

César Vallejo

La tradición subvertida

Gonzalo Celorio

De los cuatro libros de poesía de César Vallejo, voy a referirme en esta ocasión sólo a los dos primeros —*Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922)—, que fueron escritos en nuestro continente y publicados en vida del autor. No por ello se piense que quiero privilegiar el valor de estas obras sobre los libros póstumos de Vallejo —*Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, caracterizado, este último, por su decidido compromiso político—, sino, con independencia de cualquier valoración intrínseca, destacar la importancia que para la historia de la poesía hispanoamericana revisite el tránsito del primero al segundo libros del poeta peruano, que no es otro que el tránsito irreversible e inaugural del último modernismo a la primera modernidad en nuestras letras.

Los movimientos de vanguardia hispanoamericanos han sido considerados, en términos generales, subsidiarios de los vanguardismos europeos: resonancias de la modernidad en la poe-

sía de algunos escritores gregarios, más o menos elitistas y altamente susceptibles al influjo de las actualidades literarias del extranjero. Se ha establecido, así, una relación digamos que refleja entre poetas como Borges o Huidobro, para poner sólo un par de ejemplos, y los movimientos de vanguardia librados en Europa durante las primeras décadas de este siglo. Habría que decir, sin embargo, que esta relación especular difiere de la condición de dependencia que prevalece en las letras hispanoamericanas desde los primeros tiempos de la Colonia hasta el movimiento modernista, que adquiere relativa autonomía y cierta originalidad. Y es que a partir de la primera guerra mundial, como lo señala Saúl Yurkiévich, en Hispanoamérica

...también se da la voluntad de ser hombres de este siglo, de expresar lo que una sensibilidad distinta capta en derredor, de acompasarnos, a pesar de las distancias y sin perder nuestros peculiares rasgos lingüísticos y cultura-

les, nuestra particular idiosincrasia, a un mundo que vive un ritmo propio dado por nuestras condiciones de existencia modificadoras de las relaciones humanas y que provocan sentimientos característicos de época.¹

Y añade:

Los mismos fenómenos culturales se producen simultáneamente en América y Europa. La poesía contemporánea es sacudida por acontecimientos e inquietudes mundiales. Ya no hay barreras para las conmociones históricas.²

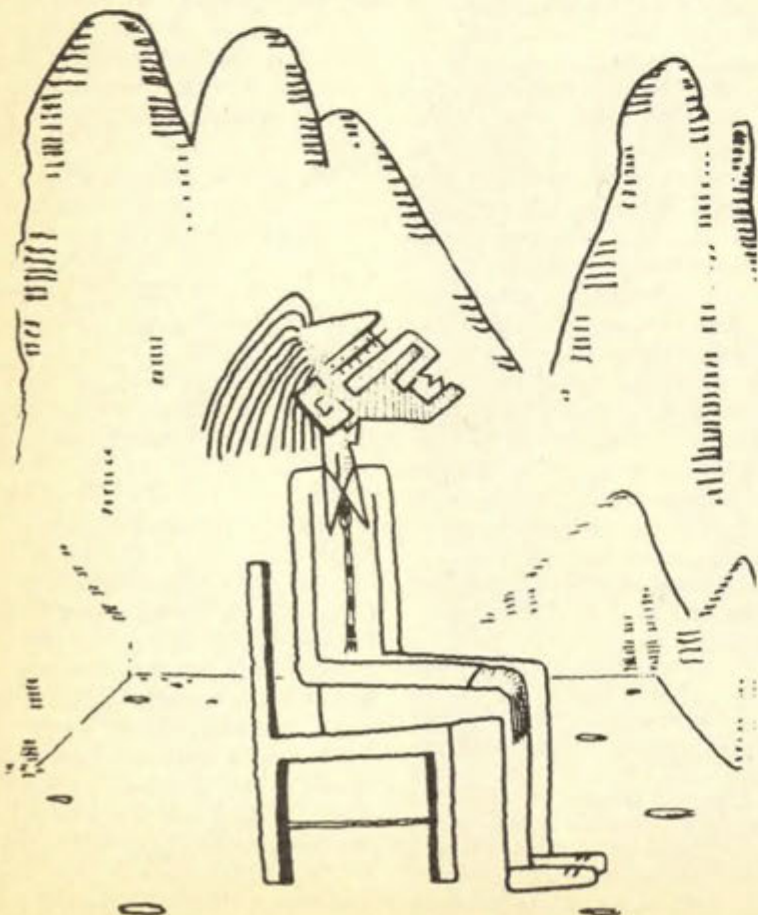
José Emilio Pacheco, por su parte, distingue la vanguardia de origen europeo, y hecha nuestra por derecho universal a participar del universo, de otra que procede de Norteamérica y que, con el tiempo, deviene, aquí, antipoesía o poesía conversacional.³

