Murió mi eternidad y estoy velándola. (p308)

El efecto inmediato que produce esta peripecia, al contrario de la producida por el "Hallazgo de la vida", es el enfrentamiento con una realidad más evidente que la muerte (si se llega a reprochar cierto abstraccionismo y subjetivismo a nuestra interpretación): la conciencia de la terrenalidad del hombre, o sea, la conciencia de su finitud asumida sin más.

La muerte de la eternidad implica el abandono de la eternidad prometida por la redención idealista del cristianismo y la autoconciencia de esta fatalidad tan diáfana como la vida y la muerte. El hallazgo de la vida y de la muerte, muestran así, su rostro más palpable: el hombre.

Esta certidumbre de las implicaciones de ser hombre tiene

varias connotaciones.

La vida es el hombre, y en su identidad, transcurso y actos. hay innegables momentos de gravedad que hacen cimbrar la existencia. Tal es el caso de "El momento más grave de la vida", donde luego de plantearse una numeración de ellos como lo son una batalla, un maremoto, cuando se duerme de día, cuando se ha estado en la mayor soledad, el haber sido encarcelado en el Perú, el descubrir la existencia de perfil de un padre, el momento más grave parece ser el transcurso mismo de la vida:

-EL momento más grave de mi vida no ha llegado todavía. (p311)

Como verso final, el desconcierto es portentoso. Puede verse como una significación abierta, pero ante la enormidad de lo grave que es cada uno de los casos, si el momento aún no llega, quiere decir que la espera es trágica; es decir, de manera paradójica, la dicha de no haberlo tenido hasta entonces, lleva en sí el carácter funesto de su posibilidad de ocurrir.

Este planteamiento de la vida como un transcurrir lleno de gravedad, se plantea también, como un dolor total que no se limita a estar vivo: "Voy a hablar de la esperanza"

Yo no sufro este dolor como Cesar Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro

solamente. Si no me llamas Cesar Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente. (p316)

La vida es dolor y no se limita a una persona, ni al hombre en general. La existencia del dolor es la piedra de toque, y es por tanto, indudable en su origen y transcurso.

De idéntico sentido y parecida dinámica de significación, el poema "No vive ya nadie en la casa -me dices", atestigua este dolor y transcurso, pero, con una materialización de la existencia sin titubeos:

-No vive ya nadie en la casa -me dices-; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está sólo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa

es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto. (p323)

"Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo... Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto". La eliminación de la "propia identidad" (1) que parecía haber en "Voy a hablar de la esperanza", es en este dolor del transcurrir del tiempo, el órgano que no es sólo un elemento del ejercicio fisiológico del funcionamiento integral de un metabolismo, sino es el sujeto del acto que sabe del transcurso del tiempo y su ejercicio en el vivir.

"Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba", "la casa se nutre de la vida del hombre" y "la tumba se nutre de la muerte del hombre". Aquel hallazgo de la vida y de la muerte, y, su realidad terrenal, vemos, no sólo la asume el sujeto como hombre que ha abandonado su visión cristiana (e idealista), sino que desde la más notable verdad material que es un órgano, asume a éste, como suficiente para dolerse de su existencia y verdad.

El hombre es el habitante del universo y de la vida, y la muerte, se nutre precisamente de él en una relación dialéctica. Su afirmación de existencia es el tiempo, y el metabolismo en función, su fondo temporal más innegable y esencial.

Por vez primera, desde Los heraldos negros, el tiempo es aprehendido en su terrenalidad. El tiempo es el hombre, y quizás,

1.-André Coyné. Ob. Cit., p 267

el corazón, el cerebro, los intestinos, cualquier órgano del cuerpo humano, son su más inmediata realidad y reafirmación en cada uno de sus actos.

Esta nueva sensibilidad ante la certidumbre de que se es habitante en el universo y de que el hombre es el tiempo que atestigua su estancia y actos, en "El buen sentido", tiene una realidad más extensa que la casa como ejemplo particular del mundo habitado:

Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande.

Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empiece a nevar, sino para que empiece a nevar.

La mujer de mi padre está enamorada de mí, viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte. Que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso. La cierro, al retornar. Por eso me dieran tanto sus ojos, justa de mí, infraganti de mí, aconteciéndose por obras terminadas, por pactos consumados.

Mi madre está confesa de mí, nombrada de mí. ¿Cómo no da otro tanto a mis otros hermanos? A Víctor, por ejemplo, el mayor, que es tan viejo ya, que las gentes dicen: ¡Parece hermano menor de su madre! ¡Fuere porque yo he viajado mucho! ¡Fuere porque yo he vivido más!

Mi madre acuerda carta de principio colorante a mis relatos de regreso. Ante mi vida de regreso, recordando que viajé durante dos corazones por su vientre, se ruboriza y se queda mortalmente lívida, cuando digo, en en el tratado del alma: Aquella noche fui dichoso. Pero, más se pone triste; más se pusiera triste.

-Hijo, ¡Cómo estás viejo!

Y desfila por el color amarillo a llorar, porque me halla envejecido, en la hoja de espada, en la desembocadura de mi rostro. Lloro de mí, se entristece de mí. ¿Qué falta hará mi mocedad, si siempre seré su hijo? ¿Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, si jamás la edad de ellos alcanzará a la de ellas? ¿y por qué, si los hijos, cuanto más se acaban, más se aproximan a los padres? ¡Mi madre llora porque estoy viejo de mi tiempo y porque nunca llegaré a envejecer del suyo!

Mi adiós partió de un punto de su ser, más externo que el punto de su ser al que retorno. Soy, a causa del excesivo plazo de mi vuelta, más el hombre ante mi madre que el hijo ante mi madre. allí reside el candor que hoy nos alumbró con tres llamas. Le digo entonces hasta que me callo:

-Hay, madre, en el mundo un sitio que se llama París. Un sitio muy grande y muy lejano y otra vez grande.

La mujer de mi padre, al oírme, almuerza y sus ojos mortales descienden suavemente por mis brazos (p309-310).

André Coyné, ha restringido el sentido de este poema a una simple reanudación de una plática de César Vallejo con su madre, y a un "delirio candorosamente incestuoso" (2). Su dimensión es mayor.

De insoslayable contenido autobiográfico, Georgette Vallejo, ha indicado que posiblemente este poema lo escribió el poeta peruano en el barco que lo conducía a Europa y que le permitiría llegar a París (3). Pero la anécdota no agota el sentido.

El tema del poema es la mujer. El mundo al que se alude es un espacio específico: es París. Y es asimismo, el lugar en que transcurre la existencia, la vida. Transcurso que (está por demás señalarlo), contiene cierto anhelo de interiorizar su grandeza.

Tales situaciones son en sí, un solo sentido; una unidad de sentimiento y concepción de los momentos. He aquí por qué a la madre no debe circunscribírsele a que tiene un hijo que despide y que ve envejecer. La madre es vista desde su realidad, es decir, desde que es una mujer así, como el hijo, es un hombre.

Nada de "delirios candorosamente incestuosos". Cuando la

2.-Idem. p 261-262

3.-Apuntes biográficos. Obras completas no. 3. Laia. Barcelona, 1977. t. III., p 162

persona poetica dice: "Mi adiós partió de un punto de su ser, más externo que el punto de su ser al que retorno. Soy, a causa del excesivo plazo de mi vuelta, mas el hombre ante mi madre, que el hijo ante mi madre. Allí reside el candor que hoy nos alumbr a tres llamas", lo que explica es que el hombre se ha hecho conciente de la verdad de su existencia. El hombre es algo más que una expulsión de la vida a través del vientre de la madre.

Es en esta asunción del origen de la existencia, que Vallejo llama a su madre por la mujer que es y que el se asume hombre como hijo que es de ella. Aquí reside el candor que alumbr a al hombre y a la mujer iluminados por tres llamas, y no, en el vulgar incesto que André Coyne pretende aducirles.

La madre está enamorada de su hijo y sus ojos mortales descienden suavemente por los brazos de él, no por deseo sexual, sino justamente por amor y por ser testiga de que su creatura envejece, y que por tanto, es un hombre en el mundo.

En "Algo te identifica" Cesar Vallejo confirma esta interpretación:

Algo te identifica con el que se aleja de ti, y es la facultad común de volver: de ahí tu más grande pesadumbre.

Algo te separa del que se queda contigo, y es la esclavitud común de partir: de ahí tus más nimios regocijos.

Me dirijo, en esta forma, a las individualidades colectivas, tanto como a las colectividades individuales y a los que, entre unas y otras, yacen marchando al son de las fronteras o, simplemente, marcan el paso inmóvil en el borde del mundo.

..... (p434)*

Así como el hijo se asume como hombre, en este poema vemos que éste, hablando en segunda persona del singular, señala la esencia no individual del hombre. Se es hombre, y en tanto que tal, guarda una identidad y una no igualdad que es solo comprensible por su carácter social. Por esto se entiende el interés de dirigirse tanto a las individualidades colectivas como a las colectividades individuales.

En "Cesa el anhelo, rabo al aire", la identidad del hombre (que en su hallazgo de la vida asume su muerte) asume esta vez, su origen humano como "hijo del hombre" e "hijo de mujer". La visita al Museo de Louvre le arroja su identidad terrenal y es imposible que se esconda detrás de sí mismo ante la verdad que lleva en las venas:

Cesa el anhelo, rabo al aire. De súbito, la vida se amputa, en seco. Mi propia sangre me salpica en líneas femeninas, y hasta la misma urbe sale a ver esto que se para de improviso. (p322)

*Poema problemático en cuanto a su lugar en la colección de Poemas en prosa. En la edición que aquí se cita, no se considera como tal (ni el poema ni la existencia misma del conjunto en forma de libro). Por cuestión de fechas y ordenamiento que comentaremos en su momento, Américo Ferrari, el editor, señala que este texto es uno de los originales que han "desaparecido misteriosamente" después del fallecimiento de Georgette Vallejo (quien los había donado junto con otros documentos). Ferrari decide seguir el criterio de Juan Larrea, quien afirma, fue escrito en 1937, y por lo tanto, no es de la colección que aquí se analiza. Véase la nota a pie de página (434).

La edición cubana aquí citada y dirigida por Raúl Hernández, considera pertinentes tanto la existencia particular del poemario como la del lugar del poema en él. Lo mismo hace otra edición sería coordinada por Enrique Ballón Aguirre: Obra poética completa. Galaxis. Biblioteca Ayacucho no. 58. Barcelona, 1979. p 329

Cabe preguntar ahora, cuál es el fundamento de la fe en la vida y su identidad humana. De otra manera: ¿en que consiste la continuación del órgano en gerundio, que es en sí mismo, el tiempo y existencia de la vida; y en qué fondo existencial y en qué concepción de la realidad descansa tal imagen poética.

Hay dos poemas que responden por completo a este momento de interrogación central para la comprensión de la obra poética de César Vallejo (no solo de los poemas en prosa). En "las ventanas se han estremecido", se expresa:

Las ventanas se han estremecido, elaborando una metafísica del universo. Vidrios han caído. Un enfermo lanza su queja: la mitad por su boca languada y sobrante, y toda entera, por el ano de su espalda. Es el huracán. Un castaño del jardín de las Tullerías habrase abatido, al soplo del viento, que mide ochenta metros por segundo. Capiteles de los barrios antiguos, habrán caído, hendiendo, matando.

¿De qué punto interrogo, oyendo a ambas riberas de los oceanos, de qué punto viene este huracán, tan digno de crédito, tan honrado de deuda, derecho a las ventanas del hospital? ¡Ay las direcciones inmutables, que oscilan entre el huracán y esta pena directa de toser o defecar! ¡Ay! las direcciones inmutables, que así prenden muerte en las entrañas del hospital y despiertan células clandestinas, a deshora, en los cadáveres.

.....

¿Cuánto tiempo ha durado la anestesia, que llaman los hombres? ¡Ciencia de Dios, Teodiceia! ¡si se me echa a vivir en tales condiciones, anestesiado totalmente, volteada mi sensibilidad para adentro! ¡Ah doctores de las sales, hombres de las esencias, prójimos de las bases! ¡Pido se me deje con mi tumor de conciencia, con mi irritada lepra sensitiva, ocurra lo que ocurra, aunque me muera! Dejadme dolerme, si lo queréis, mas dejadme despierto de sueño, con todo el universo metido, aunque fuese a las malas, en mi temperatura polvorosa. (p312-315)

En esta ocasión, la casa, la tumba y Paris, ceden lugar a una explicación similar a lo que ocurre en un hospital. Gonzalo Sobejano ha anotado que en la mayoría de las últimas colecciones de poemas de Vallejo, es obvio el desprendimiento de una "corporeidad, fisiología, somatismo, antropomorfismo, humanismo; pero humanismo de 'humus' (tierra)" (4).

En "Las ventanas se han estremecido", esto se entreteje y forma una auténtica "metafísica del universo". La fe en la vida descansa en esta pesada escatología existencial y de interpretación del mundo.

En el hospital, el anterior dolor de "Voy a hablar de la esperanza", tiene una evidencia que sacude no sólo a las ventanas, sino al lugar mismo donde la Vida/muerte, el tiempo/existencia y el hombre/finitud, son parte de una igual realidad. Esta, tiene direcciones inmutables y se materializan en la expresión más concreta del hombre que es el ciclo orgánico y fisiológico de su estancia en el universo, y ,de su cuerpo -que son su enfermedad y asimilación del alimento con que hace posibles sus actos.

A propósito, James Higgins erróneamente ha aseverado que "el mundo es un enorme hospital donde la humanidad lanza gritos de dolor y sufre una enfermedad que no tiene remedio" (5). Su inmediatez y superficialidad llegan aún más lejos : se atreve a señalar una identidad de la existencia con el sufrimiento como una "imagen del mundo en que vivimos" (6), y que debido a la

4.-"Poesía del cuerpo en Poemas humanos", en, César Vallejo. Edición de Julio Ortega...p 336

enfermedad (y presencia consecuente de la muerte), hay una "falta de sentido de la vida" (7).

La negación de estas aseveraciones las da el propio Vallejo con el corpus de su obra poética y con los párrafos del poema en cuestión.

En "Las ventanas se han estremecido", la persona poética pide se le deje con su tumor de conciencia, que no se le anestesia su sensibilidad y estancia en el universo. Mayor reclamo por el sentido de la vida tiene sus implicaciones funestas, pero aún así, ellas son el sentido original de la vida: la existencia, su atestiguamiento y ejercicio del hombre conciente.

El hombre, en este caso, enfermo, se ha asumido como tal aún en la gravedad, y pide por ello, continuar siéndolo en el universo: donde lo mismo un hospital que una casa, una tumba o París, se alimentará siempre del hombre, y quedará de todo ello, el órgano conciente.

Esta singular y compleja metafísica del universo tiene otra expresión:

"Una mujer de senos apacibles...":

5.-"El dolor en los Poemas humanos de César Vallejo". En, Cuadernos hispanoamericanos. Vol LXXIV, no. 222, junio de 1968. p 619. Este ensayo lo recogió (modificado) en su libro Vision del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo. Siglo XXI. México, 1970. El capítulo se llama "El dolor universal"; p 242-257

6.-Idem. p 619

7.-Idem. p 625

Una mujer de senos apacibles, ante los que la lengua de la vaca resulta una glandula violenta. Un hombre de templanza, mandibular de genio, apto para marchar de dos a dos con los goznes de los cofres. Un niño está al lado del hombre, llevando por el revés, el derecho animal de la pareja.

¡Oh la palabra del hombre, libre de ajetivos y de adverbios, que la mujer, aun entre las mil voces de la Capilla Sixtina! ¡Oh la falda de ella, en el punto maternal donde pone el pequeño las manos y juega a los pliegues, haciendo a veces agrandar las pupilas de la madre, como en las sanciones de los confesionarios!

Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo y al Espiritusanto, con todos los emblemas e insignias de sus cargos. (p321)

Gonzalo Sobejano señala a "Una mujer de senos apacibles..." como un poema de "signo materialista", y que, "ofrece una visión biológico-familiar de la Trinidad" (8):

Es probable que este poema brotase de la imaginación de Vallejo previo el conocimiento de Feuerbach, quien en el capítulo 7 de su obra fundamental, La esencia del Cristianismo, había interpretado 'El misterio de la Trinidad y de la madre de Dios' relacionados entre sí como productos de la necesidad humana de concebir la divinidad en formas y conexiones meramente antropológicas: dependencia amorosa entre hijo y padre, integración de la razón paterna y el amor filial en la unidad de un espíritu, complementación de la imagen 'Familia' mediante la figura de la Virgen Madre (9).

"Una mujer de senos apacibles..." es, en efecto, una visión biológico-familiar de la Trinidad con un sentido antropológico. Pero también podría acotarse, la significación escatológica y la

8.-Ob. Cit., p 338

9.-Idem. p 339

conciencia de su dimensión que ello determina.

Andre Coyné, a quien parece disgustarle el sentido del poema (se lamenta de que no exista su "versión primitiva"), se limita a argumentar que Vallejo "de-diviniza" (sic) la Trinidad (10), sin explicar en qué consiste. James Higgins, por su parte, yerra una vez más al decir que en el poema se "eleva la familia a la categoría de divina Trinidad" (11).

El sentido escatológico y la solución racional niegan estas dos interpretaciones.

De una densa carga expresionista (12), el poema tiene tres órdenes de expresión. El primero, describe mediante la superposición de alusiones visuales (más que imágenes definidas) (unos senos), táctiles y de gusto (una lengua de vaca), y, sonoras (los goznes de los cofres), la presencia de un hombre, de una mujer, y de un niño.

10.-En cambio, de manera grotesca, más que mínimamente crítica, se le ocurre suponer que "la ternura admirativa que revelan (los fragmentos) por la sagrada familia humana -sagrada porque es trina- puede provenir del estado de ánimo de quien ya entonces (César Vallejo) sabía que nunca, después de los embarazos de su mujer (Georgette), él llegaría cantar el 'cantar de los cantares' ni accedería a la dicha de 'florido carpintero'. Ob. Cit., p 261

11.-Vision del hombre... p 174

12.-El expresionismo al que me refiero es al periodo artístico que se desarrolla particularmente en Austria y en Alemania aproximadamente entre 1905 y 1925, cuyo fondo central, fue la primera guerra mundial y no a su simple generalización que radica en señalar factores expresivos. Roberto Paoli, ha analizado esto en la obra postuma de Vallejo, y señala que la presencia del hombre trágico es el fondo de este periodo.

Entre sus características, acota que "puesto que el escritor expresionista agrade al lenguaje institucional, deforma las figuras, reduce y desvisualiza el adjetivo, por lo general es difícil de leer en su continuidad, en algunos casos parece colocado en las antipodas mismas del grado cero". Véase: "César Vallejo y el expresionismo poético"; en, Mundi. Año 3, no. 6, noviembre de 1989. p 18, 20.

El segundo orden expresivo, es la crítica y valoración de la descripción hecha, no sin aumentar las alusiones sensoriales debidamente analizadas. Así, se enuncia a la "palabra del hombre, libre de adjetivos y de adverbios; es decir, la transparencia o (arriaguémonos en la proposición), pureza de la realidad en que transcurren la mujer, el hombre y el niño. Se alude al carácter diáfano de la luz que recorre a la humanidad de la Capilla Sixtina, y hecho este matiz, se nombra literalmente lo que el sentido del tacto realiza en los puntos claros de la anatomía femenina y su reafirmación que significa la simultánea confluencia visual que es el engrandecimiento de las pupilas de la madre ("como en las sanciones de los confesionarios"). La palabra, libre de adjetivos y de adverbios, no pudo haber tenido mayor claridad y explicación directa o literal.

El tercer orden, es la conclusión de la descripción, y de la crítica y valoración del contenido temático del poema. Cuando se dice "Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo, y al Espíritusanto, con todos los emblemas e insignias de sus cargos", a modo de piquete de veloz alacrán, es evidente que se trata de la Trinidad cristiana y su explicación con palabras de hombre (libres de adjetivos y adverbios). Las alusiones sensoriales y su sentido específico, por tanto, deben ser tomados literalmente tal y como ocurre con cualquier emblema o insignias de una identidad: la Santísima Trinidad sexualizada.

Podemos decir así, que César Vallejo no de-diviniza a la Santísima Trinidad; sólo señala su limpidez terrenal. Y mucho menos exacto, es que se eleve a la familia humana a la categoría

divina. Eso es una inversión demasiado mecánica de la significación del poema y de la valoración recíproca que tiene la estética de Vallejo y sus demás poemas.

"Una mujer de senos apacibles", creo que es válido formularlo así. es una racionalización de la fe (en la vida) que el hombre de Poemas en prosa confiesa tener. Esta fe peculiarísima del poeta peruano es, en definitiva, un conocimiento, y por tanto, una concepción de la realidad.

Como concepción del mundo, no puede negarse que se trata de una nueva concepción de la vida, y en consecuencia, de un planteamiento distinto ante la realidad. Incluyendo, tanto a dios, como a la naturaleza y al hombre.

Parece que el poema es sólo una blasfemia, pero no es ni eso. Noel Salomon ha alertado que si bien en Poemas en prosa hay imágenes de asociación con una visión fundamentalmente cristiana, "no es posible reducir el mensaje poético al plano de la expresión literal ni siquiera al de la expresión simbólica"(13).

La nueva concepción del mundo que significa el fundamento existencial de la fe en la vida, no es por ello, una blasfemia apoyada en la escatología; es en sí, una distinta posición del hombre ante su existencia que incluye a su persona, a la naturaleza y a la divinidad.

El hallazgo de la vida nos dice que como realidad inconocida, es una epifanía, y que no tomada en su sentido oficial (institucional), no es un destino limitado en tiempo y en espacio

13.-"Algunos aspectos de lo 'humano' en Poemas en prosa". En, César Vallejo, Edición de Julio Ortega... p 301-302

como la Pasión de Jesús en la Historia Sagrada. Esta epifanía, que forma parte de esta nueva concepción del mundo, no transcurre como tiempo predeterminado y lineal, sino que se debe al hijo del hombre y de la madre; a ese que se identifica con su similar en la forma de "individualidades colectivas" o "colectivas individuales".

Pero esta epifanía, esta nueva concepción de la vida y sentido del hombre en ella, tiene su mejor dilucidación en el poema "En el momento en que el tenista":

En el momento en que el tenista lanza magistralmente
su bala, le posee una inocencia totalmente animal;
en el momento
en que el filósofo sorprende una nueva verdad,
es una bestia completa.
Anatole France afirmaba
que el sentimiento religioso
es la función de un órgano especial del cuerpo humano,
hasta ahora ignorado y se podría
decir también, entonces,
que, en el momento exacto en que tal órgano
funciona plenamente,
tan puro de malicia está el creyente,
que se diría casi un vegetal.
¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡Oh Feuerbach!
(p329)

Este poema, como ya se había mencionado en el capítulo primero*, se incluye en Contra el secreto profesional. Inclusión hecha por Georgette Vallejo bajo indicación del poeta peruano, y que para su integración a los Poemas en prosa, César Vallejo mismo, hace las modificaciones pertinentes.

El sentido como texto perteneciente a una estética bien cimentada que ya se ha analizado, no invalida ni modifica en lo más mínimo el que tiene como poema. Recordemos que Víctor Farías

explica lo que él llama "ser esencial" en la estética de César Vallejo, y que está constituido, por una destrucción del trascendentalismo religioso que abre paso a la existencia como finitud fáctica (y de determinación positiva en la historia).

El sentido del poema y su fondo apegado a la filosofía marxista es claro. La epifanía que explica el hallazgo de la vida, consiste en el ejercicio pleno del hombre en ella bajo el tiempo que él mismo determina y condiciona. Con la claridad que significa ver al hombre, a la mujer y al hijo, y a su inmediato señalamiento (libre de adjetivos y adverbios), el hombre debe tomar la unidad existencial que ello significa y ejercerla en cada uno de sus actos.

Por vez primera, César Vallejo logra conciliar el tiempo y a la razón con una sensibilidad nueva que tendrá, a su vez, extraordinarias muestras en los Poemas humanos y España, aparta de mi este cáliz.

Conjunto problemático, Poemas en prosa ha sido hasta el día de hoy, escamoteado y poco interesante para la enorme lista de críticos que hay sobre la poesía completa de César Vallejo. Todavía en una de las últimas ediciones más rigurosas (aunque no exenta de errores) y actuales, en su intento de serlo, coloca a la poesía póstuma de Vallejo en estado de incertidumbre. Perdidos en la exigencia de textos originales y su cronología, se olvidan del corpus poético y le dan a Poemas en prosa, el carácter de una "invención de la autora" y de "poemario

fantasma"*.

