



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Martos Carrera, M. (1974). *La poesía amorosa de Vallejo en los Heraldos negros y Trilce* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

La poesía amorosa de Vallejo en los Heraldos negros y Trilce

Autor:

Marco Martos Carrera

Año:

1974

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Doctorado

**Palabras
claves:**

César Vallejo, amor, mujer, poesía amorosa

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Martos Carrera, M. (1974). *La poesía amorosa de Vallejo en los Heraldos negros y Trilce* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La Tesis pretende ocuparse de la poesía amorosa en *Heraldos Negros* y *Trilce*. Para ello hace un recuento de como se fue formando el concepto del amor a lo largo del paso y la evolución de las sociedad así como sus manifestaciones en la Literatura, así como un análisis de las formas en que se manifiesta esta poesía amorosa de Vallejo y su progresiva evolución del tema en dos de sus poemarios: *Heraldos Negros* y *Trilce*.

Palabras Clave: César Vallejo, amor, mujer, poesía amorosa.



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Programa Académico de Literaturas Hispánicas

La Poesía Amorosa de Vallejo en los Heraldos Negres y Trilce

**Tesis para obtener el Grado de
Doctor en Letras**

Marco Martos Carrera

Lima, 1974





INDICE

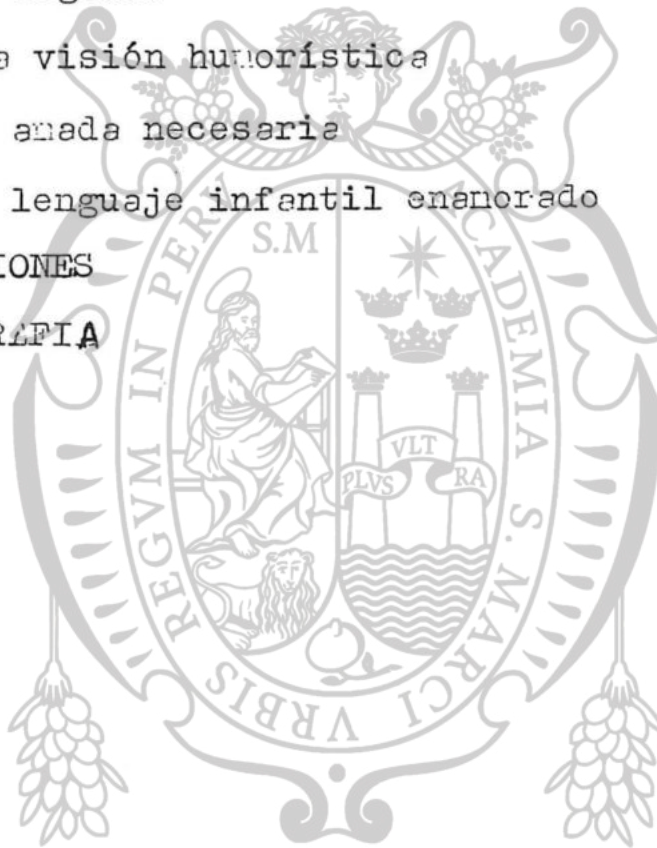
	pág.
Introducción	3
<u>Capítulo I</u>	
LA SOCIEDAD Y LAS CONCEPCIONES AMOROSAS	8
La sociedad primitiva	9
La sociedad esclavista	18
La concepción platónica del amor	27
El amor en la sociedad feudal	31
El amor en la sociedad burguesa	35
<u>Capítulo II</u>	
LA POESIA AMOROSA DE VALLEJO EN LOS HERALDOS NEGROS.	
Algunas cuestiones previas	52
Una cala general	57
Visión de la amada	62
La mujer como objeto	84
Amor y noción de pecado	91
La frustración del amor	104



Capítulo III

LA VISION DEL AMOR EN TRILCE

Trilce, ahora	112
El amor como negocio	122
El amor logrado	126
a) Una visión humorística	126
b) La amada necesaria	133
c) El lenguaje infantil enanorado	141
CONCLUSIONES	157
BIBLIOGRAFIA	160





INTRODUCCION

La primera idea sobre el trabajo que ahora presentamos, nació hace diez años como una ingenua preocupación de lector: deseo de una cabal comprensión "línea por línea" de Trilce, libro que provocaba nuestro entusiasmo, pero al mismo tiempo, una desconfianza en la posibilidad de la comunicación. La bibliografía que un estudiante universitario podía manejar, se reducía al primer libro de Coyné y al aporte del profesor Monguió que sigue sien



do a nuestro juicio, la contribución más seria al estudio de la obra total de Vallejo. Uno y otro libro, no traían sin embargo, luces definitivas sobre Trilce. Algún vallejista amable nos informó de la existencia del trabajo de Mariano Iberico, pero su lectura no satisfizo nuestras expectativas. Años más tarde, sucesivas lecturas de Trilce, y la copiosa contribución bibliográfica que ha empezado a circular nos llevaron a ver la obra poética de Vallejo como una unidad, donde cada uno de los elementos se explica en función del otro. Así nació un respeto por la primera obra poética del autor: Heraldos Negros, poemas que antes nos había provocado reacciones de indiferencia o desagrado. La siguiente comprobación fue percibir que tanto en HN como en T, Vallejo dedica una buena cantidad de poemas a la relación entre el hombre y mujer; pudimos advertir también que proporcionalmente esa dedicación al tema amoroso disminuye en Poemas Humanos: sólo dos composiciones de allí son de esa índole; y el último libro del poeta, verdaderamente totalizador, a través del canto a los que luchan por España, muestra una nueva faceta del amor: el amor solidario, veta que venía subterráneamente desde HN, pero que en esos poemas adquiere una dimensión estética insuperable: el amor de Ramón Collar por los suyos, el de Juana Vásquez por Pedro Rojas, el de todos los hombres contra la muerte.



Esa redefinición del término "amor" que implícitamente Vallejo propone en su último libro, nos sirvió para limitar oportunamente nuestro tema de trabajo. Decidimos ████ ocuparnos de la poesía amorosa en Heraldos Negros y Trilce.

Seguros de que el amor, concepto aparentemente inmarcesible, es también "histórico", hemos dedicado el primer capítulo a un recuento rapidísimo de las variaciones que este concepto ha tenido en la Historia de la Humanidad, y a cómo esas variaciones se han evidenciado en las obras literarias, preferentemente castellanas. Más adelante hacemos un estudio de las distintas actitudes que el amor asume tanto en Heraldos Negros como en Trilce. Nuestras afirmaciones las hemos cotejado siempre con referencias textuales. Cada uno de los dos capítulos centrales de la tesis está comenzado con un replanteamiento sobre la importancia que ahora tienen uno y otro libro. Nuestras observaciones de carácter estilístico han buscado siempre evidenciar la actitud ideológica que se podía desprender de los poemas. Siguiendo a George Steiner creemos que la crítica literaria es una disciplina menor, absolutamente dependiente de la obra que la origina.(1)

El desarrollo de este trabajo, nos ha ido convenciendo de que Vallejo es el primer "autor nacional" que tenemos. El es el tronco más fuerte de una tradición poética



"peruana" que sería inexplicable sin su presencia. Vallejo, con su "burro peruano del Perú" es nuestro, entre otras razones, porque tiene una visión del mundo común a una buena cantidad de peruanos. Sin su presencia, sin sus logros, obviamente, tendría que explicarse de otra manera la evolución de la literatura en el Perú. Nos situamos en la antípoda, no sólo de la petulancia crítica, sino también de la petulancia de los escritores. Gente como Octavio Paz, ha sostenido la inexistencia de una poesía hispanoamericana (2). Paz cree en la existencia de ciertos poemas escritos por gentes de estas tierras, pero al mismo tiempo manifiesta su perplejidad frente al fenómeno supra-individual. Con todo lo buen poeta que Paz es, lo que nos está diciendo es su falta de "mexicanidad" de espíritu "nacional" en último término. Y esto no es pura lucubración: la norma lingüística mexicana, no lo folklórico mexicano, está arrinconada en sus poemas.

Agradezco a Elsa Villanueva de Puccinelli y a Washington Delgado, por el aliento que me han dado durante la realización de este trabajo; a Max Silva, por el intercambio de opiniones que hemos tenido, y por haberme proporcionado libros inhallables en librerías limeñas y de difícil consulta en las bibliotecas públicas; a Carmen




Castañeda por haberme copiado una y otra vez los originales.

Lima, 7 de Marzo de 1974



- (1) "Una visión clara de la naturaleza dependiente y subsidiaria de la crítica y la historia literaria es un acto más que necesario de honradez. Efectivamente, este acto le abriría un camino a la crítica que le conduciría a un futuro legítimo y la salvaría de su trivialidad y megalomanía actuales". Dice Steiner en su libro Extraterritorial. Barcelona: Barral. 1973 p. 113.
- (2) Cfr. el artículo de Octavio Paz ¿Poesía Latinoamericana? aparecido en Amaru N. 8 oct.-dic. Lima, 1968.





LA SOCIEDAD Y LAS CONCEPCIONES AMOROSAS

Si consideramos al hombre como un conjunto de relaciones sociales históricamente variables que cambian en función del proceso social, consecuentemente, también cambian los productos que este hombre engendra. Uno de estos productos es la poesía amorosa. Un extraordinario ejemplo de análisis concreto de estas relaciones del hombre (y la mujer) con la sociedad lo encontramos muy bien elaborado por Engels en El Origen de la Familia, la Propiedad Privada y el Estado (1). Todas las



afirmaciones que aparezcan en las páginas siguientes, estarán relacionadas directa o indirectamente con ese trabajo.

LA SOCIEDAD PRIMITIVA

1.- La comunidad primitiva

Como lo ha recordado Alvaro Mendoza Diez (2) en la comunidad primitiva no hay desigualdades económicas, porque no hay economía (la caza, pesca, y recolección no configuran quehaceres económicos, sino pre-económicos), y al no haber economía tampoco hay política, derecho ni ideologías.

Para la comunidad primitiva no rige el materialismo histórico, sino el materialismo prehistórico. Debemos suponer que el nivel de relaciones sexuales era superior al de los primates. Las hembras tienen que haber suscitado el apetito de los machos no sólo por ser hembras sino por la posesión de ciertas cualidades no compartidas por todas ellas, y, por lo mismo, capaces de atraer no a todos los machos sino solamente a uno o a varios. De ahí tienen lugar las disputas que probablemente ocurrieron, sobre todo cuando las preferencias se veían reforzadas por una escasez cuantitativa de hembras. Resulta difícil separar esta idea de la promiscuidad y en el plano de la pura especulación podemos suponer que nuestros



más remotos antecesores varones habrán procurado conciliar promiscuidad con libertad de elección. Así como el hombre se esforzaba en cazar la mejor presa, también procuraba conseguir a la mujer que por alguna particularidad consideraba mejor. Sería muy aventurado llamar amor a ese sentimiento, por lo menos en el sentido que hoy tiene ese vocablo.

Ese hombre fuerte, más que amar era amado, y le gustan varias mujeres, porque más de una tiene cualidades que le atraen.

Si hemos de creer a Desmond Morris (3) la mujer modificó incluso su anatomía para agradar al varón. Sin prejuicio de haber experimentado las mismas preferencias que los machos, su instinto les habría enseñado a tratar de agradar a todos, so pena de ver disminuida la protección que sus fuerzas más débiles reclamaban. De otro lado, las hembras habrían desarrollado, al igual que los machos, preferencias por éstos, por aquellos que reuniesen ciertos atributos no presentes en todos. Esta circunstancia, unida a su pasividad en la lucha por la vida (una pasividad relativa ciertamente), así como a su evidente debilidad, explicaría que el amor haya sido una invención de la mujer y no tanto del hombre. Pero esta invención no habría podido ser utilizada libremente por la mujer a causa de su situación desventajosa. Si continuamos suponiendo, esta misma posición subordinada habría determinado también un desarrollo psíquico penetrado de intuición y de corazonadas, así como de astucia en materia sexual.



Si vinculamos esta "astucia" en el trato amoroso con la poesía amorosa de todos los tiempos, veremos que en muchos casos esta poesía es escrita por varones que piden como algo especial los favores de la dama. La dama desdeñosa, altiva, débil y al tiempo fuerte que canta el poeta contemporáneo tiene un lejano parentesco, literalmente, con la mujer de la comunidad primitiva. Y aunque -como hemos dicho al comienzo-, los roles de la mujer y el hombre cambian en la sociedad humana, la debilidad física de la mujer la ha predispuesto siempre a una "fuerza que está en su debilidad". Resultaría también erróneo exagerar esta última afirmación. A simple vista cualquiera puede estar tentado de suponer que el predominio del hombre tuvo como razón su mayor fortaleza física pero no es así: el hombre ha sido siempre más fuerte que la mujer en lo que atañe a fuerza física, pero ello no significa que en la sociedad de clases esa fortaleza sea responsable del status. La mejor prueba la tenemos en la fase matriarcal.

De todas maneras, el estado primitivo de las relaciones entre el varón y la mujer es algo que genéricamente podemos llamar como "promiscuidad".

2.- La familia consanguínea

Fue la primera modalidad de abandono de la promiscuidad



primitiva; en ella todos los abuelos y abuelas, en los límites de la familia, son maridos y mujeres entre sí; lo mismo sucede con sus hijos, es decir con los padres y las madres; los hijos de éstos forman, a su vez, el tercer círculo de cónyuges comunes; y sus hijos, es decir, los biznietos de los primeros, el cuarto. En esta forma de la familia, los ascendientes y los descendientes, son los únicos que están excluidos entre sí de los deberes y los derechos del matrimonio. Engels recuerda que hermanos y hermanas, primos y primas en primero, segundo y restantes grados, son todos entre sí hermanos y hermanas, y por eso mismo todos ellos maridos y mujeres unos de otros. El vínculo de hermano y hermana presupone de por sí en ese período el comercio carnal recíproco. En los tiempos primitivos, la hermana era la esposa y esto era moral. Aunque la familia consanguínea ha desaparecido, en la literatura contemporánea, en el Nocturno a Rosario del poeta mexicano Manuel Acuña podemos encontrar -según dice la tradición literaria-, ya que no evidentemente en el texto- un pensamiento amoroso vinculado a la familia consanguínea.

3.- La familia punalúa

Significó un avance más. Si el primer progreso consistió en excluir a los padres y los hijos del comercio sexual



recíproco, el segundo fue la exclusión de los hermanos. Este proceso fue infinitamente más importante, pero también más difícil que el primero. Se realizó poco a poco, probablemente por exclusión de los hermanos uterinos y acabando por la prohibición de matrimonio hasta entre hermanos colaterales (es decir, los primos carnales, primos segundos y primos terceros). De este proceso nació la gens base del orden social de la mayoría, si no de todos los pueblos bárbaros de la tierra. De ella pasamos en Grecia y Roma, sin transiciones, a la civilización.

Apenas nacida la idea de la impropiedad de la unión sexual de los hijos de la misma madre, se formaron nuevos grupos que no coincidieron necesariamente con los grupos de familias existentes. Uno o más grupos de hermanas convertíanse en el núcleo de una comunidad, y sus hermanos carnales en el núcleo de otra. De la familia consanguínea salió así la familia punalúa. Según la costumbre hawaiana cierto número de hermanas carnales o más lejanas, eran mujeres comunes de sus maridos comunes, de los cuales quedaban excluidos sin embargo, sus propios hermanos. Esos maridos no se llamaban entre sí hermanos, sino punalúa, es decir compañero íntimo.

En ninguna forma del matrimonio por grupos puede saberse con certeza quién es el padre de la criatura, pero sí se sabe quién es la madre. Aún cuando ésta llama hijos suyos a todos los de la familia común, no por eso deja de distinguir



a sus propios hijos entre los demás. Por tanto es claro que en todas partes donde existe el matrimonio por grupos, la descendencia sólo pueda establecerse por línea materna y por consiguiente sólo se reconoce la línea femenina. En este caso se encuentran todos los pueblos salvajes y todos los que se hallan en el estadio inferior de la barbarie. Ahí está el origen del derecho materno, aunque en ese estado de evolución no existiera aún derecho en el sentido jurídico de la palabra. En cuanto queda prohibido el comercio sexual entre hermanos y hermanas por vía materna, el grupo se transforma en gens, círculo cerrado de parientes consanguíneos, por línea femenina, que no pueden casarse unos con otros, círculo que se va consolidando cada vez más por medio de instituciones comunes, de orden social y religioso, que lo distinguen de otras gens de la misma tribu.

4.- La familia sindiásmica

Tiene su origen en el matrimonio por grupos; dentro de ellos se formaban parejas conyugales por un tiempo más o menos largo; el hombre tenía una mujer principal entre sus numerosas, y era para ella el esposo principal entre todos los demás. Conforme se desarrollaba la gens e iban haciéndose más numerosas las clases de hermanos y herma-



nas, entre quienes ahora era imposible el matrimonio, esta unión de parejas basada en la costumbre debió irse consolidando. Siendo cada vez más imposibles las uniones entre los grupos se formó la familia sindiásmica. En ella, un hombre vive con una mujer, pero de tal suerte que la poligamia y la infidelidad ocasional siguen siendo un derecho para los hombres, aunque por causas económicas, la poligamia se observa raramente; a la mujer se le exige la más estricta fidelidad mientras dure la vida común y su adulterio se castiga cruelmente. El vínculo conyugal se disuelve con facilidad por una y otra parte, y después, como antes, los hijos sólo pertenecen a la madre.

Durante la época de la familia sindiásmica, sigue existiendo la economía doméstica comunista de la etapa anterior que significaba predominio de la mujer en la casa, lo mismo que el reconocimiento exclusivo de una madre propia, todo lo cual acarrea profunda estimación de las mujeres. Engels recuerda que la señora de la civilización rodeada de aparentes homenajes, (uno de los cuales puede ser ciertas formas de poesía lírica) extraña a todo trabajo efectivo, tiene una posición social muy inferior a la de la mujer de la barbarie, que trabaja de firme, se ve en su pueblo conceptuada como una verdadera dama, (lady, frowa, señora) y lo es efectivamente por su propia posición.

En pocas palabras: el peso de la promiscuidad hacia la



familia sindiaémica fue propugnado en más de una fase por la mujer. Cuanto más perdieran las primitivas relaciones sexuales su candoroso carácter primitivo selvático a causa del desarrollo de las cuestiones económicas y, por consiguiente, a causa de la descomposición del antiguo comunismo y de la densidad cada vez mayor de la población, más envilecedoras y posesivas debieron parecer a las mujeres esas relaciones, y con mayor fuerza debieron anhelar el derecho a la castidad, el derecho al matrimonio temporal o definitivo con un solo hombre. Este progreso no podía salir del hombre, por la sencilla razón de que nunca, ni aún en nuestra época le ha pasado por las mentes la idea de renunciar al matrimonio por grupos. El hombre introduce después del matrimonio sindiaémico, la monogamia, para mujeres naturalmente.

En la familia sindiaémica la familia había quedado reducida a un hombre y a una mujer, pero se necesitaron nuevas fuerzas motrices para causar su evolución. La domesticación de animales, la cría de ganado, la agricultura, abren manantiales de riqueza hasta entonces desconocidos. Esa riqueza perteneció a la gens. En los umbrales de la historia auténtica encontramos ya en todas partes, los rebaños como propiedad particular del jefe de familia, los enseres de metal, -el arte de la barberie-, y el ganado humano: los esclavos.



Convertidas todas estas riquezas en propiedad privada de la familia y aumentadas después rápidamente, golpearon duramente a la sociedad fundada en el matrimonio sindiásmico y en la gens basada en el metriarcado. Al hombre correspondía procurar la alimentación y los instrumentos de trabajo necesarios para ello; era pues, propietario de dichos instrumentos y en caso de separación los llevaba consigo, de igual manera que la mujer conservaba sus enseres domésticos. El hombre fue también propietario del nuevo manantial de alimentación, el ganado, y más adelante del nuevo instrumento de trabajo, el esclavo. Pero sus hijos no podían heredar de él, porque de acuerdo al derecho materno, la descendencia se contaba por línea femenina. A la muerte del propietario de rebaños, estos pasaban a sus hermanos y hermanas y a los hijos de éstos últimos o a los descendientes de las hermanas de su madre; sus propios hijos se veían desheredados.

Las riquezas a medida que iban en aumento daban aparentemente al hombre una posición más importante que la mujer, pero le hacían tener una aspiración: valerse de esa ventaja para modificar en provecho de sus hijos el orden de herencia establecido. Psíquicamente hay un instante en que el hombre se siente más vinculado a su propia descendencia que a la gens materna. Según Engels el cambio no fue tan difícil como lo podríamos imaginar. Esa revolución, una de las más profundas de la historia de la humanidad, no tuvo necesidad de tocar a los



miembros vivos de la gens. Todos los miembros de ésta pudieron seguir siendo lo que hasta entonces habían sido. Bastó decidir que en lo venidero los descendientes de un miembro masculino permanecían en la gens, pero que los de un miembro femenino saldrían de ella. Esta abolición de la filiación femenina y del derecho materno se remonta a los tiempos prehistóricos.

LA SOCIEDAD ESCLAVISTA

1.- La monogamia en la sociedad esclavista

Los actuales movimientos de liberación femenina de orientación marxista recuerdan con frecuencia que el derrocamiento del derecho materno fue la gran derrota histórica del sexo femenino en todo el mundo. El hombre empuñó las riendas de la casa; la mujer se vio degradada, convertida en servidora, esclava de la lujuria del hombre, en un simple instrumento de reproducción. (4)

El primer efecto del poder exclusivo de los hombres lo observamos en la forma intermedia de la familia patriarcal caracterizada por la unión de cierto número de individuos, libres y no libres cuyo objetivo es cuidar el ganado en un



área determinada. Los rasgos esenciales son la incorporación de los esclavos y la potestad paterna. En su origen la palabra familia no se aplicaba en Roma a la pareja conyugal y a sus hijos sino tan sólo a los esclavos. Famulus es esclavo y Familia es el conjunto de esclavos pertenecientes a un mismo hombre. La familia monogámica nace de las familias sindiásmicas en el periodo de transición entre el estadio medio y el estado superior de la barbarie; su triunfo definitivo es uno de los síntomas de la civilización naciente. Se funda en el predominio del hombre; tiene como última finalidad procrear hijos cuya paternidad sea indiscutible; y esta paternidad indiscutible se exige porque los hijos, en calidad de herederos directos, han de entrar un día en posesión de los bienes de su padre. La familia monogámica se diferencia del matrimonio sindiásmico, por una solidez mucho más grande de lazos conyugales, que ya no pueden ser disueltos por deseo de cualquiera de las partes. Ahora, sólo el hombre, como regla, puede romper esos lazos y repudiar a su mujer.

¿Cómo podemos detectar en el arte, en la literatura específicamente, lo afirmado en párrafos anteriores? Mendoza Diez (5) recuerda que en la época del matriarcado, la soberbia femenina llega incluso a negar al hombre todo valor en el acto de la generación: la diosa Isis del antiguo Egipto se enorgullece de su virginidad, de que nadie ha osado jamás levantar sus ropas, y de que, pese a esto, ha alumbrado sin



embargo al sol. Por otro lado, podemos añadir, toda la tradición cristiana convertida en dogma, de la virginidad de María, madre de Jesús tiene mucho que ver con el matriarcado. Esto podría parecer discutible, pero nos parece que en la concepción de Jesucristo como hijo de Dios, concebido, sin intervención de varón, conviven las tradiciones patriarcal (¿El hijo de Dios?) y matriarcal (¿El hijo de la virgen María?). Toda la literatura "mariana" insiste en la virginidad de María. Y aunque no es muy original temáticamente, en literatura castellana Gonzalo de Berceo podría ser un clarísimo ejemplo de la exaltación de lo femenino matriarcal, característica del cristianismo.

Cuando el hombre recupera su predominio, uno de sus argumentos contra la mujer es semejante al de la diosa Isis, solo que en esta vez es una diosa griega la que toma partido por el varón.