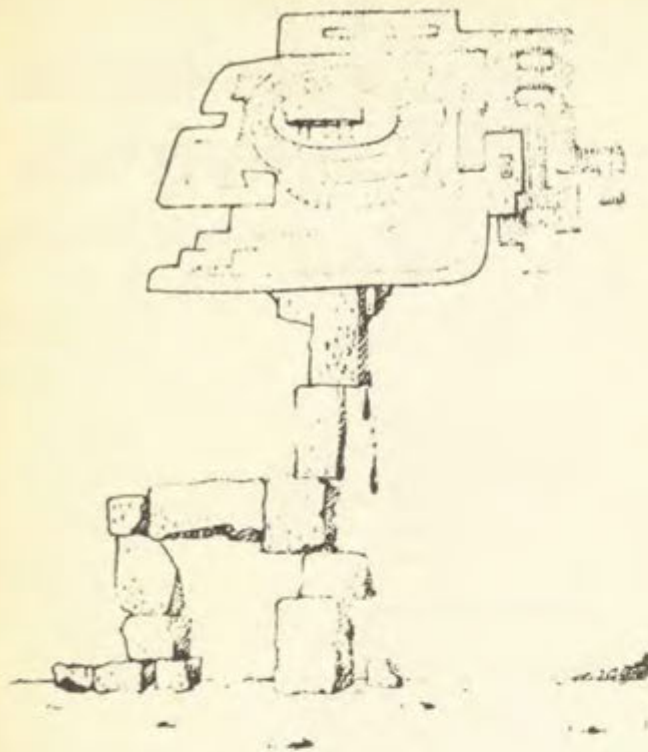
Como quiera que sea, se piensa, pues, que la vanguardia de Europa o de los Estados Unidos se implanta en Hispanoamérica en buena medida a causa de un mayor internacionalismo de nuestra cultura y de la apertura de los poetas más permeables a la modernidad (por lo cual, entre paréntesis, a veces han sido tildados de aristocratizantes o evasivos, cuando no de reaccionarios y antipatrióticos). Algunos ejemplos: Borges, que participó del ultraismo en Sevilla, al lado de Gerardo Diego y Rafael Cansinos Asséns, introduce en Argentina algunos aspectos de este movimiento de vanguardia con el beneplácito

¹ Saúl Yurkiévich, "Realidad y poesía (Huidobro, Vallejo, Neruda)", en *Los vanguardismos en América Latina*, prólogo y materiales seleccionados por Óscar Collazos, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, La Habana, 1970, p. 212.

² *Ibid.*, p. 223.

³ Cfr. Noé Jitrik, "Notas sobre vanguardia latinoamericana", en *La vibración del presente*, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, México, 1987, p. 60.





del único vanguardista anterior a las vanguardias —como alguien llamó a Macedonio Fernández—; Vicente Huidobro se disputa con Pierre Reverdy la creación del creacionismo; los estridentistas mexicanos —Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide— adaptan el futurismo de Marinetti a la ideología marxista y combaten, pese a su presunta modernidad, la modernidad del grupo sin grupo de Contemporáneos. En fin, la vanguardia proviene de fuera y aquí se reproduce, con ánimos universales y modernos, y cobra ciertas peculiaridades locales.

La poesía de César Vallejo, empero, no parece ubicarse de manera cómoda en este planteamiento. Ciertamente que sin las vanguardias extranjeras y sin sus efectos en escritores hispanoamericanos contemporáneos no habría dado este salto cualitativo del modernismo a la vanguardia, pero en su obra la modernidad no procede tanto de los vanguardismos europeos cuanto de la ruptura con la tradición modernista, que todavía tiene un peso determinante en su primer libro, *Los heraldos negros*. En este sentido, su evo-

lución es semejante a la del Lugones de *El lunario sentimental* o del López Velarde de *El son del corazón*, si bien, a diferencia de ellos, lleva la ruptura con el modernismo a los extremos de la vanguardia. Y esta beligerancia poética es tanto más significativa e importante por cuanto nace de la ruptura con una tradición hasta cierto punto propia más que de una influencia europea.

Cuando Vallejo publica *Trilce*, en 1922, José Juan Tablada ya ha sembrado la vanguardia en México con *El jarro de flores*, Oliverio Girondo acaba de sacar a la luz sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y Manuel Maples Arce ha trepado el estridentismo a sus *Andamios interiores*. Sin embargo, tales obras, desde mi punto de vista, son más subsidiarias de las vanguardias europeas que productos de una evolución poética interna, aunque no se pueda entender cabalmente ésta sin aquéllas. Por otra parte, hay que decir también que en esos mismos años Salvador Díaz Mirón y Amado Nervo siguen cultivando lirios modernistas, y que Pablo Neruda no ha publicado aún sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, ni el también peruano Santos Chocano su *Ayacucho y los Andes*. Esto es, César Vallejo nos da, en *Trilce*, las primicias de una modernidad propia.