Después de que la "autora", Georgette Vallejo, tuvo que poner puntos sobre las íes en lo referente a la vida del poeta peruano y al orden de sus textos póstumos en dos ocasiones (1967 y 1968), se la sigue ninguneando. El colmo ha llegado desde que luego de su muerte en diciembre de 1984, desaparecieron de una clínica limeña los originales del poemario aquí tratado. Contra el secreto profesional, y otros de los Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz, a la que los había donado y donde se la había atendido. A Poemas en prosa, lo rodean así, una historia negra.

Debido a que en las dos primeras ediciones de la poesía del poeta peruano se creía que Poemas en prosa era posterior a Poemas humanos, Georgette Vallejo restablece las fechas 1923/24-1929 y octubre de 1921/febrero de 1932-21 de noviembre de 1937, para uno y otro poemarios respectivamente (14).

La vida y contenido de los Poemas en prosa, se verá, elimina los enigmas y se reivindican por sí solos en su significación.

De Julio de 1923, en que Cesar Vallejo sale del Perú hacia París, al año 1929 en que establece correspondencia con la VOKS de Moscú, ocurre una verdadera transformación en la vida y obra del poeta (15):

Sin dominar el francés y con poco dinero en la bolsa, César Vallejo llega a París, en donde por cerca de dos años, no logra conseguir una fuente estable de ingresos económicos; lo devoran

*Véase la introducción general y la correspondiente a los poemas póstumos de la edición aquí utilizada.

14.-Ob. Cit. p 205

los nervios, el hambre, padece una hemorragia intestinal que está a punto de causarle la muerte y que en "las ventanas se han estremecido", podemos apreciar en su crudeza. Justo en París, en 1924, se entera de la muerte de uno de sus pilares existenciales que significaba su padre. En este mismo año conoce a Vicente Huidobro y a Juan Larrea, para que en 1925 conozca, también, "al azar y mas o menos de paso", a Antonin Artaud, Jaime Torres Bodet, Robert Desnos, Tristan Tzara y a Maiakovski.

Después de una larguísima antesala de más de un año, Pablo Abril de Vivero le consigue una beca en Madrid (a la que renunciará en 1927 por vergüenza en ser becario a sus 35 años) y conoce a Henriette Maisse; mujer ésta, que le atizaba sus enfermedades físicas y nerviosas a causa de su dinamismo sexual, y de la que se alejará, en vísperas de su primer viaje a la Unión Soviética: "Mi enfermedad continúa, pues la zorrilla no me dejaba permanecer casto y me ha empeorado. Pero como ya se ha ido la vampiresa.. me estoy curando otra vez y ahora en serio. Es una vayna.. ¡Esto del sexo es una vayna! (16).

También, en 1925, parece encontrar un salario estable como secretario de la empresa Los Grandes Periódicos Iberoamericanos, a la que renunciará en 1927; año en que según Georgette, ya era claro el interés de César Vallejo por el marxismo (17).

15.-Sobre la vida de Vallejo en Europa, se han encargado de hacerlo André Coyne y Angel Flores, ya aquí citados. Sin embargo, me sujeto al relato puntual de Georgette y al epistolario del poeta peruano, por ser éstas, las fuentes más confiables (Coyne oculta información y tergiversa; Flores, por su parte, es sólo una importante guía).

16.-Carta a Juan Larrea. París, 26 de enero de 1926. En, Epistolario... p 95-96

17.-Ob. Cit. p 113

En 1926, se entera de que en Tujillo, el Tribunal ha ordenado su captura por los incidentes que lo mantuvieron preso en Lima en 1922 y le pide a su amigo Carlos C. Godoy que lo ayude, cosa que ocurre.

En 1927, le escribe a Pablo Abril de Vivero: "Me tiene usted, como siempre, sin saber por dónde tirar ni qué hacer. Esto es trágico. Me veo comido de miseria y de incertidumbre. ¿Hay cosa más torturante? No tengo ni presente ni futuro... Le aseguro, Pablo, que tengo a veces momentos de fe en el 'reino que no es de este mundo' de Nuestro Señor. De otro modo, hay que concluir en que no hay justicia en el universo" (18).

En octubre de 1928, viaja hacia la Unión Soviética con conocimientos marxistas, y prueba de ello, es otra carta a Pablo Abril en abril del mismo año:

A medida que vivo y que me enseña la vida (la letra, -dice el adagio-, con sangre entra), voy aclarándome muchas ideas y muchos sentimientos de las cosas y de los hombres de América. Me parece que hay la necesidad de una gran cólera y de un terrible impulso destructor de todo lo que existe en esos lugares. Hay que destruir y destruirse a sí mismo. Eso no puede continuar; no debe continuar. Puesto que no hay hombres dirigentes con quienes contar, necesario es, por lo menos, unirse en un apretado haz de gentes heridas e indignadas y reventar haciendo trizas todo cuanto nos rodea o está a nuestro alcance. Y sobre todo: hay que destruirse a sí mismo y, después, lo demás. Sin el sacrificio previo de uno mismo, no hay salud posible (19).

A su regreso, en diciembre del mismo año, le dice a su mismo amigo: "Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por

18.-París, 3 de septiembre de 1927. En Epistolario... p 153-154
19.-Idem. París. p 175

experiencia vivida. mas que por ideas aprendidas" (20). Hecho que ira acompañado de la ruptura con Victor Raúl Haya de la Torre, dirigente del APRA*, y de la creacion el dia 28 del mismo mes, de una célula marxista-leninista del Partido Socialista del Perú, que en definitiva, era una clara posición de principios y de acercamiento con José Carlos Mariátegui; compatriota tambien y fundador del Partido Comunista Peruano el 7 de octubre del ya mencionado 1928.

En palabras de César Vallejo:

Es muy posible que el año entrante vuelva a Perú. Antes voy a publicar cuatro libros sobre temas y con orientaciones emanadas de mi experiencia y de mi vida transcurrida en siete años de ausencia de América.

He sufrido mucho. Pero al propio tiempo he aprendido y aprovechado mucho de mi dolor. Sin embargo o, más bien dicho, en consecuencia me parece que debo volver a América a luchar y trabajar públicamente por mi país. He sufrido, repito, y no obstante me siento, mediante Dios, joven y fuerte y lleno de esperanza.

20.-Idem. p 190

*El APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), había sido fundada en 1924 por Haya de la Torre en el exilio (en México), como Frente Unico de Trabajadores Manuales e Intelectuales. Su programa continental tenia como programa, como dice Julio Cotler, la elaboración de cinco puntos básicos: "la lucha contra el imperialismo yanqui, la unidad política de América Latina, la nacionalización de las tierras e industrias, la internacionalización del Canal de Panamá y la acción solidaria con todos los pueblos y clases oprimidas del mundo". Ob. Cit. p 166-167.

Para 1928, el APRA ya era un partido político "de naturaleza policlasista y con un sustento ideológico nacionalista" (Idem. p 166-167). Situación que contrastaba con la declaración marxista de la Revista Amauta y de Labor (órgano del Partido Socialista Peruano), y con el riguroso análisis Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana de José Carlos Mariátegui, donde éste, señalaba que la Independencia del Perú no había sido promovida por una burguesía orgánica ni revolucionaria, y que en cambio, se subordinaba a los marcos de explotación económica principalmente norteamericana; la cual, estructuraba sus enclaves

Preséntame ante tu esposa y les envío a ambos mis abrazos fraternales.

He cambiado mucho: en moral, en conducta, en ideas y hasta físicamente. Gentes que vienen del Perú me dicen que no soy ni sombra de lo que era allí (21).

También, a su regreso, César Vallejo pone en orden su trabajo pendiente que guarda en un folder, y que según el atestiguamiento de Georgette, se acumulan Hacia el reino de los sciris, Contra el secreto profesional y Poemas en prosa (22).

Además, en 1929, Cesar Vallejo, dice Georgette: "Prosigue sus colaboraciones periodísticas en Mundial y Variedades...

"Ha establecido una correspondencia con la VOKS de Moscú, fuente de documentación internacional. Mensual, cuando no semanalmente, se dirige a la librería 'L 'Humanité' del mismo nombre del diario marxista, y vuelve con un mes de lectura, más exactamente, de arduo estudio" (23).

Libro de títulos claros, directos, Poemas en prosa es más radical que Irilce y más equilibrado; más sereno. La presencia terrible de la vida (dolorosa, expectante como herida), que hay en ellos, no tiene una salida falsa como no la tiene la realidad.

César Vallejo llama a la vida por su nombre, y la prueba más

en el área minera, de algodón y del azúcar, trastocando así, la geografía económica, humana y cultural del país. El problema del indio, era el problema de la tierra, según Mariátegui, cuya desconcentración y autonomía, debían ser las "reivindicaciones sustanciales" de un programa revolucionario (ob. cit. p 195).

Julio Cotler: Clase, Estado y Nación en el Perú. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1982.

21.- Carta a Néstor P. Vallejo. Niza, 27 de octubre 1929. Epistolario... p 206-207

22.-Ob. Cit. p 115-117

23.-Idem. p 117

fehaciente, es la suya propia. Su propia vida se convirtió en una decisión de sí mismo cada día: decisión de vivir y de darse por entero a ella. Cada acto es un acto de vida: de reafirmación de su existencia, de su concepción de entereza vital. Nada de melancolía, angustias metafísicas o de spleen gesticulado. La razón y la sensibilidad de Cesar Vallejo, en Poemas en prosa, llegan a su punto más virtuoso.

Instalado en el centro de la vanguardia europea, donde luego de un desbordamiento del caos, de la risa, de la frivolidad y del sentimiento ejercidos por los dadaístas en Alemania, y de presenciar su extensión con el grupo surrealista (cenáculo de pequeño burgueses, dijo Vallejo), el poeta peruano recurre a la claridad, que desde la sencillez de su expresión, desembaraza a la realidad de los adjetivos y de los adverbios.

Las palabras de los Poemas en prosa, tienen la desnudez de los cuerpos de la obra de Miguel Angel, a quien en la Capilla Sixtina (y específicamente en la representación del Juicio Final), se le reprochó que dibujara y le diera color a temas y personajes religiosos, como cuerpos humanos.

A César Vallejo no se le obligo a cubrir con telas a sus palabras dichas como palabras humanas. La misma limpidez, hasta ahora, no ha permitido a la crítica darse cuenta de que se trata de un rompimiento total con la estética de su tiempo.

Este rompimiento ocurre con la analogía del dogma cristiano, y particularmente, con el católico. Rompe también con lo cósmico insondable y el carácter metafísico del mundo (que Ruben Darío y

Julio Herrera y Reissig ornamentaban con deidades griegas o egipcias), y a su vez, con el falso carácter trascendental del hombre separado de la naturaleza. Si el cristianismo habla de una redención después de su estancia en ella, Vallejo apoyado en el discurso marxista de la realidad, habla por el contrario, de una trascendencia cuya realización es el acto terrenal del hombre: Este, como animal racional perteneciente a la naturaleza, debe ser el acto integral de ella como su máxima manifestación vital.

La concreción de esta concepción de la vida, que rompe con la analogía cósmica y cristiana, César Vallejo la descubre en la vida misma: que es el hombre y que es la historia. Vallejo situado en la terrenalidad de su existencia, hace preguntas terrenales y recibe respuestas igualmente terrenales.

Se ha señalado que en la poesía de Poemas en prosa ocurre un proceso de contradicción e inversión materialistas (24). Alain Sicard, la fundamenta en la "presencia constante" del "enfrentamiento de contrarios, y su quasi sistematización, que coincide (hacia 1926) con los primeros contactos de Vallejo con la literatura marxista" (25).

Una vez que considera la orfandad de Trilce (como una contradicción asumida y condición de fuerza), estudia las formas específicas que toma el materialismo en Poemas en prosa y concluye que es en el dolor y su concreción específica del cuerpo humano donde ocurre tal inversión.

24.-Alain Sicard. "Contradicción e inversión materialista en la poesía de César Vallejo (antes de Poemas humanos)" En, La Gaceta de Cuba. Mayo-junio de 1992. p 32-37

25.-Idem. p 32

"La experimentación del dolor -dice Alain Sicard-, parece ser uno de los elementos que fundamentan la 'inversión materialista' en Vallejo y que para retomar una expresión que Marx, en su Critica a la filosofía del derecho de Hegel, toma prestada de Feuerbach, terminan por 'poner el predicado en el sitio del sujeto y el sujeto en el sitio del predicado' al convertirse el ser en sujeto y el pensamiento en predicado" (26). Dicho de otro modo: que el hombre, en lugar de derivarse de la Idea, ésta se deriva del sujeto que interroga a la realidad, y, del sujeto que construye su discurso confrontándolo con ella.

Esto, observese en el presente análisis del hallazgo de la vida, de la muerte, del tiempo, del dolor corporal y fisiológico, y de la escatología de la Santísima Trinidad, se cumple.

Alain Sicard, se pregunta también: "¿Hay en Vallejo superación de las contradicciones?" (27). Sicard responde que la "convicción materialista" supone al sufrimiento fisiológico como su propio fundamento, y que "a través del cuerpo, el poeta se integra de nuevo a lo Universal, pero a un universal que no trasciende lo individual" ¿Cuál es la solución finalmente? Que "toda la obra de Vallejo clama porque le sea posible al hombre inventar la esperanza a partir de su desesperación" (28).

La fe en la vida que se ha analizado, enriquece esta interpretación de Alain Sicard. La fe en la vida explica la singular concepción materialista de César Vallejo, tanto de su existencia, como la de su cristianismo tan complejo.

26.-Idem. p 35

27.-Idem. p 36

28.-Idem. p 37

La solución del hombre en la vida. Vallejo la toma como un acto pleno en toda concreción existencial. La vida se alimenta del hombre, y lo que queda de ella, es siempre el órgano, la presencia. Vallejo pasa así, de su hallazgo personal de la vida, al hallazgo de la historia como hombre sin más: como hijo de hombre e hijo de mujer, señalando a la Santísima Trinidad, con todos los emblemas e insignias de sus cargos.

Su rompimiento con Víctor Raúl Haya de la Torre y el deseo imperioso de volver al Perú, tienen en César Vallejo, la misma claridad que el hallazgo de la vida. La historia debe tener una solución integral como la solución plena del hombre que ha visto en el hallazgo de la vida, una epifanía, y cuya analogía cristiana fundamentada en la Historia Sagrada y la Pasión de Jesús, ha sido rota para dar lugar al hijo del hombre.

El hombre es el tiempo, y su concreción, es la vida plena en cada uno de sus actos. El redentor mora en la tierra y su finitud ha sido resuelta. Su condición es ejercerla.

La noche de Novalis, que caracterizó a todo el movimiento romántico (29), dio lugar así, a la luz del día y a la desnudez humana en la realidad al modo de Miguel Ángel. El desciframiento de lo oscuro, la superación de la subjetividad, el logro del trascendentalismo y la negación de la finitud hegelianas en su

29.-En los Himnos a la noche (ya es tiempo de ahondar en su influencia), Novalis ve en la realidad oscura, su trascendencia: Ella es el reencuentro con su novia muerta llamada Sophie, y es la vuelta al Paraíso perdido; es Jesús, es la Virgen María, y es en definitiva, Dios Padre.

Escribe Novalis: "Yo me vuelvo hacia la noche secreta, inefable y santa. Allá a lo lejos, el mundo desierto y solitario ocupa su sitio, hundido en una fosa profunda. Profunda melancolía sopla en las cuerdas del pecho. Quiero descender en

explicación del arte romántico (30), dio lugar, también, a la conciencia dialéctica de la realidad y a su concreción en el acto terrenal, y, a su plenitud en la sensibilidad del hombre como acto mismo de la trascendencia en la vida, en la sociedad y en la historia.

gotas de rocío y mezclarme en la ceniza". Trad. Jorge Arturo Ojeda. Secretaría de Educación Pública. Colec. Cien del Mundo. México, 1987. p 11-13

30.-Hegel, conocedor del arte romántico en su momento de ejercicio, distinguía al amor como el contenido universal en su dominio religioso. "Sin embargo, -aclara Hegel-, el amor adquiere su verdadera configuración ideal sólo cuando expresa la reconciliación inmediata afirmativa del espíritu. Pero ahora, antes de lograr examinar esta fase de la satisfacción ideal de lo más bello, tenemos primero que recorrer, por un lado, el proceso de la negatividad, en la cual entra el sujeto absoluto como superación de la finitud y la inmediatez de su apariencia humana; un proceso que se separa en la vida, pasión y muerte de Dios para el mundo y la humanidad y su posible reconciliación con dios. Por otro lado, es la humanidad la que tiene que atravesar ahora, a su vez, el mismo proceso a la inversa para hacer devenir en sí mismo real lo en sí (Ansich) de esa reconciliación. Entre estas fases, cuyo centro constituye el aspecto negativo del descenso sensible y espiritual en la muerte y en la tumba, yace la expresión de la beatitud afirmativa de la satisfacción, que en esta esfera corresponde a los bellos objetos del arte". Estética. Trad. Alfredo Llanos. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1985. Vol. 5 La forma del arte romántico. p 43-44

2.4 POEMAS HUMANOS: El pan crucificado

Contra lo que quisieran sostener los artistas y críticos idealistas, la tragedia económica de hoy no tiene seguramente nada de ilusorio, de sueño ni de juego infantil. Este debate y conflicto dramáticos de nuestra época son de un realismo crudo y exento de ficciones. Más aún: la tragedia social de hoy está determinada por factores y hechos consumados e irrefragables de la Historia, que ninguna convención o voluntad pueden ahora desestimar ni destruir. Del mismo modo, el arte que se haga cargo de esa tragedia, también ha de tratarla y recrearla sujetándose en lo posible al mismo realismo y al mismo determinismo del conflicto. Por consiguiente, el elemento convencional del teatro -ya que este arte reposa más que ningún otro en la ficción- debe ser el mínimo posible y lo menos convencional. La concepción soviética del arte no admite la teoría de ciertas capillas literarias burguesas, según la cual las leyes artísticas son totalmente distintas de las leyes de la vida. Esta fórmula, aparte de ser arbitraria, es delicuescente y casuística, y expresa la manía cerebralista morbosa de las estéticas capitalistas.*

Oyendo a Beethoven, una mujer y un hombre lloran ante la grandeza de esa música. Y yo les digo: si son ustedes los que tienen en su corazón esta grandeza.**

*César Vallejo. Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin. Gráfica Labor. Lima, 1965. p 123-124

**César Vallejo. Contra el secreto profesional... (Carnet de 1934) p 90

La imagen del tiempo en los Poemas humanos, es, en su más contundente significación, el hombre.

Lo que antes fue una oscilación entre un esteticismo idealista y un cristianismo conflictivos, un combate entre el absurdo y la razón, y una ruptura de la analogía cristiana y su consecuente hallazgo de la vida sin más, en Poemas humanos, el tiempo es el hombre que se toca en su vaina colérica*, y que observa en su temblor esencial, la concreción de sí mismo que no lo separa de la realidad de los objetos, de las personas, de la historia, de la política, de la ideología, de la economía, y tampoco, de la angustia, de la felicidad, de la esperanza y de la humanidad que integra a todo ello.

El hombre de los Poemas humanos halla en su personal sentimiento y conciencia del dolor de su vida, una dramática conciencia de la realidad que borra la frontera entre su presencia singular y su carácter social que corrobora la historia cotidianamente (1).

Rota la imagen o concepción metafísica, atemporal, alegórica, y analógica del mundo, desde los Poemas en prosa, el tiempo en los Poemas humanos y su concreción en el hombre, es reivindicado en su dimensión enteramente humana.

Su expresión poética es, peculiar y portentosa.

*"Esto/sucedio entre dos párpados; temblé/en mi vaina, colérico, alcalino,/parado junto al lúbrico equinoccio,/al pie del frío incendio en que me acabo..." Poema "Esto", en, Poemas humanos, p 379.

1.-Raúl Hernández Novás lo dice de otra forma: Vallejo, "no separa la condición humana de su condición humana". Ob. Cit. p CXVII

"Los nueve monstruos"

Y, desgraciadamente,
el dolor crece en el mundo a cada rato,
crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,
y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
y la condición del martirio, carnívora, voraz,
es el dolor dos veces
y la función de la yerba purísima, el dolor
dos veces
y el bien de ser, dolernos doblemente.

¡Jamás, hombres humanos,
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en
la cartera,
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!
¡Jamás tanto cariño doloroso,
jamás tan cerca arremetió lo lejos,
jamás el fuego nunca
jugó mejor su rol de frío muerto!
¡Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
más mortal
y la migraña extrajo tanta frente de la frente!
Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
el corazón, en su cajón, dolor,
la lagartija, en su cajón, dolor.

¡Crece la desdicha, hermanos hombres,
más pronto que la máquina, a diez máquinas, y crece
con la res de Rousseau, con nuestras barbas;
crece el mal por razones que ignoramos
y es una inundación con propios líquidos,
con propio barro y propia nube sólida!
Invierte el sufrimiento posiciones, da función
en que el humor acuoso es vertical
al pavimento,
el ojo es visto y esta oreja oída,
y esta oreja da nueve campanadas a la hora
del rayo, y nueve carcajadas
a la hora del trigo, y nueve cánticos
a la hora del hambre y nueve truenos
y nueve latigos, menos un grito.

El dolor nos agarra, hermanos nombres,
por detrás, de perfil,
y nos aloca con boleto en los cinemas,
nos clava en los gramófonos,
nos desclava en los lechos, cae perpendicularmente
a nuestros boletos, a nuestras cartas;
y es muy grave sufrir, puede uno orar...
Pues de resultas
del dolor, hay algunos

que nacen. otros crecen, otros mueren,
y otros que nacen y no mueren (son los mas).
Y también de resultas
del sufrimiento, estoy triste
hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,
de ver al pan, crucificado, al nabo,
ensangrentado,
llorando, a la cebolla.
al cereal, en general, harina,
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,
al vino, un ecce homo.
itan pálida a la nieve, al sol tan ardido!

¡Como, hermanos humanos,
no decirnos que ya no puedo con tanto cajón,
tanto minuto, tanta
lagartija y tanta
inversión. tanto lejos y tanta sed de sed!
Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?
¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,
hay, hermanos, muchísimo que hacer. (p411-413)

En "Los nueve monstruos", la existencia del hombre en el mundo la define el dolor; y éste, a su vez, se le siente y se le concibe como la temporalidad, también, humana.

"El dolor crece en el mundo a cada rato". Y su realidad de "condición de martirio" "voraz", "carnívora", se manifiesta en la identidad de los objetos como contenedores del mismo sentimiento y condición: crece el dolor en la solapa, en la cartera, en el vaso, en la aritmética.

Tal situación, no es sino una clarificación de la vida del hombre en su relación con la sociedad ("carnívora"), con los objetos, y con el cálculo numérico de valorización en la economía. Desde la situación más personal y razón existencial que esto significa: la concepción de la muerte: "¡Jamás señor ministro de salud, fue la salud más mortal!".

El tiempo-dolor, notamos en los siguientes versos, es un

tiempo social, económico, institucional, y un tiempo propio del metabolismo humano: "¡Crece la desdicha, hermanos hombres,/mas pronto que la máquina, a diez máquinas. y crece/con la res de Rousseau. con nuestras barbas:..."

No hace falta esfuerzo crítico, para advertir, que la alusión temporal del ritmo de las máquinas, es un claro señalamiento a la realidad industrial del siglo XX en Europa. Ni tampoco hace falta profundizar, que la alusión a Rousseau, nos lleva a pensar en la sistematización de las máquinas y en su ritmo de producción en que pende la sociedad y la economía (que las instituciones políticas del sistema capitalista dinamizan, y justifican). Su verdad es tan innegable, que crece "con nuestras barbas".

La dramatización del dolor-tiempo en su insoslayable concreción existencial, es además, señalada en su carácter ubicuo: "El dolor nos agarra, hermanos hombres,/por detrás, de perfil".

De esta manera, observamos que el hombre, entre el bien y el mal, advierte que esta acumulación de sentimientos conduce a que el dolor provoque una inversión de realidades ("estoy triste/hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,/de ver al pan, crucificado. al nabo,/ensangrentado,/llorando, a la cebolla,/al cereal, en general, harina) y lo haga exclamar su pesadumbre y conclusión: "hay, hermanos, muchísimo que hacer".