En La Orestíada de Esquilo se puede detectar con gran precisión la declinación del matriarcado y el triunfo del patriarcado naciente. Como se recordará en Agamenón se habla de la muerte del rey Agamenón en manos de su esposa Clitemnestra. Las Coéforas se refiere a la venganza de Orestes, hijo de Agamenón y de la uxoricida. En las Eumérides se dramatiza la persecución de Orestes por las Erinnas y el juicio a que se le somete.

Clitemnestra goza con la agonía de su marido Agamenón



y lo acusa de haber llenado de crímenes su casa. Agamenón había dado muerte a su hija Ifigenia para aplacar la furia de los vientos tracios. En el matriarcado el peor delito era volcar la sangre de la mujer.

Hasta qué punto Clitemnestra encarna los tiempos matriarcales se revela en el hecho de que Agamenón no es simple soldado sino un brillante militar que regresa victorioso de una guerra en la que actuó como jefe supremo de las fuerzas griegas confederadas contra Troya. En el matriarcado, la calidad de un soldado no era factor relevante, y en cualquier momento la mujer podía arrebatárle las insignias de mando.

En Las Coéforas Electra induce a Orestes a cometer el parricidio con frases muy reveladoras de la conciencia patriarcal que la domina:

¡Oh blanco de mis amorosas ansias! ¡Oh esperanza llorosa de un vástago que salvase la casa paterna! ¡Confía en el valor de tu brazo; tú recobrarás la herencia de tu padre! ¡Oh dulce luz de mis ojos que tienes cuatro partes en mi corazón! Porque a ti debo llamarte mi padre; en ti recae el amor a una madre hoy con harta razón aborrecida; en ti el amor de una hermana impiamente sacrificada, y tú fuiste siempre mi hermano fiel, el único que volverá por mi horda". (6)

Por su parte Orestes expresa que Loxias, divinidad masculina, es quien le ha ordenado dar muerte a su madre:

"No me hará traición, no, el oráculo del poderoso Loxias que me manda arrostrar este peligro. El me hablaba con voz formidable; él hacía arder más y más la cólera en mi pecho, y me anunciaba que me asaltarían crueles infortunios si no bus-



co a los metadores de mi padre y no les doy muerte que a él le dieron y no me revuelvo hecho un toro contra los que me despojaron de mi hacienda... ¡Son muchos los incentivos que para ello se juntan! La orden de un dios, el duelo desconsolado de un padre y la pobreza que me estreche".
(7)

En el matriarcado los hombres no heredaban sino las hijas mujeres. Aquellos sólo recibían la manutención. La alusión de Orestes a su herencia y a la pobreza que lo estrechaba implica la aparición de un nuevo derecho civil: se cree despojado de su herencia.

Después que es muerto Egisto, amante de Clitemnestra, Orestes vacila mucho antes de darle el golpe de gracia a su madre. Elle lo llama "hijo de mis entrañas", le recuerda las veces que se quedó dormido sobre el regazo de ella, pero al ver la resolución final de Orestes lo llama "serpiente". Orestes se consuela pensando que Loxias le ha ordenado todo.

En la tercera parte, el coro de las Erinias justifica la muerte de Agamenón por su mujer, pues ella no derramó su propia sangre, es decir, la sangre de gens. Las Erinias defienden pues, el agonizante derecho materno. Orestes va en busca de Atenea para que decida acerca de su culpabilidad y la diosa cree necesario inhibirse. Las Erinias consideran que si vence la causa de ese parricida, nuevas leyes, nuevos dioses barrerán con el templo de la justicia.

En el tribunal cuando empieza el juzgamiento hay una



serie de afirmaciones que necesitan ojos "no contemporáneos" para entenderlas. Orestes confiesa su crimen pero pone en duda ser de la misma sangre que su madre. Allí está actuando el derecho paterno. Las Erinias recuerdan que Orestes se alimentó en las entrañas de Clitemnestra. Orestes acude a Loxias para que lo defienda. Apolo se remite a Zeus y narra las circunstancias en que Clitemnestra asesinó a su marido Agamenón, y lo hace en términos muy demagógicos, con la intención de mover a "justa cólera" al tribunal que había de dictar sentencia. Llega a afirmar que:

"No es la madre quien engendra al hijo, sino sólo la nodriza del germen sembrado en sus entrañas. El que engendra es el que se acuesta con ella. La mujer recibe en hospedaje el germen de otro y lo guarda... Te daré la prueba de mi proposición. Se puede llegar a ser padre sin necesidad de madre y de ello tenemos aquí un testigo, la hija de Zeus olímpico, que no se nutrió en las tinieblas de materno seno; pero criatura cual diosa ninguna hubiese podido engendrarla".(8)

En la mitología griega Zeus incubó a su hija Atenea en la cabeza, y cuando llegó el momento del alumbramiento fue llamado Vulcano, para que actuase como partero. De este modo Atenea no nació de madre alguna.

Y Atenea también exclama:

"Yo no nací de madre, y, salvo el himenco, en lo demás amo con toda el alma lo varonil. Estoy por entero con la causa del padre. No ha de pesar más en mi ánimo la suerte de una mujer que mató a su marido, al dueño de la casa. Orestes vencerá, aún en igualdad de votos por entrambas partes". (9)



Al final, Atena absuelve a Orestes y las Erinnas se lamentan de las leyes pisoteadas.

Pero antes que Esquilo, Homero en la famosa rapsodia VI de la Iliada hizo el más puro elogio del patriarcado al poner en boca de Andrómaca el siguiente pasaje, dirigido a su esposo:

"Héctor, tú eres ahora mi padre, mi venerable madre y mi hermano, tú mi floreciente esposo. Pues ¡ca!, sé compasivo, quédate aquí en la torre (¡no hagas a un niño huérfano y a una mujer viuda!)" (10)

Y Héctor contesta entre otras cosas:

"... siempre supe ser valiente y pelear en primera fila entre los teucros, manteniendo la inmensa gloria de mi padre y de mí mismo". (11)

El juego eterno masculino-femenino, la búsqueda de la conquista de la mujer con suaves palabras convincentes y al tiempo con la viril amenaza del uso de la fuerza aparece con todo su rigor en la poesía de Anacreonte:

¿Por qué potranca tracia, con los ojos
mirándome de lado, te me escapas
despiadadamente, e imaginas
que no sé nada sabio y de provecho?

Pues ten presente que muy bien podrías
ponerte freno y brida y, con las riendas
asidas de la mano, hacerte dar
la vuelta a los linderos del estadio.

Pero, por el momento, en las praderas
paces e, irresponsable, te diviertes
dando corcovos; y eso es que no tienes
a un domador experto de jinete. (12)



Por el curso de nuestra exposición podría creerse que el sentimiento amoroso era muy importante en la sociedad griega. Pero no fue así. Engels y Alejandra Kolantey han precisado que durante los años de dominio de la sociedad patriarcal y de creación de las formas del estado, el sentimiento de amor más normal fue la amistad entre dos individuos de la misma tribu. En los tiempos heroicos, la mujer ya estaba humillada por el predominio del hombre. En Homero, los vencedores aplacan sus apetitos sexuales con las jóvenes capturadas. La Iliada entera gira en torno a la disputa entre Aquiles y Agamenón por causa de una esclava.

"La cualidad de saber amar, tan apreciada por la ideología burguesa cuando el amor no va más allá de los límites impuestos por su moral de clase, carecía de significación en el mundo antiguo cuando se trataba de determinar las virtudes y cualidades características del hombre. En la antigüedad el único sentimiento de amor que tenía valor era la amistad. El hombre que realizaba hazañas y exponía su vida por el amigo, conquistaba fama como los héroes legendarios; su acción se consideraba como la expresión de la virtud "moral". En cambio, el hombre que exponía su vida por la mujer amada incurría en la reprobación de todos, reprobación que podía llegar incluso hasta el desprecio. Todos los escritos de la antigüedad condenan los amores de Paris y la hermosa Elena que fueron la causa de la guerra de Troye, guerra que solo "desgracia" podía acarrear a los hombres".(13)

El poeta latino Ovidio en sus Heroidas, recuerda el amor de Penélope hacia Ulises:

Tu desdichada esposa, aunque constante,
Penélope, que espera y ha esperado



la vuelta de su esposo y dulce amante,

a ti, mi Ulises, lento y descuidado,
esta te envía; no te sea molesta
por ser de quien en Frigia has olvidado: (14)

Y más adelante, aparece el anatema contra Paris:

¡Oh! Ojalá pluguiera a algún divino
poder, cuando al Egeo con la armada
veloz cortaba Paris al malino,

en Cila diera, en Caribdis airada,
de suerte que el adúltero y su gente
fueran hundidos en la mar salada: (15)

En la epístola de Dido a Eneas, según la resume Diego de
Mexía:

"Recibió la reina Dido a Eneas liberalísimamente, y sabiendo ser hijo de la diosa Venus y de Anquises, enamorada de sus hezañas, con intención y palabra de recibirlo por esposo, le entregó las primicias de su honradísima viudez. Mas Eneas, siendo amonestado en sueños de su padre Anquises y de Mercurio, por mandato de Júpiter, que dejados los regalos de Libia buscarse a Italia, no atreviéndose a comunicarlo con Dido, comenzó a aprestar su partida con el silencio y secreto que le fuese posible, mas no pudo ser con tanto que la reina no lo viniese a entender; y así, después de haberse quejado a Eneas y rogado de palabra que se quedase en Cartago, finge Ovidio que le escribe esta carta, por hablarse de este modo con más libertad que en su presencia, en la cual le persuade y ruega que cuando no quiera quedarse por rey de Cartago, a lo menos dilate su partida, así por ser justo, como por serle provechoso: justo por los beneficios de ella recibidos, y provechoso, por la gran tormenta que en el mar había, con la cual partía en riesgo de que su flota pereciese, y con ella su ingretitud y desamor". (16)

Los ejemplos propuestos, entre otros muchos semejantes apun-



tan a algo: en el mundo de la antigüedad, dominado por el varón, desde el momento que se instaure, el amor es generalmente concebido como originado más por la mujer que por el hombre. La mujer, en situación de inferioridad, es rogada por el poeta Anacreonte, pero él puede hacer uso de la fuerza; Orestes matando a su madre, comete menos delito, que ella matando a su esposo; Héctor es padre y madre para Andrómaca; sólo en Esquilo, en la participación de las Erinnas podemos encontrar algún rezago de derecho femenino. De muchas maneras, la poesía amorosa siguió durante las épocas siguientes un desarrollo que se había dado embrionariamente en la época de los griegos, de la infancia de la humanidad como le gustaba decir a Marx.

2.- La concepción platónica del amor.-

En el Symposium están expuestas con mucha claridad, las ideas de Platón sobre el amor; aunque las disquisiciones apenas rozan la relación hombre-mujer, nos parece útil sintetizar aquí algunas de las ideas allí expuestas: Fedro considera que el amor es una fuerza, un sentido del honor y del deshonor sin los cuales ni los Estados ni los individuos pueden realizar nunca un trabajo bueno ni grande; añade que



no hay hombre tan cobarde a quien Eros no inspire el mayor valor y no lo haga semejante a un héroe. Pausanias increpa a Fedro con suavidad y sostiene que toda acción en sí misma no es bella ni fea, así el amor, no es bello ni laudable si no es honesto. Aristófanes, bromeando un poco, cuenta la historia de las mitades separadas que se buscan. Platón por su lado, nos deja colegir que por buscar la belleza no puede decirse que el amor sea bueno y bello. El amor es una carencia, una necesidad, un anhelo, un deseo más que una realización. En el lenguaje de hoy, el amor es un "impulso" y un afán.

La parte más importante del diálogo platónico está en las intervenciones de Sócrates. Para el propósito de este trabajo interesa poco determinar las diferencias entre el Sócrates "histórico" y el Sócrates "platónico". Sostiene Sócrates a través de la instructora de Amor, Diótima, que el amor no es un dios, pero tampoco un simple mortal. Es más bien un "demonio". En términos contemporáneos habría que traducir esta palabra como una fuerza que se interpone entre hombres y dioses. Y con riesgo de ser redundantes, precisemos más: en esta concepción el amor no es un amante ni una persona que ama, ni tampoco un objeto amado; el amor vendría a ser la relación impulsora que lleva al amante hacia lo amado. El amor es magnetismo. No es simplemente un impulso, sino el impulso. Para Sócrates, el bien, la pose-



·sión del bien, la perdurable posesión del bien es amor. Pero el amante mortal no puede poseer por siempre el bien amado, porque él mismo está condenado a morir y conoce su propia mortalidad. Diótima habla ahora de la "escalera" de la inmortalidad. Hay hombres que sólo están grávidos en su cuerpo y cuya prosecución de inmortalidad que todos buscamos toma únicamente la dirección de la procreación física. Los hijos, en cierto modo, permiten que los padres derrotan a la propia muerte. Pero hay otros hombres, otros amantes que están más grávidos en sus mentes o almas. Esos hombres son los creadores, artistas, estadistas, legisladores, educadores; los que son recordados no por los hijos de sus entrañas sino de sus mentes y corazones. La "escala" del amor mismo nos llevará más allá de las preocupaciones limitadas e insustanciales que llamemos prematuramente amor. El amor de un principiante es por supuesto propia y honestamente sexual; después de ese primer paso se debe comprender que la belleza que se encuentra en un cuerpo cualquiera, es hermana de la belleza que se encuentra en todos los cuerpos, es una e idéntica. Una vez penetrado de este pensamiento, el hombre debe mostrarse amante de todos los cuerpos bellos y despojarse como de una despreciable pequeñez, de una pasión que se reconcentre en uno solo.

El camino recto del amor es comenzar por las bellezas inferiores y elevarse hacia la belleza suprema. Esta belleza



es perdurable, ni crece ni decae, ni aumenta ni disminuye; no es bella desde un punto de vista y fea desde otro, es pura, clara y sin mezcla, desprovista de la mancha de la mortalidad y de todos los colores y vanidades de la vida humana.

Según recuerda Douglas M. Morgan (17) la actitud de Platón ante la sexualidad puede leerse en una de dos luces. Los que insisten sobre la enseñanza del Fedón y de ciertas partes de la República consideran a Platón siguiendo la vieja tradición como un asceta que condena toda sexualidad y que incita a los hombres para que se aparten totalmente del cuerpo y de todo lo terrenal en favor de formas supremundas. Los que, por otra parte, insisten sobre el Simposium y el Fedro se concentrarán sobre la continuidad del crecimiento del amor, y pretenderán que existe cierta continuidad correspondiente entre este mundo imperfecto de las cosas y aquel otro mundo, perfecto, de las formas. En ambas posibilidades no se exalte la sexualidad. En la primera se condena en forma absoluta; en la última se considera como un primer paso, natural y saludable, del amor, pero sólo como un ínfimo primer paso.

Admitiendo esta doble posibilidad interpretativa, hemos preferido hacer hincapié en la teoría platónica que considera lo sexual enmarcado dentro de una cadena de sucesivas elevaciones hasta llegar a la belleza total. Después de to-



do, esta posición, soterrada en la Alta Edad Media, reaparece triunfalmente en la Literatura Renacentista y aparece evidenciada en la poesía española de Gutierre de Cetina, Garcilaso y los hermanos Argensola.

3.- El amor en la sociedad feudal

La sociedad feudal estaba fundada en el estricto cumplimiento de los intereses de las familias nobles; las virtudes no se determinaban en función de la sociedad, sino en relación con la familia. Durante la época feudal no era conveniente para el hombre anteponer sus sentimientos personales a los intereses de su familia; aquel que pretendía romper las normas establecidas era considerado por la sociedad de su tiempo como un paria. Para la ideología de la sociedad feudal el amor y el matrimonio no se encontraban unidos. Sin embargo en la literatura española encontramos la excepción en Ruy Díaz de Vivar, el Cid Campeador, que es un vasallo leal, un esposo amantísimo, un buen padre. Podría decirse, sin embargo, que en el poema del Mío Cid no abundan las escenas líricas, salvo el reencuentro del Cid con Ximena, pero no se trata de poesía amorosa propiamente dicha.

Pero es en la época de feudalismo que el sentimiento de amor entre dos seres de sexo contrario adquiere cierto dore-



cho por primera vez en la historia de la humanidad. Esto parece a simple vista extraño, si recordamos la mezcla de ascetismo y costumbres brutales que el medioevo significó. Pero el sentimiento de amor pudo impulsar al hombre enamorado a realizar actos que no podría llevar a cabo en otra disposición de espíritu. La caballería andante exigía en el dominio militar, la práctica de elevadas virtudes de carácter estrictamente personal. El valor individual era un factor decisivo en los combates. El caballero enamorado de su inconquistable dama podía ser héroe y podía triunfar más fácilmente en los torneos si contaba con el beneplácito de su dama.

La exaltación amorosa era útil para la clase feudal, y por útil influyó sobre su ideología. El amor como factor social estaba al margen del matrimonio. Cuanto más inaccesible se hallaba la mujer elegida, mayor era el esfuerzo realizado por su caballero para conquistar sus favores con las virtudes y cualidades apreciadas en ese momento (intrepidez, resistencia, tenacidad y bravura).

En La disputa de Elena y María (18) pieza estudiada por Menéndez Pidal en 1914 se refiere la disputa hebida entre dos hermanas nobles o hidalgas: María enamorada de un Abad y Elena amiga de un caballero, sobre cuál de ambos amantes es mejor. María estima en su clérigo la vida tranquila y regalada que lleva; come abundantemente, duer-



me en bien mullida cama, tiene dineros, ropas y servidores en abundancia, mulas y caballos; cuando sale en la mañana a sus maitines, si hay grandes hielos, va envuelto en su capa forrada de pieles corderinas, y a este tenor, su amigo no carece de nada. María satiriza al caballero amante de Elena, pero ésta responde muy enojada que el caballero anda siempre entre nobles gentes, y recibe en palacio buena soldada con que mantiene a sus escuderos, se entretiene en los más nobles deportes, en el torneo combatiendo por el amor de su dama, en la caza de ribera con halcones persiguiendo garzas y avuterdas. El clérigo es desapuesto, barbirrapado etc. Para dirimir la dispute ambas hermanas se encaminan a la corte del rey Oriol... y el resto del manuscrito se ha perdido. Por lo visto, el papel disminuido de mujer hace que ellas se disputen para ver quién las mantiene mejor. Una mujer es más valiosa, en cuanto más bella sea para el varón. La poesía medieval insiste en una descripción naturalista de la mujer, por lo menos en el siglo XIII. En la Vida de Santa María la Egipciaca se nos ofrece el primer retrato de mujer de la literatura castellana:

Redondas avie las orejas;
Blancas, como leche de ovejas;
Ojos negros et sobrecejas,
Alba frente fata las cernejas;
La faz tenie colorada,
Como la rosa, quando es granada;
Boqua chica et por mesura;
Fuy fermosa la catadura;



Su cuello et su pretina
Tal commo la flor de la espina.
De sus tetiellas bien es sana:
Tales son commo mançana.
Braços et todo lo ál
Blanco es commo cristal.
En buena forma fue teiada;
Nin era gorda nin muy de gada. (19)

Alejandra Kolantay recuerda (20) que lo corriente era que la dama elegida por los caballeros ocupase una posición lo más inaccesible posible. En ocasiones el caballero llevaba su osadía hasta posar los ojos sobre la reina. Este ideal inaccesible se basaba en la concepción de que únicamente el amor espiritual, el amor sin satisfacciones carnales que impulsaba al hombre a tomar parte en hazañas heroicas y le obligaba a realizar milagros de bravura era digno de ser citado como ejemplo y merecer la calificación de "virtud". Y añade algo que puede sorprender incluso ahora:

"Las muchachas solteras no eran nunca objeto de adoración de los valientes caballeros". (21)

Por muy alta que fuese la posición del caballero, esta adoración podía terminar en matrimonio. Entonces hubiera desaparecido el factor psicológico que impulsaba al hombre a la realización de grandes hazañas.

Ante la traición carnal de su mujer, ante el "adulterio de la esposa" el caballero de la Edad Media no podía vacilar y la enclaustraba o mataba. Pero en cambio se sentía halagado si otro caballero elegía a su mujer como dama de sus pen-



samientos y llegaba a permitirle incluso, la formación de una "corte de amor" formada por "amigos espirituales". En plena época moderna, en el siglo XVI un poeta clérigo como Fernando de Herrera, seguía teniendo una actitud medieval de entrega a la dama. La "Luz" de sus poemas líricos era doña Leonor, esposa del conde Gelves, amigo del poeta. Según Gabriel Celaya (22) doña Leonor, con el beneplácito de su marido, aceptó ser celebrada por tan grande ingenio. El mismo conde designa a su consorte en otro poema con el nombre de Luz, pero al mismo tiempo invita al poeta Herrera a continuar en su amor. Como dicen los teóricos, las ideologías superviven más que las épocas en que fueron creadas.

4.- El amor en la sociedad burguesa

Las nociones de amor y matrimonio no se unificaron hasta los siglos XIV y XV, durante los cuales empezó a formarse la moral burguesa. En la literatura castellana el siglo XIV es un siglo clave para entender las variaciones en la concepción del amor; sobre todo si contrastamos rápidamente dos obras de primera magnitud: Amadís de Gaula y el Libro de buen Amor. En el Amadís, Oriana, cuando recibe la noticia de la muerte de su amado, cae desvanecida y una y otra vez pide la muerte como único remedio a sus cuitas. Pero siendo la noticia falsa su amor por el héroe aumenta. Más adelante



el enano le informa que Amadís ha entregado su corazón a Briolanja; Oriana se considera la mujer más desdichada del mundo. Amadís que le ha sido absolutamente fiel, se cambia de nombre, se llama Beltenebros y se dedica a orar. Ya que le ha ido tan mal en el mundo, y ha perdido toda la luz que venía de los ojos de la amada, lo único que le queda es esperar la muerte.

Pero el siglo XIV, que es medieval, marca de otro lado el ascenso de la burguesía cuyo nacimiento había dado lugar en la centuria precedente. La importancia de esta nueva clase se manifiesta en literatura por un toque realista y satírico, reflejo de la vida ordinaria. Las reglas morales no desaparecen, sino que se convierten en pragmática de vida. La poesía amorosa no es excepción. Juan Ruiz reacciona jocosamente, con sátira desenvuelta; su lenguaje naturalista, chorrero, da lugar a una literatura más popular y rústica. Y no hay coincidencia: la burguesía castellana era menos refinada y rica que la de otros países de Europa. Como dice Aristóteles, cosa era verdadera, (para Juan Ruiz) el hombre por dos cosas trabaja: la una cosa por haber mantención, la otra cosa por haber juntamiento con fembra placentera. Las divertidas aventuras de Juan Ruiz en la sierra, las descripciones caricaturescas de las serranas, el enfrentamiento entre Don Carnal y Doña Cuaresme, la belleza de Doña Endrine, y el manejo siempre feliz de los refranes y senten-



cias del pueblo hacen de él un autor inolvidable:

"Querido Juan Ruiz: sosiégate un poco; siéntate, las gradas de este humilladero, aquí fuera de la ciudad, pueden servirnos de asiento durante un momento. Has corrido mucho por campos y ciudades y todavía no te sientes cansado. Tu vida es tumultuosa y agitada; quien te vea por primera vez sin conocerte, dirá sin equivocarse cómo eres, cuál es tu espíritu, lo que deseas y lo amas... Descansa un momento aquí en la serenidad de la tarde... Pero el reposo y el olvido no son para ti; tú necesitas la animación, el ruido, el tumulto, el color, las sensaciones energicas, los placeres fuertes; tú necesitas ir a las ferias, estar en compañía de los estudiantes disipadores, tratar a las cantarinas y danzaderas; tú necesitas exaltarte, enardecerte con las músicas, los cantos amatorios, las alegres comilonas. El silencio, la paz, el recogimiento íntimo no son para ti. Tú no aspiras a eso tampoco. ¡Ya ves! Ahora en estos momentos dulces y melencólicos de la tarde que muere, frente a la ciudad, en el sosiego de la campiña, tus ojos no recogen toda esa poesía delicada y profunda; tus ojos ¡oh querido Juan Ruiz! ven hacia aquel caserón que se columbra allá arriba; hacia aquel caserón adonde tú dirigirás tus pasos esta noche, y en el que tú sabes que hay unas lindas mujeres que cantan y danzan maravillosamente". (23)

Juan Ruiz: no la poesía de la contemplación, la poesía de la acción; no la poesía pensada, la poesía realizada; no la poesía de gabinete, la exaltación sensual de la naturaleza. Juan Ruiz: no trovador, sí juglar, no importa que en cuerdena vía.