La evolución, altamente significativa, que sufre la poesía de César Vallejo en los cuatro años que separan *Trilce* de *Los heraldos negros* puede explicarse por el disgusto que con respecto al lenguaje modernista, aunque lo siga utilizando, ya se advierte, si bien embrionariamente, en su poemario inicial.

Dice Enrique Anderson Imbert que

César Vallejo partió en su primer viaje poético —*Los heraldos negros*, 1918— de la estética de los padres Rubén Darío, Herrera y Reissig y el Lugones de *El lunario sentimental*, llevándose en los bolsillos, como confituras obsequiadas, muchos versos de la alacena modernista.

Pero el muchacho, aunque por el camino vaya saboreando esas confituras, se aleja del cosmopolitismo hacia lo nacional, regional, popular e indigenista.⁴

Por mi parte, pienso que no es por el camino del tema por donde se aleja del modernismo, renunciando al espíritu metropolitano e internacionalista que caracterizó a la poética de esta escuela; me parece, más bien, que es por el camino del lenguaje —y particularmente del tono— por donde se despide de la estética azul de Rubén Darío y llega, como destino de su primer itinerario, a una modernidad, que es universal sin que pierda, por ello, sus atributos locales primigenios. En este sentido, es afin al Borges ultraista —o por lo menos ya no modernista— del *Fervor de Buenos Aires* (1923).

De la lectura de *Los heraldos negros* guardamos una temática hasta cierto punto local, sobre todo por el conjunto de poemas agrupados bajo el título de “Nostalgias imperiales”, pero lo que más profundamente queda en nosotros es un tono de disgusto, que anuncia la explosión inminente, y que se manifiesta desde el primer poema del libro:

*Hay golpes en la vida, tan
[fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de
[Dios...*

Es un tono de queja, un tono de garganta herida, un tono cuya dulzura original, casi cantadita, se va amargando por el fastidio, por el hartazgo, por la desconfianza.

Este tono, por sí mismo, registra diversos rasgos que prefirieron claramente la vanguardia: hay un deliberado descuido formal, que se antoja iconoclasta después de transitar por endecasílabos y alejandrinos; una renuncia a la anécdota, y por lo tanto un predominio de la imagen, y, desde el punto de vista ideológico, un escepticismo que dice, en 1918, al término de la primera guerra, que también al pie de los Andes se padece la orfandad de los valores hasta

⁴ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, Época contemporánea, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, núm. 156, México, 5a. ed., 1966, p. 49.

entonces inmutables y protectores. El libro termina con estos versos:

*Yo nació un día
que Dios estuvo enfermo,
grave.*

Pues bien, este tono malhumorado pero todavía contenido merced a la forma poética y al sentido del verso, merced a una suerte de cortesía mestiza que le debe su mitad, digamos, a esas nostalgias imperiales, explota en el segundo libro: el tono de *Trilce* desborda sus diques, rebasa sus fronteras y se vuelve implacable hasta el incendio, amargo hasta el nihilismo, violento hasta la desarticulación. Rompe, pues, con el lenguaje, frecuentemente edulcorado, de la tradición modernista, e inaugura, para nosotros, la modernidad —que en este caso procede de nosotros mismos, de nuestra propia tradición subvertida, rota.

Muchos son los signos de modernidad de la poesía de César Vallejo. Me limito a enunciar los que saltan a la vista en un libro como *Trilce*: incorporación al lenguaje poético de un vocabulario moderno —a veces de carácter científico o técnico, como el utilizado por futuristas y estridentistas— que era fruta vedada a la poesía; cultivo, en cierto modo como Marinetti, de la velocidad; generación consecuente de una poesía ágil, rápida, inmediata, de la que salen al destierro definitivo, como se lo propusieron los ultraístas españoles e hispanoamericanos, los nexos, las anécdotas, las frases medianeras. Es la de Vallejo una poesía sumamente económica, medular, casi telegráfica: esencial y por lo mismo ósea, aun en sus aparentes sinsentidos, en sus referencias en clave, en sus coloquialismos rutinarios y domésticos, en sus expresiones caóticas. Ya no busca la sonoridad afortunada, la que se imprime en la memoria, sino el vértigo de las frases que se desplazan, que se fugan y que sólo nos dejan una estela, una sombra, un eco, acaso más contundentes y hondos y duraderos que todos los versos felices que