Andrew P. Debicki ha distinguido una dinámica muy sólida e importante en los poemas de César Vallejo: "A lo largo de la poesía de Vallejo se deja sentir la presencia de un hablante, que se fija en los detalles de la realidad y expresa su sentido

trágico de la vida de manera muy concreta. Al mismo tiempo descubre significados más amplios en el mundo que le rodea. De este modo convierte la visión vallejiana en una experiencia muy inmediata y al mismo tiempo universal:"(2).

El modo en que Vallejo hace posible tales ejercicios de significación, dice Debicki, es por medio de la utilización de imágenes y la perspectiva de la persona poética, cuya concreción específica en detalles que se convierten en temas de gran importancia, logra que el sentido del poema sea salvado de la abstracción o del lugar común y el sentimentalismo (3).

La apreciación de Andrew P. Debicki esclarece, pero no va más allá del señalamiento y la descripción. Casi al azar, pues en Poemas humanos esto es muy frecuente, podemos tomar como ejemplo a "Sombrero, abrigo, guantes" para confirmarlo y dejarlo como base interpretativa y de agregado de acotaciones pertinentes:

Enfrente a la Comedia Francesa, está el Café
de la Regencia; en él hay una pieza
recondita, con una butaca y una mesa.
Cuando entro, el polvo inmóvil se ha puesto ya de pie.

Entre mis labios hechos de jebe, la pavesa
de un cigarrillo humea, y en el numo se ve
dos humos intensivos; el tórax del Café,
y en el tórax, un óxido profundo de tristeza(p330).

En estos dos primeros cuartetos del poema, observamos que

2.-"El hablante y la poetización de la tragedia humana en la obra lírica de César Vallejo". En, Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. Colec. Estudios y Ensayos no. 254. Madrid, 1976. p 40
3.-Idem. p 48, 56

todo lo que la palabra expresa. contiene la tristeza interna que en la persona poética, provoca el objeto, el mundo; en este caso, el espacio del Café de la Regencia.

Hay una correspondencia de la imagen espacial con la imagen interna del hombre ("un oxido profundo de tristeza"), lo que es incrementado al descubrir que en el rostro de los objetos, esta la identidad del hombre y el sentido de su vida*. El objeto se vuelve sentimiento, y la palabra, en la enunciación de su evidencia.

Esto, sin embargo, como ya se anotó en "Los nueve monstruos", no puede reducirse a un efecto de uso de imágenes y de gran efecto de perspectiva personal. Lo que mejor lo define es una significación dialéctica. donde efectivamente, el dolor es salvado de su carácter abstracto y colocado en su más nimia concreción, pero no de menos significado existencial.

En "Los nueve monstruos", las imágenes no pueden limitarse a un efecto de perspectiva (V. gr.. las cebollas que lloran), sino que como vimos, corresponden a un tiempo concreto representado por el dinamismo de la industria y del ritmo impuesto a la sociedad y economía (en este momento histórico, en

*Lo mismo puede decirse de los poemas "Paris, octubre 1936", donde se aborda el sentimiento de la partida de un lugar, y, donde se le da un giro significativo consistente en que se toma al hombre como la vida que se va y deja como única huella, los objetos que alguna vez formaron parte del mismo transcurso: "Y me alejo de todo, porque todo/se queda para hacer la coartada:/mi zapato, su ojal, también su lodo/y hasta el dobléz del codo/de mi propia camisa abotonada" (p368).

O bien, en este verso que virtuosamente sintetiza al poema que se intitula de igual modo: "¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esa botella!" (p375), donde el paso del tiempo y el sentimiento correspondiente, son expresados desde un acto al parecer intrascendente y orillado a un acto de consumo. La vida, la muerte, el tiempo y el hombre, son, el contenido y conclusión.

crisis mundialix.

A proposito, Guillermo Sucre, ha dicho que en "los nueve monstruos", especificamente, Vallejo "ve el sufrimiento como una realidad apocaliptica" (4). Y de forma discutible, Sucre lo interpreta, ademas, con un sentido de caida del nombre y con un sentido consecuente de realizacion de la utopia.

Es imposible (como ya lo asentamos en su momento), desde los Poemas en prosa, que a la poesia de Cesar Vallejo se le continúe analizando con moldes criticos que hacen uso de referentes tradicionales; es decir, es imposible tratar de explicar a Vallejo en Poemas humanos echando mano de sintagmas estéticos correspondientes a la analogía cristiana o cósmica, cuando ya se ha advertido que Vallejo mismo, rompio rotundamente con ellos.

Cesar Vallejo, desde Poemas en prosa, coloca al hombre como sujeto de la significacion o confrontacion de los signos, y en consecuencia, como piedra de toque del sintagma y del plano asociativo.

*Poemas humanos es un conjunto de poemas que César Vallejo escribió aproximadamente entre 1921 a 1937; fecha que comprende la crisis economica mundial del sistema capitalista ocurrida en los años 1929/33. Como se sabe, la crisis se debió a un problema integral del sistema de acumulacion de capital, consistente ella, en una superproducción en el terreno agricola e industrial, que provoco, de manera lógica, una baja brutal de los precios y una consecuente quiebra de mercados, siendo uno de ellos, el mercado de trabajo donde el obrero vende su fuerza de trabajo. El desempleo crece enormemente, y crecen también, las caídas de producción y de casas bursátiles; desde Nueva York, hasta Viena y Berlín, principalmente.

Al haber una sobreoferta (el ritmo de la producción y del mercado no podian seguir teniendo el mismo ritmo después de acabada la primera gran guerra), cayeron la producción industrial (desde las inversiones), el comercio mundial y específicamente en América Latina, al ser una región exportadora de materias primas, vio cerradas los caminos de sus ingresos económicos sin soluciones satisfactorias en el mediano plazo.

Su resultado, como se ha visto en los poemas aquí analizados, es extraordinario. Debicki lo apuntó pero desafortunadamente no ahondó en ello.

En "Los nueve monstruos", entre una acumulación de imágenes inigualables en la poesía contemporánea, tiembla la imagen de un "pan crucificado". Guillermo Sucre, no nota que el dolor, en primer lugar, va no viene de heraldos negros; y en segundo lugar, que el pan crucificado, es primordialmente, la negación total de aquella armonía estática de referentes estéticos que tanto conflicto le causaron a Vallejo en sus dos primeros libros.

El pan crucificado, después de saber el valor de Poemas en prosa, no puede comprenderse de otra forma sino a través de la consideración de que se trata del trabajo del hombre. Esto es: el pan crucificado, es el trabajo elemental que es la combinación de trigo y leche que realiza el hombre en el tiempo, en la vida, y cuya realidad histórica, lo hace advertirse en momento de crisis económica mundial; como una víctima de sí mismo y con origen y solución en sí mismo: "hay hermanos, muchísimo que hacer".

La víctima, dejó de ser el cuerpo de dios en la tierra que fue Jesús; y dejó de ser también, el hijo de dios, el redentor de la desgracia humana en la tierra. El pan crucificado es el hombre (no cabe aquí, tampoco, una forzada identificación con el pan litúrgico), y asimismo, la crisis económica, es, el tiempo que define a su existencia asumida conciente y sentimentalmente como

4.--"Vallejo: Inocencia y Utopía", en, La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, Fondo de Cultura Económica. México, 1985. Colec. Tierra Firme. p 129

propia de su evidencia terrenal e histórica. Por tanto, no hay lugar para el apocalipsis, ni para una caída del nombre.

Si desde los Poemas en prosa, César Vallejo rompió con los sintagmas estéticos de su tiempo, (fundamentada esta ruptura en una sólida y coherente nueva concepción de la realidad que coloca al sujeto como el eje de significación), ¿cuales son entonces los referentes que dinamizan a este nuevo sintagma estético? ¿Qué dinámica tiene la significación que trastoca a los tradicionales? La realidad que concretiza a los signos es la misma (la que cambia todos los días), y en consecuencia, los referentes son los mismos; lo que cambia, es la conciencia y la sensibilidad del hombre ante ellos. No hay alquimia ni invasión de musas; hay un ejercicio diferente hacia los signos y su dinámica es transparente y concreta: ello se desarrolla en el sintagma. Dicho de manera más sencilla: Vallejo coloca al sujeto en el lugar principal de la dinámica del signo, y coloca al hombre, en el lugar principal de la realidad y de la vida.

James Higgins, perdido en su solipsismo crítico, ha escrito que:

La aplicación a los hombres de términos generalmente reservados a la divinidad indica que el poeta ha volcado hacia el hombre los sentimientos religiosos que generalmente se dirigen hacia Dios. Señala la vuelta de la metafísica hacia el humanitarismo que ya hemos notado en Trilce XIX. Si Vallejo tiene una religión, el hombre es el Dios de esta religión (5).

Fernando Alegría, por su parte, quien es de los pocos

criticos que reconoce el fondo social de la poesia, y quien ha analizado al patito feo que es Poemas humanos para la critica, ha advertido lo siguiente:

No obstante, criticos hay que ven en este libro un fondo de 'militante solidaridad', una especie de socialismo cristiano que podria regimir a Vallejo en medio de su pesimismo. La solidaridad existe en su obra, pero ¿cómo puede verse una clara esperanza, una actitud social redentora en los Poemas humanos sin ver, al mismo tiempo, el pozo de angustia, de autodestruccion espiritual, de muerte maduramente preservada en vida donde desaparecen todas las banderas?

La solidaridad de Vallejo no es epica ni es proletaria en el sentido revolucionario de la palabra: es compasiva, reflejo herido y cruel de la miseria humana que, de pronto, se le aparece no simplemente suya, sino carga en sus propios hombros de una carga de sus semejantes. La exaltacion no va dirigida a los poderes de rebelion, sino a los órganos de sufrimiento (b).

Las antitesis de Cesar Vallejo, ponen en aprietos a la inteligencia de los criticos. El sentido del hombre en el mundo, y su explicación, no puede, insisto, valorarse con el mismo rosario de referentes y el mismo molde critico:

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decia.
Casi toqué la parte de mi todo y me contuve
con un tiro en mi lengua detrás de mi palabra.

5.-Visión del hombre y de la vida... p 174

Higgins es tan sólido en sus aseveraciones como en sus contradicciones puramente personales. En su mismo libro, ya antes había asegurado que al haber blasfemias en "Los dados eternos" de Los heraldos negros, "la conclusión lógica de tales conceptos es que Dios no existe". (p 163)

6.-"Cesar Vallejo: las máscaras mestizas". En, Literatura y revolución. Fondo de Cultura Económica. Colec. Popular no. 100. México, 1976. p 168

Hoy me palpo el mentón en retirada
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:
¡Tanta vida y jamás!
¡Tantos años y siempre mis semanas...!
Mis padres enterrados con su piedra
y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

Me gusta la vida enormemente,
pero, desde luego,
con mi muerte querida y mi café
y viendo los castaños frondosos de París
y diciendo:
Es un ojo este, aquel: una frente esta, aquella... Y
repetiendo:
¡Tanta vida y jamás me falla la tonada!
¡Tantos años y siempre, siempre, siempre!

Dije chaleco, dije
todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.
Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al
lado
y esta bien y esta mal haber mirado
de abajo para arriba mi organismo.

Me gustaría vivir siempre, así fuese de barriga,
porque, como iba diciendo y lo repito,
¡tanta vida y jamás! ¡Y tantos años,
y siempre, mucho siempre, siempre, siempre! (p346)

El hombre de "Hoy me gusta la vida mucho menos", habla de sí mismo como el ser: mi ser parado y en chaleco". Este planteamiento connota la significación de todo el poema.

Así, una vez que el hombre declara haberse tocado casi la parte de su todo (todo de hombre común y que incluye a la palabra), hace manifiesta su asunción como un ser finito (¡Tanta vida y jamás!), que lo mismo comprende a su vida-muerte que a todo lo existente en ella ("con mi muerte querida y mi café"). La evidencia de sí mismo, de la vida, de la muerte son indudables como el cuerpo humano que se toca y descubre sus partes; inherentes ellas, además, al paso del tiempo: "Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquella... Y repitiendo:/ ¡Tanta vida y

jamas me falla la tonada! / ¡Tantos años y siempre, siempre, siemore!"..

El ser es tiempo y es tan concreto como la vida, la muerte, el organismo humano y cualquier objeto. Sin embargo, es agradable vivir.

¿Por qué no empiezan los criticos a fundamentar desde este planteamiento del hombre ante la realidad, sus argumentos? En César Vallejo tal posición ante la vida no es nueva ni caprichosa: ni mucho menos, un simple efecticismo poético. En los poemas aquí analizados hasta entonces, ha sido clara la conciencia que tiene el hombre ante la existencia y la identidad concreta que él guarda como hombre entre los hombres y el mundo que le rodea: incluyendo al mas nimio objeto.

Así, vemos que el hombre de los Poemas humanos, puede decir que al "cavilar en la vida", "ofrece asiento el existir", y que si esto "condena a muerte"*, en otro poema, concluye que cuando muera, será "de vida y no de tiempo"**.

"La vida es/ implacablemente,/ imparcialmente horrible"***, y en voz del propio César Vallejo como persona poetica, se llega a confesar que "En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte"****.

El hombre, a su vez, en tanto que en un momento sorprende al instante y se sitúa en él ("Vi el tiempo generoso del minuto,/ infinitamente/ atado locamente al tiempo grande")*****, se juzga

*"Al cavilar en la vida". p 371

**"Epístola a los transeúntes". p 333

***"Panteón". p 406

****"En suma no poseo para expresar mi vida". p 435

*****"Panteón". p 406

como un ser que aparenta ser humano: "Tú padeces del diafano antropoide y que además, vive y muere: "Tu, pobre hombre, vives; no lo niegues/ si mueres: no lo niegues"*. .

El hombre, situado en la concreción del tiempo y conciente de su verdad en lo que respecta a la vida, a la muerte, reconoce, vale subrayarlo, que su origen y condición de existencia, tienen un realidad igualmente concreta: el trabajo:

Considerando
que el hombre proceda suavemente del trabajo
y repercute jefe, suena subordinado;
que el diagrama del tiempo
es constante en sus medallas
y, a medio abrir, sus ojos estudiaron,
desde lejanos tiempos,
su fórmula famelica de masa...

...

le hago una seña,
viene,
y le doy un abrazo, emocionado.
¡Que más da! Emocionado... Emocionado... Emocionado

**.

¿Es esto, una religión dirigida no a Dios sino al hombre, y una vuelta a la metafísica, tal y como asevera James Higgins? ¿Es esto una "actitud social redentora", de "autodestrucción" y solidaridad "compasiva" como evalúa Fernando Alegria?

La imagen del tiempo de los Poemas humanos cuya concreción es el hombre, no es una religión ni un híbrido correspondiente a atributos como "socialismo cristiano", y mucho menos, un tipo

*"El alma que sufrió de ser su cuerpo". p 422

**"Considerando en frío, imparcialmente". p 350

predeterminado de hombre (al que se le diviniza).

Citando in extenso:

Quedemos de no mixtificar el sentido de los hechos ni los vocablos que los contienen. La revolución socialista y sus creadores no han pretendido ni pretenden traer al mundo una nueva versión teológica de la vida, sino simplemente una explicación y una fórmula nuevas de justicia social. Marx y Lenin han podido exclamar con mucha exactitud: 'Mi reino es de este mundo'. Las palabras 'divino', 'dios', 'religioso', 'santo' carecen de sentido y de carta de naturaleza en el léxico marxista leninista. No andan, pues, cuerdos los buenazos escritores burgueses que, en este terreno, nos hablan del apocalipsis de San Lenin, de la nueva iglesia marxista, del evangelio proletario según San Stalin o según San Trotsky, y otras necedades. Muchos de los propios panegiristas extranjeros del Soviet nos han llegado a hablar hasta de una iconografía de la Pasión y Muerte de Lenin, refiriéndose a las estampas, medallas y escarapelas en que figura la fotografía del gran jefe, y que circulan profusamente en Rusia. Esta es la mejor manera de tergiversar por su base la dirección histórica de la revolución y de traicionar a sus creadores.

Sin embargo, tampoco hay que desconocer la existencia en la revolución socialista de una nueva mítica y de una nueva dogmática. Pero esta mítica y esta dogmática son igualmente de esencia y estructura materialistas; es decir, económicas. No hay que confundirlas con la mítica y la dogmática metafísicas de las religiones. Los mitos 'revolucion', 'proletariado', 'Internacional', 'capital', 'masa', 'justicia social', etc., son creaciones directas del sentimiento o instinto económico del hombre, a diferencia de los mitos 'dios', 'justicia divina', 'alma', 'bien', 'mal', 'eternidad', etc., que son creaciones del sentimiento religioso. Los dogmas, en la doctrina socialista, proceden asimismo de una necesidad o conjunto de necesidades históricas de la producción, o lo que es igual, de la dialéctica determinista de la técnica del trabajo. Ejemplo: el dogma de las contradicciones crecientes del capitalismo. Los dogmas, en religión, proceden de una necesidad o conjunto de necesidades subjetivas de maravilloso. Ejemplo: el dogma de la divinidad de Jesús. De aquí que mientras la mítica y la dogmática socialistas se apoyan en verdades científicas y controlables prácticamente por la realidad cotidiana, la mítica y la dogmática religiosas se apoyan en simples verdades de fe, reveladas e incontrolables por

la experiencia diaria.

Conviene, pues, zanzar de una vez por todas las fronteras históricas y sociales entre la revolución proletaria y el proceso religioso de nuestra época. La primera no es un nuevo evangelio de fe destinado a sustituir a las actuales creencias religiosas. Si la revolución socialista, al realizarse, debe rozar y luchar contra tales o cuales obstáculos sociales, derivados del sentimiento o interés religioso imperante en determinada colectividad, lo hará y lo hace solamente desde un plano político y económico. La revolución no toma ningún partido ni finca ninguna perspectiva sistemática de militante en contra ni en favor del sentimiento religioso, ni por su subsistencia ni por su fin. La palabra de orden 'La religión es un opio para el pueblo' no tiene sino un alcance táctico de ofensiva contra uno de los más sólidos medios auxiliares de la explotación del trabajador, cual es el culto religioso. A la revolución proletaria no le concierne saber la suerte que tendrán las creencias religiosas en el porvenir. Esto sale de su escena laica y de su praxis social de base. La resonancia y consecuencias religiosas de la revolución proletaria han de producirse por la dialéctica posterior y futura de las nuevas relaciones de la producción. (7)

Escrito esto en 1931. César Vallejo demostraría que su entusiasmo por la revolución de la Unión Soviética, no era un fácil sentimentalismo. En Contra el secreto profesional y El arte y la revolución, consolidaría sus reflexiones sobre la estética y el hombre. Justamente en este último libro, viene anexado un plan de trabajo que incluye el rubro sobre la 'nueva mitología' (8); desafortunadamente, Vallejo no pudo realizar su plan y sólo nos queda la certeza de que lo consideró tema importante. Pero en su obra poética nos da ejemplos de lo que pudo haber sido en teoría.

Apoyados en su poesía, puede concluirse así, que el hombre como imagen del tiempo en los Poemas humanos, no es un hombre

7.-César Vallejo. Rusia en 1931... p 166- 168

8.-Véase Ed. Cit., p 165.

determinado, planeado en su comportamiento vital. Lo define si, la concepción de que el hombre debe actuar a plenitud en su existencia. Asumir la vida, la muerte y el tiempo; concepción que como se ha visto, comprende a todo acto concreto. Desde el más sencillo hasta el más importante: ya que quien realiza el acto, es el hombre en su integridad.

En "Oye a tu masa, a tu cometa", se dice:

¿La muerte? ¡Opónle todo tu vestido!
¿La vida? ¡Opónle parte de tu muerte!
Bestia dichosa, piensa;
dios desgraciado, quitate la frente.
Luego, hablaremos;(p403)

y de manera más prodigiosa en "Me viene. hay días, una gana uberrima":

Me viene, hay días, una gana uberrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos un querer
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,
a la que llora por el que lloraba,
al rey del vino, al esclavo del agua,
al que ocultóse en su ira,
al que sudó, al que pasa, al que sacude su persona en
mi alma.

Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;
su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puedo llorar
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
remendar a los niños y a los genios.

Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo
y me urge estar sentado
a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
tratando de serle útil en
lo que puedo, y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,

y ayudaría a dormir al tuerto próximo.

¡Ah querer, este, el mio, este, el mundial,
internumano y parroquial, proyecta!

Me viene a pelo,

desde el cementerio, desde la ingre pública,
y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
la bufanda al cantor,

y al que sufre, besarle en su sartén,
al sordo, en su rumor craneano, impavido:

al que me da lo que olvide en mi seno,
er, su Dante, en su Chaolín, en sus hombros.

Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde celebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón, querría
ayudar a reír al que sonríe,
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,
ayudaría a matar al matador -cosa terrible-
y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo. (p416)

¿Puede seguirse creyendo con esta plenitud humana en una
solidaridad compasiva? ¿En una exaltación que "no va dirigida a
los poderes de la rebelión, sino a los órganos de sufrimiento",
como dice Fernando Alegria?

¿Puede seguirse creyendo en la "realización de la utopía"
como "el advenimiento de otro ser y otro mundo" (9), como
afirma Guillermo Sucre? ¿Puede, incluso, seguir usándose la
palabra redención?

"Me viene, hay días, una gana uberrima", señala las
contradicciones de los juicios citados y la no viabilidad de sus
planteamientos.

La vida en este poema, está llena de "cantos
subjuntivos" (10). La palabra política, como en pocos casos, suena

libre de dudosos atributos, y se expresa de manera diáfana y espontánea. La invitación, el deseo de amor, a la felicidad, a la plenitud, integra lo mismo a los semejantes ("al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito"), que a los objetos ("y viniendo de lejos, da ganas de besarle/ la bufanda al cantor").

El ejercicio del tiempo y su reivindicación humana, plantea además, hacer posible lo inverosímil: "Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo/ y me urge estar sentado/ a la diestra del zurdo, y responder al mudo,/ tratando de serle útil en/ lo que puedo, y también quiero muchísimo/ lavarle al cojo el pie.../ ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,/ cuidar a los enfermos enfadándolos, comprarle al vendedor,/ ayudarle a matar al matador -cosa terrible-/ y quisiera yo ser bueno conmigo/ en todo".

El sentido del concepto de redención es negado por el sentido de creación ("hay hermanos, muchísimo que hacer"), y el concepto de utopía que maneja Guillermo Sucre, es corregido por el sentido posible de la plenitud humana en la concreción de su vida; en cada uno de sus actos.

César Vallejo ve en el dolor de la realidad, al hombre; ve en la crisis económica que se expande por todos los espacios de la vida, al hombre. Por estas razones, no es extraño que en "Me viene, hay días, una gana ubérrima", se encuentre la expresión de una ternura como pocas veces se logra en poesía, y no, en un panfleto lleno de palabras y deseos sospechosos.

10.-Véase, por ejemplo, "Quisiera hoy ser feliz" (p 347).

*César Vallejo agrega la palabra después de terminado el poema, como bien asienta, la edición crítica que aquí se utiliza.

La poesia de Cesar Vallejo descansa en una ferrea conciencia de la realidad y en una consiguiente sensibilidad que es manifestada con nitidez. No es casual entonces, que en "Un hombre pasa con un pan al hombro" reivindique a la realidad, al hombre, y a la poesia de este modo:

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, despues, sobre mi doble?

Otro se sienta, rascase, extrae un piojo de su axila,
mátalo
¿Con que valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Socrates al medico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, despues, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frio, tose, escupe sangre
¿Cabrà aludir jamas al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Como escribir, despues, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, despues, de cuarta dimension?

Un banquero falsea su balance
¿con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda
¿Hablar, despues, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando
¿Como luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no yo sin dar un grito? (p414)

Cesar Vallejo, da aquí, al traste con la teoría de las "capillas literarias burguesas, según la cual, "las leyes artísticas son totalmente distintas de las leyes de la vida".

La crisis económica de 1929/33, su expansión con efectos de la acometida fascista y guerra civil en España, es expresada en toda su realidad y síntesis. La confusión, la fragmentación que provoca la crisis en la sensibilidad y la razón, Vallejo la toma por los cuernos y la muestra tal cual: situación que vanguardias artísticas como el surrealismo, no alcanzan a comprender.