Toda la poesía cortesana que se da en España en el siglo XV no es sino la adaptación de un ideal medieval. Es verdad que los burgos, las ciudades, estaban cobrando mayor



importancia, pero los modos de producción no habían cambiado sustancialmente. La idealización de las serranas, hecha por el marqués de Santillana, se sitúa en este contexto.

De otro lado, la iglesia anatematizaba contra el libertinaje, pero al fomentar un amor teóricamente "espiritual" exacerbaba las relaciones violentas entre los sexos. El caballero suspirante, y practicante de la "gaya ciencia" que componía versos delicados, era implacable en la persecución de las aldeanas. La naciente burguesía rechazó el ideal del amor espiritual y tomó bajo su defensa los derechos del amor "carnal", el loco amor del Arcipreste de Hita.

Alejandra Kolantay (24) señala que la burguesía no quiso establecer una diferencia entre amor y matrimonio. El matrimonio tenía que estar determinado por la inclinación natural de los esposos. Aunque la burguesía violaba con frecuencia este principio moral, en la práctica, por razones de conveniencia, es evidente que reconocía el amor como fundamento del matrimonio. Para ello tenía la burguesía sólidas razones de clases. En el régimen feudal, el matrimonio era un hecho indisoluble; sobre la pareja unida en matrimonio pesaban los mandamientos de la Iglesia, la autoridad ilimitada de los jefes de familia, el ascendiente de las tradiciones y la voluntad del señor feudal. La familia burguesa no se formaba en la posesión de las riquezas patrimoniales, sino en la acumulación de capital. Pero esta acumulación necesitaba de paz



en frente interno: la mujer debía ser una buena ama de casa, una amiga y una auxiliar del marido. Se da por primera vez la fusión del amor carnal y el amor psíquico. Los reformadores como Lutero se burlaban sin piedad del "amor espiritual" de los caballeros enamorados obligados a consumirse en sus ansias amorosas, sin la necesidad de satisfacerlas. El mundo feudal dividía el amor y lo obligaba a tomar dos formas divergentes: el simple acto sexual por un lado (relaciones sexuales de matrimonio o de concubinato) y un sentimiento de elevado amor platónico por otro ser (el amor que el caballero sentía por la dama). Pero siempre en Literatura se da mejor el "espíritu de una época". Ninguno de los anatemas lanzados por los reformistas religiosos del siglo XVI es más vigoroso que la burla del ideal caballeresco que hace Miguel de Cervantes en su Quijote. La caracterización de Aldonza Lorenzo como dama de Alonso Quijano, y las actividades de Don Quijote son la más despiadada burla al ideal caballeresco. En el mismo Quijote, podemos encontrar el ideal de la clase burguesa personificada un poco por Sancho: sana atracción de los sexos y afinidad psíquica, presentes en todo momento en las relaciones de Sancho y Teresa Panza.

El ascenso de la burguesía, no significó un desplazamiento total de la nobleza, pero para los campesinos y artesanos, significó sí, la pérdida de los instrumentos de



trabajo y paulatinamente también, integración dentro de la capa más explotada: el proletariado. La mezcla de algunos ideales medievales, en el amor u en otro terreno, con ideales burgueses hay que entenderla alejada de todo maniqueísmo. Por una parte, la burguesía se había aliado con los monarcas, para establecer el estado monárquico unitario en contra del poder de los señores feudales; y por otro se situó al lado de los artesanos y del proletariado para arrebatárselos a los aristócratas el poder político. Pero hay también un acercamiento entre los modos de vida de las clases en pugna por la economía, que hace que los burgueses compren títulos nobiliarios y quieran educar a sus hijos en los medios culturales de la aristocracia, mientras que muchos señores feudales se interesan en que sus tierras empiecen a producir con los medios burgueses, para el mercado que la burguesía sostenía.

Justamente el ambiente picaresco que se vivía en el siglo XVII puede entenderse si partimos de la noción de "buena casta", sangre noble que establecía en aquella época una barrera infranqueable a las relaciones amorosas. La persona que poseía un título nobiliario, por modesto que fuese, tenía el convencimiento de no deber casarse con otra que no lo tuviese. Saltar esa barrera significaba desdoro de su personalidad, desprestigio ante otras personas de su misma condición social. La desigualdad de cuna y de riqueza sólo



podía salvarlas el amor a través de la aventura, la ronda nocturna, los mil ardidés propios de la picaresca. Los numerosos enredos amorosos de las comedias de Lope o la frescura de algunos personajes creados por Tirso como Don Gil de las calzas verdes, son un buen testimonio de lo que estamos afirmando. La falta de ocupación de las gentes acomodadas de las grandes ciudades, nobles aburguesados o burgueses ennoblecidos, hicieron del cortejo y del donjuanismo la actividad cotidiana de los mozos de aquellos tiempos.

Formalmente, pues, el siglo XVII mantuvo, por lo menos en España, un espíritu que viene desde el medioevo: la igualdad económica o nobiliaria de los enamorados. Pero el amor en sí mismo, no es contemplativo, ni idealista, ni romántico. Las mujeres hablan entre ellas del buen talle de sus galanes, de sus maneras cautivadoras y de sus frases apasionadas; los hombres al ensalzar a su dama se refieren a su hermosura, pero son los atractivos carnales los que se pondera. Cuando la mujer duda entre dos galanes, su elección es materialista, y el hombre suele cortejar a varias damas al mismo tiempo dudoso en reconocer hacia cuál siente mayor atracción. El amor de las acciones desesperadas no es frecuente.

Como secuela del ambiente de intrigas amorosas que hemos reseñado, surge el burlador, celeberrimo en la tradición literaria. Muchas veces la mujer se siente atraída ha-



cia el donjuán por la aureola de conquistador que éste ostenta; la hipersensibilidad del conquistador, largamente entrenada le hace intuir qué mujer está dispuesta a ser conquistada por él. El antiguo caballero se ha transformado en el donjuán; lo que antes lo tenía por derecho propio y a la vista de todos, tiene que conseguirlo saltando cercas, violando normas, acongojando a familiares.

El ideal de la burguesía, la sana atracción de los sexos, y la afinidad psíquica a la que hemos aludido eran violentados en la práctica. Y esa violación se daba dentro de un sigilo. La moral burguesa exigía que los esposos siempre aparentaran amarse. No se crea que esta subordinación de la familia a intereses económicos era privilegio de la aristocracia y de la burguesía. La familia campesina era una unidad económica de trabajo; los intereses económicos la dominaban de tal modo, que todos los demás lazos de orden psíquico jugaban un rol secundario. En la familia artesana de la Edad Media, tampoco se tomaba en cuenta el amor cuando se concertaba un matrimonio. El ideal del amor en el matrimonio no comienza a aparecer hasta el momento en que la familia deja de ser unidad de producción y se convierte en unidad de consumo y en guardiana del capital acumulado.

Aunque el ideal de la burguesía ha proclamado el derecho de dos corazones amantes a unirse en contra de las tradiciones familiares, y a pesar de sus burlas al amor platón-



nico y al ascético, tenía buen cuidado de poner estrechas limitaciones a todas sus concesiones. El amor no podía ser considerado como un sentimiento legítimo dentro del matrimonio. La razón económica: impedir que el capital acumulado se dispersase con los hijos nacidos fuera de la unión matrimonial. Toda la moral de la burguesía tenía como función contribuir a la formación del capital.

Los límites impuestos al amor por la ideología burguesa, dió lugar a la multiplicación infinita de conflictos amorosos. La novela, cuya forma actual sigue siendo de estructura burguesa, aunque se haya inventado un nuevo héroe: el lenguaje, sirvió para expresar los conflictos amorosos originados por el encadenamiento del amor.

Según Engels, el matrimonio de la burguesía es de dos modos en nuestros días:

"En los países católicos, ahora, como antes, los padres son quienes proporcionan al joven burgués la mujer que le conviene, de lo cual resulta naturalmente el más amplio desarrollo de contradicción que encierra la monogamia; heterismo exuberante por parte del hombre y adulterio exuberante por parte de la mujer. Y si la Iglesia católica ha abolido el divorcio, es probable que sea porque habrá reconocido que contra el adulterio, como contra la muerte, no hay remedio que valga. Por el contrario, en los países protestantes la regla general es conceder al hijo del burgués más o menos libertad para buscar mujer dentro de su clase; por ello el amor puede ser hasta cierto punto la base del matrimonio, y se supone siempre, para guardar las apariencias que así es, lo que está muy en correspondencia con la hipocresía protestante. Aquí el marido no practica el heterismo tan enérgicamente



te, y la infidelidad de la mujer se da con menos frecuencia, pero como en todas las clases de matrimonio los seres humanos siguen siendo lo que antes eran, y como los burgueses de los países protestantes son en su mayoría filisteos, esa monogamia protestante viene a parar, en un aburrimiento mortal sufrido en común y que se llama felicidad doméstica. El mejor espejo de estos dos tipos de matrimonio es la novela: la novela francesa, para la manera católica, la novela alemana, para la protestante. En los dos casos, el hombre "consigue lo suyo" en la novela alemana, el mozo logra a la joven; en la novela francesa, el marido obtiene su cornamenta".
(25)

Quien sabe el mejor ejemplo de la monogamia burguesa francesa de la que habla Engels, sea Madame Bovary de Flaubert. En el ciclo de la Comedia Humana de Balzac encontraremos también suficientes ejemplos de moralidad burguesa. Y un poco antes, en la literatura española "afrancesada", en Leandro Fernández de Moratín, en su célebre El sí de las niñas está muy bien expuesta la moral burguesa del siglo XVIII. Si bien la mujer había sido objeto de negocio desde siglos anteriores, Moratín, "pone el dedo en la llaga", al dramatizar las trapacerías de Doña Inés para atraer al rico don Diego a casarse con su hija. Y el buen Don Diego, es un Gran burgués, en el sentido de honorable. Aparte de los méritos literarios de Moratín -discutibles ciertamente- la obra tiene el valor de poner en evidencia la pestería de la época. Muchas matrones se sintieron identificadas con el personaje femenino y execraron la obra.



La concepción amorosa en el siglo XIX, no es sin embargo, la de Flaubert en su Madame Bovary, se acerca más bien a lo que Luis Bonilla (26) ha llamado "la revolución del amor". El amor vuelve a ser idealizado, y torna la mujer a ser el eje de los pensamientos. El tedio de Chateaubriand, la tristeza de Espronceda, la admiración secreta a la poesía de Bécquer son manifestaciones de esta nueva idealidad. La admiración tímida que adopta el amor romántico, tiene una base sexual que curiosamente, por ser desorbitada, se convierte en exceso contenido. Este reconocimiento probablemente excesivo de las cualidades femeninas, logra un amor más difícil, pero más profundo y duradero. De allí que en el amor romántico, los amantes tienden a supervalorarse, y la defraudación conduce al suicidio como en el Werther de Goethe. Pero el romanticismo no tiene solamente una faceta trágica, es de muchas maneras un movimiento contra la corriente, por eso cuando el sentimiento amoroso triunfa, arrolla las barreras sociales, no se doblega a las diferencias de clase o a las convenciones familiares. Dentro del "puro romanticismo", un amante es para su amada, y así un aristócrata se puede enamorar de una corista y un burgués de una aldeana; todo esto no como una aventura ligera sino como excelsa locura romántica. Pero eso puede parecer "no burgués". En los románticos peruanos encontramos la simbiosis perfecta.



Mientras que por un lado se quejan de desdenes y sufren, por otra llevan una vida burguesa ciento por ciento; aparte de esta relación que puede parecer a alguien "pasada de moda", en los mismos textos encontramos idealismo romántico combinado con espíritu burgués, piénsese en Edgardo de Luis Benjamín Cisneros.

Se ha dicho, a partir de unas afirmaciones de Juan Ramón Jiménez, que Bécquer no es un romántico rezagado, sino más bien el primer poeta contemporáneo, porque su percepción es lírica, como lo es la de los escritores llamados del 98. Una opinión sincrética, parece ser más valedera. Si pensamos en los contenidos de la obra de Bécquer, las afirmaciones tradicionales no resultan fácilmente desechables. En lo que al amor respecta, Bécquer es un romántico de melancolía reservada, y cuando habla de la mujer, es para adorarla; su entrega es incondicional. Un poeta posterior, Pedro Salinas, analiza todas las posibilidades del amor: el encuentro, la ausencia, la temporalidad, etc. Quien analiza, no está amando. El melancólico Bécquer, en cambio, no da tregua a su admiración por la mujer.

Un cambio de perspectiva respecto de Romanticismo lo encontramos en el siglo XIX en la poesía de Rimbaud. Esta afirmación puede parecer excesiva porque la poesía amorosa de Jean Arthur Rimbaud es más bien escasa. El poeta un día sienta sobre sus rodillas a la belleza y ella es horripi-



lante; esté llena de escoriaciones y de úlceras. Aunque sea por negación de la belleza obvia, esto es un avance. Esta percepción de lo femenino es independiente del ideal burgués del siglo XIX, pues no avala ese exterior de belleza casera, cuidadora de los hijos, desgraciadamente abundante en la poesía española del siglo XIX. La poesía de Rimbaud es un adelanto a la crisis amorosa característica de la sociedad occidental capitalista del siglo XX.

Como lo consigna Mendoza Diez, el capitalismo no ha inventado ninguna crisis amorosa, sino que estas son inherentes a todos los regímenes de clase en los cuales se agudizan y profundizan las contradicciones económicas y sociales. Mientras dure este proceso será un fin en sí mismo y no un medio como es lo deseable. Entre la compleja y variada fenomenología en que se aprecia esta inversión de los valores sexuales y amorosos, hay un hecho que llama la atención por su extraordinaria puntualidad. Es la necesidad que experimenta la gente de apurar la copa del placer sin pensar en el mañana, suponiendo que ese mañana existe. La expresión "Come, bebe, diviértete, pues mañana moriremos", data del antiguo Egipto, 2,500 años antes de Cristo; expresiones similares encontramos en la Roma decadente. Los jóvenes desprovistos de ideales que se reúnen en las capitales occidentales, no hacen sino repetir lo que otras gentes pensaron hace cuatro mil años. Mas no nos confun-



damos; como hemos venido exponiendo cada época tiene una manera de enfrentar al amor y de eso nos hemos venido preocupando en estas páginas.

En la novela del siglo XX puede verse, esta nueva fase "decadente" del sentimiento amoroso. Henry Miller es una buena muestra de la sensualidad del día, desprovista de cualquier perspectiva. El cinismo sexual occidental puede también ejemplificarse en las novelas de Françoise Sagan o en la delicada telaraña que teje Witold Gombrowicz alrededor de la sensualidad, en Ferdydurke y La Seducción.

Siguiendo la línea principal enunciada por Engels, "el progreso" en el amor se manifiesta por una sucesión de formas de matrimonio en que se ha ido quitando más y más a las mujeres, pero no a los hombres, la libertad sexual del matrimonio por grupos. En efecto el matrimonio por grupos sigue existiendo actualmente para los hombres. De allí que algunos movimientos de liberación femenina quieren -como si esa fuera la solución- terminar con la condena a las uniones libres de las mujeres. La sociedad monogámica y pater-nalista, sigue considerando en occidente a la poligamia como permisible o a lo sumo como una ligera mancha moral.

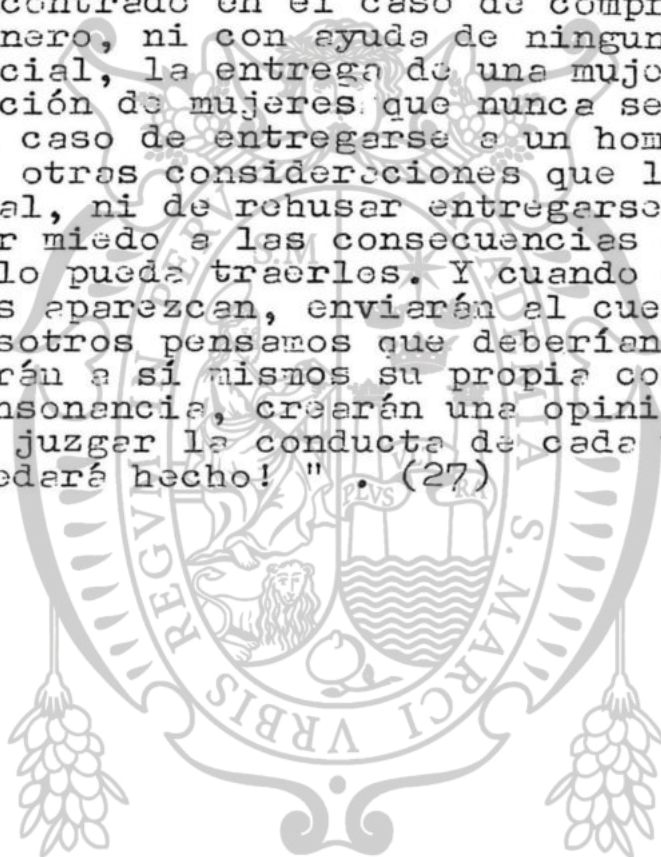
En la concepción de Engels, el amor entre el hombre y la mujer se concertará con toda libertad cuando se suprima la producción capitalista y las condiciones de propiedad creadas por ella. Entonces el matrimonio no tendrá más cau-





sa determinante que la inclinación recíproca. Desaparecidas las causas capitalistas de la falsa monogamia actual, desaparecerá también la preponderancia del hombre que es consecuencia de su preponderancia económica. Lo que sobrevendrá será una nueva generación

"una generación de hombres que nunca se hayan encontrado en el caso de comprar a costa del dinero, ni con ayuda de ninguna otra fuerza social, la entrega de una mujer; y una generación de mujeres que nunca se hayan visto en el caso de entregarse a un hombre en virtud de otras consideraciones que las de un amor real, ni de rehusar entregarse a su amante por miedo a las consecuencias económicas que ello pueda traerles. Y cuando esas generaciones aparezcan, enviarán al cuerno todo lo que nosotros pensamos que deberían hacer. Se dictarán a sí mismos su propia conducta, y en consonancia, crearán una opinión pública para juzgar la conducta de cada uno. ¡Y todo quedará hecho!" . (27)



NOTAS

- (1) En C. Marx y F. Engels. Obras Escogidas. Moscú. Editorial Progreso. S.f.
- (2) Alvaro Mendoza Diez. Amor y Sexo. Trujillo. Universidad Nacional de Trujillo. 1970. p.5.
- (3) Desmond Morris. El mono desnudo. Plaza & Janés editores. Barcelona. 1968. p. 81.
- (4) Anónimo. El Marxismo Mariátegui y el Movimiento Femenino. Lima. Centro Femenino Popular. 1974. p. 18.
- (5) Alvaro Mendoza Diez. Opus cit. p. 9.
- (6) Esquilo. Tragedias. Buenos Aires. Editorial Losada. 1941. p. 210.
- (7) Ib. p. 211.
- (8) Ib. p. 256.
- (9) Ib. p. 258.
- (10) Homero. Iliada. Madrid. Aguilar. 1965. p. 174.
- (11) Ib. p. 177.
- (12) Calino Tirteo y otros. Líricos Griegos Arcaicos. Versión española de Juan Ferraté. Barcelona. Seix Barral. 1967. p. 331.
- (13) Alejandra Kolantay. El amor en la sociedad comunista. Cuzco. Ediciones CELIBE. 1972. p.19.



- (14) En Publio Ovidio Nasón. Las Heroidas. Madrid. Aguilar. 1961. p. 28.
- (15) Ib. p. 28.
- (16) Ib. p. 136.
- (17) Douglas M. Morgan. El Amor: Platón, la Biblia y Freud. México. Editorial Diana. 1964. p. 49.
- (18) Citado por Juan Luis Alborg en Historia de la Literatura Española. Madrid. Gredos. 1966. Tomo I. p.87.
- (19) Juan Luis Alborg. Opus cit. p. 91.
- (20) Alejandra Kolantay. Opus cit. p. 21.
- (21) Ib. p. 22.
- (22) Gabriel Celaya. Exploración de la poesía. Barcelona. Seix Barral. 1971. pp. 27 - 28.
- (23) Azorín. Al margen de los clásicos. Buenos Aires. Losada. 1968. p. 16.
- (24) Alejandra Kolantay. Opus cit. p. 22.
- (25) En C. Marx y F. Engels. Opus cit. p. 524.
- (26) Luis Bonilla. El amor y su alcance histórico. Madrid. Revista de Occidente. 1964. p. 229.
- (27) En C. Marx y F. Engels. Opus cit. p. 535.





LA POESIA AMOROSA DE VALLEJO EN LOS HERALDOS NEGROS

ALGUNAS CUESTIONES PREVIAS

En el capítulo anterior hemos realizado un viaje vasto y panorámico a través de las distintas etapas de la humanidad: hemos examinado la noción de amor en la sociedad primitiva, en la sociedad esclavista, en la época medieval y en la época moderna. Un análisis obvio nos di-



ría que cada poeta ve el amor, de acuerdo al contexto histórico que vive, y si ese contexto histórico, esa conciencia social, es explicada como medieval, la concepción que aparece evidenciada en los textos del poeta, será también medieval, etc.

Felizmente las cosas no son tan fáciles, ni tan directas. En el campo de la Sociología porque hay modos de producción que superviven a las épocas que les dieron origen, y en el campo ideológico, es sobradamente sabido que las concepciones del mundo, superviven todavía más que los modos de producción. En Literatura se produce también "un desarrollo desigual y combinado".

A estas alturas un parangón, a manera de metáfora, con la psicología genética, puede servirnos como apoyo a lo que estamos diciendo. Uno de los postulados fundamentales de la psicología genética, es que la herencia, no solo conserva las huellas y trasmite las influencias de lo que fueron los seres que nos precedieron en la vida, sino que el niño repite muchas de las etapas de la evolución de la especie.

"Según éste, todo ser vivo, durante su desenvolvimiento, a partir del momento en que comienza a formarse, es decir desde la primera célula - que multiplicándose constituirá el embrión- hasta la maduración completa del individuo, pasa rápidamente por las diversas formas que caracterizaron a las innumerables especies que han ido apareciendo sobre la superficie de la tierra". (1)

El poeta, como el embrión que luego será niño, reproduce mo



dos de ver el mundo, visiones anteriores, o reproduce las de época, o se adelanta a ella, en lo que se ha dado en llamar conciencia posible. Por otro lado, cuando hablamos de la sociedad esclavista, o la sociedad medieval o la sociedad burguesa, y hacemos referencia a la visión del mundo y del amor que en ellas se tuvo o se tiene, nos estamos refiriendo a la capa o clase que dominaba o domina. Los poetas generalmente han pertenecido a la capa superior, o mejor, han vivido de ella, por lo menos hasta el siglo XIX. El gesto de los poetas "malditos" fue el apartarse de una capa superior que ya no los toleraba.

En otras palabras: la extracción de clase de un poeta, aunada a su ideología son determinantes para el tipo de poesía que produce. La autenticidad de la que han hablado algunos teóricos de la poesía, no es otra cosa, en último término, que la adecuación entre la ideología del poeta y su expresión verbal.