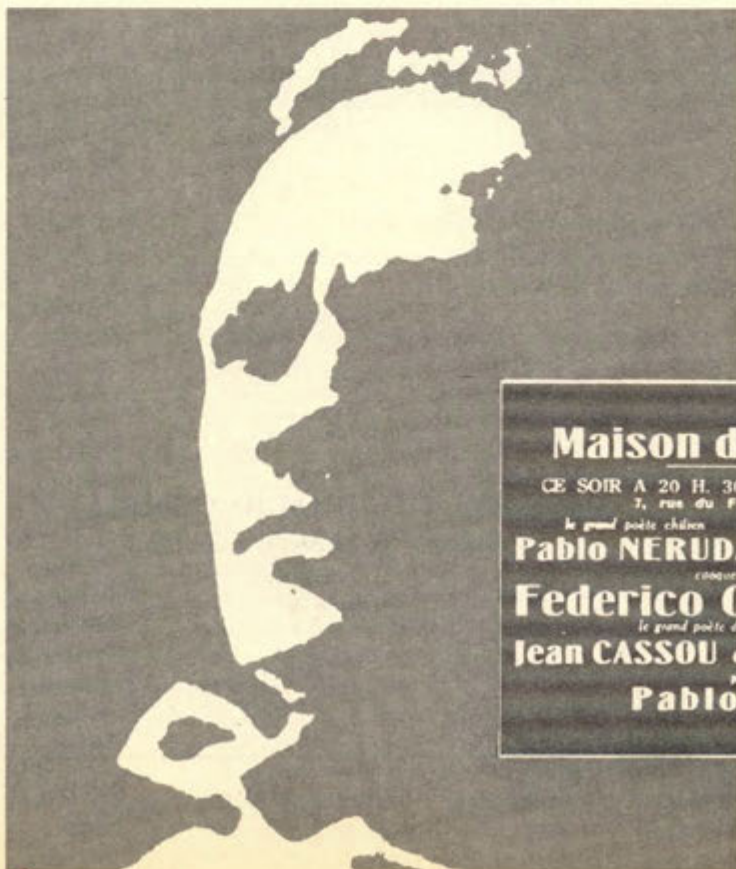
componen el patrimonio poético de nuestros recuerdos verbales.

César Vallejo libera las palabras de sus ataduras convencionales, prestigiosas, de buen gusto, que les había impuesto, incluso como liberación, la estética del modernismo, y estrena, por así decirlo, otro lenguaje: rompe los ritmos tradicionales, no porque invente variantes combinatorias en la métrica o nuevas acentuaciones, o porque experimente con el versolibrismo (actitudes éstas que ya habían adoptado, y con mucha audacia, los poetas modernistas), sino porque supera la veneración tributaria al ritmo *per se* para articular, más bien, la arritmia del caos, que tanto tiene que ver con su corazón y con el corazón del mundo; su poesía no se limita a llevar hasta sus últimas consecuencias las reglas del juego, sino que las viola deliberada, enfáticamente; es más, las invalida en cuanto tales aun en las ortodoxias elementales de la sintaxis y de la ortografía.

A partir de *Trilce*, el lenguaje de Vallejo, y con él el de la poesía hispanoamericana, se va

rompiendo y rearticulando, rompiendo y rearticulando, porque el poeta no sólo cumple la función de nombrar las cosas, sino también, prioritariamente, la de nombrar, por primera vez, los nombres de las cosas.

Para terminar, quiero decir que si algo define a Vallejo como inaugurador de un lenguaje, es que Vallejo no *vanguardiza*, como lo hicieron muchos de sus coetáneos hispanoamericanos. Su poesía es vanguardista por necesidad, obligatoriamente, y no por los falsos imperativos de ciertas teorías vanguardistas formuladas con antelación a la poesía y practicadas de manera servil o epidérmica o apresurada —según la muy vanguardista actitud de tomar lo nuevo por lo bueno—. Por esta obligación de modernidad, nacida de su propia voz (de la combustión de sus huesos, diría López Velarde), de su propia tradición y de su propia ruptura, César Vallejo, como Rubén Darío en su tiempo, hizo para la poesía hispanoamericana, esto es, para el ser hispanoamericano, la revolución del lenguaje.



Maison de la Culture

CE SOIR A 20 H. 30 - SALLE POISSONNIERE
7, rue du Faubourg Poissonniere

le grand poète chilien

le grand poète péruvien

Pablo NERUDA Cesar VALLEJO

conquérant la figure de

Federico Garcia LORCA

le grand poète de l'Espagne d'aujourd'hui

Jean CASSOU et Robert DESNOS

présentent

Pablo NERUDA