La realidad no engaña a la realidad. Cesar Vallejo presenta en cada pregunta, los extremos de la confusión humana que trata de explicar su condición existencial. ¿Cómo negar la presencia del hombre y tambalearla con un supuesto doble? ¿Qué tiene mayor peso de verdad: un piojo o un diagnóstico del psicoanálisis? ¿Cómo pretender desbordar la realidad, subordinarla a un capricho ilusorio como el surrealismo que no se da cuenta de que la realidad es una relación dialéctica y no una superposición de imágenes? ¿Cómo negar la finitud de la vida manifestada en cáscaras y desarrollar en cambio, el problema especulativo de la infinitud? ¿Quién niega la existencia de la muerte? ¿Es sensato querer ir mas allá de esta realidad a través de una metáfora?

Cesar Vallejo, ya se dijo, reivindica a la realidad y reivindica al hombre. Y más: muestra y potencializa sus posibilidades vitales.

Luego de los vertiginosos procesos de significación que

integran a Los heraldos negros, y que conducían a espinosas dinámicas de verosimilitud (donde el hombre difícilmente hallaba una respuesta a su identidad social e histórica). en Poemas humanos, Cesar Vallejo da a comprender de manera diáfana que el problema de la humanidad, es un problema de bases identificables y que confluyen en los distintos órdenes de la vida cotidiana. En "Por ultimo, sin ese buen aroma sucesivo", llega incluso a escribir: "Excecrable sistema, clima en nombre del cielo, del bronquio y la quebrada./la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre...(p353).

Aquella amalgama estética del "Terceto autóctono I", donde al indio peruano se lo hacia coincidir riesgosamente con un idealismo modernista y con una añorada divinidad inca, en Poemas humanos, no sin menos pesadumbre pero sí con más gracia y humor (y un complejo pesimismo), Vallejo refuerza sus paradojas en favor de lo verosímil e indica el lugar del hombre en el tiempo.

El sistema de producción capitalista, en situación de crisis, manifestaba una situación absurda y notoria en los conflictos realmente sistemáticos, que, por ejemplo, se vivían en los momentos justos en que el asalariado concilia la verdad de su pobreza con el vacío de dinero que hay en sus bolsillos del pantalón. Igual efecto, provocaba también, el hecho de que en medio del estancamiento del mercado (desde la circulación del artículo más nimio hasta el de la fuerza de trabajo y las finanzas), el hombre, como en el poema "Parado en una piedra...", se descubra como un ser común que necesita del trabajo para satisfacer su necesidad más elemental que es su propio sustento

material. Su potencialidad de trabajo era entorpecida, y sus posibles grandezas de construcción, anuladas:

¡Este es, trabajadores, aquel
que en la labor sudaba para afuera,
que suda hoy para adentro su secreción de sangre
rehusada!
Fundidor del cañón, que sabe cuántas zarpas son acero,
tejedor que conoce los hilos positivos de sus venas,
albañil de pirámides,
constructor de descensos por columnas
serenas, por fracasos triunfales,
parado individual entre treinta millones de parados,
... (p354)

Hacia este tiempo histórico y hacia la dimensión de sus concreciones en la vida habitual, César Vallejo replantea la estética de su trabajo poético, y no es extraño por ello, que oponga la suya, a la convencional de algunos de sus contemporáneos.

"¿Cuáles son los más saltantes signos de decadencia de la literatura burguesa?", pregunta Vallejo, y responde:

Estos signos se han evidenciado harto ya para insistir sobre ellos. Todos pueden, no obstante, filiarse por un trazo común: el agotamiento de contenido social de las palabras. El verbo está vacío. Sufrir de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice a nadie nada. La relación articulada del hombre con los hombres, se halla interrumpida. El vocablo del individuo para la colectividad, se ha quedado trunco y aplastado en la boca individual. Estamos mudos, en medio de nuestra verborrea incomprendible. Es la confusión de las lenguas, proveniente del individualismo exacerbado que está en la base de la economía y política burguesas. El interés individual desenfrenado -ser el más rico, el más feliz, ser el dictador de un país o el rey del petróleo-, lo ha colmado de egoísmo todo: hasta las palabras. El vocablo se ahoga de individualismo. La palabra -forma de relación social la más humana entre todas- ha perdido así toda su esencia y atributos

colectivos.(11)

La imagen del tiempo de Poemas humanos y su estética, son así, a la vez que una revigorización de la palabra y su sentido social, son también, una reivindicación del nombre que las expresa. El agotamiento del contenido social de las palabras va más allá de una denuncia de un momento histórico presente, y el reclamo se dirige a no ser un limitado señalamiento que podría reducirse a pura ideología, sino a la concreción innegable de la potencialidad creadora que lleva el hombre en sí.

La crisis de acumulación capitalista de 1929/33, pese a sus efectos particulares en César Vallejo, significa también, un período y una década de enorme trabajo poético, intelectual y práctico. En octubre de 1929 Vallejo hizo su segundo viaje a la Unión Soviética para en 1930, iniciar la redacción de El arte y la revolución. En 1931 le sería rechazada su posible publicación, y ello sería acumulado a la censura que el Mundial y Varietades, realizaban con sus artículos. Tales circunstancias, lo harían renunciar, y viajar forzosamente, hacia España.

El viaje forzado a España en 1931, en realidad, había sido provocado por su expulsión de Francia que el gobierno había decidido, luego de que lo había encontrado indeseable. Sus cargos eran las diversas detenciones en manifestaciones públicas, sus dos viajes a la Unión Soviética, su afición a L'Humanité y a las lecturas que su librería ofrecían (12).

11.-"El duelo entre dos literaturas". En, El arte y la revolución... p 94-95

12.-Georgette Vallejo. Ob. Cit. p 119

En 1932, saldría de España para regresar a París y para continuar su participación en la sociedad y en la política. Participaría activamente en los hechos que construían a la República española, y luego, en su posterior defensa ante la avanzada militar fascista.

En "Fue domingo en las claras orejas de mi burro", César Vallejo, nostálgico del Perú al que no regresaría ya más, escribió:

...y ¡cómo toso! ¡cómo vivo!
¡cómo me duele el pelo al columbrar los siglos
semanales!
y cómo, por recodo, mi ciclo microbiano,
quiero decir mi trémulo, patriótico peinado. (p343)

Vallejo veía desde la evidencia de su personal enfermedad y realidad microbiana, la evidencia de una posibilidad en la vida...

2.5 ESPAÑA, APARTA DE MI ESTE CALIZ: El reino de este mundo y el hombre nuevo.

Por primera vez, la razón de una guerra cesa de ser una razón de Estado, para ser la expresión, directa e inmediata, del interés del pueblo y de su instinto histórico, manifestados al aire libre y como a boca de jarro. Por primera vez se hace una guerra por voluntad espontánea del pueblo y, por primera vez, en fin, es el pueblo mismo, son los transeuntes y no ya los soldados, quienes, sin coerción del Estado, sin capitanes, sin espíritu ni organización militares, sin armas ni kepis, corren al encuentro del enemigo y mueren por una causa clara, definida, despojada de nieblas oficiales mas o menos inconfesables. Puesto así el pueblo a cargo de su propia lucha, se comprende de suyo que se sientan en esta lucha latidos humanos de una autenticidad popular y de un alcance germinal extraordinarios, sin precedentes.*

Con este saludo de los escritores de nuestro país os traigo el saludo de las masas trabajadoras del Perú. Estas masas, contrariamente a lo que podáis imaginaros, tratándose de un país que arrastra una vieja cadena de ignorancia y de oscuridad ha podido desde el primer momento apercibirse de que la causa de la República española es la causa del Perú, es la causa del mundo entero. ¿Por qué, me preguntaréis, esta capacidad de rapidez con que las masas del Perú y del mundo, entero se han dado cuenta de sus deberes hacia la República española? La explicación es clara: los pueblos que han sufrido una represión, una dictadura, el dominio de las clases dominantes, poderosas durante siglos y siglos, llegan por una aspiración extraordinaria a tener esta rapidez; porque un largo dolor, una larga opresión social, castigan y acrisolan el instinto de libertad del hombre en favor de la libertad del mundo hasta cristalizarse en actos, en acciones de libertad.

Las masas trabajadoras de América luchan, pues, al lado de las masas trabajadoras de España.**

*Cesar Vallejo. "Los enunciados populares de la guerra española", (1937), en Crónicas... t. II, p 630

**Cesar Vallejo. "La responsabilidad del escritor", (1937)./Ob. Cit. p641. "El texto de esta crónica, es la toma taquigráfica (incompleta) de la ponencia que Vallejo presentó a nombre del Perú en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en Madrid en Julio de 1937." Nota de Enrique Ballón Aguirre, editor.

La imagen del tiempo en España aparta de mi este caliz, como en Poemas humanos, es, en su más contundente significación, el hombre. Y dentro de esta contundencia, una connotación insustituable: la necesidad y la posibilidad de un hombre nuevo.

De inmediata correspondencia con la guerra civil y revolución española, la realidad que define a este hombre nuevo, no se limita al acontecimiento y al discurso poético que se nace de él, sino que es, fundamentalmente, el hombre-tiempo lleno de potencia y actos realizables ante (y en) la vida.

Su concreción es el transcurso mismo del hombre-historia (en este caso en guerra), que asumida en gerundio, se la enfrenta desde su claridad más patente y universal: el sistema capitalista mundial en su práctica imperialista.

Antonio Turull, ha explicado que César Vallejo, "al pretender abarcar toda la esencia de España en guerra, pasa de lo particular a lo universal y de lo universal a lo particular con una técnica que no es más que la consecuencia de su arte poético anterior: dar materialidad a la interacción de las ideas y los sentimientos" (1).

Roberto Paoli, por su parte, ha aseverado que César Vallejo al momento en que sustituye el vocativo "España" en vez del "Pater" evangélico, sustituye a la "persona teológica del Padre" por la de la "madre social, 'hogar' universal que acoge bajo su amparo a todos los pobres, los afligidos y huérfanos de

1.-"César Vallejo ante la guerra española". Hora de poesía. No. 61/62. Enero-abril de 1989. s/p

esta tierra". Idea de madre, además, que se "amplia hasta llegar a tener proporciones cósmicas"(2).

La sorprendente dinámica de los signos del libro España, aparta de mi este cáliz, como del poema de igual título, no pudo haber puesto de manera más antagonica, a la crítica.

Lo cierto es que, de inmediato, Antonio Turull tiene la razón al colocar a España, aparta de mi este cáliz, en la realidad; en su espacio del sentido propio y preciso, y no en un espacio de dinámica literaturizante de signos vacíos del contexto en cuestión, como lo hace Roberto Paoli.

Turull, en su valoración, parte del centro de significación que dinamiza a la poesía de César Vallejo desde Poemas humanos; el sujeto, el signo y su conocimiento; o bien, del hombre, del trabajo y de la realidad. Punto de partida que permite dar luz al detalle más nimio de la realidad y del hombre consigo mismo, hasta los significados más amplios, que salvados de la abstracción, son señalados en su concreción más indudable. Turull, en suma, toma al signo por donde se debe: España; quien es la concreción de la historia, del signo y del hombre.

Roberto Paoli, por el contrario, confunde las correspondencias de la dinámica de los signos con la interpretación unidireccional de ellos al tratar de valorar el sentido del poemario con las alusiones bíblicas. Su resultado es la invalidación del uno como de las otras.

*Específicamente, en el Evangelio según San Marcos (36), se asienta que Jesús dijo en el huerto de olivos: ¡Abba, Padre! Todo te es posible. Aparta de mí este cáliz. Pero no sea lo que yo quiero, sino lo que quieras Tú.

2.-" 'España, aparta de mi este cáliz' ", en, César Vallejo. Edición de Julio Ortega... p 348

Conviene apuntar desde ahora, y para no caer en el error de Roberto Paoli, que César Vallejo, continúa y radicaliza su ejercicio sincrónico de la lengua: caracterizado el, por el rompimiento y transformación de los sintagmas y planos asociativos de la estética modernos. Esto explica, por consiguiente, que no basta con echar mano de referentes convencionales como lo hace Paoli. Es decir, si es verdad que en el poema XV se lee:

¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestras;
está nuestra maestra con sus ferulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vertigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales! (p481).

esto no expresa que España sea la madre de "proporciones cósmicas" que ampara a pobres y huérfanos (¿de quién y por qué de esta manera?), y mucho menos, que sea una simple sustitución de Dios Padre. Cabe recordar, que César Vallejo estaba en contra de las sustituciones, y de tal forma, diría que dios es dios y España es España.

Roberto Paoli, quien no analiza las imágenes mas allá de su buena dosis de abstracción, encuentra una salida de valoración fácil al etiquetarla con dimensiones cósmicas. Distante de ver a España como la concreción de la historia y del hombre (que es la madre, que es la maestra, que es el niño, que es el mundo), no intenta tampoco, tomar a la cruz fuera de su tradicional significación, y apreciarla, en cambio, justamente como el

tiempo presente del hombre en la tierra.

Si Jesús, en Getsemani, dijo: "¡Abba, Padre! Todo te es posible. Aparta de mí este cáliz", España no es (como dice la mayoría de los críticos), el Getsemani para César Vallejo (3). En primer lugar, Vallejo no es el sujeto absoluto de la significación, ni el dato biográfico se presta para establecer paralelismos; en segundo lugar, el sujeto de España, aparta de mí este cáliz, es la historia, es el hombre, y es su tiempo. El hombre es, por ello, no el sujeto que subordina su potencial ante una realidad omnipotente de carácter divino ("Pero no sea lo que yo quiero, sino lo que quieras Tú"), sino el hombre que asume su temporalidad en el momento de su vida y de su muerte en la tierra, y que como Jesús, se da por entero a ellas: no para prometer la morada en otro mundo, sino para hacerlo posible en cada acto.

El poema VII permite aclarar esto con amplitud:

Varios días el aire, compañeros,
muchos días el viento cambia de aire,
el terreno, de filo,
de nivel el fusil republicano
Varios días España está española.

3.-Ivette López, quien se apoya en el error interpretativo de Roberto Paoli, llega a conclusiones tan falaces como confusas: "La relación de Vallejo con el cristianismo es relación de paralelos, vivencias y expresión de los principios que sustentan este credo religioso. Ni su filiación marxista, ni su incertidumbre niegan esto, más bien su vida constituye una reafirmación de estas actitudes, pues Vallejo 'tuvo su huerto de Getsemani como Jesús el Cristo, que glorificó el hambre de la tierra, la sed de infinito y de verdad'"; (a quien se cita es F. Matos Paoli. César Vallejo, sobre su cruz). En, "La vena cristiana en 'Poemas humanos' y 'España, aparta de mí este cáliz', del poeta peruano César Vallejo". Atenea. Año VII, No. 4, Diciembre de 1970. p146

Varios días el mal
moviliza sus órbitas, se abatiene,
paraliza sus ojos escuchandolos.
Varios días orando con sudor desnudo,
los milicianos cuelganse del hombre.
Varios días, el mundo, camaradas,
el mundo esta español hasta la muerte.

Varios días ha muerto aquí el disparo
y ha muerto el cuerpo en su papel de espíritu
y el alma es va nuestra alma, compañeros.
Varios días el cielo,
éste, el del día, el de la pata enorme.

Varios días, Gijón;
muchos días, Gijón;
mucho tiempo, Gijón;
mucho tierra, Gijón;

mucho hombre, Gijón
y mucho dios, Gijón.
muchísimas Españas ¡ay! Gijón.

Camaradas,
varios días el viento cambia de aire. (VII, p467)

La historia, dice Cesar Vallejo. "no se narra ni se mira ni se escucha ni se toca. La historia se vive y se siente vivir"*. Por eso, la guerra civil y la revolución española**, son nombradas aquí, por su nombre y amplitud de sentido histórico como el aire, que son los días, y que son el tiempo.

"Varios días España está española"", "Varios días el mal/moviliza sus órbitas", "Varios días, el mundo, camaradas/el mundo está español hasta la muerte", varios días, "el alma es ya nuestra alma", "Varios días, Gijón", "Varios días el viento cambia de aire".

En principio, es claro que la lógica del sentido del poema VII se desarrolla en torno a España, y de manera desconcertante para los esquemas de entendimiento tradicionales, que España

misma es la realidad que mejor define su situación. Así, se observa que el mejor adjetivo para explicarla, es España, y de idéntica manera, una vez señalado su espacio concreto como el mal movilizándolo sus orbitas que representan la ofensiva fascista, la situación mundial no es ajena a ello.

A la realidad española la describe la situación española, y a esta, la del hombre español; quien es a su vez, el compañero, el hombre, el mundo. La identidad supera el intento ingenuo del panfleto, y ello es porque, como dice José Pascual Buxó, "los sujetos de los enunciados -esto es, los héroes o las víctimas de las acciones mentadas- son al propio tiempo los destinatarios internos del enunciado" (4).

Pero quien mejor ha analizado esto, es Julio Ortega, cuando precisa:

*"Explicación de la historia", en, Contra el secreto profesional... p 17. Confrontese el capítulo primero del trabajo presente y el valor de esta cita en la estética de Vallejo. p 25
**Hay que distinguir, como bien acota Antonio Turull (Ob. Cit. s/p), a la guerra propiamente dicha y a la revolución. La revolución empezó el mismo día en que triunfó el Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936, y la guerra civil, el 17 de julio del mismo año al momento en que los generales Goded y Franco, iniciaron la sublevación militar.

La guerra civil y revolución española, son en principio, el resultado de la crisis de la monarquía en el país. País que desde 1917, se desenvolvía en la agitación política con ministerios inestables: problemas de autonomía regional, movimientos sindicales. Desenvolvimiento que se prolongó con un directorio militar liderado por el general Primo de Rivera, y el cual, sólo resolvió el problema marroquí al decidir que debía abandonarse a Marruecos como colonia.

La agitación histórica dio lugar al derrumbamiento de la monarquía en 1931 en favor de la república y de las Cortes Constituyentes elegidas el mismo año. Aunque éstas contaron con una mayoría republicana y socialista, lo cierto es que la cuestión religiosa, la reforma agraria, el movimiento obrero, el movimiento fascista y falangista y los regionalismos, provocaron

España, aparta de mi este caliz actúa por lo menos en estas tres direcciones: responde al acontecimiento y a su dimensión heroica y agonica; genera un texto totalizado, polifónico, donde el orden natural y el orden del lenguaje son desconstruidos; y al mismo tiempo, produce un espacio propio de resoluciones, donde la historia se transmuta en mito. (5)

No es extraño por esto, que en España, aparta de mi este caliz, el lector se enfrenta a un extraordinario sintagma y espacio asociativo unitario y multimorfo que se corresponden de una manera estética sorprendente, y solo posible, debido a que existe en el fondo de ello, toda una concepción del mundo (6).

¿Que tipo de relación hay, entonces, del hombre ante el mundo? Como se ha visto, consiste en la asunción de sí mismo como sujeto ante la historia y como hombre ante la vida. El nombre de España, aparta de mi este caliz, es todavía el hombre que se duele de su temporalidad como Ramón Cuellar del poema VIII ("tu pantalón

una real dinámica de no fácil concordia y soluciones. La reforma agria se detuvo, la figura del presidente tuvo altibajos, la inquietud militar se nacía notar y la unidad nacional fue nuevamente punto de especulación.

La creación del Frente Popular en 1935, compuesto por sindicatos y partidos de izquierda, fue una respuesta a todo ello, y su triunfo el 16 de febrero de 1936, una confirmación.

El golpe militar no fue, por lo tanto, nada gratuito, y sobre todo, contó con la ayuda de los ya líderes fascistas indiscutibles que eran Mussolini y Hitler. Esto, en el terreno financiero, militar y estratégico, que hicieron de España un claro campo de batalla moderno caracterizado por los bombardeos aéreos.

Pierre Vilar ha sintetizado así la confrontación:

"En efecto, el golpe de estado triunfó, en el sentido de que privó a la República de casi todos sus cuadros militares; jamás gobierno alguno resistió en el siglo XIX un caso semejante. Pero el golpe de estado fracasó en el sentido de que el ejército no reconstituyó los poderes sino sobre una parte restringida del territorio; en las otras partes fue desarmado por la población y el gobierno no se consideró vencido, a pesar de la destrucción del instrumento militar. Aquí es donde se producen los grandes cambios. Lo mismo que el parlamentarismo de 1932 no había podido

oscuro, andando el tiempo"), pero no es ya a su vez, el hombre que asumía su existencia como una orfandad ante la muerte o enfermedad de dios en el mundo; sino es el hombre que observa que es la historia el sentido que explica a su vida, y es ésta, la que igualmente, la efectúa.

La realidad del hombre de la España revolucionaria y en guerra civil, es una realidad violenta donde la oscilación entre la vida y la muerte, el hombre y la sociedad, la derrota y el fracaso, la libertad y la represión, el bien y el mal, son enfrentadas a manera de decisión constante en actos. Cada acto lleva en sí, la realización de la vida propia, sus riesgos y posibilidades.

Tal concepción, permite que a través de la poesía, se

governar sin las masas, el pronunciamiento no pudo imponerse contra ellas.

"Por primera vez el ejército son también los soldados, en Madrid, Valencia, y Barcelona los soldados se pasan, en cuanto pueden, al lado del pueblo. Y en los cuatro quintos de las unidades de la marina, los marineros y suboficiales ejecutan y replazan a sus jefes sublevados. Por otra parte, el pueblo no es una vaga muchedumbre: partidos, sindicatos, 'juventudes' dan los cuadros de los combatientes populares en cuanto el gobierno acepta apoyarse en ellos. A partir de ese momento, la fuerza de los jefes militares tiene un contrapeso. Por añadidura, los bloques regionales se definen contra el pronunciamiento: efecto de los 'nacionalismos' vasco y catalán. Por último, el gobierno encuentra el apoyo (por lo menos moral) de capas sociales medias, más numerosas que en el siglo XIX, porque tiene con él la legalidad, y contra él la 'España negra' de los sacerdotes y de los generales, vieja pesadilla del liberalismo.

"Esta 'España negra' no es ya la masa; sin embargo, ésta no ha desaparecido. El general Mola moviliza al viejo carlismo. Los conventos dan asilo a los insurrectos y predicán 'la cruzada'. Los partidos de derecha están dispuestos a recuperar sus posiciones del 'bienio negro'. Sus juventudes, decepcionadas por Gil Robles, pasan a los grupos fascistas. Esta vez no se trata de una lucha superficial entre pequeñas minorías". Historia de España. Trad. Manuel Tuñón de Lara. Crítica/Grijalbo. Barcelona, 1986. Cap. V "Las crisis contemporáneas". p 143-144

expresen una rica gama de signos y sugerencias de gran precisión y alcances de la sensibilidad. Roberto Paoli le encuentra un carácter cósmico, pero si se sigue la lógica de su sentido, se halla de inmediato, una razón distinta.

El tiempo de España en su situación decisiva, es un tiempo que ante la "agonía mundial" ("Cuando marcha a morir tu corazón/Cuando marcha a matar con su agonía/mundial", I, p449), la solidaridad "con esperanzas de hombres" (I, p450), encuentra que la solución es la construcción de la "hormigueante eternidad" (I, p452). Eternidad que significa la libertad ("Hacedlo por la libertad de todos", I, p454), y la vida ("¡Voluntarios,/por la vida, por los buenos, matad/a la muerte, matad a los malos!". I, p454).

Es así, que en el mismo poema I, a Cervantes se lo ve diciendo: "Mi reino es de este mundo, pero/también, del otro"(p450). Lo que de acuerdo a la lógica del sentido del poemario, comprendemos mejor por qué la muerte en su sentido final, es la concreción de la vida, y la afirmación de que sólo a través de la defensa de ella, la muerte es vencida ("¡Sólo la

4.-"César Vallejo: el estatuto oral de la epopeya". En César Vallejo. Crítica y contracrítica. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992. p 118

5.-"Vallejo: la poética de la subversión". En, Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura. Fondo de Cultura Económica. Colec. Tierra Firme. México, 1988. p 95

6.-L. Javier Herrera, acentúa al respecto: "Como ya lo han hecho notar algunos críticos, el lenguaje que se utiliza a lo largo del libro para referirse en un nivel a la situación crítica de la guerra civil española, trasciende el plano de la pura experiencia testimonial y del partidismo político, y se proyecta hacia una visión poética del mundo". En, "César Vallejo: la poética del cáliz". Atenea. Año IX, No. 1-2, Junio-diciembre de 1989. Tercera época. p 121

muerte morirá!", I, p452).