Así como se puede establecer, relaciones de causa-efecto, entre concepción del mundo y expresión verbal, también pueden establecerse relaciones entre pasado infantil y poesía. Un psiquiatra peruano, Max Silva (2), ha analizado desde la perspectiva psicológica, la poesía amorosa de Vallejo y para los propósitos de nuestro trabajo es útil reproducir sus conclusiones:

" 1.- El autor de obras poéticas, proyecta en és-



- tas sus fantasías inconscientes.
- 2.- El amor en la poesía de Vallejo se encuentra intensamente impregnado de matices pertenecientes a contenidos psicosexuales infantiles. Si bien es cierto que dichos contenidos están presentes en la experiencia amorosa de cualquier persona adulta (en tanto remanente normal de la experiencia infantil), creemos que en Vallejo constituyen mucho más que un residuo común y corriente: son rasgos preponderantes y característicos de su psiquismo inconsciente.
 - 3.- ~~Los contenidos psicosexuales están entroncados~~ ~~mayormente con las etapas oral y fálica.~~ Y de todos los objetos (en lenguaje psicoanalítico, objeto es cualquier elemento, incluido el elemento humano que satisface una necesidad) de los que el hombre dispone en la infancia para la satisfacción de sus necesidades, es la madre o sus sustitutos, o sus representantes, el objeto amoroso más abundantemente presente en la poesía de Vallejo.
 - 4.- Son oriundos de la etapa oral los siguientes contenidos inconscientes, reflejados en la poesía "amorosa" de Vallejo:
 - a.- La estrecha y simbólica vinculación que Vallejo establece entre amor y alimentación, o lo que es lo mismo, entre objetos ingeribles y objetos amorosos.
 - b.- La dependencia mercadísima que se manifiesta frente a la mujer amada, dependencia anaclítica por lo demás, como la del niño de pecho en relación a su madre.
 - c.- La idealización de la mujer hasta el punto de considerarla una especie de auxiliar mágico, o sea que salvaguarda o debería salvaguardar como la madre al hijo, de todos los peligros, por más extraños y graves que estos sean.
 - 5.- Son oriundos de la etapa fálica los siguientes contenidos inconscientes:
 - a.- La disociación del amor en sus contenidos instintivos, por una parte, y de sus componentes espirituales por otra, o como diría



Otto Fenichel (Teoría Psicoanalítica de la neurosis. Buenos Aires. Edit. Nova. 196..) disociación de ternura y sensualidad. Consecuencia de esta disociación es la imagen diversificada de la mujer: una buena para "amar", y otra para hacerla presa de los instintos exclusivamente.

b.- La identificación de la amada con la madre, de lo que resulta una especie de amor maternizado.

6.- Si se tiene en cuenta todo lo dicho hasta aquí se tiene que en suma, la índole que adopta el amor en la poesía de Vallejo no es sino la forma pasivo receptiva del Complejo de Edipo no resuelto.

Queremos creer que los caminos del análisis psicoanalítico de la poesía no sólo son absolutamente divergentes del análisis textual, literario, sino que en muchos casos son coincidentes. En todo caso, a la luz de estas observaciones psiquiátricas, los textos de Vallejo se enriquecen, ofrecen en algunos casos diversas posibilidades interpretativas. Nos parece, que las afirmaciones de Silva son válidas sobre todo para la primera parte de la producción de Vallejo en especial Heraldos Negros, pero no tanto para la poesía de la fase europea de Vallejo, que es una poesía más madura, escrita por una persona que indudablemente está manejando mejor sus complejos infantiles. Casi corroborando lo dicho, el mismo Silva (3) en un artículo sobre los pechos femeninos, hace varias citas de Vallejo; casi todas son de HN. El hecho de que Vallejo escribiera



evidenciando el complejo de Edipo a cualquier otro, fue señal de un primer paso para la superación de dichos complejos.

Por último, obsérvese la coincidencia plena entre la concepción feudal del amor, y la disociación de ternura y sensualidad de Otto Fenichel. De otro lado, el llamado Complejo de Edipo, nos remite a la sociedad esclavista griega, donde se rechazaban varias formas de promiscuidad, característica de la sociedad primitiva. Una de esas formas más difundidas debió ser las relaciones entre padres e hijos.

UNA CALA GENERAL

La proliferante literatura vallejana coincide en juzgar a HE como el más débil de los libros de Vallejo. Algunos se han cebado en lo que ha llamado "trivieles barroquismos modernistas, mezcla de influencias literarias mal asimiladas, pobres imitaciones de Darío, intenciones fallidas" y como concediendo "chispazos de genio" (4). La tenacidad de un humilde profesor de Geografía, Juan Espejo J., amigo del vate, y el valor de los libros posteriores, han prestado un poco de luz a esos versos primigenios. Pero no todo va por la vía del espejo. Cuando



Vallejo escribió Heraldos Negros, no se vivía como dice Angel Flores, un ambiente tardíamente modernista. En el momento de la muerte de Darío, la poesía que se hacía en Hispanoamérica era Modernista. Y aún lleno de "esa cursilería de mal gusto" Vallejo llega en ese primer libro a escribir poemas que no ceden en calidad a los que por la misma época escribía López Velarde. Y todavía más:

"Si muchos de sus versos de entonces tenían sus pariguales en el continente, en cambio la desaforada ternura, la desolación (recordemos que así iban a llamarse los primeros versos de la Mistral), incluso el sentimentalismo impúdico de algunos de sus poemas, aparecían ya como raros..." (5)

Hace 25 años Mariátegui dijo que HM era el orto de la poesía del nuevo Perú y esa frase se emparenta con otra opinión del Amauta, hoy en boca de todos: la literatura en nuestros países pasa, desde la fundación española, por tres etapas: colonial, cosmopolita y nacional. Mariátegui, quien tuvo el valor de llamar "colonial" a Chocano, nos ha dicho también, pues, que Vallejo es el primer autor de la fase nacional. Y una vez más los meniqueísmos son absurdos. No estamos frente a una sucesión lineal de etapas, sino que unas y otras se enlazan y superponen. HM con toda su retórica modernista, es el primer libro peruano de poesía que no rinde tributo a una estética colonial y que tampoco podemos llamar cosmopolita. Lo que interesa del libro no es



tanto lo que en común con otros de la época puede tener, sino esa sensibilidad peruana, fundada en un lenguaje que bajo el ropaje modernista, es no un modernismo más o menos anquilosado o más o menos renovado, sino una manera de ver el mundo que ha caracterizado al hombre peruano del ande: una vivencia del dolor, con una angustia por un más allá desconocido. En HN está también, no oculto entre líneas, sino suficientemente explícito, el camino de la evolución posterior de la poesía de Vallejo: la solidaridad, expresada por primera vez cuando nos asegura que de no haber nacido, otro pobre tomara su café.

La presencia de un mundo campesino, es en el libro, menos importante que la concepción fatalista del poeta. Vallejo integra a su percepción del mundo ese mundo campestre con observaciones ciudadinas; en ambos casos las supuestas influencias literarias se hacen evidentes, pero aún en los casos en los que hay una deliberada muestra de vinculaciones literarias europeas o modernistas, de pronto aparece el sentimiento peruano virginalmente expresado. Una de las múltiples posibilidades que nuestra condición de nativos de este territorio que llamamos Perú, nos ofrece.

No se nos oculta el hecho de que el término "peruano" no está convenientemente investigado. Ni las ciencias sociales, ni la crítica literaria han efectuado investiga-



ciones suficientes para determinar el objeto llamado "nación peruana". Si estos patrones de la sociedad peruana, apenas son conocidos, y si en su lugar, como dice Alberto Escobar (6) "campean los estereotipos", no por eso en nombre de la superstición científica, debemos postergar nuestras apreciaciones sobre la literatura del Perú. Sánchez ha dicho muchas veces, en libros, conferencias, artículos etc., que para él no existe una **Literatura Peruana**, sino más bien una **Literatura del Perú**. Si aceptamos las opiniones de Mariátegui sobre las etapas de la literatura Hispanoamericana y admitimos de otro lado que la objeción de Sánchez es seria, podríamos concluir que la **Literatura Peruana**, distinta y diferente de otras coincide con la etapa Nacional de la que hablaba Mariátegui. Sin embargo estas características "nacionales", en literatura por lo menos, no son fijas sino que también cambian en la medida que transcurre el tiempo. Por esta razón llamamos "peruano" a Garcilaso: dentro de moldes de pensamientos renacentistas, late un espíritu no-español, signado por la idiosincrasia de estas tierras.

En el caso concreto de Vallejo en HN, por encima de los defectos resaltados ya suficientemente por varios críticos, se advierte un desmesurado afán creador, una voluntad de recreación del lenguaje como evidenciador



de la realidad. Quienes busquen verdades palpables y no sólo intuitas, tienen en el lenguaje de los Heraldos Negros la clave que puede calmar ese desasosiego científico. Ese estilo "raro", "distinto", hecho de "giros bruscos" y violaciones gramaticales, tiene como sustento voces peruanas, arcaizantemente castizas, con un sustrato quechua aparentemente diluido, metidas no dentro de una retorta modernista, sino en un desesperado afán de encontrar un lenguaje nuevo. Y como dijo Machado, caminante, no hay caminos, sino se hace camino al andar. Ese forcejeo del poeta con el idioma, esa expresión balbuceante a veces, a ratos segura, le permite a Vallejo no sólo aqueitar un lenguaje peruano, le obliga a fundarlo.

El orden con que comentamos los poemas de Vallejo no es el que aparece en el libro, sino que está vinculado a distintas actitudes amorosas; en algunos casos la elección de un poema, puede parecer arbitraria, pero no lo es tanto si se piensa que esa elección ha sido hecha entre varios poemas de tema y valor similares.



VISION DE LA AMADA

REPLABLO

Nos parece útil cotejar la versión final del poema con la versión primigenia.

SIMBOLISTA

- 1 Yo digo para mí: ¡por fin escapo al ruido!
¡Nadie me ve que voy a la nave sagrada!
Altas sombras acuden: ¡James, Samain y Maeterlinck
y Darío que llora con su lira enlutada!
- 5 ¡Con paso innumerable sale la dulce Musa;
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano!
La acosan tules de éter y lazabaches dormidos;
mientras sueña la Vida, como un mirlo, en su mano.
- 9 ¡Dios mío eres piadoso, porque hiciste esta nave
donde hacen estos brujos azules sus oficios!
¡Dios mío eres tristeza, porque ellos se parecen
a ti...! ¡Y de sus trenzas fabrican sus cilicios!
- 13 ¡Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos simbolistas cantores del Dolor,
se internan y aparecen... y hablándonos de lejos
nos lloran el suicidio monótono de Dios...!



RETABLO

- 1 Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden, ~~lira~~
y Darío que pasa con su ~~sombra~~ enlutada.
- 5 Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.
- 9 Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
Darío de las Américas celestes! Tal ellos se parecen
a ti! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.
- 13 Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,
se internan y aparecen... y, hablándonos de lejos
nos lloran el suicidio monótono de Dios!

El poema que nos preocupa es Retablo, y no tanto Simbolista que es su primera versión, que sólo lo mencionamos como un referente inicial. Mientras el texto primigenio, rinde tributo a la estética simbolista, en el título para empezar, el segundo poema, utiliza como rótulo, una palabra muy castiza y al mismo tiempo de mucho uso en el Perú: Retablo. Aunque no siempre los títulos nos dicen con suficiente concentración algo del poema o libro que presiden, este es un caso contrario. La palabra Retablo nos permite inferir un abigarramiento de figuras y temas que después se hacen explícitos.



tos en el poema; de otro lado el término Retablo tiene un contenido predominantemente religioso, por lo menos para los peruanos. El abigarramiento de figuras, es, en un retablo peruano, no confuso, sino respondiendo a cierta coherencia interna que permite, por ejemplo en un nivel situar una escena campestre, en otro una escena religiosa o citadina. Este símil es útil porque de primera intención el poema Retablo puede parecer bien poco amoroso. Como hipótesis planteamos que existen tres niveles trasversando el texto. Un primer plano obviamente estético, remarcado no sólo por las referencias de erudición literaria, sino por el cuidado formal de toda la composición. Un segundo nivel es el nivel religioso, entrecruzado con el anterior, pero claramente distinguible, en el que se produce la comunicación con la divinidad, y por último un nivel amoroso más o menos idealizado en el que también se entremezcla lo religioso y lo estético.

Este retablo, levantado por el poeta, construido por él, le permite situarse como un personaje más de su propia creación; el poeta deja de ser "el pequeño Dios" que quería Huidobro y se **transforma** en uno más de los que actúan en el Retablo de la vida.

Otra referencia que nos puede ser útil en el análisis textual es que, como lo consigna Spelucín, (7) el poema Simbolista fue publicado en 1917; antes Vallejo había hecho



públicos otros poemas. Aldeana es en cierto modo representativo de esos textos anteriores. En este último hay una fresca tonalidad elegíaca donde sin menoscabo de la universalidad rural del tema, ciertas esencias andinas, peruanas, americanas, aparecen novedosamente expresadas. En el momento de escribir Simbolista, el poeta está yendo un poco más lejos, y como veremos líneas abajo, incorpora elementos típicamente andinos a una visión que es más totalizadora, pero que es novedosa gracias, precisamente a esta yuxtaposición.

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

(R)

El primer verso nos lleva al mundo de la intimidad, la poesía que ahí se inicia es confesional, un mono-diálogo. La rotundidad del verso está acentuada por el hemistichio y por la distribución de acentos:

Yo digo para mí: por fin escápo al ruido;
Esa voluntad de escapar al tráfego de la vida moderna vincula al texto con el tema de la Vida Retirada tratado magistralmente por Fray Luis de León y yendo más lejos con el Beatus ille de Horacio. Como el tema no está desarrollado,



no podemos decir que el poeta está apuntando de paso a la "dorada medianía" característica de los antecesores mencionados.

En el segundo verso, hay un problema conceptual, dilucidado ya por Alcides Spelucín.

"La nave sagrada" a que se refiere Vallejo en el poema citado tiene el sentido de determinado espacio arquitectónico, particularmente aquel que corre a lo largo de los templos donde se efectúan los oficios religiosos. No puede interpretarse en modo alguno, en el sentido de barco, como lo hace uno de los estudiosos de la obra del poeta". (8)

La distribución rítmica en R, reproduce la distribución rítmica de S, y también todos los vocablos:

nadie me ve / que voy / a la nave sagrada.

Los dos versos, leídos de corrido hacen las siguientes pausas:

Yo digo para mí

por fin escapo el ruido

nadie me ve

que voy

a la nave sagrada.

La distribución rítmica, prueba, de otro modo, que el poeta se sitúa en el centro de la disquisición; ese "que voy", situado al centro del verso 2, cobra relieve tanto por la pausa que precede, como por la que le sigue.

El verso 3 decía en S:



Altas sombras acuden: ¡James, Samain y Maeterlinck
y queda reducido en R así:

Altas sombras acuden,

Las referencias culturales de S3, son más o menos obvias;
se ha señalado debidamente que James influye sobre algunos
poetas peruanos, en especial Valdelomar. Samain es un poeta
que estuvo muy presente en toda la obra poética de Alberto
Ureta, pero también en la poesía de la fase posterior de Cé-
sar Vallejo:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida
tristeza

(T)

La referencia a Maeterlinck, es también de corte simbolista.
Ahora bien ¿Qué ha sucedido con la eliminación de estas re-
ferencias culturales? En primer lugar, el verso pierde un
poco el tono cosmopolita y en plano fonético hay una especie
de suspensión del ritmo, que prepara el hermoso y lúgubre a-
lejandrino (R4). Obsérvese que en el verso (R3) hay una su-
cesión de cuatro vocales abiertas a-a-o-a, seguidas de una
cerrada u; a continuación, nueve veces una vocoide abierta e,
distinta de todas las anteriores y prolongada por la alveo-
lar nasal sonora "n". Si exageramos un poco la pronunciación
del verso, podremos ver mejor, su riqueza fonética:

A llll tas sommmbras acudennnnn



Como puede verse el efecto acústico, está reforzado además por la lateral alveolar sonora "l" y la bilabial nasal sonora "m"

4 y Darío que llora con su lira enlutada (S)

4 y Darío que pasa con su sombra enlutada (R)

El cambio del verbo, ha mejorado la dicción poética. Y no hay contradicción: el retablo en movimiento cobra un sentido hierático y más simbólico, cuando Darío pasa con su sombra enlutada. En lo que a ritmo se refiere, en el verso R5, después de ese "acuden", no solamente no falta nada, sino que queda tácito que también Darío es una de esas altas sombras. Al no mencionar a las otras en R, el poeta de Azul, gana un primer plano que no tenía en S, pues allá viene además de Samain, Maeterlinck y James. En R, es la única sombra que destaca, y no llorosa como antes, sino únicamente con su lira enlutada.

En conclusión, en este primer cuarteto, se advierte que el verso final alejandrino, es la medida que el poeta se propuso inicialmente, ese verso es tan importante como el proceso de eliminación de elementos accesorios. El poema está aquí visiblemente enriquecido, el clima predominante, es estético, subterráneamente cruzado por un hálito religioso.

5 ¡Con paso innumerable sale la dulce Musa;
6 y a ella van mis ojos, cual polluelos el grano!



7 La acosan tules de éter y azabaches dormidos;
8 mientras sueña la Vida, como un mirlo, en su mano.

(S)

5 Con paso innumerable sale la dulce Musa,
6 y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
7 La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
8 en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.

(R)

Tanto en la versión de S, como en la R, el verso conserva la misma métrica alejandrina que dan al poema esa lentitud característica de la vieja "cuaderna vía" (9). La distribución es uniforme, de tal manera que no es en el aspecto fonético donde subyace el encanto de este cuarteto.

Desde el punto de vista significativo, aparece como muy importante, suficientemente subrayado y en fugaz aparición el elemento femenino.

En el plano de los contenidos, el ensimismamiento de la Musa, está puesto en relieve por la palabra "innumerable". La elección del término Musa, supone también ese entrecruzamiento de planos del que hemos hablado. Musa tiene un sentido estético, inspirador, pero también un significado más lato de mujer a la que se rinde homenaje.

En un sentido histórico, la dependencia del hombre, -dependencia ficticia como se ha visto en el primer capítulo-



con respecto a la mujer parece realizada en el medioevo. Es de todos los tiempos, pero especialmente de esa época. El mirar al objeto amado, el idealizarlo, elevarlo a una condición divina, es el primer paso en un acercamiento amoroso. Enamorarse es vivir una especie de estado de hipnosis.

Obsérvese que la multiplicidad de sentidos de la palabra Musa, corresponde a un entorno cultural greco-romano. El verso 7, dentro de una concepción del mundo que es preferentemente medieval, la idealización de la mujer, tiene al mismo tiempo un "sabor peruano" en su segunda parte. Los polluelos naturalmente van hacia el grano, impelidos de cumplir una obligación natural, ellos van sin malicia a comer. El poeta pues en el verso crea una metáfora, en la que aparece subyacentemente esa ternura característica de Vallejo. El verso nos parece notable porque combina dos actitudes, una apprehendida en la literatura, idealización de la mujer, y otra más vital, más cotidiana, más innovadora, la necesidad que tienen los ojos del poeta de ir hacia la Musa. La metáfora es un sano realismo, esa necesidad está comparada con la necesidad biológica de alimentarse. El poeta (cual polluelo que necesita los granos) para vivir necesita de la Musa..

Los versos 7 y 8 tornan a una tradición medieval europea. El término éter está vinculado más con cielo que con su significado obvio. Establecido esto podemos creer que tules de éter y azabaches dormidos tienen una interpretación simple:



mujer que sale de la iglesia, con la cabeza cubierta por una mantilla y adornada de azabaches. Siendo todo esto cierto no está bien dejarlo allí, porque habríamos conseguido empobrecer un texto muy rico. La idealización de la mujer, de la musa, le da un contenido seráfico cuya visión (enriquecida por el verso R6) es indispensable, vitalmente para el poeta.

El verso octavo en la versión de S, es pobre en comparación al logro estilístico de la versión definitiva de R:

mientras sueña la Vida, como un mirlo, en su mano. (S)

en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano. (R)

En un sentido denotativo, el mirlo es un pájaro enteramente negro que se domestica con facilidad y en un sentido familiar es también gravedad y afectación en el rostro. A partir de esa gravedad, el poeta añade pues un elemento más dentro de esta línea "seráfica" que hemos venido evidenciando.

¡Dios mío, eres piadoso, porque hiciste esta nave
donde hacen estos brujos azules sus oficios!
¡Dios mío eres tristeza, porque ellos se parecen
a ti...! ¡Y de sus trenzas fabrican sus cilicios!



¡Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos simbolistas cantores del Dolor,
se internan y aparecen... y hablándonos de lejos
nos lloran el suicidio monótono de Dios...!

(S)

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
Darío de las Américas celestes! Tal ellos se parecen
a ti! Y de tus trenzas fabricen sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,
se internan, y aparecen... y, hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios!

(R)

En la oposición de ambos textos se advierte muy evidentemente el entrecruzamiento de planos, supuesto intuitivo del que hemos partido. Mientras en S, los brujos azules, los sacerdotes se parecen a Dios, en R, se parecen a Darío, quien es de las Américas celestes. Mientras en S, los brujos azules, se sacrificaban, haciendo de propias trenzas, cilicios, el cambio realizado en R, "añade" una significación más fina: De las trenzas de Darío hacen ellos los cilicios. Cierta sentido fetichista y al mismo tiempo epigonal, el campo de lo puramente estético aparece en este verso.12.

En la última estrofa de S, los "simbolistas", cantores del Dolor, intermediarios de una divinidad continuamente suicida, que vive para morir, están como ánimas que buscan en-



tierros. La comunicación hombre-divinidad, se ha transformado en algo ridículo que ni siquiera los cantores del Dolor pueden salvar. Yendo más lejos, en esta concepción, el arte vendría a ser un oficiar a... una divinidad que no existe sino para morir. (Nos lloran el suicidio monótono de Dios). Como dato lateral obsérvese que la versificación en las dos últimas estrofas tanto de S, como de R, es una versificación de arte mayor, regular, que no presenta relieves estilísticos importantes como ocurría en la primera estrofa. En el plano de la expresión, esa regularidad, prepara la rotunda eficacia del último verso, "nos lloran el suicidio monótono de Dios".

Por lo dicho, Dios no sirve para nada, salvo para *Morir*. Este es también una observación de Alberto Escobar (10) cuando fugazmente se refiere a este poema; pero al mismo tiempo saca otra conclusión, que nos parece no evidenciada en el texto: que Dios se está suicidando a cada paso, cada vez que no alcanza a socorrer al hombre, a liberarlo; cada vez que el hombre sufre.

Y volvemos al punto inicial; si relacionamos todas las estrofas de R, concluiremos que en la primera se entrecruzan dos temas: el religioso y el estético de raigambre modernista. La segunda estrofa, la más original de todo el poema, alude a la presencia femenina, idealizada; subyacentes están todos los temas del poema: amoroso, estético, Mu-



sa-inspiración, y por último religioso: hay una percepción religiosa, de adoración de la mujer, Esta adoración de la mujer puede parecer o médieval o romántica. Nos inclinamos por la primera posibilidad pues, los elementos con que se presenta a la Musa están más vinculados a la poesía de Dante que a la de cualquier romántico. Sin embargo, dentro de esta concepción, en la imagen "alimenticia" de la ternura, aflora ese sentido conversacional y cotidiano de la poesía de Vallejo. Con términos prestados a la crítica de la novela, diremos que si bien este poema, no es de "personaje", sino de "espacio", este "espacio" está mejor trabajado en la estrofa segunda, que sí es de personaje y que relleva la relación masculino-femenina. Lejos queda la novedad formal pues el verso está imbuido de una impronta que no deja de ser modernista. Para una lectura de ahora, lo que parece relieve en un primer plano es en estos versos, la fundación de una tradición literaria confusamente entrevista por Abraham Valdelomar: la ternura expresada a través de la cotidianidad.

Las dos últimas estrofas insisten en combinar los elementos religiosos y estéticos. Los oficiantes son sólo intermediarios con una divinidad absurda. Yendo más lejos, los oficiantes (y los poetas) se comunican con la divinidad (o la poesía) usando partes de una tradición ya muerta (¿el modernismo?). De otro lado la divinidad (¿o la poe-



sía?) está siempre muriendo. (Y cada poeta la recrea). En el poema el único elemento victoriosamente positivo es la Musa y no es coincidencia que para ella, Vallejo utilice un lenguaje innovador, de léxico distinto del monótono de tradición modernista que predomina en todo el resto de la composición.