El tiempo de España es el tiempo del mundo, el tiempo del hombre y el tiempo de la vida. En esta dirección, el futuro depende de los actos que se efectuen ("humo que, al fin, sale del futuro", II, p 455) y que el curso de la sangre se transforme ("sangre muerta de la sangre viva", II. p455), o que la muerte y la vida, pierdan su polaridad y se identifiquen: "Extremeño, ¡Oh, no ser aún ese hombre/ por el que te mató la vida y te parió la muerte...!", II, p455).

En el poema III. incluso, está estructura y asociaciones del sentido, se enriquecen aún más:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
¡Viban los compañeros! Pedro Rojas',
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes.

Papel de viento, lo han matado: ipasa!
Pluma de carne, lo han matado: ipasa!
¡Abisa a todos compañeros pronto!

Palo en que han colgado su madero,
lo han matado;
¡lo han matado al pie de su dedo grande!
¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!

¡Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!
¡Viban con esta b del buitre en las entrañas
de Pedro
y de Rojas, del héroe y del mártir!

Registrándole, muerto, sorprendieronle
en su cuerpo un gran cuerpo, para
el alma del mundo,
y en la chaqueta una cuchara muerta.

Pedro también solía comer
entre las criaturas de su carne, asear, pintar
la mesa y vivir dulcemente
en representación de todo el mundo.

Y esta cuchara anduvo en su chaqueta
despierto o bien cuando dormía, siempre,
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
¡Abisa a todos compañeros pronto!
¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para
siempre!

Lo han matado, obligándole a morir
a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquél
que nació muy niñín, mirando al cielo,
y que luego creció, se puso rojo
y luchó con sus celulas, sus nos, sus todavía, sus
hambres, sus pedazos.

Lo han matado suavemente
entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,
a la hora del fuego, al año del balazo
y cuando andaba cerca ya de todo.

Pedro Rojas, así, después de muerto,
se levanto, besó su catafalco ensangrentado.
lloro por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
"¡Viban los compañeros! Pedro Rojas".
Su cadáver estaba lleno de mundo. (p460-461)

España, en este poema, tiene un nombre humano que es Pedro Rojas, y que es un hombre común; un marido, un hombre, y ferroviario. Pedro Rojas, expresa su existencia y sentimiento del mundo al escribir en el aire el trascendental "Viban los compañeros", que no importando la falta ortográfica, en su valor poético, vital, permite que la b incorrecta sea la misma que señala la b "del buitre en las entrañas/ de Pedro"; buitre que sin duda, es el enemigo común de España: la alianza militar de Franco, Hitler y Mussolini.

A Pedro Rojas lo matan, y como en los demás poemas, observamos que la concepción del mundo que contiene el poema, vuelve a colocar al hombre como la expresión concreta del mundo. Al registrar su cuerpo, encuentran en él, "el alma del mundo, /y en la chaqueta una cuchara muerta". Tal dinámica de imágenes es

frecuente en todo el libro. Se afirma una situación, en este caso, la muerte de un cuerpo que paradójicamente lleva el alma del mundo, y de manera inmediata, se reafirma, al señalar la muerte de una cuchara. El sentido de la imagen brota a manera de relieve, y al menos en este momento poético, César Vallejo sintetiza un hecho acorde a su concepción del mundo: el sentido del mundo (la vida, la muerte, el tiempo, la historia), radica en el hombre, y por consiguiente, el tiene valor en tanto se ejercite su libertad. La cuchara muerta, la que ya no utilizará más Pedro Rojas, sería su negación ("Y esta cuchara anduvo en su chaqueta... ¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!").

Enseguida notamos que la peculiar concreción del hombre como un ser de tiempo, de historia, de sociedad, de sangre, de vida, de muerte, de acto, es consolidada en su concepción de unidad orgánica: desde la concepción misma de que el hombre es un ser celular, y que desde ellas ("y lucho con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus pedazos."), se enfrenta al tiempo agónico y asesino de los golpistas militares ("a la hora del fuego, al año del balazo".).

La integridad orgánica de Pedro Rojas, es la integridad existencial del hombre en tanto que es, en su acción, la constante afirmación de ella. Sus propios actos, aunque sean la expresión de la muerte, estos son la evidencia de que la vida, la sociedad y el mundo, tienen un sentido: él mismo:

Pedro Rojas, así, después de muerto,
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,

lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
'¡Viban los compañeros! Pedro Rojas'.
Su cadáver estaba lleno de mundo.

"Proletario que mueres de universo" (p451), "Sólo la muerte morirá (p452), escribe César Vallejo en el poema I. Pedro Rojas entra entonces, en esta unidad existencial (y de sentido humano) en situación de crisis ante ella.

La muerte ronda por toda España, y buena parte de la agitación anímica que ella produce ("Mire el cadáver, su raudo orden visible/ y el desorden lentísimo de su alma", XI, p474), es la agitación sentida por las imágenes de España. Así, lo mismo tiene un nondo significado el sonido del acordeón y la palabra ("Ahí pasa la muerte por Irún; sus pasos de acordeón, su palabrota", V, p463), que un libro entre ese desastre como contenedor del mundo: "Un libro quedo al borde de su cintura muerta, / un libro retoñaba de su cadáver muerto" (IX, p470).

Los pleonasmos, notamos, tienen una razón de ser, y ello explica aún más, por qué "España está española", "el mundo está español hasta la muerte". y por que, "el alma es ya nuestra alma". El sujeto no pierde su identidad en el sustantivo; el sustantivo no se confunde con el sujeto; la existencia no distingue, puesto que ella misma, es la unidad del hombre, y el verbo, su concreción constante.

Julio Ortega, ha indicado esto con lucidez, y lo ha valorado como el discurso que "se reconstruye sobre la misma desconstrucción del lenguaje", y "Más complejamente", por el hecho de que "la función significante del texto excede a su función

significativa: los significados son datos primarios y el texto se proyecta sobre ellos, con la energía de su exploración polivalente, tratando de significar un sentido liberador" (7).

Es por estas razones que es inadecuado agotar el significado de España. aparta de mi este caliz. con una explicación en nombre del cosmos sin referencia. El sintagma, y plano asociativo del sentido poético, si bien provoca en el lector efectos con tonos entre místicos, naturalistas, expresionistas y surrealistas, ello es un logro del texto y la sensibilidad que lo contiene y estructura: pero eso, no permite que a los referentes se les despoje su realidad.

De este modo, el toque panteísta que encontramos en el poema XIII: "Padre polvo que asciendes del alma... "padre polvo que estas en los cielos...", podemos conducirlo, incluso, dentro del mismo poema, a su referente concreto e inmediato: "padre polvo, sandalia del paria" (p476). O bien, si la muerte se presenta como un ubicuo grito en los campos de batalla ("¡Gritó! ¡Gritó! ¡Gritó su grito nato, sensorial!") (V, p463), su aparente inmaterialidad es enfrentada no como una sensación inasible, sino realmente, y, en toda su claridad con un realismo nada convencional y mecánico: "Y atacan a gemidos, los mendigos, /matando con tan sólo ser mendigos" (Iv, p462).

El sentido de España. aparta de mi este caliz. como se ha ido demostrando, no puede agotarse solamente con el argumento de que "España" es el vocativo que sustituye al Pater evangélico, ni que es el Getsemaní de César Vallejo. Los paralelismos, además,

nunca explican el sentido final de un texto.

El amor humano de Cesar Vallejo no es de una "congojencia pasiva", ni un "amor humano de hermandad abstracta", dice Rafael Bosch (9). Y agrega:

En la imagen de un Cristo proximo a la muerte, lo que realmente preocupa a Vallejo no es la conformidad angustiada del que tiene que apurar el cáliz de la amargura, imagen religiosa de conformismo tradicional, destinada a minar las fuerzas de rebeldía del hombre oprimido, sino la voluntad de luchar y apartar los fracasos de sí, incluso cuando uno se entrega por necesidad y sin conformidad a la muerte, para la salvación propia y de las demás personas del pueblo, signo material y objetivo de la lucha rebelde contra la enajenación material y personal de la humanidad (10).

En el poema XII, "NASA", se lee:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: ¡No mueras; te amo tanto!
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: ¡Tanto amor y no poder nada contra la
muerte!
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: ¡Quédate, hermano!
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar... (475).

9.-"Sentido existencial del hombre en guerra en Vallejo". En, Aproximaciones a César Vallejo... t. II. p 346-347

10.-Idem, p 347

Es esta la connotación primordial de la imagen del tiempo de España. aparta de mi este caliz. El sentido es el hombre, pero un hombre necesario, posible.

El cadáver de un combatiente en la guerra civil y por la revolución española, no es un cadáver anónimo: su identidad es la síntesis de la lucha entre la vida y la muerte en una causa concreta de la historia. Su identidad, así, es conocida por el primero y segundo nombre, y luego, por los veinte, cien y quinientos mil hombres que ven en él, a la suya propia.

El extremo existencial de esta masa viva es el cadáver de su compañero combatiente ("¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!"). El sentido mortuorio de ello, es el sentido por el que ellos luchan y que los confirma en cada momento. El tiempo agónico de España transcurre en la concreción humana. El sentido de España es un sentido existencial patente e identificado; el sentido es el hombre, y este, en lucha contra su negación, se echa a andar como la concreción más nitida de la vida y de lo que le da valor; un hombre nuevo:

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vió el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

Escrito entre los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1937, según Georgette Vallejo (11), España aparta de mi este caliz, es el punto culminante de Cesar Vallejo; en vida y obra. Ellas se integraron en un pleno y sincero trabajo humano como el mismo poeta peruano, entendía debía ser el hombre nuevo.

Desde antes del triunfo del Frente Popular español en las elecciones de 1936, Vallejo avizoraba como pocos, el futuro de España y su significado histórico. Pronto, ya se sabe, vino la respuesta militar fascista de Franco apoyado por Hitler y Mussolini.

Vallejo, ante ello, le escribe a Juan Larrea: "Nunca medito tanto mi pequeñez numana, como ahora. Nunca me di más cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente. Esto me aplasta" (12).

Su trabajo en la creación de "Comites de Defensa de la República" no se hizo esperar, ni tampoco es extraña su destacada participación en el "Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura" (Congreso de Escritores Antifascistas, precisaría Vallejo en su ponencia; Ob. Cit., p642), en julio de 1937. Y es que como pocos artistas, Vallejo tenía conocimiento claro de lo que estaba ocurriendo.

Así, vemos que, por ejemplo, en su artículo "Hispanomérica y Estados Unidos ante el tratado Nipo-alemán-italiano, escribe:

En reiteradas ocasiones y en forma cada vez más categórica, el gobierno de los Estados Unidos ha expresado su entera solidaridad, moral y doctrinal, con todos los gobiernos que, de una u otra manera, militan actualmente, en el plano internacional, en defensa de la democracia. La Casa Blanca no hace, en la ocurrencia, sino traducir el unánime sentimiento que, en este sentido, anima a la totalidad del pueblo norteamericano, sentimiento que, de modo particular, se ha cristalizado, en la forma elocuente que todos

11.-Ob. Cit. p 160 y 197

12.-París, 28 de octubre de 1936. En, Epistolario general...
p 262

conocemos, con ocasion de la agresion de que es víctima España por parte del fascismo europeo.

Esta actitud de Washington, cuyo valor, en el calculo de perspectivas internacionales para los meses que vienen, será de primera importancia, tendrá, en otro orden y por circunstancias específicamente continentales, que provocar en la América española, la inmediata revisión de uno de los mas graves problemas interamericanos de los últimos tiempos: el problema del imperialismo.

Los pueblos hispanoamericanos no ignoran que los actos recientes del fascismo, tendentes a destruir las ideas de libertad, de paz y de progreso en la sociedad contemporanea, han tenido, por rebote, la virtud de despertar en todos los países un poderoso sentimiento de afirmación democrática y de polarizar las fuerzas al servicio de la libertad, en un gran frente internacional contra toda tentativa orientada a erigir a la barbarie en régimen político en el mundo. Los pueblos hispanoamericanos se dan cuenta que un fenómeno nuevo en la historia de las relaciones entre los Estados libres, surge, de esta manera, en los actuales momentos: la internacionalización de la causa democrática, y que este fenómeno arranca de necesidades tanto mas perentorias de autodefensa, cuanto que la ofensiva desencadenada por las fuerzas regresivas de la historia, ofrece los caracteres de un complot premeditado, organizado y envolvente, contra la existencia misma de los pueblos considerados como naciones. Porque no se trata ya de una simple agresión a una determinada ideología política, a un tipo de sociedad, a una forma de Estado, sino de ataques a fondo contra el cuerpo y el espíritu mismo de los pueblos, contra sus bases históricas, sus maneras de pensar y de vivir, en fin, contra sus instintos vitales mas profundos y sagrados. Se pretende, en una palabra, colonizar alma y bienes a los países objeto de esta flamante forma de conquista. esto es lo que ha ocurrido con Absinia y lo que se pretende hacer con España y con China.

En vista de esta situación y puestos ante esta tela de fondo de la reacción, es fácil comprender que, a los ojos de Hispanoamérica, como a los de los demás países para los que el ideal democrático es la razón central de su existencia, todos los otros problemas que hasta ahora ocupaban plano preferente en su proceso evolutivo, pasen a segundo término, sumergidos por el solo y universal problema del momento, cual es el de librar el mundo entero de la barbarie. En la América hispana figura, entre estos problemas supeditados por el peligro a que aludimos, el del imperialismo norteamericano (13).

Se comprende mejor anjra, por que el mundo esta español hasta la muerte. El problema del mundo (y aqui cabe, por supuesto América Latina), radica en el sistema economico capitalista, que lejos de ser solo una chata pugna entre ricos y pobres (o desigualdades entre proletarios y propietarios como lo entienden la mayoría de los literatos), es como dice Cesar Vallejo. una real internacionalizacion de la burguesia de definición y actos imperialistas.

La conciencia que tiene Cesar Vallejo del Cosmos no es una conciencia hundida en la abstraccion y subjetividad, sino. es una conciencia de la historia; patente en la guerra civil y revolucion española. La historia la mueve un sistema de produccion internacional. Aquí está el secreto de lo cósmico, de lo universal, y de la solución humana, que mediante la conciencia de ello. lo coloca como un hombre necesario en busca de su realización.

La humanidad. escribe César Vallejo hacia 1929/1930,

se halla de pronto ante un problema (el obrero) que conteniendo todos los demás problemas humanos (morales, artisticos, etc.) la espanta a ella misma, y no puede resolverlo con la razon y el consciente, so pena de abdicar sus derechos clasistas la burguesia. Es entonces que el pensamiento burgues se evade de la razón y del consciente y se hunde en el inconsciente, en la superrazón y en la libido freudeano. Y todo porque no tiene valor de utilizar su razón justamente en la solución del gran problema obrero, que traerá la solución de todos los otros problemas universales (14).

La transgresión al orden de la lengua y del lenguaje, a los sintagmas y espacios asociativos de la estética moderna presentes

en España, aparta de mi este caliz, tienen como base esta explicación de la humanidad. La respuesta a la acometida fascista a España fue enfrentada desde su base histórica y desde su orden de comprensión. La libertad es ejercida por César Vallejo, desde su lucha concreta: desde la construcción y desconstrucción de la lengua, y, el lenguaje.

César Vallejo no pudo regresar al Perú.

Me olvidaba decirte que lo de Calderón fue para informarme de un telegrama de Lima sobre mí. Se me puso a escoger entre el Gobierno, con todo lo que yo deseara, y mis ideas. Naturalmente, opté por mis ideas. Resultado: ya no puedo, por ahora, volver al Perú. ¡Qué te parece! (15).

y dejaría esta vida, el 15 de abril de 1938 en una clínica parisina. No tuvo diagnóstico preciso.

-
- 14.-El arte y la revolución... (Carnet de 1929/1930). p 141-142
15.-Carta a Juan Larrea. París, 11 de junio de 1937. Epistolario general... p 271

3.-SENTIDO Y SIGNIFICACION DE LA IMAGEN DEL TIEMPO

SENTIDO Y SIGNIFICACION DE LA IMAGEN DEL TIEMPO

Los tolerantes, los liberales, los eclecticos, no saben inquietarse de los malos fermentos de la historia. En su concepto, los malos fermentos sociales -si son, en verdad malos- salen, a la larga, derrotados por los buenos. El principio del mal, en las religiones como en los individuos, es, por esencia, negativo y está condenado a un fracaso necesario e ineluctable. La lucha entre el bien y el mal, no es sino aparente o transitoria, puesto que las leyes naturales quieren siempre el triunfo del primero. La tragedia, para tales hombres, no pasa de ser una añagaza o, a lo sumo de un simulacro. Es, si se quiere, una maniobra de vacaciones de la naturaleza y el espíritu. En fin, lo que identifica mejor a todas las religiones, según este criterio, es un común sentimiento fatalista de la moral. Ni el cristianismo escapa de semejante optimismo fatalista, que constituye el fondo dialéctico de la fe en la victoria teológica del Bien.

Pero esta posición, un tanto fría y estéril, como peligrosa y funesta, no es la de todos los hombres ni de todas las épocas. Nuestro tiempo no es nada liberal ni eclecticista. Dentro del propio espíritu nuevo -creado, en gran parte, por el materialismo histórico-, el sentido fatalista de Marx no logra ahogar totalmente nuestra inquietud ética. La dialéctica de Hegel -cuyo fatalismo subsiste en la base filológica de la ciencia revolucionaria de Marx- es un humo que se aleja rápidamente de la nueva conciencia, dispersado por el viento de los acontecimientos modernos. Lo que del marxismo importa más a la humanidad -dice Eastman- no es lo que hay en él de vestigios metafísicos a la alemana, sino su fuerza estrictamente científica para enfocar la historia y para poner en nuestras manos una técnica realmente transformadora de la sociedad.

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. El hombre verdaderamente nuevo está adquiriendo una conciencia rigurosa de la capacidad creadora y libre de su voluntad, junto con un austero sentimiento de la responsabilidad humana ante la historia. De esta suma injerencia del hombre en la creación de la historia -que él no concibe fuera de los resortes libres de su voluntad- está proscrito todo fatalismo y todo determinismo. La lucha entre el bien y el mal, según este estado de espíritu, puede, siguiendo los casos, ser favorable al primero o al

segundo de los beligerantes. El principio del bien es o puede ser, a veces, positivo y, a veces, negativo, según que el hombre acierte o no a dirigir sus energías. La tragedia, en este caso, no es un simulacro, sino un grave conflicto de vida o muerte en la naturaleza y en el espíritu. Porque, según este criterio, todo es posible y en el proceso vital del hombre y de la sociedad, caben todas las soluciones. El sentimiento revolucionario -creado por Marx- prueba precisamente que la historia está siempre en una balanza, cuyos platillos siguen un mecanismo -no ya secreto, misterioso o ajeno a la voluntad humana- sino entrañados tales o cuales apatías o esfuerzos de los hombres.

La facultad de discernir los malos elementos y torcidos manejos de una sociedad o de un movimiento de la historia, concuerda, pues, con el nuevo sentimiento de la vida. Es menester un control objetivo de las actividades ambientales y un franco espíritu polémico. Es necesario señalar lo que no anda derecho, por que esta falta de derechura puede influir nocivamente en la creación del porvenir. No se trata de una crítica de la historia pasada, sino de un control, de reacción viviente e inmediata, sobre la realidad y los hechos actuales.

Tal es la explicación de las impugnaciones que me parece urgente y necesario hacer a los movimientos juveniles de América. He atacado y atacaré a los impostores de la revolución, a los inconcientes, a los farsantes, a los atolondrados, a los egoístas, a los retrógrados con máscara vanguardista, a los que comen y beben de un régimen y estado de cosas que ellos hacen gala en injuriar con fáciles chismes de politiqueros circunstanciales. He atacado y atacaré al mal espíritu, aunque se sientan heridos los cuerpos inferiores. Lo que en verdad sea puro, grande y esencialmente revolucionario en América, queda y quedará de pie, indemne de todo debate y de toda represalia. Yo tiro sobre lo que es susceptible de caer.*

La imagen del tiempo en la poesía de César Vallejo, es una respuesta radical a la modernidad. Y no puede ser de otra manera: trastoca la sincronía estética de su tiempo y vigoriza la

*César Vallejo. "El espíritu polémico", (1928), en Crónicas. t. II... p 314-315

diacronía como pruebas de que a la dinámica de los signos, cuando se la asume críticamente, puede liberarse de la convención y transformarla.

El trastocamiento de la sincronía estética consiste, por un lado, en la rebeldía ante los sintagmas (encadenamiento de referentes), y por otro, ante el plano asociativo (1), donde aquellos, son liberados de su unilateralidad y situados en otro espacio de referencias, que en definitiva, pertenecen a otro planteamiento y explicación de la realidad. Resultado: una nueva concepción ante el estatus histórico de la lengua, y una nueva sensibilidad fundamentadas por una distinta actitud del hombre ante la obra y ante la vida.

La vigorización de la diacronía, a su vez, nos muestra a un César Vallejo que no cesa de interrogar, en el tiempo, al sentido y su sujeto (2), y que por ello, identifica en su periodo histórico, el nexo paradójico que guarda la modernidad con la modernización en sus casos más particulares y globales.

Y justamente, es por esta sólida conciencia, que Vallejo tiene del sentido y sus sujeto situados en el tiempo, que su obra guarda una peculiaridad propiamente latinoamericana, y llena ella, de posibilidades para la construcción de una estética y sociedad correspondientes que integrarían a un hombre nuevo. Veremos en qué consiste.

1.-Roland Barthes también llama al plano asociativo como "plano paradigmático" o "sistema semántico". Elementos de semiología. Trad. Alberto Mendez. Comunicación. Serie B. Madrid, 1971.p 62
2.-Julia Kristeva. "El texto y su ciencia". En, Semiótica 1. Trad. José Martín Arancibia. Fundamentos. Colec. Espiral no. 25. Madrid, 1981. p 8

La imagen del tiempo en la poesía de César Vallejo, como se sabe, es una imagen en constante construcción-desconstrucción que tiene el hombre de sí mismo y del orden de signos que lo rodean. La imagen del tiempo en la poesía de Cesar Vallejo manifiesta, también, que a la par que es una preocupación personalísima, es una honda preocupación por la interpretación de la realidad.

La imagen del tiempo contiene una concepción del mundo, y esta concepción del mundo, un sistema semántico igualmente homogéneo. Si el carácter individual de César Vallejo escapa de una valoración objetiva de los campos semánticos de su obra, no lo es así su contenido plural de voces en confrontación que integran a una concepción del mundo, y que por tanto, nos remite a una confrontación de ideologías y a una compleja relación de las distintas interpretaciones (parciales) del mundo (3).

De esta manera, Vallejo nunca tuvo problemas para preguntarse si la poesía conducía a la verdad o era la verdad. Recordemos, que en todo caso, como el mismo Vallejo asentó en su tesis sobre el romanticismo con la que obtuvo su grado de bachiller, la poesía (y su crítica), tendría la intención de promover un mejor entendimiento y relación entre los hombres. Lo que específicamente hace César Vallejo en su relación dialéctica con la poesía, es interrogar al objeto concreto que la conforma, es decir, al poema.

Al interrogar a la poesía en su forma más concreta, Vallejo interroga por supuesto, a la lengua y al lenguaje, y por lo

tanto, al estatus histórico que los hace articularse de tal o cual forma: estoy hablando, del carácter convencional. No es por esto extraño que César Vallejo diga que "la técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera sensibilidad de un hombre".*

Lo que hace entonces el poeta peruano al interrogar al poema, es, como señala Enrique Ballón Aguirre, llevar a cabo una "disección lingüística" y no solo estilística (4); disección, además, "encauzada por dos orillas: la ideología y la crítica"(5).

Así, entre la ideología y la crítica, lo que concluye Vallejo desde sus primeros poemas, es que el poema al ser un producto de implicación social, tiene límites y alcances: Límites de convención y límites de tiempo histórico, pero también, ventajas que los superan: las propias que la verosimilitud de la poesía brinda, si bien no como verdades científicas e institucionales, sí como posibilidades. El hombre, en tanto, no estará determinado hacia la búsqueda de la objetividad, pero sí tendrá la alternativa de ser libre en la autenticidad de lo que a su sensibilidad y razón les parece satisfactorio (6).