Respecto a la visión de la mujer podemos resumir que Vallejo la ve aquí idealizada, y esto es medieval; la concepción del poema es formalmente modernista; el léxico y la sustancia del significado son peruanos, en los versos 5 y 6 y pertenecen a una tradición que empieza con HN. Como colofón al comentario de este poema, para corroborar algunas afirmaciones anteriores, copiamos algunos versos de Dante, de los más conocidos:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quando ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi non l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà sestetata
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare. (11)

En otro poema de HN, en Nochebuena se puede advertir con mucha nitidez la relación de amor-religión en la peculiar concepción de Vallejo.

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



André Coyné (12) piensa que esta confusión de elemento sensual y elemento religioso, ha sido aprendida en Darío y en Herrera. Admitiendo esta afirmación, debemos, sin embargo decir que Retablo es un poema novedoso en el campo de la temática amorosa.

IDILIO MUERTO

Aquellos que consideran a Retablo como un poema no amoroso; no podrán aseverar lo mismo de Idilio Muerto, poema que aparece con un tema obviamente observable.

"Dentro de la poesía de Heraldos Negros, poesía compuesta por un poeta joven, en la flor de la edad, no es raro que una buena proporción de los poemas se refieran al amor; en casi la mitad de los del libro el amor y la mujer son la base de la emoción poética; pero el amor de Vallejo es un amor sin felicidad." (13)

"... en los Heraldos Negros, más de la tercera parte de los poemas son de inspiración amorosa, y esa inspiración se somete a sollicitaciones contradictorias que nos permitirán precisar la deuda de Vallejo a la poesía de su tiempo y los rasgos inéditos que lo distinguen y acreditan como poeta original." (14)



IDILIO MUERTO

- 1 QUE estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

- 5 Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

- 9 Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de mayo del lugar.

- 12 Ha de estar en la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: "Qué frío hay... Jesús!".
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

Observaciones métricas

En 1909, Leopoldo Lugones, en el prólogo a su Lunario Sentimental (15) dijo que "el verso libre quiere decir como su nombre lo indica, una cosa sencilla y grande: la conquista de una libertad."

Idilio Muerto es uno de los poemas más "libres" de HM, pero esta libertad no es absoluta con respecto a la retórica imperante en su época. Hasta 1918, no es posible imaginar que un poeta peruano pueda escribir "versos libres". Veamos en qué consiste esa libertad; siguiendo a Coyné:



"... en una oportunidad (Idilio Muerto) Vallejo toma una libertad en la escritura de un soneto: la disposición de las estrofas y las rimas es todavía bastante tradicional mas los versos presentan extensiones desiguales (14, 11 ó 17 sílabas); el ritmo se ciñe a la intuición; y en el campo ortográfico, los signos de interrogación que lógicamente se esperarían en las tres primeras estrofas han sido sustituidos por simples puntos y comas." (16)

Creemos que la versificación de Idilio Muerto prueba, entre otros ejemplos, que no existe el salto al vacío que muchos suponen entre HN y T. El verso libre castellano, en la literatura peruana, no ha necesitado pues, de la lengua inglesa, como se está sosteniendo en estos momentos, sino que por un proceso de afinamiento y desorden (para buscar un ~~orden~~ orden nuevo) de formas métricas conocidas, ha ido llegando al "verso libre" de que hablaba Lugones. No resulta ocioso pensar en la Silva, composición de prosapia castellana, por lo menos desde el siglo XVI, que combina libremente versos endecasílabos y heptasílabos, como un antecedente directo de la libertad expresiva a la que llegó Vallejo en T, libertad que se manifiesta de diversos modos, en HN.

Hay un error, probablemente de imprenta, en las afirmaciones de Coyné sobre este poema. No existe ningún verso de 17 sílabas. La versificación y las rimas se dan de este modo:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
a	b	a	b	a	b	a	b	c	d	d	e	c	e
14	7	14	14	14	14	11	7	14	7	14	14	14	14



Son conocidas las observaciones de Juan Ramón Jiménez sobre la versificación. Algunas veces ha dicho y gustan los críticos repetir lo dicho por él, que la versificación es... un juguete en manos del poeta; como el niño, el poeta contemporáneo tiende a jugar, pero ese qué hacer puede destruir el objeto con el que se juega. Dicho de otra manera, para violentar las reglas de la métrica, el maestro del sentido común, Pero Grullo aconseja conocerlas. La supresión de algunas reglas de la métrica, o mejor, el olvido de ellas, no supone un libertinaje, -Vallejo varias veces estuvo en guardia con él- supone más bien la creación de otras reglas, más sutiles, más difíciles de percibir, que están en cambio siempre, tanto que a un ojo poco avizor pueden parecer inexistentes. Alguna vez Robert Frost ha dicho, en frase que no podemos documentar, pues la citamos de memoria, que escribir poesía es como jugar un partido de tenis con una net invisible.

Nuestro asedio "métrico" a Idilio Muerto quiere recalcar algo visto por Coyné. Sobre una estructura tradicional, el ritmo de Vallejo se ciñe a la intuición. Podríamos hablar de encabalgamiento, pero esta prolongación del sentido es natural al poema, pese a las rimas "especiales". Lo distinto en el proceso del rimado, está en que el verso 9, el posesivo sus, aparece como palabra final que rima con el verso 13 Jesús. Que sepamos, esta audacia no se había dado en poe-



sía peruana antes. Nedie ha dicho nunca que un posesivo no puede ser final de verso, pero sí se ha repetido que un verso es una unidad de sentido; si bien los encabalgamientos suponen una prolongación de sentido, el encabalgamiento vallejiano es de naturaleza bastante audaz.

Queremos insistir en que los versos de IM, son de tradición castellana: alejandrinos, heptasílabos y un endecasílabo; sin embargo, la impresión que produce el poema, es de una libertad métrica. En el camino de ida, Vallejo va despcando a la poesía de siglos de métrica; ahora, regresando, Nicanor Parra escribe versos sin rima, con titulares de periódicos, pero esos versos, aparentemente "libres", son endecasílabos.

Los significados y el léxico modernista del poema son fáciles de verificar. Bizancio, representa el extremo de la civilización, y en este caso Lima, bizantina, latamente confusa, para el poeta serrano. Imágenes como la "sangre como flojo cognac" son también de vena modernista. La comparación de la sangre con el licor, es característica de la poesía de Herrera y Reissig, pero el adjetivo flojo, confiere luz especial, espíritu "vallejiano" al texto.

No son el léxico modernista, ni los significados emparentados a la misma escuela, caminos que ayuden mucho en la comprensión del poema. Nos parece que la clave, está una vez más en el tono personal que Vallejo introduce. Este



tono personal, ha de significar en la poesía posterior de T, un gran tema: el tiempo, tema al cual se subordinan to dos los demás: cárcel, amor, sufrimiento.

El poeta se instala en el centro del poema en un aquí y ahora prolongado por ese fondo de lluvia que le quita la gana de vivir. El poeta se dirige a un interlocutor in visible, medita para sí e idealiza a la mujer amada. Esa idealización, es sin embargo, una idealización de la cotidianidad. Nos hallamos ya muy lejos de Dante. La muchacha es recordada por comparaciones sintéticas con el junco y el capulí. Y como se ha dicho, estas imágenes confieren dignidad literaria a usos de la poesía popular del norte del Perú. El junco y el capulí, productos del reino vegetal, son muy apreciados allí. "Ojos de capulí" es un elogio muy tierno de los habitantes de la sierra norte.

De otro lado, la muchacha evocada a través del imperfecto (sus manos planchaban en las tardes) es presentada como que siempre hacía las mismas cosas, por ello el poeta, puede vaticinar con precisión lo que esté haciendo ahora, y aunque lo haga a través de un presente dubitativo (Ha de esterse), de los versos dimana una seguridad, una verosimilitud que ~~va~~ adoptando el rostro de verdad.

Ese aquí y ahora que hemos resaltado hace "viajes" hacia un pasado que era sucesión de presentes (planchaban) ese planchar, dirigido denotativamente hacia los ob-



jetos simples, (camisas, sábanas quizás) está idealizado (blancuras por venir) prendas limpias, gracias al trabajo, prendas que vendrán, que servirán a quien las use; que estén viniendo siempre, que son el porvenir de esas manos que religiosamente (en actitud contrita) planchaban. Obsérvese, en el plano puramente ideológico, cómo la mujer ha sido desmitificada en este poema. Los elogios que para ella aparecen de índole sensual están sublimados. Pero no toda sublimación es medieval. En esta mujer se le idealiza no solamente porque es bella y es parecida al junco y al capulí, sino porque trabaja y ese trabajo es realizado con alegría religiosa. Más adelante vuelve a hacer referencia a la figura de la suada, pero siempre en actitud diaria (falda de franela, afanes, andar) y nuevamente, como en Retablo, una imagen de dulzura, vinculada a alimentación:

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de mayo del lugar.

En el último terceto hay una recuperación del pasado. El poeta adquiere una seguridad, que sin embargo no le sirve. El pájaro salvaje, nos parece simbólico representante un poco del mismo poeta, tan dado a las comparaciones zoológicas, como se puede apreciar en el poema Huaco. Es importante relieves el verso 13:



y al fin diré temblando: "Qué frío hay... Jesús!".

La amada no solamente está pensada, en una lejanía modernista, sino que aparece actuante, convertida en un personaje de carne y hueso, el vate y nosotros que lo leemos podemos verla en lo más íntimo de su cotidianidad: cuando dice para sí frases, cuando monologa.

El toque de actualidad del poema está dado por dos elementos que ya hemos venido señalando implícitamente: de un lado, la visión de la amada que trabaja, hermosa en su planchar, y de otro, la percepción "cinematográfica" del tiempo. El poeta instalado en un presente, recuerda deleitando un pasado nostálgico (Mariátegui dixit), y como un mago, sabe lo que la amada, lejana en el espacio, está haciendo ahora. A la manera de Dámaso Alonso permítasenos una prosificación:

No sé qué estará haciendo esa muchacha de mi tierra, Rita, tan hermosa que parecía (y parece) hecha de junco y capulí, ahora que estoy en la gran ciudad conflictiva, con mi sangre quieta, sin ganas de vivir por esta lluvia. Recuerdo sus manos que estaban siempre planchando, su feldo de franela, su sabor a caña. Quizás esté mirando el cielo, sentiré mucho frío, hablaré para sí, y un pájaro salvaje, parecido a mí, llorará en las tejas.



LA MUJER COMO OBJETO

SOBRE CAPITULACION

Debemos a Giovanni Meo Zilio, uno de los análisis estilísticos más depurados sobre un poema de Vallejo (17). El estudio que hace de Capitulación es realmente notable. Los párrafos siguientes, resumen un poco la argumentación de Meo Zilio, pero discrepan de su actitud frente al amor.

- 1 ANOCHE, unos abrilas granas capitularon
ante mis mayos desarmados de juventud;
los marfiles histéricos de su beso me hallaron
muerto; y en un suspiro de amor los enjaulé.
- 5 Espiga extraña, dócil. Sus ojos me asediaron
una tarde amarento que dije un canto a sus
cantos; y anoche, en medio de los brindis, me hablaron
las dos lenguas de sus senos abrasadas de sed.
- 10 Pobre trigueña aquella; pobres sus armas, pobres
sus velas cremas que iban al tope en las salobres
espumas de un marmuerto. Vencedora y vencida,
se quedó pensativa y ojerosa y granate.
Yo me partí de aurora. Y desde aquel combate,
de noche entran dos sierpes esclavas a mi vida.



En la primera estrofa, Meo Zilio relievra la oposici6n entre "abrilcs granas" y "mayos". Los abrilcs calificadcs cromáticamente, la juventud de la muchacha, y los mayos calificadcs psicológicamente, la edad del poeta. De nuestra parte agregamos que en el verso 3, en la pasi6n erótica, hay un matiz expresionista: esos besos, (que son algo más pues intervienen los marfiles, los dientes) son grotescos; y el poeta lo ha dicho: hay histeria en esa pasi6n. El poeta interesado apenas en el hecho físico, como quien no quiere la cosa, "en un suspiro de amor los enjaulé". Meo Zilio, considera en cambio a histéricos como término "clínico, antipoético, de los tantos que pululen en Vallejo y que, a menudo, no son más que lastre". Se apoya a su vez en otras afirmaciones de Yurkievich. Nosotros nos situamos en la antípoda. En este caso concreto, "histéricos" confiere un toque de modernidad a un tema obvio. Si hacemos un recuento de los relieves estilísticos de este poema, en lo que se refiere a léxico, el término comentado es innovador, y claro, es prosaico. Pero ese es uno de los méritos de Vallejo: ampliar el vocabulario poético; conseguir para la poesía una amplitud de acción temática que conlleva una incorporaci6n de nuevos vocablos. De otro lado "histérico" aparece varias veces en la poesía de Darío. En Capitulaci6n Vallejo engrandece una imagen trivial, la convierte en poesía en una palabra. La segunda estrofa:



Espiga extraña, dócil. Sus ojos me asediaron
una tarde amaranillo que dije un canto a sus
cantos; y anoche, en medio de los brindis, me hablaron
las dos lenguas de sus senos abrazadas de sed.

A diferencia de otras espigas, esta muchacha (implícito queda, que es hermosa como una espiga, que ella misma es una espiga, todo esto dentro de un proceso de síntesis rapidísima, propio de las imágenes logradas) permite ser acariciada en todas direcciones. Esta dócil muchacha, en actitud de conquista a través de sus ojos, asedió al poeta. Ese "asediaron" sugiere sintéticamente no sólo la parte activa de la mujer en el diálogo, sino a la vez, la impotencia del poeta, atrapado, sin salida, por aquellos ojos que lo han hechizado.

Pero queremos ir más lejos, descubrir en este hecho íntimo, la presencia de un sistema opresivo. Los verbos guerreros, que se distribuyen a lo largo del texto (Capitulación, desarmados, asediar, vencedora, y vencida) implican algo subyacente aunque se trate de cuestión muy particular. En el caso concreto de los versos que comentamos, ¿por qué la mujer asedia al hombre? ¿acaso no sucede al revés en nuestra sociedad burguesa?

El título del poema nos da una pista: El amor es concebido como una rendición. La mujer que da amor, en este caso, específicamente sexo, pierde algo, la virginidad, la dignidad, la intimidad femenina etc. Pero ella ha tomado la ini -



ciativa. El poeta a regañadientes, recibe los besos. La iniciativa femenina burguesa amorosa, (no hablamos del "corralito") sólo se da en una situación típicamente burguesa, la compra-venta del amor, la muchacha del poema vende (no necesariamente es una prostituta) amor. Vender es convencer al cliente potencial que el producto ofrecido es bueno y necesario. Nada importa después. La mujer que vende sus caricias femeninas, tiene que capitular, y eso es parte del juego. Por eso ella asedia, pero en el mismo instante de la efusión amorosa tiene que actuar de acuerdo a lo que se espera de ella:

"los marfiles históricos de sus besos..."

Toda la acción de la muchacha es un lenguaje de amor "normal" (en el significado que Meo Zilio da al término, utilizándolo como sinónimo de relación sexual). La muchacha canta y eso impresiona primeramente al poeta, la sensualidad entró por los ojos. (Cantaba y ¡qué bella era!). Este hablar, se transforma en un hablar del cuerpo : la lengua es equiparada a los senos. La lengua es considerada por el poeta como un objeto sexual, los senos obviamente lo son. Estos senos son senos doblemente sensuales, porque son ellos mismos y son lengua y por lo tanto hablan, para manifestar su sed. Y como son objetos intensíficamente sexuales hablan de lo único que saben: de sexo.



Pobre trigueña aquella; pobres sus armas; pobres
sus velas cremas que iban al tope en las salobres
espumas de un marmuerto. Vencedora y vencida,

se quedó pensativa y ojerosa y granate.
Yo me partí de aurora. Y desde aquel combate,
de noche entran dos sierpes esclavas a mi vida.

El sexo ha terminado, la leve tristeza del poeta se convierte en compasión. El tono se hace más lento, las pausas más frecuentes y prolongadas como para marcar la subterránea angustia del poeta. La reiteración de pobre es la clave de las estrofas que comentamos. De otro lado el pronombre aquella cada vez menos usado entre los hablantes peruanos, señala una vaguedad, una indeterminación. El poeta no sabe el nombre de la muchacha, en todo caso lo ha olvidado y si no recuerda es porque no fue importante para él. Ella ya le vendió un producto y probablemente no la verá más. ¡Aquella! El poeta en las estrofas anteriores, ha sido vencido por la muchacha, pero las armas de esa anónima amante eran pobres, no servían para nada trascendente, por eso ella es vencedora y vencida. No es que haya capitulado ante el hombre que la ha hechizado, eso no es importante a estas alturas. Cambiar la intimidad por una prebenda (aunque sea un piropo) es un negocio sucio, es capitular a la ilusión fugaz del acto amatorio.

Este derrote, tiene dos aspectos, el anímico y el carnal (se quedó pensativa y ojerosa). Pero el poeta no es indiferente a la situación que si bien no ha provocado, ha es-



timulado con su participación. Hay un complejo de culpa, que parecía rechazo a esta forma particular de relación sexual, pero que como veremos más adelante, se extiende, en HN a otro tipo de relación carnal. El poeta se ha convertido en esclavo de las sierpes del remordimiento. El último verso de imagen invertida, señala la desazón en que queda Vallejo.

Veamos los versos que alimentan al conjunto, que hacen que Vallejo vea sus objetos poéticos desde una perspectiva personal:

ANOCHÉ unos abriles granas capitularon...
de noche entran dos sierpes esclavas a mi vida.

La estructura del poema es clásica. No solamente por sus versos alejandrinos, también por su calculada sucesión cromática (abriles granas, tarde amaranto, noche, ojerosa y granate, aurora), por el juego guerrero (capitularon, desarmados, asediar, pobres sus armas, vencedora y vencida).

En cuanto a concepción ideológica, el poema es un avance, aunque claro, lamentable. La idealización femenina de Retablo (Mujer = musa), de Idilio Muerto (Mujer = mujer que trabaja, aunque en la casa solamente lo que puede provocar alguna observación belicosa del movimiento de liberación femenina) ha terminado. El poeta se enfrenta a una mujer y la ve como Objeto sexual, como cosa que él



usa y que después por más pena honda que me tenga, la de-
ja... Yo me partí de aurora. En la mañana, libre, aun-
que con remordimientos.

En la fase más madura de Vallejo, en la época de PH,
escribió un poema que sería bueno contrastar con Capitu-
lación. Se trata del poema ¡Dulzura por Dulzura Corazona!
Veamos algunos versos:

Debajo de ti y yo,
tú y yo, sinceramente
tu candado ahogándose de llaves,
yo ascendiendo y sudando
y haciendo lo infinito entre tus muslos.

En la estrofa citada, está integrado el tú y el yo en una
unidad, no solamente sexual; el sexo es símbolo de lo in-
finito. En Capitulación la efusión amorosa dura un instan-
te, aquí es símbolo de eternidad. Entre uno y otro extre-
mo, la poesía amorosa vallejana, desde Heraldos Negros
hasta PH y E.EC, irá decantándose, volviéndose más madura,
olvidando egoísmos, ensanchando el corazón.



AMOR Y NOCIÓN DE PECADO

Desde dos ángulos distintos pero complementarios, los comentaristas de Vallejo han enfocado la noción de pecado en su poesía. De un lado se ha señalado el contexto cultural cristiano en el que Vallejo se movía; de otro, cuando se reflexiona sobre la vida de estrechas circunstancias económicas que rodeaban al joven Vallejo, el ambiente prostibulario en el que la mayor parte de la juventud hispanoamericana adquiere su primera experiencia de amor (Monguió dixit) y halla la sola posible satisfacción de su líbido, comienza a apreciarse el tono de sinceridad de este poeta que oscila entre una baja realidad erótica y las aspiraciones de un corazón idealista. De allí que sea frecuente en el lenguaje amoroso de Vallejo, el fraseo de habla cotidiana, en el que se entremezclan lo trivial y lo culturalmente aristocrático. Pero no se trata sólo de unir formas coloquiales con otras rebuscadas. La visión misma de amor, presidida por un ideal "cristiano" permite sin embargo en un mismo poema actitudes de una sensualidad desbordante donde de cuando en cuando aparece ese lenguaje infantil que tanto ha desconcertado a los críticos.

Veamos el poema Comunión:



COMUNION

- 1 LINDA Regia! Tus venas son fermentos
de mi noser antiguo y del champaña
negro de mi vivir!
- 5 Tu cabello es la ignota raicilla
del árbol de mi vid.
Tu cabello es la hilacha de una mitra
de ensueño que perdí!
- 10 Tu cuerpo es la espumante escaramuza
de un rosado Jordán;
y ondea, como un látigo beatífico
que humillara a la víbora del mal!
- 15 Tus brazos dan la sed de lo infinito,
con sus castas hespérides de luz,
cual dos blancos caminos redentores,
dos erranques murientes de una cruz.
Y están plasmados en la sangre invicta
de mi imposible azul!
- 20 Tus pies son dos heráldicas alondras
que eternamente llegan de mi ayer!
Linda Regia! Tus pies son las dos lágrimas
que al bajar del Espíritu ahogué,
un Domingo de Ramos que entré al Mundo,
ya lejos para siempre de Belén!

El comienzo del poema es lamentable; la adjetivación rimbombante de la muchacha Linda Regia si bien pertenece a un lenguaje familiar, usado en el fraseo cotidiano tiene (por lo menos en el Perú) un sentido edulcorante rebuscado; dicho de otra manera, esta frase almibarada, se dice en la lengua



cotidiana (la usan generalmente las mujeres) pero no tiene "hálito poético". Champaña negro de mi vivir no es tampoco una expresión muy feliz. El arte de la lírica en esta primera estrofa se ha convertido en enunciación de principios generales. Y este será el tono que primará en toda la composición. De ahí que prefiramos centrar nuestra atención en aspectos conceptuales:

Tu cabello es la hilacha de una mitra
de ensueño que perdí!

Tu cuerpo es la espumante escaramuza
de un rosado Jordán;
y ondea, cual un látigo beatífico
que humillara a la víbora del mal!

Como hemos documentado en el primer capítulo de este trabajo, hay una noción del amor que viene de Platón y que fue reelaborada en el medioevo: los cuerpos son bellos y admirarlos es el camino inicial para llegar a la verdadera luz. Frecuentemente se insiste en el hecho medieval de la duplicidad amorosa: el caballero suspirante es al mismo tiempo grotescamente sensual. En Comunión queremos incidir sobre esta misma duplicidad. Ciertamente Vallejo oscila entre un desborde sensual y una concepción idealizada del amor. Esta sensualidad (en este poema y otros que pueden servir igualmente de ejemplo valedero) se da a través y en un objeto amado. Linda Regia es elogiada por sus



atributos sensuales (cabello, cuerpo, brazos) pero esa misma sensualidad exultante sirve para controlar, detener, morigerar la sensualidad del poeta. El cuerpo de la muchacha (espumante escaramuza de un rosado Jordán) fuente misma de sensualidad, es sin embargo, látigo beatífico (palabra de índole religiosa) que humillara a la víbora del mal (el pecado, ¿de quién? suponemos que del poeta). Una misma muchacha es comunión de sensualidad y aspiraciones más o menos idealizadas.

Veamos cómo estas mismas características se dan en un poema más personal y más logrado de HM:

AMOR PROHIBIDO

1 SUBES centelleante de labios y ojeras!
Por tus venas subo, como un can herido
que busca el refugio de blandas aceras.

5 Amor, en el mundo tú eres un pecado!
Mi beso es la punta chispeante del cuerno
del diablo; mi beso que es credo sagrado!

Espíritu es el horópter que pasa
¡puro en su blasfemia!
¡el corazón que engendra al cerebro!
10 que pasa hacia el tuyo, por mi barro triste.
¡Platónico estambre
que existe en el cáliz donde tu alma existe!

¿Algún penitente silencio siniestro?
¿Tú acaso lo escuchas? Inocente flor!



15 ... Y saber que donde no hay un Padrenuestro,
el Amor es un Cristo pecador!