*Cf/ CAP. I, 1.2 p 19

4.-Véase su ensayo "Para una definición de la escritura de Vallejo", que precede a la Obra poética completa, Galaxis. Biblioteca Ayacucho no. 58. Barcelona, España, 1979. p XXVIII

5.-Enrique Ballón Aguirre. "La interrogante en la poética de Vallejo". En, César Vallejo. Ed. de Julio Ortega... p 475-476

6.-Julia Kristeva define así la verosimilitud: El sentido verosímil simula preocuparse por la verdad objetiva; lo que en realidad le preocupa es su relación con un discurso cuyo 'aparentar-ser-una-verdad-objetiva' es reconocido, admitido, institucionalizado. Lo verosímil no conoce; no conoce más que el sentido que, para lo verosímil, no necesita ser verdadero para ser auténtico. Refugio del sentido, lo verosímil es todo lo que,

Ahora bien, perteneciente la obra poética de César Vallejo a la modernidad, ¿cómo es la conciencia que tiene Vallejo ante los signos estéticos que este orden cultural dinamiza? Ante todo, el poeta de Santiago de Chuco, advierte con lucidez que entre la modernidad y la modernización hay una pugna compleja, y que afecta a enormidades, el ejercicio estético. Y sobre todo, a Latinoamérica.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, era evidente que el desequilibrio entre el sistema económico capitalista y su proyecto cultural fundamentados en el progreso, civilización y libertad, se incrementaba sin visos de solución. Atrás habían quedado las Cartas para la educación estética de Friedrich Schiller que proponían a un hombre equilibrado entre su razón y sensibilidad como acto pleno en el tiempo, y atrás habían quedado, también, los intentos románticos de reintegración a la naturaleza como confirmación de la unidad ideal que era la divinidad.

Los simbolistas heredaron la fatalidad de la historia y asumieron a la "Rosa como cruz del presente" hegeliana, pero de otro modo. Se energizó la ironía, y la analogía de Novalis, dio lugar a la ironía y sinestesia de Baudelaire; quien por ejemplo, muy confluente con la muerte de dios declarada por Jesús en la obra de Jean Paul Richter y Gérard de Nerval, se atreve a romper la divinidad armónica de los cielos:

sin ser sin-sentido, no se limita al saber, a la objetividad. "La productividad denominada texto". En, Semiótica 2. Trad. José Martín Arancibia. Fundamentos. Colec. Espiral no. 26. Madrid, 1981. p 11

A medida que el hombre avanza en la vida y ve las cosas desde más arriba, aquello que el mundo ha convenido en llamar belleza pierde mucha de su importancia, al igual que la voluptuosidad y muchas otras pamplinas (7)

Y a situarla como una puerca mundanización:

¿Hay algo más absurdo que el Progreso, puesto que el hombre, como lo demuestra la vida diaria, es siempre semejante e igual al hombre, es decir, siempre está en estado salvaje? ¿Qué son los peligros del bosque y del campo comparados a los choques y conflictos diarios de la civilización! Aún cuando el hombre arme su trampa en el boulevard o traspase su caza en los bocquos desconocidos, ¿no se sigue siendo acaso el hombre eterno, es decir, el más perfecto animal de presa? (8).

El orden sacro de los signos, abstraído de la historia, como dice Roland Barthes (9), estaba dando lugar a la desgarradura de la unidad ideológica de la burguesía, y en consecuencia, a la forma, antes asocial, armónica y eterna. De manera angustiante, el artista, el poeta, se daba cuenta que aquélla había estado vacía (como Jesús mismo descubrió en el fin de los mundos que su padre no existía) y que el único reflejo, era el rostro humano.

La desgarradura de los signos estéticos continuó con el Stephan Mallarmé de los espacios blancos de "Un golpe de dados jamás abolirá el azar" y con el desbordamiento de lo absurdo con

7.-"Tomas de conciencia",VII. En, El arte romántico. Trad. Carlos Wert. La Fontana Mayor. Madrid, 1977. p 39

8.-"Cohetes", XXI. En, Diarios íntimos. Trad. Rafael Alberti Porrúa. Colec. "Sepan cuantos..." no. 426. México, 1984. p 174

9.-El grado cero de la escritura. Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI. México, 1992, p 247

los dadaístas. Y poco después, con el azar y la sorpresa de los surrealistas como otra respuesta al conflicto modernidad-modernización que había llevado en su carácter imperialista, a una guerra mundial y a una crisis económica de desastrosas consecuencias.

Pero la modernidad eurocentrista (verdad de perogrullo), no es la modernidad latinoamericana. Y esta consideración, les costó caro a los modernistas. Como la obra de César Vallejo es la réplica inmediata a ellos, es pertinente considerarla en su amplitud.

La única experiencia de la modernidad en América Latina hacia el último tercio del siglo XIX, es la del imperialismo. Y no es, como opina la mayor parte de los críticos literarios, a causa de que Latinoamérica llegó tarde a la "repartición del pastel".

En primer lugar, el siglo XIX en América Latina, se explica por los distintos intentos que sus naciones recién declaradas independientes, hacen para constituir a sus Estados, sociedades y economías. En segundo lugar, la construcción de naciones debe transcurrir en un tiempo histórico en que el sistema capitalista está estructurando su desarrollo a nivel internacional y en tanto, bajo otra dinámica económica y estrategia políticas. Y en el caso peculiar de los Estados Unidos, militar y geopolítica.

En la primera mitad del siglo, Latinoamérica hereda a una economía sin recursos y a una sociedad que se bate entre la

inestabilidad y confrontación de caudillos, caciques y militares. La aparente pugna entre liberales y conservadores, muestra en sí, que el discurso liberal con que se prometía la democracia y el progreso, no era sino una evidencia de que los grupos en lucha por el poder eran incapaces de dar forma a una burguesía nacional dirigente.

Ante el estado social todavía incierto después de las guerras de independencia, la política se ve subordinada al militarismo al no haber otro garante mejor de orden. Los nuevos hacendados, los nuevos terratenientes, y los nuevos caciques, dan mas la apariencia de grupos amorfos, que la construcción de una clase homogénea y dispuesta a integrar una economía nacional. A veces el discurso de la democracia lleva a la práctica acciones como la manumisión de esclavos, o a veces, debilita al sistema de castas; pero la realidad termina siempre por revertirsele.

En un primer momento, la presencia de una Inglaterra industrializada y ansiosa de materias primas y mercado para sus manufacturas, fue un apoyo para los militares, caciques y caudillos, que veían en ella, una oportunidad económica y financiera. Pero la realidad histórica bajo la dinámica del capitalismo estaba dando otro giro y ello era patente en la situación de la economía estadounidense (que en su proceso de expansión económica, había ya entablado guerras diplomáticas e invadido territorios como en el caso ilustrativo de México.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX un cambio en la economía e industria estaba conformándose en las economías europeas (Inglaterra, Francia, Alemania) y estadounidenses. Se

había empezado la producción en masa gracias a la utilización de turbinas y motores de combustión interna (10), y se hacía necesaria una nueva estrategia para el desarrollo de la industria y la explotación de nuevas fuentes energéticas. Así por ejemplo, en 1880 la producción industrial de los Estados Unidos, había igualado a la producción de Inglaterra, y para 1894, ya la duplicaba (11).

El proceso de consolidación de los Estados, economías y sociedades en América Latina, lleva entonces en su desarrollo, tal y como dice Tulio Halperin Donghi (12), una "fuerza destructora y creadora", y explicable precisamente, por ser insoslayable esta "ofensiva industrial" del sistema capitalista internacional (en proceso de consolidación imperialista y en proceso de reordenamiento de las estructuras de producción).

Lo que ocurrirá en el más corto plazo, será que si antes el sistema capitalista tenía su fuerza en la explotación de materia prima latinoamericana y en la invasión de manufacturas, la pauta principal a seguir, será la inversión estratégica del capital financiero de manera directa en las naciones latinoamericanas y no ya una simple (aunque permanente e intensa) demanda de productos primarios (13).

La modernidad latinoamericana, por eso, antes que ser una

10.- Pablo González Casanova. Imperialismo y liberación. Una introducción a la historia contemporánea de América Latina. Siglo XXI. México, 1979. p 15

11.-Idem. p 15-16

12.-Historia contemporánea de América Latina. Alianza. México, 1987. p 159-166. La fuente primordial para el desarrollo de este punto en cuestión, es ésta.

13.-Ciro F. S. Cardoso y Héctor -Pérez Brignoli. Historia económica de América Latina. Critica-Grijalbo. Barcelona, 1984. t. 2 p 13

entrada retrasada al orden económico internacional, corresponde a un giro en la dinámica y estructura del sistema capitalista internacional, y que sin duda, establece los márgenes de una auténtica división internacional del trabajo. División, en la que a América Latina le toca desarrollar la peor parte y que se efectúa con la creación de los enclaves económicos.

El origen de los enclaves económicos en Latinoamérica se explica a partir del proceso de acumulación originaria del capital en las distintas naciones latinoamericanas.

Un enclave económico, en principio, es una unidad económica de capital extranjero, instalada en una economía nacional sin que aquélla tenga que ver con el desarrollo integral de ésta. Es, como unidad, independiente; sin que eso no signifique que causa alteraciones en las estructuras sociales y fuerza de trabajo en el país en que funciona.

El proceso de acumulación originaria del capital en América Latina empieza a ocurrir, de manera general, hacia el último tercio del siglo XIX, y caracterizada ella, justamente como explica Agustín Cueva, por "el establecimiento de un divorcio entre el productor directo y los medios de producción" (14). Lo que quiere decir, que se da lugar a la constitución de la propiedad capitalista de los medios de producción, y a la creación de una mano de obra libre, es decir, desligada de toda propiedad.

Este proceso de acumulación originaria del capital en América Latina, debía llevar en consecuencia, a una disolución de

14.-El desarrollo del capitalismo en América Latina. Siglo XXI. México, 1986. p 66

las grandes propiedades de tierra presentes en toda la región, y a una distinta conformación del campesinado. Una distinta manera de estructurar la economía nacional y el mercado interno. Debía desarrollarse por medio de una clase dirigente de inspiración revolucionaria que lo hiciera de forma radical, pero no fue así: en varios países fue coaccionada, y en consecuencia, muchas veces impuesta por capitales estadounidenses. Un rasgo común, sin embargo, es el trastocamiento de la economía nacional; desequilibrada y heterógena. Y además, periférica en torno al patrón de los capitales extranjeros hegemónicos y a su ritmo de producción y mercado.

"Aquí -dice Agustín Cueva- no se trataba de 'fabricar fabricantes' y acelerar de ese modo el desarrollo industrial, sino de constituir una economía primario-exportadora 'complementaria' del capitalismo industrial de las metrópolis" (15).

El caso particular de el Perú no fue la excepción y es un rico ejemplo de la violencia económica, social, política y cultural que todo lo anterior significa.

Hasta el último tercio del siglo XIX, el Perú como el resto de los pueblos latinoamericanos, se caracteriza por su nula integración nacional. Su territorio lo define una sociedad dualista consistente en el determinismo geográfico entre la Costa y la Sierra, y, en una obvia estructura de aprovechamientos económicos. La primera, definida por una mínima urbanización sustentada por las haciendas azucareras y viñeras, y la segunda,

15.- Idem. p 68

estancada por la carencia de vías de comunicación y el trabajo agrícola de forma semifeudal realizado por una mano de obra indígena; resguardadora ella, de valores prehispánicos.

Batidas por la violencia de los caciques, terratenientes y comerciantes, estas polares estructuras socioeconómicas, expresaban la carencia de una clase dirigente políticamente aglutinada. Hacia falta organizar a la economía y a la sociedad y vincular a esta cualidad por medio de una centralización política que fuera capaz de crear un Estado no endeble. La respuesta a tal carencia, la daría el general Andrés Cáceres, quien llegaría al poder en 1883 para quedarse diez años (16).

El general Andrés Cáceres logra aglutinar a grandes comerciantes y a terratenientes exportadores, que incapaces de llevar a cabo tal empresa, terminan prestando su concurso al militar y a las decisiones que se van dando. Las acciones más importantes son la firma del tratado Grace: significaba la entrega de la explotación de las redes ferrocarrileras por 66 años, y el fortalecimiento de una clase de terratenientes en la sierra y de una burguesía en Lima.

En la Costa Central y en la Costa Norte se da lugar, así, a la concentración de la propiedad en pocas manos conformadas en sociedades anónimas; a la concentración de grandes capitales; a auges productivos y a una tecnificación constante. En tanto que en la sierra, no habría ni formación de organizaciones monopólicas, ni tecnificaciones con fines de alto rendimiento

16.-La fuente principal de esta brevísimas exposición del caso peruano, es el libro de Julio Cotler ya citado: Clases, Estado y Nación en el Perú...

a menores costos en el caso específico del cultivo de la caña, ni para mayores utilidades en el caso del algodón. Así, mientras que en la Costa Norte se da una violenta reunión de fuerza de trabajo par el cultivo del arroz (en forma de enganche), en la sierra se da una refeudalización.

Los gobiernos de Nicolás de Piérola y Augusto B. Leguía no harían sino acentuar estos mecanismos. La actividad minera (del cobre y la plata), y la explotación de petróleo, serían de las pocas actividades que lograrán vincular los distintos ámbitos de el Perú con la construcción de puentes y caminos (y servicios confluientes).

Como es fácil de advertir, la acumulación originaria del capital en América Latina no bajo del cielo. Y eso lo padecieron principalmente los artistas. Estos, como los campesinos y obreros, se enfrentan a una confusión de su lugar en la sociedad y en la economía, y, entre los valores culturales que se articulan paulatinamente. Por un momento, se enfrentarán a la cruda realidad terrenal de hallarse en un contexto social de mercado sin trabajo (de carácter heterógeno), y después, a una realidad que al mismo tiempo que los sorprende y seduce, los coacciona o reprime.

Dice José Emilio Pacheco:

...el mundo poético hispanoamericano se llena con imágenes de todas las mitologías, se puebla de palacios versallescos, jardines e interiores orientales, dioses, ondinas, ninfas, satiros, efebos, cisnes, náyades, centauros, libélulas, princesas, abates, colombinas - toda la utilería de la cultura humanista, mise en scène

que hoy nos parece exótica y ajena al medio americano, pero que en tiempos de los modernistas formaba el sosten de la instrucción para las clases media y alta, y resultaba tan familiar como ahora pueden serlo los personajes de las series de televisión y los comics. El invernadero y las flores artificiales parecen preferibles a la naturaleza usurpada y destruida por los afares mercantiles. El mundo industrial comienza a sustituir al natural e irrumpe dondequiera el objeto: biombos, divanes, jarrones, colgaduras, lacas, oro, japerías, miniaturas, joyeleros, frascos de perfume, acuarelas, porcelanas, lamparas, marfil, perlas, esmaltes (17).

El poeta modernista, como el oligarca latinoamericano, se halla frente a la modernización en su punto más incierto: el tiempo vertiginoso que transforma sus hábitos de producción, de relación social, y de relación ante la invasión de mercancías importadas. Ellas asombran, mediante la constante novedad, la todavía sensibilidad tradicional de artesanías y placeres estáticos de las economías estacionadas en el rentismo. El poeta modernista, como el oligarca, como el campesino y como el minero, en una estructura socioeconómica heterogenea que lo mismo emplea las técnicas más avanzadas de explotación y producción, y los métodos más atrazados (como la gran posesión de tierras bajo una mano de obra coaccionada), se enfrentan al problema de comprensión de su tiempo histórico y a la dinámica de hábitos que significa estar instalado en su ritmo.

La reacción de los modernistas, en general, padece condiciones históricas que no puede cumplir (18). El tiempo histórico es un tiempo disociador de la nueva realidad que

17.-Introducción a la Antología del modernismo, 1884-1921.
Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1970. Vol. I.
p XLII

implica al proceso de modernización en las economías y sociedades latinoamericanas. El poeta, se siente, como bien acierta Jean Franco, un extranjero en su propia sociedad. Y al mismo tiempo que padece la confusión de sus sentidos y razón, se declara guía social (19).

El poeta advierte el derrumbe de los mecenazgos: entra al mercado de trabajo, en su mayor parte, como periodista, y en contra de tal situación, se pronuncia (en contra de la burguesía, el dinero y el ritmo moral que propicia) no por una democratización, sino por una simpatía "aristocratizante y pasatista arraigada en los valores señoriales todavía vigentes en los sectores 'rezagados' de la clase dominante" (20).

El ejercicio del arte se convierte en tema central; se busca su afinamiento como sello inconfundible de su creador, y más que por una renovación temática, su trabajo se dirige al enriquecimiento mismo de su instrumento poético (21). En algunos casos, incluso, se da el fetichismo de la palabra (tan común hoy en día).

Bajo esta orientación, y ante la impresión de la instantaneidad de la vida, se intenta detener el tiempo y el movimiento en la belleza del poema (22). Intento que se basa, en

18.-Yerko Moretic. "Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano". En, El modernismo. Edición de Lily Litvak. Taurus. Madrid, 1986. Colec. El escritor y la crítica No. 81 p 53

19.-La cultura moderna en América Latina. Trad. Sergio Pitó. Ed. Grijalbo. México, 1985. Colec. Enlace. p 34, 41

20.-Francoise Perus. Literatura y sociedad en América Latina. Siglo XXI. México, 1980. p 82, 85

21.-Idem. p 78

22.-Jean Franco. Ob. Cit. p 45

un contradictorio idealismo cercano a los cielos platónicos del diálogo "Timeo" y al de "Cratilo", donde naturaleza y palabra viven una eterna armonía, y donde aquella es, antes que producto de la arbitrariedad y convención humana, una revelación. Esto, principalmente en el tipo de relación que mantiene el poeta ante la palabra y no ante los giros estilísticos que crea. Estilística, antes que semántica.

Los modernistas, nos dice Saul Yurkievich,

llevan al punto de ruptura el sistema de la representación tradicional, la que asume un continuo léxico y tonal para evocar gradualmente el cuadro sucesivo, visto desde un punto de mira, con perspectiva monofocal. Nos llevan a la inminente quiebra de la analogía clásica, de la causalidad convenida, de la mimesis naturalista. Practican saltos, sorpresas, disrupciones, imprevisibles irrupciones, divergencias léxicas, mezclas sinestésicas, misceláneas fabulosas, figuraciones legendarias, mitológicas, transhistóricas, transgeográficas, transculturales. Dan libre curso al furor metafórico. Saturan sus textos de metáforas radicalizadas. La metáfora es el recurso predilecto para provocar el extrañamiento, para desrealizar y literaturizar el discurso, para transformar lo sólito en insólito, lo exotérico en esotérico, para producir la novedad desconcertante, el asombro de lo inédito que se reclama al poema. Presa del fanatismo, del furor metafórico y del furor neológico, la poesía se convierte en el arte de la fuga de lo consuetudinario, de la realidad habitual y del lenguaje usual. A la vez, este distanciamiento acrecienta la autosuficiencia del signo poético que instaura sus propias relaciones, su propio universo lingüístico (23).

Cabe precisar ahora, y como advierte José Emilio Pacheco cuando estudia el modernismo en México, que "no hay modernismo sino modernismos" (24). Ello no sólo por las particularidades que cada nación latinoamericana tiene en su inserción al mercado

23.-Celebración del modernismo... p 21

24.-Db. Cit. p XI

internacional y al modo en que opera el proceso de acumulación originaria del capital. sino porque entre las coincidencias y distinciones que se dan entre los poetas, se dan casos que, del modo más pertinente, deben valorarse desde su singularidad. Así, no puede hablarse de la misma manera de José Asunción Silva, poeta melancólico, de matiz cósmico, suicida e hijo de comerciantes venido a menos, que de Rubén Darío, y sobre todo, de José Martí.

El inmenso Rubén Darío, por una parte, comparte las virtudes y desvirtudes de la breve consideración que aquí se ha hecho de la estética de los modernismos, y por otra, es el centro del paradigma y el centro de sus paradojas. Rubén Darío se enfrenta irremediabilmente, al problema medular de su tiempo histórico que implica comprender a la dinámica de la modernización. Se enfrenta, a su vez, con la imposibilidad de darle una solución práctica y correspondiente que el mismo momento histórico, no parece proveerle.

El caso más ilustrativo de su conflicto, lo expresa su excelente libro Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas. Libro heterogéneo y réplica precisa de la realidad latinoamericana. En él, se da lugar a la maestría técnica, de Azul, y a su vez, a la exquisita voluptuosidad y regodeo de sentidos de Prosas profanas. Pero también, se da lugar a un poema dedicado a Roosselvelt que habla de la gran Norteamérica y de las pequeñas naciones latinoamericanas que la miran.

Así, a la par que en Cantos de vida y esperanza... confluye una imagen de directa referencia a la historia (el libro, incluso,

está dedicado a José Enrique Rodó), también participan en la colección, el famoso Cisne blanco en el poema "Leda" y la analogía cósmica de "Canción de otoño".

Cantos de vida y esperanza... muestra a un Ruben Darío que aprehende y asume por fin el conflicto de la modernidad y que se desarrolla entre la relación de la estética con la historia. Su respuesta, no pudo ser menos heterogénea que la realidad ni más homogénea que ella.

La poesía y la vida de José Martí, en cambio, parece dar al traste con los modernismos y su generalización interpretativa. Como pocos, y en esto se identifica mucho con César Vallejo, José Martí asume el trabajo estético como un trabajo de comprensión de su tiempo y de respuesta constructiva ante él. La poesía para Martí no es un acto de rebeldía y ensimismamiento en la forma; es un acto de creación y de intención plenamente social, y particularmente, de liberación nacional. El problema histórico para José Martí es un problema estético y viceversa.

Así, mientras que Rubén Darío se afana por integrar a su poesía bajo una verosimilitud tramada como una "Selva Sagrada" (25), consistente ella, en una cosmovisión que reúne al intento de atrapar lo eterno, lo bello contrapuesto a lo inhumano, y a Dios como una nostalgia frente a una sociedad alterada que parece

25.-"La selva compuesta se ofrece como el reverso de la sociedad: da prueba de Dios mientras que la sociedad lo niega, unifica mientras la sociedad disgrega, pero aún más, reúne los contrarios que la religión separa: el placer carnal y el espíritu, la concupiscencia y el arte libre, el animal y el alma, el hedonismo terrenal y la salvación inmortal. El sincretismo que operaba en la emergencia burguesa de la época, pero también el espíritu integrador del Darío, quedan testimoniados". Angel Rama. "El poeta frente a la modernidad". En, Literatura y clase social. Folios. México, 1983. Colec. Los Mundos Posibles. p 106

negarlo, José Martí en contraparte (con un realismo que echa abajo al espiritismo, al esoterismo y a la teosofía de Darío), integra imágenes plenas de humanidad y sencillez concreta de clara referencia a la construcción de un hombre libre. Su misma muerte en batalla por la lucha de la independencia de Cuba, es la concreción de su poesía.

Lo que puede concluirse del conflicto medular de la modernidad en América Latina, es que el conflicto entre la estética y la historia, plantea que los modernistas se enfrentaron a un momento tan contradictorio y agitado como el ritmo de la historia únicamente podía marcar. Los modernistas, los modernismos, la modernidad, se sitúan en lo que la modernización significa para la economía y sociedad latinoamericanas de fines de siglo XIX: una etapa de transición (26).

Y esta transición, tiene mucho que ver con César Vallejo. Fundamentalmente, con su libro Los heraldos negros y Trilce.

Cuando se imprimen Los heraldos negros (1918), la violencia de la realidad es correspondiente a la violencia de la modernización y sus modos de ejercerla: José Martí muere en batalla por la liberación de Cuba en 1895; los Estados Unidos pretextando ayuda, se inmiscuyen en la guerra contra España, y una vez que la derrota, se funda como país imperialista en 1898 e impone poco después, la Enmienda Platt que significaba en definitiva, la imposición del destino cubano bajo vigilancia del

gobierno estadounidense. En 1904 Teodoro Roosselvelt añade el corolario a la doctrina Monroe (cuyo lema es "America para los americanos") y declara que es responsabilidad del gobierno estadounidense ser el "policia del caribe". William Howard Taft agregaria la "Diplomacia del Dólar", y sustituiria a la "politica del gran garrote" Roosselveltiana al echar a andar las "practiccas de endeudamiento obligatorio de los paises latinoamericanos" (27), (mediante la "compra" de burguesias, oligarquias y burocracias nacionales).

César Vallejo por entonces, habia salido de Santiago de Chuco y habia trabajado en una hacienda de la ciudad de Huánuco. Poco después, seria cajero en otra, y se daria cuenta de la vida lenta y opaca común en las haciendas serranas, y sobre todo, del trabajo rutinario y opresivo que marcaba el ritmo de las cañaveleras de la costa. Y más aún, el de los asientos mineros cuando estuvo en Tamboras y Quiruvilca (28).