La primera estrofa hace un juego verbal con la amada apareciendo en un primer plano, saliendo del anonimato, centelleante de labios y ojeras (¿afeites?). E inmediatamente, la condensación poética, (por tus venas subo, etc.) Con esa vocación de apaleado que es tan evidente en Vallejo, se compara un can herido. La relación amorosa está explicada apenas en tres versos (1-3). A partir de allí el poeta medita y parte de un enunciado principal: Amor = pecado (en el mundo) implícitamente puede existir amor de mejor estirpe en otro mundo. En la primera estrofa nos ha anunciado que el amor es blanda acera para el can herido. En los versos 5-6 está la clave del poema. La manera de manifestar afecto en el poeta -que es como un perro herido- es besando, pero el beso es diabólico, y aún más: es la punta chispeante del cuerno del mismísimo demonio. Queriendo dar Amor, el poeta contamina pecado. Y no hay solución.

El verso 7 incluye una palabra usual como término óptico, pero no en el lenguaje diario: horóptero (línea paralela a la que une los centros de los dos ojos del observador, situada en el punto de convergencia de los dos ejes ópticos). A través de un procedimiento de búsqueda léxica usual en T, el poeta nos da los planos: ese espíritu sólo



puede manifestarse a través de su contrario (puro en su blasfemia). Lo sensorial engendra lo cerebral; el barro triste (¿por no poder más?) tiene sin embargo capacidad creadora, el corazón engendra el cerebro.

Lo sensual ha sido visto como nefasto, necesario, pues permite un camino desde la carne hasta el espíritu. La mujer participante de la sensualidad, mantiene sin embargo su pureza. (Ella es inocente flor). Pero es necesario arrepentirse, en caso contrario el amor, aunque esté vestido de divinidad (Cristo) es un Cristo pecador. Cristo tiene la connotación de divinidad que participa de lo humano.

EL POETA A SU AMADA

Es un texto muy interesante que si bien tiene una "importancia histórica" porque fue rechazado por Clemente Palma, tiene valores propios, audacias expresivas y en él confluyen varias de las líneas que hemos venido viendo en la poesía de Vallejo.

El poeta a su amada

- 1 **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.



- 5 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 e ha oficiado
mi segunda caída y el más humano beso.
- 10 Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos;
se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura;
y habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos.
- 14 Y ya no habrá reproches en tus ojos benditos;
ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura
los dos nos dormiremos, como dos hermanitos.

El poema es un soneto alejandrino y el sistema de versificación no presenta las audacias formales que hemos documentado en otras composiciones. El tono pausado de afirmaciones que son de corte sentencioso, especialmente en las primeras estrofas, está -como se ha dicho tantas veces- vinculado a la poesía de Herrera y Reissig, y quizás, aún más lejos, con la poesía pernasiana, con la que indudablemente tenían vínculo los modernistas.

El tema de la crucifixión de los amantes, no es nuevo, ni en la poesía modernista, ni en la poesía del propio Vallejo; sin embargo, como ocurría con Retablo dentro de un sistema expresivo impregnado de "cultura", de cosa heredada, en este caso en lo formal, se advierte, una concepción peculiar.

La curvatura del beso indica un elemento bien omitido: abrazo muy efusivo. En el hecho de entregarse a la efusión amorosa (deseable de por sí como se ha visto en otros textos)



hay ya un castigarse, puesto que amarse es crucificarse. Pecado y castigo al mismo tiempo, el amor necesita arrepentirse para existir y este arrepentimiento es de signo cristiano. Las referencias a Jesús y a viernesanto son indicadores precisos (3-4).

Los versos 4-8 corroboran el cuadro general planteado en la primera estrofa, pero incluyen un asunto nuevo: la Muerte, con mayúscula, tiene alegría de la derrota de los amantes. De otro modo visto: el pecado original de los amantes es amar.

Las dos últimas estrofas son las que confieren calidad y razón de ser a las anteriores (versos 9-14). El tono deja de ser discursivo, los tiempos verbales cambian, el poeta no hace un análisis de lo que pasó, en un pasado reciente según se entiende, sino que hace propósitos, ofrece un amor distinto a la amada. Esta promesa, casi un vaticinio, apunta a la unión de amantes más allá de la muerte. La muerte se ha vuelto deseable. Vallejo ofrece a su amada una fraternidad, (desprovista de sensualidad) más allá de la muerte, o mejor, en la muerte, en el hecho mismo de convivir, alejados de toda apetencia carnal. Lo notable de estos versos, esté en el cambio de tono, en la afectividad, como gustan decir los lingüistas, que campea en estos versos. Todo el conflicto cultural, presente de muchas maneras en la poesía de Vallejo se resuelve gracias a la llana ternura. La muer-



te es sinónimo de descanso que perpetuará un estar juntos. Muchos años más tarde, en la época de PH, Vallejo cuya concepción del amor ha variado sustancialmente, en la unión prístina de los amante, sigue encontrando una fuerza para existir:

Palmes y Guitarras

Ahora, entre nosotros, aquí,
ven conmigo, trae por la mano a tu cuerpo
y cenemos juntos y pasemos un instante la vida
a dos vidas y dando una parte a nuestra muerte.
Ahora, ven contigo, hazme el favor
de quejarte en mi nombre y a la luz de la noche
tenebrosa
en que traes a tu alma de la mano
y huimos en puntillas de nosotros.
.....
Qué me importan los fusiles,
escúchame;
escúchame, ¿qué impórtame,
si la bala circula ya en el rango de mi firma?
.....

El tema del "pecado" en la relación es todavía un poco complicado; en el poema Nervazón de Angustia (cuyo título es también Herreriano, la amada es concebida como dulce hebrea, capaz de desclavar la tensión nerviosa del poeta, y en medio de una fraseología más o menos bíblica, más o menos cursi:

Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía!

verso revelador que nos ilumina otros menos explícitos, aun-



que de la misma índole en HN. La anada se confunde con la madre y en la pura observación hay sufrimiento reconcentrado:

Pasas... vuelves... Tus lutos trenzan mi gran
cilicio
con gotas de curare, filos de humanidad,
la dignidad roquera que hay en tu castidad,
y el judithesco azogue de tu miel interior.

Lo extraordinario en un poeta como Vallejo, aunque parezca poco académico, es que podemos intuir su calidad incluso en los versos definitivamente malos. Toda esta contención de la libido expresada a través de una adjetivación exótica (gotas de curare, dignidad roquera, judithesco azogue) da un cuadro que al final nos parece expresionista. El modernismo "truculento" de Vallejo -que le provocó muchas bur-las como sabemos- tiene una estirpe expresionista, un poco al margen de las escuelas literarias. Que sepamos, en las revistas Grecia y Cervantes publicaciones de vanguardia que llegaban a Trujillo, se hacía difusión de los poemas ultra-ístas, pero no de los expresionistas alemanes. No hay pues "influencia".

En Para el alma imposible de mi amada Vallejo encuentra mérito en el rechazo de la mujer.



PARA EL NOME IMPOSIBLE DE MI AMEDA

- 1 Amada: no has querido plasmarte jamás
como lo ha pensado mi divino amor.
Quédate en la hostia,
ciega e impalpeble,
como existe Dios.
- 6 Si he cantado mucho, he llorado más
por ti ¡oh mi parábola excelsa de amor!
Quédate en el seso,
y en el mito inmenso
de mi corazón!
- 11 Es la fe, la fragua donde yo quemé
el terroso hierro de tanta mujer;
y en un yunque impío te quise pulir.
Quédate en la eterna
nebulosa, ahí,
en la multicencia de un dulce noser.
- 17 Y si no has querido plasmarte jamás
en mi metafísica emoción de amor,
deja que me azote,
como un pecador.

En otros poemas Vallejo llama a la mujer pobre trigueña aque-
la, mujercuela, y esas referencias apuntan a destacar el ca-
rácter puramente sexual de esa relación. Cuando la mujer empieza
a ser "interesante" en el plano afectivo, es alternativamente
e Musa primero y luego Linda Regia. La musa alimenta la sen-
sualidad solamente a través de los ojos; Linda Regia gracias
su sensualidad ondeante, controla la sensualidad del poeta,



y por fin la llama amada, escendiéndola en su estimación; (El poeta a su amada, Para el alma imposible de mi amada) esta elevación del objeto amado, en lugar de conferir dignidad a la relación carnal, no sólo la disminuye, sino que la anula; a ratos el poeta pide perdón y promete una felicidad más allá de la muerte, (nos dormiremos como dos hermanitos) y le parece importa menos aquí que ese balbuceo infantil de fraternidad eterna.

En Para el alma imposible de mi amada, el poeta sin negar su propia sensualidad, prefiere que la amada quede en hostia (pureza) lejana y distante, como en otros poemas había imaginado a Dios. En la tercera estrofa (11-16) se hace la dicotomía entre lo carnal y lo espiritual. El poeta pide (con una forma imperativa Quédate) a la muchacha que se quede ahí, nebulosa, en un dulce noster. En los versos 17-20 que cierran la composición, apreciamos con toda claridad los dos planos del amor antes evidentes: metafísica, emoción. Esa aspiración metafísica, de ir más allá también puede explicarse siguiendo la distinción cristiana entre ágape y eros. La palabra ágape significa amor moral; hay un dejo de austeridad en su significado; incluye un elemento de veneración, en el que no tienen que ver los sentidos ni los instintos; el amor erótico en cambio es una tendencia a completar el propio ego como expresión de una necesidad profunda y respondiendo a ésta; en el amor agápico hay un esfuerzo



trascendental de autosacrificio, un amor que implica más dar que poseer, un amor que se da sin pensar en recibir. Eros puede ser absorbente, y puede a cambio servir de base a la comunidad humana; pero sigue siendo inevitablemente autosatisfactorio, autocompensador, autoposesivo. El amor agápico no puede explicarse, (a pesar que eso acabamos de intentar) es más bien un Don que los cristianos reciben de Dios, una condición para que exista el mundo, pero se da también en los hombres. Actualmente la palabra ágape ha quedado recortada en su sentido primigenio. La palabra Amor, representa bien pobremente lo que Eros y Agape signifiquen.

El sentido "agápico" del poema Para el alma imposible de mi amada está basado en la ausencia del Eros. La falta de Eros, bueno pues, venga Agape. Lo importante del texto es que dentro de lo erótico se daba lo agápico (divino amor, metafísica emoción de mi amor). Y esa es la tragedia del poeta.

Los versos 19-20 son de clara raigambre masoquista. El poeta es culpable de tener un "divino amor" que da en y a través de la carne. La amada no ha perdido esa situación de preeminencia de otros textos. Ella debe dejar que el amante se azote como un pecador. La metáfora, no muy trabajada es muestra de una identificación:

como un pecador = ya que soy un pecador.



LA FRUSTACION DEL AMOR

En muchos sentidos el concepto de amor en Vallejo es confuso; sobre todo en IN; hemos ido desbrozando sin embargo algunas de sus características; de éstas queremos destacar una: para Vallejo la sensualidad conlleva la noción de pecado, pero sólo a través de esa sensualidad se puede ir hacia un amor de otro tipo. Esta es la noción que aparece en Comunión, Un amor prohibido, El poeta a su amada, Para el alma imposible de mi amada. Esta barrera en la eficacia de las relaciones amorosas conduce al poeta a otras búsquedas:

- 1 SILENCIO. Aquí se ha hecho ya de noche,
ya tras del cenenterio se fue el sol;
aquí se está llorando a mil pupilas:
no vuelvas; ya murió mi corazón.
- 5 Silencio. Aquí ya todo está vestido
de dolor riguroso; y arde apenas,
como un mel kerosene, esta pasión.

- 10 Primavera vendrá. Cantarás "Eva"
desde un minuto horizontal, desde un
hornillo en que arderán los nardos de Eros.
¡Forja allí tu perdón para el poeta,
que ha de dolerme aún,
como clavo que cierra un atadú!

- 15 Mas... una noche de lirismo, tu
buen seno, tu mar rojo



se azotará con olas de quince años,
al ver lejos, aviado con recuerdos
mi corsario bajel, mi ingratitud.

20 Después, tu manzanar, tu labio diándose,
y que se aja por mí por la vez última,
y que muere sangriento de amar mucho,
como un croquis pagano de Jesús.

25 Amada! Y cantarás;
y ha de vibrar el femenino en mi alma,
como en una enlutada catedral.

Una atmósfera de agotamiento y de muerte parece envolver el curso de estas estrofas. El poeta se enfrenta al arquetipo del femenino, y siente y comprende la frustración de un ideal que sigue siendo culpable, y confiesa pudibundez característica, y en el verso 3 "aquí se está llorando a mil pupilas", y se está refiriendo a sí mismo. En el verso 7 la elección del verbo kerosene, confiere un tono lúgubre "nacional" a la composición. Lo erótico, pues desaparecerá. Más adelante en el verso 10, se advierte el sacrificio de Eros, como una totalidad. Todo esto de la composición es más bien débil y reitera figuras utilizadas en otros poemas, como por ejemplo en Bordas de Mi cuando Vallejo da un "toque cultural" a sus emociones amorosas. Estas se debilitan, y el poema pierde originalidad.

Compárese:

- a) y arde apenas
como un mal kerosene esta pasión.



- b) y ha de vibrar el femenino en mi alma,
como en una enlutada catedral.

Un paso más adelante en la progresiva desconfianza del poeta hacia la relación amorosa, lo encontramos evidenciado en los versos finales del poema Amor

Amor, no te quiero cuando estás distante
rifado en afeites de alegre bacante,
o en frágil y chata facción de mujer.

Amor, ven sin carne, de un icor que asombre;
y que yo, a manera de Dios, sea el hombre
que ama y engendra sin sensual placer!

Estos versos podrían parecer los más decepcionantes de Vallejo, en cuanto a Amor se refiere, en HM; la crítica suele citarlos en ese sentido; se olvida otra composición que es más radical, más lúgubre, más desesperanzada. Nos referimos a Tálamo Eterno. A más de cincuenta años de su publicación, en este poema podemos ver con toda claridad "los defectos" que HM tiene; pero no es eso lo importante; el primer verso, resume y ejemplifica la actitud de Vallejo frente al Amor:

Sólo al dejar de ser, Amor es fuerte!

El resto de la composición desarrolla esa imagen, un poco como el famoso soneto de Quevedo Errese un hombre a una nariz pegado. Para casi al final, ese otro gran tema de Vallejo: la



fraternidad, no importa que en la tumba:

dulce es la sombra, donde todos se unen
en una cita universal de amor.

En su Historia Trágica de la Literatura, Walter Muschg dice

"Un dolor es más sutil y hiere más hondamente que los demás: el dolor del amor. El secreto del amor es que es al mismo tiempo dicha y sufrimiento. Parece que el poeta debe obtener de él más sufrimiento que felicidad." (18)

Y estas frases son válidas para el Vallejo de HN, por lo que allí literariamente evidencia. Vallejo sufre por el desencantamiento y no se sobrepone a él, pues no puede separar la realidad de la visión. Ha advertido que sus esperanzas eróticas son irrealizables y se niega a olvidar la imagen primigenia de fraternidad. Esta fraternidad no estará limitada a un objeto anado: la mujer, compañera; sino que tendrá otras vetas: la solidaridad con la familia, la solidaridad con los hombres exacerbada por su experiencia carcelaria primero y después por la guerra civil española. La Fraternidad Universal que el poeta buscaba en HN, y que encontraba solo en la muerte, se revolverá contra el Destino, contra la misma parca y encontrará en la solidaridad, la camaradería, la comunidad de ideales, su definitivo camino. En HN, la poesía amorosa se da en progresivo ascenso de la



siguiente manera:

- | | |
|----------------------------|---|
| 1) Idealización del amor | En <u>Retablo</u> e <u>Idilio M</u> |
| 2) La mujer como objeto | En <u>Capitulación</u> |
| 3) El sexo como pecado | En <u>El poeta a su amada</u>
<u>Amor prohibido</u>
<u>Comunión</u>
<u>Para el alma imposi</u>
<u>de mi amada</u> |
| 4) La frustración del amor | En <u>Yeso</u> tiene un primer
momento, y su culminac
en <u>Amor</u> y en <u>Tálamo Wt</u> |

Los poemas de HN que pertenecen a las primeras instancias numéricamente son menos. Dentro de los rubros 3 y 4 podrían incluirse otros del libro. No es nuestro propósito este distico; sin embargo hemos querido apuntar a distintas actitudes que los poemas evidencian en HN, dejando de lado, las circunstancias biográficas de la elaboración de los poemas tan complicadas y difíciles de probar, e inútiles en última instancia.

Estas mismas actitudes, reaparecen modificadas en ce, pero habrá una preeminencia de la relación real hoy



bre=mujer; no habrá dejado de lado el ropaje "cultural
modernista", la frase será más cortante y la visión más
terrenal.



NOTAS

- (1) Honorio Delgado. La formación espiritual del individuo. Lima. Imprenta Santa María. 1949. p. 8.
 - (2) Max Silva. El amor a la mujer en la poesía de Vallejo. Inédito.
 - (3) En Fascinum Nro. 1. Lima. Abril 1972. p. 28.
 - (4) Angel Flores. Aproximaciones a César Vallejo. New York Las Américas. 1971. Tomo II p. 9.
 - (5) Roberto Fernández Retamar en el prólogo a César Vallejo Obra poética completa. La Habana. 1970. p. IX
 - (6) Alberto Escobar. Cómo leer a Vallejo. Lima. P.L. Villanueva. 1973. p. 69.
 - (7) En Lula Vallejo. Nro. 2-3-4. Córdoba. 1962. p. 51.
 - (8) Ib. p. 50.
 - (9) "Su verso es dulce y grave: monótonas hileras de chopos invernales en donde nada brilla; renglones como surcos en pardas sementeras, y lejos, las montañas azules de Castilla."
- Dice Antonio Machado de Berceo.
- En Antonio Machado. Obras Poesía y Prosa. Buenos Aires. Losada. 1964. p. 227.
- (10) Alberto Escobar. Opus cit. p. 40.
 - (11) En Dámaso Alonso. Poesía española. Madrid. Gredos. 1966. p. 42.



- (12) André Coyné. César Vallejo y su obra poética. Lima
Letras Peruanas. S/f. p. 33.
- (13) Luis Monguió. César Vallejo. Vida y obra. Lima. 1960
toro Perú Nuevo. S/f. p. 107.
- (14) André Coyné. Opus cit. p. 37.
- (15) Leopoldo Lugones. Obras poéticas completas. Madrid
Aguilar. 1959. p. 193.
- (16) André Coyné. Opus cit. p. 19.
- (17) El trabajo del profesor Meo Zilio apareció en Julio
Vallejo Nro. 2-3-4 pp. 340-351. Con algunas modifi-
caciones ha sido reeditado por Angel Flores en el
Simposio Aproximaciones a Vallejo Tomo II pp. 17-
- (18) Walter Muchsg. Historia Trágica de la Literatura.
México. D.C.E. 1965. p. 509.



x



Dos son las actitudes que ha provocado en la crítica Trilce: de un lado la de Luis Alberto Sánchez, (1) quien se preguntaba en 1922, por qué Vallejo había escrito Trilce, por qué había lanzado un nuevo libro, "incomprensible y estrambótico, aquella complicada urdimbre de palabras"



ortografía antojadiza"; de otro la actitud de Antenor C
go:

"César Vallejo está destripando los muñeco
de la retórica. Los ha destripado ya.
El poeta quiere dar una versión más direc
más caliente y cercana de la vida. El poe
ha hecho pedazos todos los alambritos con
vencionales y mecánicos. Quiere encontrar
tra técnica que le permita expresar con m
veracidad y lealtad su estilo en la vida"

Entre uno y otro extremos, los lectores y críticos,
riátegui inclusive, han aplaudido la novedad que Trilce
significó, pero a la hora de seleccionar los versos "ant
logables" se ha preferido siempre, contumazmente, los ve
sos de Trilce más cercanos a la estética de Heraldos Negro
No ha habido, ni siquiera en años recientes, una compren
sión de los ~~problemas~~ que plantea Trilce. Los "vallejistas"
han estado y todavía continúan en una penosa disputa que
no siempre tiene ribetes literarios. En un camino que ju
gamos equivocado, se ha procurado agrandar la vete biográ
fica, con las inevitables contradicciones que esta vía su
pone, obviando con frecuencia un principio simplísimo: la
poesía es un ente distinto de su correlato real. Y aun su
poniendo lo contrario.

"Los temas profundos del poeta son temas po
los que él (alguien en él) ha optado un di
están relacionados con lo más clandestino
(en el mejor sentido) de su experiencia p
sonal, que no forzosamente corresponde a



aquello que los demás (incluso muchas veces sus íntimos) perciben de su biografía". (3)

Recientemente ha sido Roberto Fernández Retamar, el crítico que ha calibrado más alto a Trilce, y reivindica para ese libro todavía olvidado, una categoría especial. 1922 es importante por varias cosas: es el año de la marcha sobre Roma de Mussolini y las "camisas negras"; literariamente la fecha es más feliz y no menos sintomática: ese año aparecieron Ulises de James Joyce, y Tierra Baldía de T.S. Eliot.

"No en un centro mayor de la cultura europea sino en una ciudad peruana y en una humilísima edición hecha por manos de presos, también ese año, aunque es cosa que suele recordarse bastante menos, apareció Trilce de César Vallejo. La importancia de este libro para la poesía de lengua española no es menor que la que tiene, para la inglesa el de Eliot y para la francesa el movimiento surrealista". (4)

Justa valoración la del poeta y crítico cubano. Como lo dijo Enrique Azálgara Ballón en 1945 (5) el Perú infantil aprende a hablar con Vallejo, y aunque alguien pueda aplicar a Vallejo las mismas palabras que se han dedicado a los poetas anteriores: subordinación a la poesía europea, porque todos los ítsmos han venido de Europa, con la probable excepción del modernismo, Vallejo no es un colono literario, ni está subordinado a un medio del que es resultado, sino que es también un interpretador de su circunstancia.



Trilce es un libro nacido en la orfandad literaria. En ese sentido su vinculación con el modernismo es nula; existe sí un hilo comunicante con HN, con la porción más personal de EN. Distinto es pues, el signo de Trilce con respecto a sus homólogos europeos : Vallejo no recibe el lenguaje como un conjunto de posibilidades que existen previamente, sino que esas posibilidades, esas reglas de juego, se van modificando en el mismo ejercicio de la lengua. He ahí el riesgo de Trilce: de un lado, lo heredado es absolutamente insuficiente y es un ^{trazo} corsete a la expresión del poeta; de otro, los lectores han heredado ese código con el que se entienden, y Vallejo quiere comunicarse con ellos. Alguien ha dicho que T, es un libro surrealista. Nada más alejado de la verdad. ¡Con qué ligereza se manejan los términos! Por supuesto que el Surrealismo no existía como movimiento en 1922, pero al mismo tiempo Vallejo no puede ser un surrealista "delante de la letra" para decirlo en castellano, porque se proponía hacer lo contrario que los surrealistas (6). En un poema surrealista, una imagen puede reemplazar a otra con tal que tenga parecido nivel de ensoñación. En T, el vocablo es importante en sí mismo; el término es enteco, chispeante. Esta "orfandad del idioma" le permite enriquecer las posibilidades significativas, ponerle nombre a las cosas: heriza nos-onfaloideo; le da también oportunidad de dar lustre a antiguos vocablos sumer-



gidos. Xavier Abril ha señalado (7) las vinculaciones de Vallejo con el lenguaje del siglo XVI y aunque sus ejemplos no nos parecen del todo precisos, la premisa general parece ser valedera. En esta voluntad arcaizante de Trilce, no existe el "espíritu arcaizante" que sí lo encontramos en otros poetas peruanos. Contrástese la visión del mundo de Martín Adán con la de Vallejo y se nos dará la razón. En Trilce, el arcaísmo, está en movimiento, sirve a una estética de la temporalidad; además, esos arcaísmos sólo lo son parcialmente. Se ha olvidado que existe lo que los lingüistas llaman "espíritu de campanario". El contacto y mezcla de las lenguas se produce a un distinto ritmo: en las zonas más alejadas de la metrópoli, la modificación diacrónica de la lengua se produce con más lentitud. Existen vocablos castizos del siglo XVI como por ejemplo "enantes" que habiendo perdido vigencia en España, siguen teniéndola en América. El "espíritu de campanario" de Santiago de Chuco tuvo que ser mayor que el de Lima, el lenguaje diario de un poeta como Vallejo, tan afinado a la tradición familiar y local era necesariamente arcaizante. El lenguaje del Perú, la norma lingüística del norte del Perú, específicamente de Trujillo, y más concretamente de Santiago de Chuco, signaría para siempre la producción poética de César Vallejo. Cuando Vallejo nos habla más adelante de su burro peruano del Perú no está cometiendo ninguna arbitrariedad: está rindiendo homenaje a ese lenguaje



que yantó desde pequeño y que él vivificó como nadie.