Enseguida vendria su estancia en Trujillo, ciudad todavia señorial, egoista y cerrada. La respuesta poetica de César Vallejo, entonces, no pudo ser mas correspondiente al trastocamiento de la sociedad y economia peruanas.

Saúl Yurkievich, quien ha hecho intentos por abordar epistemológicamente la poesia de César Vallejo, ha notado que "sus poemas nos transmiten a una triple informacón: informacón textual específicamente poetica; informacón sobre el emisor, sobre una subjetividad parcialmente, conjeturalmente recuperable a partir del poema, e informacón sobre el referente denominado

27.-Pablo González Casanova. Ob. Cit. p 19

28.-Juan Espejo Asturrizaga. Ob. Cit. p 29-30

realidad" (29).

La imagen del tiempo en Los heraldos negros, entonces, si se plantea como una orfandad existencial del hombre que habita el mundo bajo la intemperie y cuya luz de luna es la corona sangrante de Jesucristo crucificado, es en primer lugar, una respuesta al modernismo; en segundo, una respuesta a una indagación personal, y en tercero, una respuesta a la realidad que convulsiona a las dos anteriores y las contrapone.

Con respecto al modernismo, Los heraldos negros, son una ruptura con el idealismo de su estética y orden de valores morales que se subordinaban a un nostálgico pasado aristocratizante versus burgués, y, una posición contra la aparente autonomía y pureza de la poesía; y por tanto, del poeta en la sociedad.

"Mientras que los poetas modernistas -dice Julio Ortega-, emplearon los nombres como si estuvieran llenos de significado, Vallejo los vacía de contenido para poner en duda la significación tradicional del mundo" (30).

Antes que una idealización del mundo, César Vallejo asume en camisa de once varas, la innegable secularización y mundanización de la vida presentes en la historia. Si la muerte de dios enunciada por la modernidad eurocentrista no provocó un ateísmo, sí provocó una falta de orientación, y pérdida de valores

29.-"El salto por el ojo de la aguja (conocimiento de y por la poesía)". En, La confabulación con la palabra. Taurus. Colec. Persiles no. 106. Madrid, 1978. p 99

30.-"César Vallejo, poesía y verdad". En, Sábado, suplemento cultural del diario mexicano Uno más uno. 15 de febrero de 1992, No. 750. p 2

espirituales y morales ante la nueva dinámica social que imponía el sistema capitalista (31). Había que crear un nuevo sistema semántico correspondiente a una nueva visión del mundo, y César Vallejo (situación que no consideraron los modernistas), no seguro del todo, comienza a realizarlo.

La orfandad existencial que transcurre bajo una intemperie, y cuya luz de luna es la corona sangrante de Jesucristo crucificado, es la imagen de una significación sacra que contiene la blasfemia de quien la construye. La imagen, al ser una oscilación entre los sintagmas románticos, simbolistas, y entre la estética de los modernismos y realidad peruana, es a la vez que una rasgadura de la analogía cósmica y cristiana, un descenso a la dramática situación concreta de la vida personal de Vallejo y de las sociedades de la costa y sierra nacionales.

La estética del idealismo azul-modernista, no se ajusta a la conciencia estética y sensibilidad personal de Vallejo. El tiempo es un dado roído, y en consecuencia, el mundo gira en torno a un azar tan maldito como inasible. La subjetividad de César Vallejo, crea referentes de connotación desgarradora: los golpes de dios tan ubicuos como inasibles para el sujeto interrogador, son concretizados como la angustia de un pan a punto de quemarse en el horno.

La muerte se lleva a su hermano Miguel, y como sentencia de la realidad, su búsqueda en esta vida, no será ya más como un juego de escondidillas, sino como la realidad del noser. Lo mismo

31.-Rafael Gutiérrez Girardot. Modernismo. Supuestos históricos y culturales. Fondo de Cultura Económica. Colec. Tierra Firme. México, 1988. p 46-53

en el amor y en la plenitud sexual: la divinidad en su unidad, dificultosamente satisface como analogía. En la realidad, Cesar Vallejo sufre la muerte de su novia María Rosa Sandóval y la ruptura de Mirtho, posiblemente embarazada y sin saber más de ella.

Respecto a su visión sobre el campesino indígena (Terceto autóctono I), su admiración y esperanza, tampoco concuerdan con la ornamentación del terciopelo azul modernista, y Vallejo, pese a que lo intenta, sabe que no es la solución plena. La analogía cristiana e idealismo azul, se rasga constantemente, y se concretiza en cada momento, en la dinámica social de los signos.

La estética heredada, sus signos, su sincronía, no se corresponde con la realidad del hombre que los asume. Cesar Vallejo plantea ante los modernismos, y la modernidad, a un

sujeto naciente de una vivencia latinoamericana que no se explica ya como parte del discurso humanista, del racionalismo ilustrado, de las promesas de la modernidad. Por eso, puede decirse que frente al optimismo ante las conquistas de la modernidad expresado en la poesía modernista y novomundista (optimismo que nos viene por lo menos desde Andrés Bello y su versión de una 'agricultura de la zona tórrida' como modelo de abundancia virtual), Vallejo expresa, sin proponérselo, una versión de la carencia, de las limitaciones del proyecto modernizador en una América Latina dominada por formas autoritarias y tradicionales, por ideologías que naturalizan la desigualdad y fomentan la injusticia (32).

Bien que mal, si César Vallejo todavía no puede comprender a

32.-Julio Ortega. "Leyendo a Cesar Vallejo". En, Semanal, suplemento cultural del diario mexicano *La Jirafá*, Nueva época, no. 141, 23 de febrero de 1992. p 41

la modernización (como si lo hará en un futuro inmediato), ni logra constituir una estética que supere el conflicto de la modernidad con respecto al artista. Los heraldos negros, como bien dice Lilian Moro, "dan cara al hombre, irreconciliables con su inmediato pasado poético" (33). En el poema "Espergesia", por ejemplo, último del poemario, el hombre asume su origen en un momento en que dios está enfermo, grave; momento que además de funesto y terminante, coloca al sujeto en los linderos de su realidad y en el horizonte de una verdad condicionada a ellos. La respuesta a la herencia modernista, a la desesoperación personal y al presente histórico, dan paso así, a una nueva brújula para la poesía y para el hombre. Pero el horizonte no es nada fácil.

Trilce es la autoréplica inmediata a la conciencia de César Vallejo. El tiempo se le vuelve el ejercicio mismo de la conciencia, y por consiguiente, del lenguaje, de la lengua, de la sociedad, del poema, de su propia individualidad. El "Y todo lo demás es literatura" de la "Arte Poética" de Verlaine, vanagloriado en su musicalidad por los modernistas, es comprendido de otra manera.

El peso del tiempo es el peso de su conciencia en la realidad, y ante la evidencia de sí mismo y de ella y de su transcurso, no halla otro modo de llamar a tal concepción de existencia, sino como una realidad de Lomismo. Lomismo es la correspondencia ante un lenguaje que Vallejo considera y siente se le deshace al momento de ejercerlo.

33.-"La poesía para Vallejo". En, Casa de las AméricasS. Año VI, no. 35, marzo- abril de 1966. p 110

César Vallejo se atreve a poner en duda al Lenguaje, y por tanto, lo hace hablar (34). La respuesta de los poetas de su tiempo es la incomprensión. Y es que Irilce es la ruptura total con los códigos tradicionales de significación poética, y en consecuencia, de representar a la realidad y de dinamizar a los signos en su lógica mental.

Irilce, asienta Julio Ortega,

dramatiza su propia producción según reglas de juego propias en las que el poema se elabora y se presenta no como un resultado sino como un proceso. Por ello, no son poemas concluidos, cerrados, poemas sobre esto o aquello, sino poemas donde el lenguaje mismo, en el espacio textual, convierte a la poesía en un acto único, independiente casi del habla natural (35).

Al hacer hablar al lenguaje del Lenguaje, esto es, cuando César Vallejo pone en entredicho los mecanismos convencionales de la significación y de la representación en la poesía (impuestos como institución y poder), Vallejo ejerce todas las posibilidades que el mismo lenguaje le puede dar. Es decir, todas las posibilidades de ejercicio del pensamiento y su dinámica ante el espacio de los referentes y sus asociaciones.

Todo se convierte en poesía. La permanencia de un hombre entre cuatro paredes de una cárcel, el famoso acto de defecación del poema I, el sonido de una moneda (XLVIII), el recuerdo amoroso de su mujer que le lavaba la ropa (VI), o el recuerdo de los panes que hacía la madre (XXIII).

34.-Roland Barthes. Crítica y verdad. Trad. José Bianco. Siglo XXI. México, 1991. p 13

35.-"César Vallejo, poesía y verdad"... p 2

El tiempo en Trilce, es pensamiento, es conciencia, y por eso, toda la concreción de la vida se muestra irremediamente como una presencia y una desaparición de la misma. Vallejo se sitúa así, en el vertigo del transcurso del tiempo. Su posibilidad de superación es la transgresión; el acto del hombre. La vida, no tiene otra concreción ni otra explicación tan evidente.

Cesar Vallejo, como poeta, transgrede y transforma a la estética modernista y propone nuevas unidades paradigmáticas a la sincronía estética de su tiempo: aquellas que el poeta hundido en la analogía cósmica y cristiana, no tomaba en cuenta por no pertenecer a sus sistemas semántico y concepción idealista de la realidad: las del hombre cotidiano, las más nimias, las más concretas, pero que sin embargo, una vez que entran al sentido del tiempo como una conciencia de la existencia, adquieren un valor no menos importante, que finalmente, es el transcurso de todas las cosas que ocupan un lugar en el espacio. Entre ellas, el hombre mismo.

Cesar Vallejo así, no inaugura un nuevo lenguaje; sólo reivindica al sujeto pensante. Jamás subordina la realidad ante la razón ni esta, ante ella como otrora los griegos, latinos y románticos y modernistas.

Es un lugar común en la crítica vallejiana, destacar siempre la influencia del golpe de dados de Stephan Mallarmé (36), pero

36.-Caso del muy conocido y cada vez más criticado crítico, Xavier Abril, quien se atrevió a establecer una burda comparación mecánica de las palabras empleadas en Trilce y en el poema de Mallarmé. "La estética de Trilce y 'Un golpe de dados'". En, Estaciones. Año IV, no. 13, primavera de 1959. p 43-61

sin hacer énfasis en la que en mi opinión, es la más rescatable: el prólogo al poema mismo, donde el poeta francés advierte su intención: el "empleo desnudo del pensamiento" en la unidad de la página (37).

Si Trilce esta fundado en el poder de la transgresión y transformación de los órdenes estéticos (y cuya condición es el ejercicio de la conciencia sobre su poema y dinámica de los signos), Poemas en prosa y Poemas humanos, la radicalizan y presentan un nuevo y sólido sistema semántico, que a su vez, tienen una correlativa nueva concepción del mundo.

Julio Ortega ha escrito al respecto:

Poemas humanos* busca rehacer el discurso poético moderno. Ello exige no sólo enfrentarse a la tradición para cuestionarla sino también asumir la urgencia del sentido de la historicidad. Estos poemas parecen explorar un lenguaje que hablando de cualquier área de la realidad revele en sí mismo las marcas de la historicidad, y éste es también un comportamiento verbal que forma parte del proyecto poético general deducible del libro. Dar curso al lenguaje de la historicidad significa plantear un nuevo diálogo del hombre en el mundo moderno, y de aquí que sea ahora el coloquio el espacio desde donde el poema se gesta; y este diálogo requiere ser hecho desde la perspectiva de la conflictividad histórico-social moderna que ahora emerge en la poesía de Vallejo. Pero no se trata, otra vez, de respuestas a partir de figuras llenas de sentido, sino evidencias de una interrogación que la época impone y que demanda, a su vez, nuevos modos de percepción, procesamiento y registro (38).

Por estas razones, cuando en "Una mujer de senos apacibles",

37.-Obra poética I-II- Edición Bilingüe. Hiperión. Madrid, 1981. p 130-131

*Se refiere a Poemas en prosa también, aunque no hace la acotación.

38.-"César Vallejo, poesía y verdad".... p 3

se dice "Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo, y al Espíritusanto, con todos los emblemas e insignias de sus cargos", la declaración va mas alla de una blasfemia al sexualizar a la Santísima Trinidad. La presentación de la unidad catolica es un replanteamiento del cristianismo y en consecuencia, un nuevo modo de pensamiento sobre su ejercicio en la tierra.

Cesar Vallejo declara en Poemas en prosa, el hallazgo de la vida y el hallazgo de una nueva fe en ella. La muerte de la eternidad del poema "La violencia de las horas", es el abandono de la idea de la redención del cristianismo, y por tanto, si se ha descubierto a la vida, la fe, declarada la muerte de la eternidad, avizora una nueva epifanía y un nuevo hombre.

La epifanía, no atraviesa por una calvario, sino por una nueva "metafísica del universo" ("Las ventanas se han estremecido"), que está integrada por la fisiología del cuerpo humano como piedra de toque de la realidad y transcurso en ella. El mundo transcurre bajo la ubicuidad del dolor ("Voy a hablar de la esperanza") y ello es patente en cualquier instante de la vida del hombre.

Cuando César Vallejo escribe Poemas en prosa, como ya es conocido, ha llegado a París y ha estado al borde de la muerte a causa de una hemorragia intestinal. Producto ella, de angustia y pobreza; pobreza que como ironía de la vida y del azar maldito que siempre persiguió a Vallejo, le sale al paso en cualquier situación. Ante una situación tan diáfana y directa como la Santísima Trinidad con todos sus cargos y emblemas que ellos significan, Vallejo responde diáfana y directamente; no es

posible la evasión de la realidad.

La actitud ante la vida y ante la poesía no pudo tener mayor potencialidad que el transcurso mismo de la vida. César Vallejo entra en conocimiento del discurso marxista y en una radicalización de su cristianismo. La crisis del sistema capitalista de 1929/33 la padece en el corazón mismo de la acumulación económica europea y advierte el carácter trágico de ello en los países latinoamericanos que ven la caída del sector primario de exportación, o sea, de uno de los principales motores de sus economías nacionales.

Lo que en Poemas en prosa fue una declaración, en Poemas humanos es una transgresión total a la sincronía estética moderna (no sólo latinoamericana), heredera de un idealismo romántico. César Vallejo rompe con ese orden ideal y armónico, y continúa la acción demiúrgica de los simbolistas. Poemas humanos, consolida así, la nueva "metafísica del universo". Lleva al hombre a la desalienación de su conciencia, y lo sitúa en la concreción de su temporalidad, de su historicidad.

En el poema "Los nueve monstruos" el dolor ubicuo, el mal ubicuo, es el referente de una sensibilidad que en la realidad histórica se bate entre la crisis económica, es decir, en el desempleo internacional, en la angustia, en el egoísmo, y en el discurso de un radical fascismo, que mostraba ya por entonces, lo que sería un lustro después. El trabajo, primera actividad del hombre para su ejercicio en la vida, no puede realizarse. El pan está crucificado.

En 1926, César Vallejo había escrito: "Hacedores de

imágenes, devolved las palabras a los hombres"; y en 1928: "El literato a puerta cerrada, no sabe nada de la vida" (39). Y también en 1928, "El espíritu polémico", que a modo de epigrafe, precede este capítulo.

Como es de advertir, César Vallejo, en su intento de llevar a cabo una transformación de los ordenes estéticos de su tiempo, pone especial acento, en el potencial principal de ellos, es decir, al hombre situado en su tiempo histórico. El desmantelamiento de la analogía cristiana (católica), de la analogía cósmica, ejes principales de la estética moderna, es la reivindicación del hombre en el orden de valores espirituales, morales y estéticos de una sociedad que lo aliena.

La fuerza básica de su crítica y reivindicación del hombre en la dinámica de los signos, consiste en la crítica y reivindicación del hombre en la historia y sociedad; concreciones ellas, que el orden económico capitalista agiliza en una compleja ramificación, y que César Vallejo, intenta aprehender, y manifestarlas. La vida se le vuelve su piedra de toque y el garante de su sensibilidad y razón. La transgresión y transformación de la sincronía estética de su tiempo, contiene en su sentido y significación, la propuesta de un hombre nuevo, de un hombre como posibilidad (en tanto que necesario) que vaya más allá de adhesiones a un discurso filosófico o religioso.

Tal propuesta, adquiere una extraordinaria dinámica de significación en España, aparta de mi este cáliz, donde la nueva

39.-"Se prohíbe hablar al piloto", (1926), en Crónicas... t.I p 369. Y: "Salón de otoño", (1924),/Idem. p 139. Cf/ Cap. I, 1.2, pp 13-14.

"metafísica del universo", fundamentada en la evidencia de la corporalidad y en la fisiología del hombre, se muestra en toda su verdad. Es decir, el hombre es presentado en una situación histórica desde una situación límite que es la oscilación de la existencia entre la vida y la muerte, y, donde la explicación del hombre no funciona a partir de un juego estético subordinado a una analogía con el Getsemani de Jesús ni, por tanto, a su resurrección y falsa esperanza de un mundo nuevo.

En España, aparta de mi este cáliz, el ejercicio estético de César Vallejo lleva a la función metalingüística a su más alto nivel. Lo que pareciera ser una construcción semántica de matices cósmicos, Vallejo lo lleva a una organicidad de los signos propios de una rica concepción del mundo y a una propuesta de otro.

España, aparta de mi este cáliz, es un perfecto sistema semántico donde la historia y sus conflictos de carácter internacional, son reunidos en la situación concreta española; donde la guerra tiene una explicación económica y política innegables, y donde el hombre, es igualmente instalado.

La escatología existencial de Poemas en prosa, la concreción de ella en todos los actos del hombre y en su revelación con la realidad, con la sociedad, con la moral, con la estética, con la historia, en Poemas humanos, en España, aparta de mi este cáliz, César Vallejo desborda el carácter unilateral y codificado de la poesía moderna. Los referentes y su dinámica de asociación, nos muestran a una historia, a una sociedad, a un hombre, desde una peculiar unidad semántica plurivalente que reúne a la fisiología

humana, a la sangre humana, a las células humanas, a los objetos humanizados, como la particularidad concreta existencial del nombre y de su lucha vital por defenderla y reproducirla.

La plurivalencia de los signos amalgaman esta explicación de la existencia y lucha, y la vida misma como objetivo del hombre, se plantea como objetivo de la historia que es capaz de matar a la muerte. La verosimilitud es portentosa en su estructuración semántica y nos ofrece una significación poética que nunca se subordina a un discurso determinante y coercitivo del sentido. El realismo, parte importante en su expresión, muestra posibilidades que ni el mismo surrealismo, imaginismo y creacionismo, llevaron a cabo. Tal es el caso, del famoso poema "MASA" donde se ha querido ver a un Jesucristo resurrecto, pero que replanteado el cristianismo desde una nueva concepción del mundo, no hace sino desgarrar la analogía y dar nuevas posibilidades semánticas de concreción poética (donde el hombre es reclamado en su tiempo y transcurso).

Jose Miguel Oviedo ha considerado que "la verdadera teoría de Vallejo es su praxis poética" (40). Sí y no. Sí, porque a su poesía la caracteriza un proceso de significación de extraordinarias cualidades estéticas en continua reelaboración, y no, porque ellas dependen de una sólida razón crítica que no está desligada de su práctica. Como pocos poetas, el pensamiento estético de César Vallejo, es consecuente con su trabajo poético. Y esta coherencia, es la fuerza que le permite descollar entre el

40.-Vallejo entre la vanguardia y la revolución". En, César Vallejo. Edición de Julio Ortega... p415

ejercicio estético de su tiempo. Buena parte de su grandeza, incluso, se debe justamente a su peculiar sentido crítico que estructura en confrontación con el y con sus protagonistas.

Más por razones de coincidencia sincrónica, que por semejanzas en actitudes y resultados (41), como se sabe, la obra de César Vallejo queda inserta dentro de lo que se ha dado en llamar período de vanguardias o vanguardismos. La determinación, lo limita, pero también, lo enriquece: César Vallejo se muestra como un antivanguardista, y por ello, es un caso particular a ponderar.

La crítica que lleva a cabo César Vallejo, en torno a la sincronía estética de su tiempo, se funda principalmente, en la desconsideración temporal, es decir, histórica, que los poetas vanguardistas guardan con respecto a sus instrumentos de trabajo y a su implicación social. La lengua, el lenguaje, como hechos sociales y de confrontación constante con el tiempo (historia) y el hombre (activo en una convención de sentidos), son elementos que el surrealismo, los futuristas y el imaginismo, intentan simular, olvidar o evadir, al parecer de Vallejo. Lo mismo diría alrededor de los vanguardismos en América Latina.

En la muy conocida "Autopsia del superrealismo", César Vallejo, luego de discutir el pretendido intento revolucionario de provocar crisis de conciencia de André Breton, señala que "el fondo histórico del superrealismo es casi nulo, desde cualquier aspecto que se le examine" (42).

41.-Julio Vélez. "Estética del trabajo y la modernidad autóctona". En, *Casa de las Américas*, No. 189, octubre-diciembre de 1992. p 73

Con respecto a los futuristas, César Vallejo es más energico y les critica sobre todo, la idealización en que colocan a la tecnología:

Al celestinaje del claro de luna en poesía, ha sucedido ahora el celestinaje del cinema, del avion o del radio, o de cualquier otra majadería mas o menos 'futurista'.

Los profesores, los filósofos y los artistas burgueses tienen un concepto sui-generis del rol de la máquina en la vida social y en el arte, atribuyéndola una especie de caracter divino. El idealismo y la inclinación al misticismo, que se hallan a la base del criterio de esta gente, les hicieron ver en la máquina, desde el primer momento de la invención de Fulton, un idolo o una divinidad nueva y tan misteriosa como todas las divinidades, ante la cual había que prosternarse, admirándola y temiéndola, a un tiempo. Y hasta ahora mismo observan esta actitud. Los artistas y escritores burgueses, particularmente, han acabado por simbolizar en la máquina la Belleza con B grande, mientras los filósofos simbolizan en ella la Omnipotencia con O grande. Entre los primeros está el fascista Marinetti, inventor del futurismo y entre los segundos, el patriarcal Tagore, cuyos clamores y gritos de socorro contra el imperio jupiterino de la máquina, no han podido menos que estremecer el templo fórdico y maldito de la 'cultura' capitalista (43).

Cabe aquí recordar, la contraparte misma de Cesar Vallejo cuando escribe

'Mi técnica está en continua elaboración' según Mariátegui. Como la técnica industrial y la racionalización de Ford (44).

Contraparte, que de manera radical, rompe con la

42.-El arte y la revolución... p 79. Cf/Cap. I, 1.2, pp 32-33

43.-"Estética y maquinismo". Idem. p 54-55

44.-Contra el secreto profesional... (Del carnet de 1929 -20 set- y 1930). p 79

"modernolatria" (45) de los futuristas, que inspirados en la novedad, en el presente vertiginoso de la modernización y consumismo de la modernidad, creen que solo es suficiente enunciarlo y no en causar una nueva sensibilidad, como dice Vallejo, en otro texto crítico*.

Cuando Vallejo compara su técnica poética con la técnica y razón industrial de Ford, lo que hace es explicar de manera extra-ordinaria a como lo hace cualquier vanguardista, su trabajo poético como un trabajo situado en un tiempo histórico concreto. La novedad, la sorpresa que parece rodear a las vanguardias, Vallejo las hace correspondientes a la dinámica social que las hace posibles, y en consecuencia, a la dinámica de los signos que se mueven con ella.

El arte de vanguardia, dice Saúl Yurkievich,

impugna la imagen tradicional del mundo (concepción teo, geo, antropocéntrica) y el mundo de la imagen (visión perspectivista, mimesis realista, estética armónico-extensiva). Nace con el vertiginoso remodelado impuesto por la era industrial, era de las comunicaciones rápidas, de las circulaciones internacionales, de la incorporación de las regiones más remotas al nuevo orden ahora realmente mundial (46).