No estan dulce T, ni tan fácil como lo pintan:

"Así como de duplo se pasa a triple, de dúo a trío, de duplicidad a triplicidad, Vallejo sintió que era oportuno pesar verbalmente de dulce a trilce". (3)

Con afán juguetón, alguien podría decir que trilce, se parece más a triste que a dulce; lo que queda en claro es que el título del libro nos da una primera pauta para su comprensión. Pero esta palabra inventada, absolutamente nueva, no tiene un contenido objetivo preciso, y es a la vez cantarina, sonora, atractiva. Vallejo tampoco ha querido precisar títulos para los poemas; numerarlos significa también ofrecernos un orden, una lectura, un modo de lectura que el poeta propone y que debiéramos seguir antes de intentar otros, también necesarios. Las posibilidades expresivas del lenguaje no siempre son racionales, en el ritmo, en la distribución de poemas, en la efectividad de cada término, podríamos encontrar mayores posibilidades de comprensión. En el poema XXXVI, Vallejo nos invita a rechazar la armonía Rehusad la simetría a buen seguro. Y eso significa ^{como dice} apostentarse con el desequilibrio, lidiar con la disonancia, ^{Yuckiev,} despojarse de ordenamientos seguros, empezar de nuevo, fundar el lenguaje:



Samain diría el aire es quieto y de una contenida
tristeza.
Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lin-
dero a cada hebra de cabello perdido, desde la cu-
beta de un frontal, donde hay algas, toronjiles
que cantan divinos almácigos en guardia, y versos
antisépticos sin dueño.

(Trilce LV)

Por todo lo dicho, queremos concluir este apartado afirmando que el lenguaje de Trilce es vanguardista, pero no surrealista. Vallejo en este libro se aparta de la estética modernista, pero cela mucho más hondo que sus supuestas influencias ultraístas. Mientras ellos, olvidando la hondura de los versos de Machado, juegan con el lenguaje, hacen arabescos en el papel en blanco, Vallejo se pelea con las palabras, las hace rechinar, les hace decir lo que ellas no esperan, trastoca los términos, ajusta cuentas con la estética modernista; solo, nos está ayudando a todos; está manteniendo bullente el idioma con que hablamos.

N . Más de cincuenta años de su publicación, Trilce sigue siendo un territorio poético no frecuentado coherentemente ni por la crítica, ni por los lectores; se desbrozan algunos poemas, se emiten algunas hipótesis, pero todavía no se ha visto el libro como una totalidad: no una suma de poemas, sino un libro de poesía que tiene poemas. En T a diferencia de HN, el orden de los poemas es significativo; cualquier clasi-



ficación distinta daría también lecturas distintas. Sabido esto, como hipótesis general queda empezar por lo simple: ni siquiera se ha hecho un vocabulario de T, punto de partida indispensable para la comprensión cabal del libro; la falta de ese trabajo modesto y a la vez necesario nubla las posibilidades interpretativas de cualquier comentarista. Veamos un ejemplo, la primera estrofa del poema II de Trilce:

Tiempo Tiempo

Mediodía estancado de relentes.
Bomba aburrída del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

ha sido interpretada por el profesor Monguió de la siguiente manera:

"Los versos breves: "Tiempo Tiempo" y "Era Era" emparedan los tres versos largos del corazón de la estrofa que expresan la lentitud de mediodía caliginoso y maloliente, y el chirrido, reiteración de erres, sugerente del crujir rítmico, espirante-impelente, de la bomba cuartelera que gasta tiempo, come tiempo, bebe tiempo, achica tiempo, que a cada uno de sus golpes hace pasado del tiempo presente: "Era Era". (9)

Según Julio Casares (10) caliginoso dícese del ambiente denso, nebuloso y oscuro; y relente es humedad que en las noches serenas se nota en la atmósfera. ¿Añadirémos una in-



congruencia más a las que se atribuyen a Vallejo? En Trujillo, como norma lingüística de ahora, y por extensión en el norte del Perú, relente tiene un significado diverso: aplícase a los rayos del sol muy intensos que nos obligan a desviar la mirada. Por extensión esta claridad intensa, puede venir de un objeto que refracte los rayos del sol. Así puede decirse: "relente del mar" etc. La crítica sobre Trilce recién está empezando; antes de buscar las connotaciones bien se haría clasificando las denotaciones. Véase más adelante el poema IX de Trilce.

Somos conscientes de que la multiplicidad significativa de Trilce, no se agota con uno u otro análisis. Estamos, sí, proponiendo una lectura de los poemas amorosos de Vallejo. Poco es lo que se ha hecho en torno a T, y mucho lo que queda por hacer. Sólo conocemos un trabajo sistemático en torno al libro: el de Mariano Iberico y sus discípulos. El análisis que allí se hace poema por poema no es muy riguroso, pero en la Introducción general, el profesor Iberico nos dice:

"Cuatro serían según este criterio las raíces o los temas fundamentales de la poesía de Vallejo en Trilce: la Madre, el Sexo, el Tiempo y la Muerte. Temas que, naturalmente, no constituyen líneas paralelas de pensamiento sino que se implican recíprocamente... Para no citar sino una de estas implicaciones vitales profundas, observaremos que el sentimiento del tiempo humano es inseparable del



sentimiento de la muerte y que así los temas que los conciernen constituyen en realidad el mismo tema: el tema inmenso de la realidad agónica de la vida." (11)

Alex Comfort, poeta y al mismo tiempo médico biólogo inglés ha vinculado la experiencia sexual con esa pérdida de identidad personal, vacío, sensación oceánica de no existencia que es el objetivo general de las técnicas del yoga:

"El orgasmo sexual es el único fenómeno de éxtasis que forma parte de la experiencia general y, efectivamente, lleva en sí un desasimiento de la identidad parecido al de la muerte."

y dice también:

"En el sistema Tantrika budista la sunya se identifica con la mujer; representa, entre otras cosas, el olvido y el bienestar que se experimenta dentro del útero, el estado del niño dormido, la fantasía de sentirse "engullido" y la sumersión de la identidad en el momento del orgasmo ("la mort douce")." (12)

En algunos poemas de T se aprecia ese "olvido" estudiado por Comfort y que nos da la clave del acercamiento entre amor y muerte.



EL AMOR COMO NEGOCIO

XXXVII

- 1 He conocido a una pobre muchacha
a quien conduje hasta la escena.
La madre, sus hermanas qué anables y también
aquel su infortunado "tú no vas a volver".
- 5 Como en cierto negocio me iba admirablemente
me rodeaban de un aire de dinasta florido.
La novia se volvía agua,
y cuán bien me solía llorar
su amor mal aprendido.
- 10 Me gustaba su tímida marinera
de humildes aderezos al dar las vueltas,
y cómo su pañuelo trazaba puntos,
tildes, a la melografía de su bailar de juncia.
- 14 Y cuando ambos burlanos al párroco,
quebróse mi negocio y el suyo
y la esfera barrida.

No es este un poema típico de T, no es especialmente complicado. Tiene una cierta serenidad que no es usual ni en HN, ni en otras composiciones de T. La composición



deja entrever ciertos rasgos métricos que corresponden a una época anterior de Vallejo, no es que el verso ~~no~~ esté medido; hay ~~(asombros)~~ estisbos métricos.

El verso 1 rehúsa identificar a la muchacha. Como en Capitulación de HM, ésta es una pobre muchacha (allá decía pobre trigueña aquella). El centro motor del poema es el poeta, la experiencia personal suya: He conocido; en el verso 2, se pone en relieve la condición de superioridad del actuante, (a quien conduje hasta la escena). En el verso 3, la condición de pobreza de la muchacha engendra anabilidad de toda la familia, anabilidad prolongada con temor en el verso 4: la inseguridad de la muchacha respecto a la vuelta del poeta.

La primera estrofa nos ha introducido de golpe en la escena; si releemos el texto veremos al poeta, a la amada, y a los familiares de ella, trajinando como quien asume un papel conocido. Hay una cierta distancia de narrador, que nos cuenta sin ninguna pasión lo ocurrido.

Los versos 5 y 6 encierran el significado más importante del poema; esa condición de conductor, de director que tiene el poeta, está pues, relacionado con ~~(algo que~~ ~~hemos detectado en las primeras páginas del trabajo):~~ el amor concebido como un negocio. Mientras el negocio va bien, el amor marchará mejor. Todavía no se ha reparado en el significado de la palabra dinasta que ilumina to-



avía un poco más el texto. Dinasta es el príncipe que reinaba bajo la dependencia de otro soberano. El dinero, es "buen esclavo, y mal señor" de Vallejo. En función a este aire de dinasta, la novia (que antes pobre muchacha) adquiere rango, se volvía agua, cumplía mejor su papel, hacía "teatro":

y cuán bien me solía llorar
su amor mal aprendido.

La estrofa III entre los versos 10 y 13, señalan una nueva fase del distanciamiento del poeta. Pero la presencia de la muchacha está disminuida; hay cierta condescendencia en la adjetivación: tímida marinera, humildes, aderezos, bailar de juncia. Y esta última palabra tiene una doble vertiente significativa: planta vivaz, medicinal y olorosa, y también jactarse, echar bravatas. Podemos decir que la muchacha vivaz, se jactaba asordidamente de su belleza, para asegurarse la presencia del novio.

En los versos 14-16 muy evidentemente se da la ruptura frente a las normas que la sociedad da: ambos burlaron al párroco. Eso significó, una pérdida del negocio: tanto amoroso como crematístico, y todo este mundo, toda esta esfera admirable, todo este retablo fue barrido. ¡Extraña frialdad la del poeta!



André Coyné generalizando mucho hace una relación de poemas, vinculados al resentimiento. Coloca entre ellos al XXXVII que acabamos de ver y entre otros ubica al XXXIV:

XXXIV

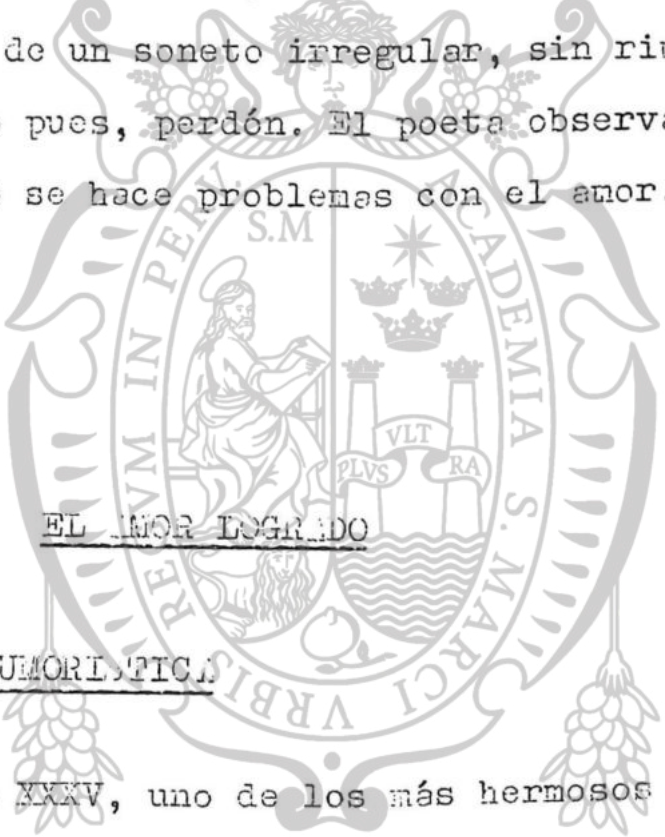
- 1 Se acabó el extraño, con quien, tarde
la noche, regresabas parla y parla.
Ya no hebré quien me aguarde,
dispuesto ni lugar, bueno lo malo.
- 5 Se acabó la calurosa tarde;
tu gran bahía y tu clemor; la charla
con tu madre acabada
que nos brindaba un té lleno de tarde.
- 10 Se acabó todo al fin: las vacaciones,
tu obediencia de pechos, tu manera
de pedirme que no me vaya fuera.
- 14 Y se acabó el diminutivo, para
mi mayoría en el dolor sin fin
y nuestro haber nacido así sin causa.

Nos parece que en este poema no hay resentimiento; por lo menos no es la idea predominante. El poeta se pinta como un extraño, y en el hablar funda la relación amorosa (parla y parla, la charla con tu madre, ya se aca-



bó el diminutivo). La mujer está mejor tratada que en el poema XXXVII. La visión de la madre de la muchacha no es negativa: ella brindaba un té lleno de tarde. Pero había algo de arbitrario en esa relación: el amor del poeta y la amada había nacido sin causa.

Parte del encanto del poema está también en la versificación. Se trata de un soneto irregular, sin rimas. Pero no hay rencor, tampoco pues, perdón. El poeta observa los hechos, los explica, no se hace problemas con el amor. Se acabó todo al fin.



EL AMOR LOGRADO

a) UNA VISION HUMORISTICA

El poema XXXV, uno de los más hermosos del conjunto, mezcla dos actitudes en el amor. El dinasta florido pasa un día de fiesta con la amada:

XXXV

- 1 El encuentro con la amada tanto alguna vez, es un simple detalle, casi un programa hípico en violado, que de tan largo no se puede doblar bien.



5 El almuerzo con ella que estaría
poniendo el plato que nos gustara ayer
y se repite ahora,
pero con algo más de mostaza;
10 el tenedor absorto, su donec radiante
de pistilo en mayo, y su verecundia
de a centavito, por quítame allá esa paja.
Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
y que no se debe tomar mucho!

15 Y los demás encantos de la mesa
que aquella núbil campaña borda
con sus propias baterías germinales
que han operado toda la mañana,
según me consta, a mí,
20 amoroso notario de sus intimidades,
y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos.

Mujer que, sin pensar en nada más allá,
suelta el mirlo y se pone a conversarnos
25 sus palabras tiernas
como lancinantes lechugas recién cortadas.

Otro vaso y me voy. Y nos marchamos,
ahora sí, a trabajar.

Entre tanto, ella se interna
30 entre los cortinejes y ¡oh aguja de mis días
desgarrados! se sienta a la orilla
de una costura, a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,
35 que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!

De este poema he dicho Iberico:

"En este poema se repite una vez más el tema familiar de la cena, como motivo o un pretexto para la realización poética. Aquí se trata de un pretexto erótico que presenta en lo que llamamos la primera



parte del poema un aspecto frívolo, con ciertos matices de ironía, y que en los últimos siete versos adquiere un significado más serio, aunque el "hase visto" final parece anular todo lo dicho en una especie de melancólico humorismo." (13)

Nos ha sido particularmente difícil seguir la prosa de Andrés Coyné, sus bruscos saltos, su confusión. Sin embargo, un poco gracias a un azar "surrealista", podemos copiar aquí dos opiniones suyas fragmentarias sobre este poema:

"Encontramos en Trilce fragmentos de un humor amargo, rencoroso o condescendiente que no hallábamos en Heraldos Negros: nunca Vallejo habló de Mirthe como en ciertas ocasiones habla de Otilia ("cuán bien me solía llorar / su amor mal aprendido", T37), burlándose hasta de esos almuerzos que tanto le gustaban ("poniendo el plato que nos gustara ayer / y se repite ahora, / pero con algo más de nostálgia", T35) y de otros cuidados caseros de los que también se aprovechara ("Se sienta... / a pegar el botón de esa canisa, / que se ha vuelto a caer. Pero hase visto! ", T37). (14)

"Mientras era feliz con Otilia, Vallejo se entregaba a los "encantos de la mesa" y, algo burlón por cierto, cantaba "la cerveza lírica y noruega / a la que celan sus dos pezones sin lúpulo / y que no se debe tomar mucho" (T35). La burla se explica porque, de todos modos, el niño ha crecido, y trata a la amada con más picardía de lo que podía tratar a su madre: la "nueva madre" no es exactamente la madre." (15)

Y en otro contexto:

"... nadie puede explicarse el porqué de esa estrofa inicial de T35, a no ser que sepa que los



programas de las carreras del hipódromo de Lima se imprimían, efectivamente, en largas tiras de papel de color violeta." (16)

Nos parece que el comentario de Iberico es bastante desajustado, pues imagina la cena como un pretexto para la realización poética. Lo que él llama "aspecto frívolo" es más bien el entusiasmo de un día de fiesta compartido.

Coyné por su lado confunde la actitud "humorística" con la burla. Ese poco más de nostaza, indica algo más de aderezo en nuestro sano entender, y por fin el que la anada le pegue un botón es señal de mucha confianza, pues además el poeta es amoroso notario de sus intimidades.

Pero vayamos con orden: en la primera estrofa (1-4) Vallejo -como ocurre en tantas otras composiciones de Trilce-, habla en tercera persona, pero está refiriéndose a sí mismo. Un programa hípico (donde lo que menos importa es el color) es violado, avioletado o como se quiera, también porque el violeta es un color irrelevante, es un color "frío" en contraste con un "rojo" por ejemplo que es "cálido". Un programa hípico es algo sabido de antemano; con todas las peripecias internas que las carreras de caballos significan, cada programa hípico es idéntico a otro; difícilmente se puede cambiar. No se puede doblar bien. El encuentro con la anada, se parece a eso; es casi un programa hípico. La metáfora prue



ba también lo precario de la unión de los amantes, pues de ser de otro modo, no parecería el programa con ella tan largo.

La segunda estrofa que abarca los versos 5-14, tiene un soporte verbal muy interesante pues, entrecruza bien los tiempos verbales : el almuerzo con ella que estaría, poniendo el plato que nos gustara ayer. El poeta se ha instalado en el presente y desde allí avizora un futuro hipotético, basado en el conocimiento que de las costumbres de la amada tiene. Pero no se trata de "coner" en el sentido lato. La cena no es el tema del poema. De lo que se trata es compartir unos momentos; por ello el tenedor está "absorto". Prosificado el verso quiere decir: abstraído del propio coner, comiendo, en la pura contemplación, en el diálogo. El tenedor deja de ser actuante, y quien lo maneja habla o mira. En el hecho simple de beber la cerveza (12-14) hay una referencia sensual "oral". Los pezones de la muchacha, "celan" al poeta. De otro lado, la amada, -sin transición, lo que confiere un toque muy moderno al poema- da órdenes, "como nueva madre" a nuestro juicio, "que no se debe tomar mucho".

La estrofa tercera (15-22) es un desarrollo en primera persona, desde una perspectiva muy personal. La amada ha desplegado sus gracias agasajantes durante toda la mañana. Amoroso notario de sus intimidades, tiene una doble



connotación, una de índole sexual, y la otra más general, que indica una comprensión grande, una confianza (en el sentido del habla popular: "es de confianza") que genera un poder observar los más íntimos vericuetos de la cocina, anteriores al agasajo. Ese constante quehacer de la muchacha, ese ir y venir, se transforma en la voz del poeta en las diez varillas mágicas de sus dedos pancreáticos.

La estrofa siguiente (23-28) retoma la inmediatez, en una especie de presente histórico (en lo personal). Tienen estos versos, lo mejor del espíritu amoroso de Vallejo: el elogio de la mujer que trabaja. La muchacha, mientras trabaja, no descuida a su invitado de confianza, a su amante, y de pronto suelta el mirlo, y se pone a conversarle. (No es casualidad, nos parece, que esa misma palabra, Mirlo fuese sinónimo de vida, en el poema Retablo de HN). En la poesía amorosa de Vallejo, el hablar, y en especial el que la muchacha hable es síntoma y presagio de que las cosas van por buen camino; incluso cuando la muchacha se lamenta como en T 37, tú no vas a volver, ese lamento tiene un toque de humanidad, de asunto no puramente animal. Las palabras de la muchacha tiernas son al mismo tiempo frescas para el poeta, son como lancinantes lechugas recién cortadas. Doble frescura pues, de un lado las palabras son tiernas, y al mismo tiempo parecieran lechugas recién cortadas. Aquí está el Vallejo más peculiar: el que ama las cosas co-



tidianas, el que más tarde querría que todos los animales fueran hombres.

El programa tan largo al comienzo, al final le va resultando grato, como puede verse en los versos 27 y 28:

Otro vaso y me voy. Y nos marchamos,
ahora sí, a trabajar.

Respecto a la interpretación de la última estrofa, tenemos que discrepar radicalmente de lo dicho por Coyné. Es precisamente señal de confianza de entendimiento muy grande, el acto de coser un botón a una visita, aunque se trate del anente. Ese "hase visto" que parece ser una forma culta, pertenece al lenguaje popular norteco y se usa como expresión admirativa, con un matiz de condescendencia, por un hecho inesperado.

En el texto (verso 35) nos parece obvio que la expresión está dirigida al botón que se ha atrevido a salirse de su sitio, pero da la oportunidad, a la muchacha de ejercer sus habilidades en ese hecho tan simple, unirse más al poeta: coserme el costado a su costado.

Llamemos a este poema de visión humorística, no como sinónimo de poema burlesco, sino de buen humor; en pocas composiciones de Trilce puede apreciarse como aquí, un humor bueno, un saludable optimismo, real y concreto, en la actitud del poeta. Eso que Coyné llama "pi-



cardías con la nueva madre" no son sino síntomas de la maduración personal del poeta, capaz de enfrentar de un modo "adulto" las relaciones amorosas. Y esto no es un dato biográfico; aparece evidenciado en el poema.

Si nos preguntaran por la actitud ideológica de Vallejo en este poema, tendríamos que responder con Marx, que hay actitudes "humanas" que trascienden lo histórico y que se dan en distintas circunstancias y en distintas épocas. Esta afirmación, manejada como corolario, nos parece verdadera; usada como premisa es un escamoteo más o menos hábil de la verdad.

b) LA AMADA NECESARIA

Una visión madura también de la relación amorosa la podemos encontrar en el poema VI, aunque aquí el relieve ha sido puesto sobre la necesidad que tiene el poeta de la amada.

VI

- 1 El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otílicas,



5 en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.

Ahora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañone
10 el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no estén mías
a mi lado.

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

15 Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, ni aquella
lavandera del alma. Qué mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
20 de probar que sí sabe, que sí puede
azular y plenchar todos los caos.

¿Iberico este texto le parece:

"Evocación de la lavandera a la vez ausente y po-
sible, símbolo del ser como forma de purificación
y además como compensación para todo lo confuso e
injusto de la vida. La Lavandera como símbolo lustral." (17)

En este texto encontramos una actitud de necesaridad. El primer verso, sirve de soporte inicial, y es el punto de partida para cierto aparente ilogicismo verbal; la frase resultante no es ilógica, como parecería ser, sino que es la aflora-



ción recóndita de una de las tantas posibilidades que el código del idioma ofrece.

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado ni lavandera;
lo lavaba en sus venas otílinas,

Si Vallejo, como lo ha probado tantas veces, es un poeta capaz de condensar, y siendo uno de los modos de condensar, la eliminación, ¿por qué no pensar que eso ha ocurrido en este primer verso? El verso prosificado quedaría así:

El traje que vestí esta mañana

con lo que quedan resueltos la "incoherencia", el "ilogicismo verbal" etc. Más importante nos parece el uso de los tiempos verbales del indicativo. El traje que vestí a través de ese pretérito puntual nos indica acción concluida, hasta cierto punto equivalente al pretérito perfecto ha lavado del verso segundo, pero en oposición al lo lavaba, imperfecto del verso 3. La estrofa se enriquece con el verso 4: el amor de la muchacha, que lavaba, en el chorro de su corazón. Y allí queda evidenciado el hondo significado del poema. No es que los significados de lavandera-ante, se contrapongan; se yuxtaponen enriqueciéndose entrambos a porfía. Pero ahora el poeta no puede preguntar a la ausente. El traje recién lavado, no lo ha lavado, la lavandera, la mujer que e-



jerce ese oficio, sino la otra lavandera, la que era al mismo tiempo amante. Y es el único rescoldo que queda de ella. No es tan importante el traje en sí sino en virtud de su vinculación con la amada ausente.