La asimilación de la técnica poética de César Vallejo con la técnica y racionalización industrial de Ford, apunta entonces, precisamente hacia una concreción de la historia y, de la lengua,

45.-Saúl Yurkievich. "Los avatares de la vanguardia". En, Revista Iberoamericana, Núms. 118-119, enero-junio de 1982. p 362

*"Poesía nueva". En, El arte y la revolución... p 100 Cf/ Cap I, 1.2, pp 20-21

46.-"Los avatares de la vanguardia"... p 351

del lenguaje, y de la poesía. Al inconsciente surrealista, a la idealización futurista de la tecnología, Vallejo opone las unidades paradigmáticas concretas, que él cree, deben constituir al hombre y a los sistemas semánticos de una poesía nueva. Si bien hay una impugnación a la imagen tradicional del mundo y una impugnación a la estructuración de la imagen poética, Vallejo reivindica al hombre que hay en ella.

Tal es la crítica que hace a los imaginistas, cuando apegado a esta correspondencia entre la dinámica de los signos y su tiempo histórico concreto, les reclama justamente el ejercicio de la razón que las potencializa:

¿Pero de que razón se trata aquí? Menester es repetirlo. Se trata de una razón suprema, de la razón suprema, de la razón del hombre y no de los hombres. El artista es el depositario de esta razón, cuando él crea una obra maestra, no lo hace por haberse divorciado de los demás hombres, sino de haberlos enfocado y sintetizado universalmente, es decir, por haber expresado al hombre. La razón, en estética, no es una mera diferencia de la razón del común de las gentes, sino la suma y ápice de ella. Entre la razón suprema del arte y la común de los hombres, apenas existe diferencia aritmética de la suma respecto de las partes, mas no una diferencia geométrica, que es la esencial en el arte. La razón en estética no es un grado superior de la razón humana sino todos los grados reunidos.

Contra lo que pretenden los imaginistas, hay en estética una razón, esa que acabamos de señalar, del mismo modo que existe una lógica estética, que es igualmente una lógica suprema y sintetizante de la común de los hombres. Lo difícil para el artista está en poseer el sentimiento de esta razón suprema y de esta lógica suprema de la creación. Lo fácil es negarla, cuando no se la posee (47).

Con respecto a las vanguardias en América Latina, Cesar Vallejo es igualmente crítico. Dentro de su heterogeneidad (48), que es lo único que parece reunir las, las razones del poeta peruano son las mismas: aunque con sus respectivas particularidades y dimensiones.

La obra poética de Cesar Vallejo entre las vanguardias en Latinoamérica, destaca sobre todo, precisamente por haber enfocado y sintetizado universalmente, al hombre en su tiempo histórico. Vallejo, al contrario del creacionismo, no subordina a la naturaleza ni a la realidad ante el poeta; ni se declara por tanto, pequeño dios. No crea un paradigma idealizado como una creación armónica producto de la imaginación del poeta ("La poesía está antes del principio del hombre y después del fin del hombre. Ella es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final, ella ordeña las ubres de la eternidad, ella es intangible como el tabú del cielo")(49), ni como los ultraistas, cree que la novedad de la metáfora y "la creación por la creación" (50), sean los motores de una poesía nueva, y sobre todo, si ello implica a su vez, una sensibilidad y un hombre correspondientes.

Las vanguardias en América Latina, son en su generalidad, una respuesta al modernismo ("El adjetivo, cuando no da vida, mata")(51), pero también, son una reivindicación de su instantaneidad y naturalidad: "Y no olvidemos nunca la

48.-Julio Velez. Ob. Cit. p 73

49.-Vicente Huidobro. "La poesía", (1921). En Hugo J. Verani. Las vanguardias literarias en hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos). Fondo de Cultura Económica. Colec. Tierra Firme. México, 1990. p 207

50.-"La creación por la creación puede ser nuestro lema". "Manifiesto del Ultra", (1921)./Idem. p 251

melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, 'corazón mio' son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huza del mal gusto cae en el hielo" (52).

Los vanguardistas, son también, ejercicio de intención social y transformación nacional claramente definidos como la Anti-academia nicaragüense ("Hay que aprovechar la presencia en esta ciudad de algunos elementos jóvenes de afición literaria para formar un núcleo de vanguardia que trabaje por abrir la perspectiva de una literatura nacional y constituir una especie de capital literaria que sea como el meridiano intelectual de la nación") (53). y el grupo cubano de los Minoristas que se declara antimperialista, de izquierda y latinoamericanista:

- Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.
- Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teorías y prácticas, artísticas y científicas.
- Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.
- Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.
- Contra las dictaduras políticas unipersonales, en el mundo, en la América y en Cuba (54).

Peró con quien es más crítico César Vallejo, es con Vicente

51.-Vicente Huidobro. "Arte poética", (1916)./Idem. p 205
52.-Pablo Neruda. "Sobre una poesía sin pureza", (1935)./ Idem. p244
53.-"Ligera exposición y programa de la Anti-academia nicaragüense", (1931)./ Idem. p 160
54.-"Declaración del Grupo Minorista", (1927)./Idem. p 126-127

Huidobro. Y su interés no es caprichoso. Sin intentar aquí agotar la poética y la poesía del poeta chileno, solo cabe apuntar que como uno de los poetas más arriesgados (v. gr., Aitazor), César Vallejo pone en duda a su teoría creacionista fundamentada en hacer real lo que no existe(55), y en la verosimilitud que esto pueda tener.

En El arte y la revolución, por ejemplo, en clara alusión a Huidobro, Vallejo escribe:

'Los filósofos, -dice Marx- no han hecho hasta ahora sino interpretar el mundo de diversas maneras. De lo que se trata es de transformarlo'. Lo mismo puede decirse de los intelectuales y artistas en general. La función finalista del pensamiento ha servido en ellos únicamente para interpretar -dejándolos intactos- los intereses y demás formas urgentes de la vida, cuando debía servir para transformarlos. El finalismo del pensamiento ha sido conservador, en vez de ser revolucionario...

Y en nota a pie de página:

Citar el creacionismo de Vicente Huidobro, interpretación del pensamiento. No copia la vida, sino que la transforma, Huidobro; pero la transforma viciándola, falseándola. Es educar a un niño malo para hacerlo bueno, pero al transformarlo, se llega a hacer de él un muñeco de lana con dos cabezas o con rabo de mono, etc. Esto hacen todas las escuelas artísticas: superrealismo, etc. (56).

A César Vallejo puede cuestionársele cierta injusticia con respecto a las vanguardias, pero no puede negársele que como pocos, supo que cuando se habla, cuando se escribe, hay coacciones que impiden decir realmente lo que se quiere decir, y que no son coacciones puramente lingüísticas o estilísticas, sino

55.-"El creacionismo", (1925)./ Idem p 219

56.-p 12-13

coacciones ideológicas (57). La crítica de Vallejo a las vanguardias (y uno de los pilares de su trabajo), consiste así, en haber planteado el estatus histórico de la lengua y el lenguaje. y en haber identificado correspondientemente, el conflicto social del hombre en su tiempo.

Ni el movimiento dadaísta ni el movimiento surrealista fueron respuestas vanas a la primera guerra mundial (y al ajuste y reacceleración del proceso de acumulación capitalista); ni el antimperialismo ni la solidaridad latinoamericana del Grupo Minorista fueron simples posturas de artista.

En lo particular, en América Latina, el imperialismo estadounidense había montado la dictadura de Gerardo Machado en Cuba, había invadido a Nicaragua en distintas ocasiones de 1912 a 1933 y a Haití de 1915 a 1934; así como también, a República Dominicana de 1916 a 1924 y a México en 1914 y 1916 (58).

En el Perú, bajo la anuencia de Augusto B. Leguía, el capital financiero estadounidense había consolidado sus enclaves en la minería y petróleo, y había dado lugar al desarrollo del pensamiento revolucionario del marxista José Carlos Mariátegui y a la fundación del APRA por Raúl Haya de la Torre, (que en un primer momento se definía como latinoamericanista, y antimperialista).

De esta manera, puede decirse que la imagen del tiempo en la poesía de César Vallejo, es al momento en que propone una nueva sensibilidad, y en consecuencia, a un hombre nuevo, una crítica a

57.-Olivier Reboul. Lenguaje e ideología. Trad. Milton Schinca Prósper. Fondo de Cultura Económica. México, 1986. p 11
58.-Pablo González Casanova. Ob. Cit. p 19

los modernismos (59) y una crítica a la modernidad y modernización. Una crítica a los modernismos desde su conflictiva situación histórica como un ejercicio estético que se desarrolló en un convulsionado proceso de transición económica y social a fines del siglo XIX, y una crítica a la modernidad y modernización desde su conflictiva relación como un ejercicio estético que se desarrollaba en un periodo de ajuste después de la crisis de 1929/33, y del proceso de reaceleración y expansión económica que no solucionaba el problema de la crisis de valores espirituales, morales, y socioeconómicos internacionales.

La crítica a las vanguardias, asimismo, nos muestra a un Cesar Vallejo que descuella por interpelar a los signos no sólo como una simple convención social, sino como una dinámica de confrontación ideológica y de coacciones de sentido y verosimilitud. La obra de Cesar Vallejo queda inserta en el periodo de los vanguardismos, pero no comparte actitudes de su tiempo como si fuera una expresión mecánica de él, ni tampoco, como si éste lo hubiese determinado. La historia no determinó a Vallejo ni lo desbordó: siempre la puso en cuestión.

El poeta peruano se rebeló contra la sincronía estética de su tiempo, y al transgredirla y transformarla, ofrece una verosimilitud y sensibilidad que contienen a un sistema semántico correspondiente a una nueva concepción de la realidad,

59.-"Darío fue la víctima excesiva de su misma popularidad". Emir Rodríguez Monegal:"Tradición y renovación". En, América Latina en su literatura. Cesar Fernández Moreno; coordinador e introductor. Siglo XXI. México, 1990. p 140

y por tanto: a un nuevo ejercicio de unidades paradigmáticas
dinamizadas por un hombre colocado en el proceso vital como único
garante y condición de actos.

CONCLUSIONES

La aseveración de que a la poesía moderna la distingue el ejercicio de la reflexión que establece el poeta con su objeto de trabajo, que es el poema, es más un punto de acuerdo que de discusión. Los extraordinarios movimientos artísticos de principio de siglo, incluso, suele explicárseles aludiendo a esa condición. La poesía de César Vallejo contiene este aspecto, y específicamente, la preocupación constante por el tiempo, como se ha advertido, clarifica y deslinda la dinámica de los signos estéticos y su correspondencia con el orden histórico concreto.

De un interés personal en torno al tiempo como preocupación nuclear, César Vallejo encuentra en ello, la dimensión social que lo constituye. El tiempo se plantea como un hecho humano, y como tal, constructor de una concepción del mundo y de una crítica de su sentido y propuesta de otro.

La transgresión y transformación de la dinámica de los signos en su carácter sincrónico, y, la potencialidad práctica de la diacronía que César Vallejo les otorga, radican justamente en la interrogación e interpelación al sentido convencional que los condiciona. El poema, la poesía, los signos, Vallejo los reivindica desde su estructura eminentemente social, y por tanto, se los plantea como un hecho de indudable significación histórica. De aquí se comprende el por qué de su militancia comunista y el por qué de sus constantes acotaciones a los

vanguardistas europeos y latinoamericanos, cuando señalaba que la poesía nueva debía implicar, también, a una sensibilidad nueva y a un hombre nuevo.

La poesía, para Vallejo, finalmente, es un hecho humano, y por ende, su dinámica de significación debe radicar e ir dirigida al hombre: él es quien la hace y es a él a quien debe satisfacerle. La poesía, para Vallejo, es una cuestión de plenitud vital, y por eso, propone transformar el presente y construir un nuevo orden de vida.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Se incluyen a continuación, sólo los textos citados a lo largo de la crítica y no todos los que fueron consultados.

DIRECTA.

DE Y SOBRE CESAR VALLEJO

- Vallejo, Cesar. El arte y la revolución. Mosca Azul. Lima, 1973.
pp 167
- _____ Contra el secreteto profesional. Mosca Azul.
Lima, 1973. pp 101
- _____ Crónicas. Prólogo, cronología, recopilación y
notas de Enrique Ballón Aguirre. Universidad Nacional
Autonoma de México. México, 1984. 2 Tomos. pp 466 y 673
- _____ EPISTOLARIO GENERAL. Pre-textos. Valencia,
1982. p 291
- _____ Obra poética. Edición crítica. Américo Ferrari
(coordinador). Consejo Nacional para la Cultura y las
Artes. Colec. Archivos no. 4. México, 1988. pp 753
- _____ Obra poética completa. Edición crítica de
Enrique Ballón Aguirre. Galaxis. Biblioteca Ayacucho.
No. 58. Barcelona, 1979. pp 329
- _____ Poesía completa. Edición crítica de Raúl
Hernández Novás. Arte y Literatura/Casa de las
Américas. La Habana, 1988 pp

- Rusia en 1931. Reflexiones al pie del kremlin.
 Grafica Labor. Lima, 1965. pp 258
- Alegria, Fernando. Literatura y revolución. Fondo de Cultura Económica. Colec. Popular no. 100. Mexico, 1976. pp 250
- Ballón Aguirre, Enrique. Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo. Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1985. pp 285
- Buxo, Jose Pascual. César Vallejo. Critica y contracritica. Universidad Nacional Autónoma de Mexico. México, 1992. pp 127
- Coyné, André. César Vallejo. Nueva Visión. Buenos Aires, 1968. pp 315
- Debicki, Andrew P. Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Grados. Biblioteca Románica Hispánica. Colec. Estudios y Ensayos no. 254. Madrid, 1976. pp 266
- Espejo Asturrizaga, Juan. César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923. J. Mejía Baca. Buenos Aires, 1965. pp 265
- Ferrari, Américo. El universo poético de César Vallejo. Monte Avila. Caracas, 1972. pp 355
- Flores, Angel. Aproximaciones a Cesar Vallejo. Las Américas. New York, 1971. 2 vols. pp
- César Vallejo. Síntesis biográfica. bibliografía e índice de poemas. Premiá. Colec. La red Jonás. México, 1982. pp 145
- Higgins, James. Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo. Siglo XXI. México, 1970. pp 247

- Mariátegui, José Carlos. El artista y la época. Obras Completas no. 6. Amauta. Lima. 1978. pp 214
- _____ Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Era. Colec. Serie Popular no. 67. Mexico, 1988. pp 342
- Ortega, Julio. Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura. Fondo de Cultura Económica. Colec. Tierra Firme. Mexico, 1988. pp 223
- _____ César Vallejo. Taurus. Colec. Persiles no. 76; serie El escritor y la crítica. Madrid, 1975. pp 495
- Pérez E., Ma. Isabel. Análisis ideológico en César Vallejo. Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México. Colec. Cuadernos Populares. Serie Archivo de Filosofía no. 20. México, s/f pp 23
- Rodríguez, Phyllis. "Sobre el indigenismo de César Vallejo". En, Revista Iberoamericana. Vol. L, no. 127, abril-junio de 1984
- Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana. Fondo de Cultura Económica. Colec. Tierra Firme. México, 1985. pp 221
- Valverde, José María. Estudios sobre la palabra poética. Rialp. Madrid, 1952. pp 222
- Vallejo, Georgette. Apuntes biográficos. Obras completas no. 3. Laia. Barcelona, 1977. pp 268
- Xirau, Ramón. Dos poetas y lo sagrado. Cuadernos de Joaquín

Mortiz. Mexico, 1980. pp 109

-Yurkievich, Saul. La confabulación con la palabra. Taurus. Colec. Persiles no. 106. Madrid, 1978. pp 169

-_____ Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barral. Barcelona, 1970. pp 289

Revistas y Diarios

-Abril, Xavier. "La estética de Trilce y 'Un golpe de dados'". En, Estaciones. Año IV. no. 13, primavera de 1959.

-Fariás, Victor. "La estética de César Vallejo". En, Araucaria de Chile. No. 25, 1984

-García Nieto, Jose. "Cesar Vallejo o el dolor del tiempo". En, Cuadernos hispanoamericanos. Año LXXVII, no. 229. enero de 1969.

-Herrera, L. Javier. "César Vallejo: la poética del cáliz". En, Atenea. Tercera época. Año IX, no. 1-2, junio-diciembre de 1989.

-Higgins, James. "El dolor en los Poemas humanos de César Vallejo". En, Cuadernos hispanoamericanos. Vol. LXXIV, no. 222, junio de 1968.

-López, Ivette. "La vena cristiana en Poemas Humanos y España, aparta de mi este caliz., del poeta peruano César Vallejo". En, Atenea. Año VII. no. 4, diciembre de 1970.

-Moro, Lilliam. "La poesía para Vallejo". En, Casa de las Américas. Año VI, no. 35, marzo-abril de 1966.

- Neale-Silva, Eduardo. "Visión de la vida y la muerte en tres poemas tríclicos de César Vallejo". En, Revista Iberoamericana. Vol. XXXV, no. 68, mayo-agosto de 1969.
- Ortega, Julio. "Cesar Vallejo, poesía y verdad". En, Sábado, suplemento cultural del diario mexicano Uno más uno. 15 de febrero de 1992, no. 750.
- _____ "Leyendo a César Vallejo". En, Semanal, suplemento cultural del diario mexicano La Jornada. Nueva época, no.141, 23 de febrero de 1992.
- _____ "Trilce: el libro más difícil de la lengua española". En, Semanal, suplemento cultural del diario mexicano La Jornada. Nueva época, no. 117, 8 de septiembre de 1991.
- _____ "Trilce". Serie de ensayos aparecidos en Sábado, suplemento cultural del diario mexicano Uno más uno. A partir de la última semana de marzo de 1992 hasta el sábado 18 de septiembre de 1993.
- Paoli, Roberto. "César Vallejo y el expresionismo poético". En, Mundi. Año 3, no. 6, noviembre de 1989.
- _____ "El dolor en los Poemas Humanos de César Vallejo" En, Cuadernos hispanoamericanos. LXXIV, no. 222, junio de 1968.
- Sicard, Alain. "Contradicción e inversión materialista en la poesía de César Vallejo (antes de Poemas Humanos). En, La gaceta de Cuba. Mayo-junio de 1992.
- Turull, Antoni. "César Vallejo ante la guerra española". En, Hora de poesía. No. 61/62, enero-abril de 1989.

-Yurkievich, Saúl. "Los avatares de la vanguardia". En, Revista Iberoamericana. Vol. XLVIII, nums. 118-119, enero-junio de 1982

Números monográficos:

- Casa de las Américas. Octubre-diciembre de 1992. No. 189.
- Cuadernos americanos. Nueva época. Vol. 2. no. 8, marzo-abril de 1988.
- Revista Iberoamericana No. 71, abril-junio de 1970.

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA Y APOYO TEORICO

- Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. Fondo de Cultura Económica. Colec. Breviarios no. 156. México, 1953. pp 510
- Barthes, Roland. Crítica y verdad. Trad. José Bianco. Siglo XXI. México, 1991. pp 82
- _____ Elementos de semiología. Trad. Alberto Méndez. Comunicación. Serie B. Madrid, 1971. pp 102
- _____ El grado dero de la escritura. Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI. México, 1992. pp 247
- Baudelaire, Charles. El arte romántico. Trad. Carlos Wert. Colec. La Fontana Mayor , no. 16. Serie Textos

Clasicos. Madrid, 1977. pp 398

- Diarios íntimos. Trad. Rafael Alberti.
Porrúa. Colec. "Sepan cuantos..." no. 426. México,
1984. pp 201
- Cardoso F. S., Ciro y Perez Brignoli, Héctor. Historia económica de América Latina. Crítica-Grijalbo.
Barcelona. 1984. t. 2. pp 213
- Cotler, Julio. Clase, Estado y Nación en el Perú. Universidad
Nacional Autónoma de México. México, 1982. pp 339
- Cueva, Agustín. El desarrollo del capitalismo en América Latina.
Siglo XXI. México, 1986. pp 238
- Descartes, René. Meditaciones metafísicas. Porrúa. Colec. "Sepan
cuantos..." no. 177. México, 1990. pp 166
- Eco, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Trad. Francisco Serra Cantarell. Lumen.
Barcelona, 1989. pp 446
- Semiótica y filosofía del lenguaje. Trad. R. P.
(sic). Lumen. Barcelona, 1990. pp 355
- Fernández Moreno, César. América Latina en su literatura. Siglo
XXI. Serie América Latina en su cultura. México, 1990.
pp 494
- Foucault, Michel. El orden del discurso. Facultad de Filosofía y
Letras/Universidad Nacional Autónoma de México. Colec.
Cuadernos Populares. Serie Archivo de Filosofía no. 4,
1982. pp 30
- Franco, Jean. La cultura moderna en América Latina. Trad. Sergio
Pitol. Grijalbo. Colec. Enlace. México, 1983. pp 412

- Gonzalez Casanova, Pablo. Imperialismo y liberación. Una introducción a la historia contemporánea de América Latina. Siglo XXI. México, 1979. pp 297
- Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo. Supuestos históricos y culturales Fondo de Cultura Económica. Colec. Tierra Firme. México, 1988. pp 113
- Halperin Donghi, Tulio. Historia contemporánea de América Latina. Alianza. México, 1987. pp 592
- Hegel, G. W. F. La filosofía del derecho. Universidad Nacional Autónoma de México. Colec. Nuestros Clasicos no. 51. México, 1985. pp 339
- _____ Estética. Trad. Alfredo Llanos. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1985. Vol. 5 La Forma del arte romantico. pp 160
- Kristeva, Julia. Semiótica I Y 2. Trad. José Martín Arancibia. Fundamentos. Colec. Espiral no. 25 y 26. Madrid, 1981. pp 269 y 228
- Litvak, Lily. El modernismo. Taurus. Colec. Persiles no. 81. Serie El escritor y la crítica. Madrid, 1986. pp 393
- Mallarmé, Stephan. Obra poética I-II. Edición Bilingüe. Hiperión. Madrid, 1981. pp 173
- Marcuse, Herbert. Eros y civilización. Trad. Juan García Ponce. Joaquín Mortiz. México, 1987. pp 285
- Marx, Carlos. La ideología alemana. Pueblo y Educación. La Habana, 1966. pp 684
- _____ Manuscritos económico-filosóficos. Trad. Wenceslao Roces. Grijalbo. Colec. Clásicos del

- marxismo. México, 1989. pp 160
- Nerval, Gerard de. Les chimères. Le Livre de Poche. France, 1972. pp 268
- Novalis. Himnos a la noche. Trad. Jorge Arturo Ojeda. Secretaria de Educación Pública. Colec. Cien del Mundo. Mexico, 1987. pp 227
- Pacheco, José Emilio. Antología del modernismo, 1884-1921. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1978. Vol. 1 pp 130
- Papaioannou. Kostas. La consagración de la historia. Trad. Roberto Vallin Medina. Fondo de Cultura Económica. Colec. Breviarios no. 485. México, 1989. pp 218
- _____ De Marx y del marxismo. Trad. Jorge Ferreiro. Fondo de Cultura Económica. México, 1991. pp 440
- Pascal, Blas. Pensamientos y otros escritos. Trad. Eugenio D'Ors. Porrúa. Colec. "Sepan cuantos..." no. 577. México, 1989. pp 416
- Paz. Octavio. Los hijos del limo. Seix Barral. Barcelona, 1976. pp 240
- Perus, Francoise. Literatura y sociedad en América Latina. Siglo XXI. México, 1980. pp 139
- Rama, Angel. Literatura y clase social. Folios. Colec. Los mundos posibles. México, 1983. pp 261
- Reboul, Olivier. Lenquaje e ideología. Trad. Milton Schinca Prósper. Fondo de Cultura Económica. México, 1986. pp 241

- Richter, Jean Paul. Sueños. Trad. Jorge Arturo Ojeda (Edición Bilingüe). Premiá. Colec. La nave de los locos no. 104. Mexico, 1985. pp 71
- Romero, Emilio. El proceso económico del Perú en el siglo XX. Universitaria. Lima, 1962. pp 122
- Schiller, Friedrich. La educación estética del hombre. Trad. Manuel G. Morente. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires, 1941. pp 158
- Verani, Hugo J. Las vanguardias en hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos). Fondo de Cultura Económica. Mexico, 1990. pp 285
- Vilar, Pierre. Historia de España. Trad. Manuel Tuñón de Lara. Critica/Grijalbo. Barcelona, 1986. pp 177
- Volpe della, Galvano. Historia del gusto. Trad. F. Fernández Buey. Visor. Colec. La bolsa de medusa no. 8. Madrid, 1987. pp 126
- Yurkievich, Saúl. Celebración del modernismo. Tusquets. Colec. Cuadernos Infimos no. 72. Barcelona, 1976. pp 98