La segunda estrofa, versos 7-12, denuncia un poco la dependencia, la orfandad del poeta que necesita ser ayudado. Resulta oportuno recordar que la palabra falsilla significa hojas de papel con líneas muy señaladas, que se pone debajo de otro en que se ha de escribir. Si vinculamos este significado con el de encañonar, echar cañones las aves, (y cañón es la parte córnea y hueca de la pluma del ave) tendremos como resultado, que el poeta está listo para dar frutos, para emplumar, y justamente entonces, se ha quedado solo, ahora ya no hay quien veya a las aguas y con ese lenguaje ecezante: todas las cosas / del velador (han desaparecido, ha sido suprimido) de tanto qué será de mí, / todas no estén más / a mi lado.

En los versos 13-14, a través de la palabra fratesadas, probablemente una errata de fratasadas (~~fratasar: alisar, igualar los revoques con el fratás; fratás: tablita lisa con un teruguito al medio que sirve para alisar el enlucido.~~) el poeta nos da ese sentido de igualdad absoluta en la posesión de los bienes materiales. Las cosas del tocador, las más necesarias para el poeta en su diario vivir, han quedado en poder de la amada; pero no es un robo, han



quedado selladas con su trigueña bondad. Además la amada, es lo más querido para el poeta, ella misma ya no se da. Esa trigueña bondad (trigueña era también la muchacha de Capitulación) queda en el verso 14, esparciendo confianza en todos los versos anteriores, iluminándolos, enriqueciéndolos; sirve al mismo tiempo de soporte al dramatismo de la última estrofa.

El poeta ha venido discurriendo con serenidad, pero con pena en un "in crescendo" continuo, pero ahora, de pronto en el verso 15 y de allí en adelante, todo es desesperación y exclamaciones. Y si supiera si ha de volver;/ y si supiera qué mañana entrará, son versos que están dejando implícita una segunda parte que corresponde al lector añadir, y para efectos del comentario proponemos una racionalización que de todas maneras dirá menos que la emoción misma:

Si supiera que va a volver, soy capaz de hacer cualquier cosa.

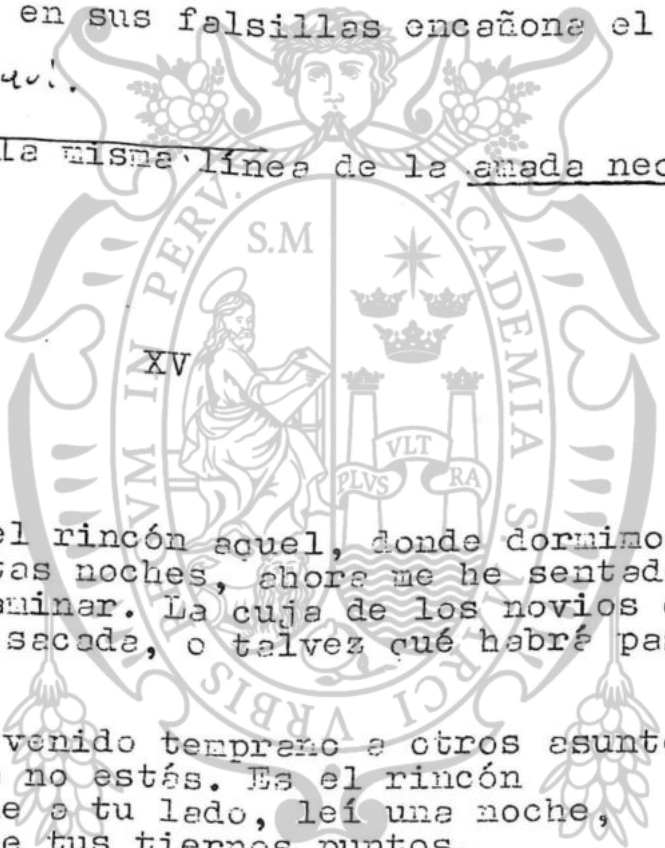
En los versos 17-22, llama a la muchacha mi aquella lavandera del alma (este aquella tiene signo contrario al de Capitulación; mientras en HN, revelaba una distancia psicológica, aquí muestra una distancia física). Luego la pinta triunfante, satisfecha, y aún más dichosa, de cumplir su papel, de ayudar, de azular y planchar todos los caos. El final de este poema parece corroborar lo dicho en



un hecho conocido.

~~el capítulo II:~~ muchas veces Vallejo ve a la mujer como un "auxiliar mágico"; siendo esto cierto quisiéramos añadir que en T VI la mujer es valiosa, porque es capulí de obrera, es linda, como un capulí, pero tiene gusto y dicha por el trabajo. Dependiente afectivamente, la relación hombre-mujer, aquí es una relación de iguales: el poeta también es un trabajador: en sus falsillas encañona el lienzo para enplumar. ~~Desde aquí.~~

Dentro de la misma línea de la amada necesaria esté el poema XV:

- 
- 1 En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La caja de los novios difuntos
fue sacada, o tal vez qué hebré pasado.
- 5 Has venido temprano a otros asuntos
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet. Es el rincón
10 anado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poco y harta y pálida por los cuartos.

En esta noche pluviosa,
15 ya lejos de ambos dos, salto de pronto...



Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra.

Obsérvese que en el texto no hay ninguna problematización de la relación amorosa. Ella se daba de por sí, pero además tenía un efecto benéfico, sobre el espacio físico.

En todo el poema, la relación presente-pasado es correlato y sustitución de ausencia-presencia. (18).

Son confusos aparentemente los versos 5-6; queremos creer que tienen una lógica interna y arriesgamos una hipótesis. Si la relación de los amantes está rota, como sostiene Ibero, y como implícitamente reconoce Escobar, ¿por qué la muchacha ha ido temprano y ya no está? Pensamos que el amor ha impregnado, el espacio físico, en el rincón ^{donde} ~~que~~, no sólo se amaban, en el sentido sexual, ^{si no que} era algo más poderoso y más íntimo, ~~(que la relación carnal)~~ una relación vital, cotidiana. En la suspensión de la actitud amorosa hay dos instancias: la distancia física de los amantes como se da en el verso 15 (ya lejos de ambos dos) y la distancia de ambos, con respecto al espacio donde se amaron. El cuarto, pues, no es el mismo, ni los amantes tampoco. Así como ha sido desordenado el espacio físico donde se amaban, del mismo modo, ellos han desordenado su amor.

El espacio físico, en los versos finales 16-18, se con-



vierte en símbolo de los mismos amantes. Ellos son dos puer-
tas, abriéndose y cerrándose, dos puertas que al viento van
y vienen

sombra a sombra

como dice magistralmente el último verso. //

(Contrariamente a lo dicho por Coyné nos parece que el
poema XV, y otros que hemos visto antes, poco tienen que
ver con el poema X, donde se hace una descripción expresio-
nista de un aborto. El lenguaje alcanza a disfrazar la vio-
lencia del hecho, pero al final queda el sabor amargo de lo
no deseado:

No hay ni una violencia.
El paciente incorporase,
y sentado empavona tranquilas misturas.)

La actitud del poema XV, de impregnar amor a los objetos
físicos, de hacerlos símbolos de algo que ya no es, se ad-
vierte en ^{isomer} cambio en el poema XLVI:

La tarde cocinera se detiene
ente la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste.



c) EL LENGUAJE INFANTIL ENAMORADO

Uno de los pocos instantes en el que la poesía amorosa puede sustraerse de ese aire de "temporalidad", -aire y conducta que son condicionadores de los hechos de los hombres- es el momento del fraseo amoroso, el instante en que más que la sensualidad predomina la ternura. En HW, Vallejo había prometido a la amada, dormirse juntos, "como dos hermanitos". Esto que allí era renunciación declarativa, verdad creída por el poeta, pero literaturizada, en algunos poemas de T, se convierte en incandescencia, pura llama de hermosura prístina que da razón de ser a los poemas. No es el regreso a la infancia, donde los mayores van quedando siempre delanteros; se trata esta vez del lenguaje infantil que usan entre sí los enamorados; la ternura que allí se muestra, si bien conlleva sensualidad, la trasciende.

LXXIV

- 1 Hubo un día tan rico el año pasado...!
que ya ni sé qué hacer con él.



Severas madres guías al colegio,
asedian las reflexiones, y nosotros enflechamos
5 la cara apenas. Para ya tarde saber
que en aquello gozna la travosura
y se rompe la sien.
Qué día el del año pasado,
que ya ni sé qué hacer con él,
10 rota la sien y todo.

Por esto nos separarán,
por eso y para ya no hagamos mal.
Y las reflexiones técnicas aún dicen
¿no las vas a oír?
15 que dentro de dos gráficas oscuras y aparte,
por haber sido niños y también
por habernos juntado mucho en la vida,
reclusos para siempre nos irán a encerrar.
19 Para que te compongas.

La recreación de la experiencia hermosamente vivida se da en la continuidad que los tiempos verbales otorgan en los primeros versos (1-2) a un hecho que abarca todo un día y que aún está vivido, tanto que el poeta no sabe qué hacer con él. Repárese en el término rico que pertenece al lenguaje infantil: los niños consideran rico a todo lo compensatorio; los mayores limitamos el término a lo directamente alimenticio. En la conversación diaria es usado en la jerga, con el mismo sentido que Vallejo le otorga: día bueno entre todos, tanto que sigue viviendo, ahora que ya pasó: ¡día rico!



La segunda estrofa (versos 3-10) nos ofrece el diálogo amoroso situado en un espacio que no siempre es propicio: un colegio donde severas madres (verso 3) asedian las reflexiones (verso 4). Situados en este ambiente, podríamos decir que la clave de esta estrofa está en concebir el hecho amoroso como una travesura (verso 6), cosa de niños frente a un conjunto de reglas impuesto por los mayores, representados por las madres severas. No es una cosa de pensar (verso 10 rota la sien y todo), sino de vivir, de no saber qué hacer con ese día.

El verso 11 que inaugura el tercer apartado sirve de catapulta, pues el poeta se sirve de él, para llevarnos al mundo realmente infantil donde los protagonistas aparecen encerrados como en algún poema de EH⁽¹⁷⁾; al mismo tiempo, a manera de vaso comunicante, este verso se refiere a la imposibilidad de amarse a causa de los códigos, las severas madres, las gentes. El amor pues, es prohibido y sólo vive en la clandestinidad, en el lenguaje infantil; pero hay otra clandestinidad que las amantes no han buscado: la clandestinidad del recluso. Como trasgresores de reglas que son, como "niños", los mayores, los que dan las reglas, los que hacen las reflexiones técnicas, los van a encerrar. Y al final el poeta niño amante adopta ese aire suave de burla con que un niño se dirige a otro:



Para que te compongas.

El poema LXXI, hermoso como pocos, combina ese lenguaje infantil de enamorado, con la acción misma de amar, en la que no hay ni atisbos de "pecado" como en HN.

LXXI

1 Serpea el sol en tu mano fresca,
y se derrama cauteloso en tu curiosidad.

5 Cállate. Nadie sabe que estás en mí,
toda entera. Cállate. No respires. Nadie
sabe ni merienda succulenta de unidad:
legión de oscuridades, amazonas de lloro.

Vanse los carros flagelados por la tarde,
y entre ellos los míos, cara atrás, a las riendas
fatales de tus dedos.

10 Tus manos y mis manos recíprocas se tienden
polos en guardia, practicando depresiones,
y sienes y costados.

15 Calla también, crepúsculo futuro,
y recógete a reír en lo íntimo, de este cielo
de gallos ajisechos soberbiamente,
soberbiamente ennavajados
de cúpulas, de viudas mitades cerúleas.
Regocíjate, huérfano; bebe tu copa de agua
desde la pulpería de una esquina cualquiera.



Los versos iniciales (1-2) prefiguran el ambiente, el escenario, no tanto físico, sino psicológico en el cual transcurrirá buena parte de la composición. El sol (fuego claro) no se opone a mano fresca (agua por supuesto), hay más bien un complemento de elementos entitéticos, que dan una imagen de sabia serenidad. Una característica que sería fundamental en PH: un elemento de la naturaleza, aparece humanizado: el sol se derrama, cauteloso.

En los versos 3-6 que constituyen el segundo apartado, se está usando en toda su "radiosidad", el lenguaje infantil de los enamorados. En el imperativo cállate, está subyacente el ruego, perentoria verdad, de quien tiene algo que ocultar. Ocultamiento necesario por ambos protagonistas. Esa expresión toda entera, nos arroja de pronto en la esfera de la sensualidad. No dividida, no un instante, en cuerpo y alma: ¡toda entera! El verso 5 desarrolla esa vieja identificación de Vallejo entre objeto amado y alimento. La relación sexual es vista como merienda succulenta de unidad, pero además es vista a la luz de su contrario: el amor significa también lección de oscuridades, zonas de lloro. (19)

Los versos 7-9 muestran un nivel de exploración "espiritualizadora" que nos va alejando del lenguaje infantil que había servido de sustento en el diálogo amoroso ini-



cial. La imagen carros flagelados por la tarde es un re-
zago de HN. Imaginamos a los amantes, corriendo uno detrás
de otro, con los dedos levemente unidos, probablemente por
un corredor, donde la oscuridad reina, vetado a trechos
por el sol poniente. Pero esta es prosificación. Releamos
los versos y saquemos nuevas conclusiones:

Vanse los carros flagelados por la tarde,
y entre ellos los niños, cara atrás, a las
fetales de tus dedos. riendas

El apresuramiento de los carros, contagia al carro del
poeta, a él mismo y sirve de antecedente para los toca-
mientos sensuales de los amantes:

Tus manos y mis manos recíprocas se tienden
polos en guardia, practicando depresiones,
y sienes y costados.

La última estrofa, entre los versos 13-16, recoge en for-
ma triunfal, la imagen de la relación sexual detenida en
el aspecto de lucha necesaria, como un combate. Resulta
oportuno recordar que el poema IX de T, Vallejo en una
descripción también de la relación sexual, había termina-
do diciendo: Y hembra es el alma de la ausente / Y hembra
es el alma mía. La sensación de duplicidad, de complemen-
to necesario prima allí. En el poema que estamos comentan



do, el poeta recoge una actitud que se había dado en poesía castellana desde el siglo XIV: la visión de la relación amorosa como un combate, como aparece varias veces en el Libro de Buen Amor de Juan Ruiz. Vallejo enriquece una imagen conocida, imaginando a los amantes como "gallos ajisechos soberbiamente ennavajados". La necesidad de complementarse, que los amantes tienen es vista como viudas mitades cerúleas, cielos que necesitan complementarse. En esa lucha, nos dice el poeta, los amantes, combatientes, gallos ajisechos, viudas mitades cerúleas, encuentran su razón de ser.

Los versos 18 y 19 nos hablan de la separación. El poeta queda en orfandad; en otras palabras: el amante no está amando, pero queda algo regocijado, contento. La perspectiva de beber una copa de agua (o de lo que fuere) es un remanso, un contentamiento para el guerrero que viene de triunfar.

En un texto que dice mucho del supuesto cariño que siente por Vallejo, André Coyné asegura que el amor vallejiniano

"cuando supera el conflicto entre el "ideal" y los "sentidos", propio de Los Heraldos Negros, persigue en la amada el fantasma del hogar, repitiendo entre llanto y engaño, los "pucheros" de la niñez. El amor surrealista reivindica las "actitudes" pasionales; "amor loco", al devolvernos a la infancia no nos devuelve a la edad de



las lágrimas consoladas, sino a la de los encantamientos, aquella que da la espalda a "la vida sordida" y se hace merecedora de la belleza..." (20)

La búsqueda de lo maravilloso que propugna el último surrealista, André Coyné, nos parece más llena de pucheros que la actitud de Vallejo. A estas alturas, buscar "el amor loco" no es sino ir al encuentro de nuevas formas de irresponsabilidad. Hemos venido sosteniendo que en T, predomina un sentido del Tiempo, el "instante" marca todo el mundo que rodea al poeta. Consideramos que en lo que respecta a Amor, el libro es el canto al amor logrado, libre de ataduras. Sólo hay una composición en todo el conjunto T XXXVII donde el amor es visto como negocio, en el más puro sentido burgués; en algunos otros poemas, como en T X, el poeta hace referencia al aborto. Pero lo que predomine en la mayoría de las poesías es el amor logrado: el poeta necesita a la amada como en T XXXV, pero eso no le hace perder humor T XXXV, ni ternura T LI. Por otro lado deseo físico y ternura no solamente no son opuestos, sino que son complementarios como en T LXXI.

Perdár la identidad, generosamente ser uno en el otro, tener

" propensiones de trinidad"

es en última instancia lo que nos dice la poesía amorosa



de Vallejo en Trilce. El amor es pues, en Trilce, "perenne nacer del corazón".

Si a vuelo de pájaro revisamos las circunstancias históricas en que HN y T fueron escritos, veremos, cómo hasta 1918 a pesar de la palabra vibrante de González Prada, las luchas sociales en el Perú, no se habían iniciado; no tenían en todo caso ninguna posibilidad de triunfo. HN en su metafísica amorosa, rinde tributo a una ideología trasnochada; en los momentos más logrados del libro se advierte un espíritu nuevo, de afirmación. Cuando Vallejo escribe Trilce, es otra la situación; simultáneamente con la escritura de ese libro, no a miles de kilómetros, en las mismas calles de Lima, se producían las primeras luchas obreras que salieron triunfantes: es época de la jornada por las ocho horas: el primer triunfo del proletariado en el país. Por primera vez se tiene confianza en la fuerza del proletariado, y aunque parezca y sea lírico, los hechos palpables mostraron que el cielo soñado se podía empezar a construir en la tierra. En la poesía amorosa de Vallejo, en T, hay confianza en lo inmediato, hay capacidad de goce del instante y aparece ya insinuada esas propensiones de trinidad que culminarían no en el amor de dos personas en la soledad de una alcoba, sino en el abrazo de todos los hombres en su poema Mesa.



NOTAS

- (1) André Coyné. César Vallejo. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. 1968. p. 125.
- (2) César Vallejo. Trilce. Lima. Editora Perú Nuevo. 1961. p. 8
- (3) André Coyné. César Vallejo. Buenos Aires. Nueva Visión. 1968. p. 83.
- (4) Visión del Perú. Nro. 4 . Homenaje Internacional a César Vallejo. Lima . 1969. p. 125.
- (5) Enrique Azélgara Ballón. Temática de Vallejo. Tesis presentada en la Universidad San Agustín de Arequipa. 1945. (versión a mimeógrafo)
- (6) Los avatares surrealistas de Vallejo, en los últimos quince años comienzan con la intervención de Saúl Yurkievich, en el simposio organizado por la Universidad de Córdoba en 1959. Allí, como se documenta en el Aula Vallejo 2-3-4 p. 175, Yurkievich, sostuvo que no importan hoy las disensiones entre las escuelas como el ultraísmo, dadaísmo, creacionismo, etc.; "todas se reducen a matices diferentes que pertenecen a un mismo movimiento contemporáneo: el elogicismo surrealista. A cierta distancia desde la aparición de estas doctrinas literarias, podemos decir que todas coinciden en



sus fundamentos, y que el tronco común que las hermana puede muy bien llamarse surrealismo".

Extender el término surrealista a todas las escuelas de vanguardia, estimula la confusión. Otro que ha contribuido a Torre de Babel surrealista en torno a Vallejo es André Coyné, a través de sus intervenciones en el Simposio de la Universidad de Córdoba, 1967, (reproducida en Jula Vallejo 8-9-10 pp. 171-225 y ampliada en la Revista Iberoamericana Nro. 71 pp. 243-301.) Coyné sostiene que el surrealismo nació en plena guerra, con el encuentro de Bretón con Soupault primero y con Aragón después; añade que los textos surrealistas primigenios se empezaron a publicar en 1919 en la Revista Littérature. A miles de kilómetros de distancia, Vallejo sólo a partir de 1920 empieza a escribir los textos que integrarían Trilce. Ergo Vallejo era surrealista. Pero el argumento es mucho más sutil de lo que parece: a Coyné no le interesaría seguramente saber que varios textos de Trilce son anteriores a 1920. Está tan interesado en vincular a Vallejo con el surrealismo (Véase Revista Iberoamericana Nro. 71 p..244) que considera que el surrealismo ahora, sigue tan vivo como antes, y que como se propuso ser, no un "ismo" ni una escuela literaria, sino una liberación del lenguaje, toda experimente-



ción del lenguaje esté signada por el surrealismo. Pero como Vallejo consideró en su autopsia del surrealismo, que el movimiento no era tan valioso como se suponía, Coyné califica ese documento como la página más lamentable que Vallejo publicó. Por supuesto que Coyné puede pensar lo que quiera de los textos de Vallejo, pero obviamente, no puede hacer decir a Vallejo lo contrario de lo que dijo. Los surrealistas quisieron tener una flexibilidad "mágica" al margen de los conflictos humanos, pese a que algún tiempo dijeron servir a la revolución; quienes en algún momento se declararon "irresponsables" de lo que escribían, mal pueden pretender hermanarse con Vallejo, ya no sólo literariamente, sino más lejos: en una visión del mundo compartida.

También Carlos Germán Belli ha caído en esta telaraña surrealista que quiere envolver a Vallejo. En un estudio publicado en la Revista Iberoamericana No. 71, México 1970 pp. 159-174) afirma que si Vallejo resucitara, se sorprendería mucho al verse convertido en una especie de "santón" o anunciador de la buena nueva, ya no para todos los pueblos hispanos, sino aún para toda la especie humana. Vallejo -dice también- no tuvo en mente ser el gonfalonero de su generación. A diferencia de Darío, reconocido en ceremonias públi-



cas por sus colegas hispanos, Vallejo "hace su ingreso al viejo solar hispano, primero casi subrepticamente, yendo a Madrid a cobrar periódicamente el estipendio de una beca que el gobierno español le había otorgado" y luego continúa: "Aunque a partir de 1929 ¹⁹²⁹ -luego de una crisis anímica- según sus biógrafos, Vallejo abraza el marxismo, se adhiere al partido comunista español e incluso llega a ejercer con especial fervor el papel de modesto adoctrinador en los tumultuosos días de la guerra civil española". Más adelante, Belli da a entender que Vallejo se salva como escritor porque no se adhiere a las normas del realismo socialista, como si esta escuela fuese la única posibilidad que el marxismo otorga a sus adherentes.

De Trilce dice Belli que en ese libro todavía se persiste en detectar influencias surrealistas "a pesar de que esta escuela nació formalmente dos años después", lo cual no le impide concluir su artículo diciendo que Vallejo, aunque vivió de espaldas al amar loco, al azar objetivo, al humor negro, "él con su vida y su obra inusitadas, es la más alta encarnación en la literatura contemporánea, del justo anhelo de los surrealistas, a quienes paradójicamente se apresuró a extenderles en forma prematura la co-



responsiente partida de defunción".

Toda la argumentación de Belli tiene una perspectiva que consideramos injusta. Su propio lenguaje lo evidencia: llamar a Vallejo "santón" es bien poco amable, por decir lo menos. Respecto a los distintos modos de vida que Darío y Vallejo tuvieron, hay que ser muy claros: el "triunfo" social de Darío, las recepciones, los honores que recibió bien poco importan; forman parte de lo "filisteo burgués" en términos de Mariátegui. Para Vallejo tener "especial fervor" en ser un modesto adoctrinador, era más importante que otras actividades. Como comunista que ya era después de 1929 su actitud tenía que estar en la antípoda de un modo de vida "surrealista" u oficial. De ese oficialismo decía ya en 1927:

"Lo desdeño, porque después de haberme acostumbrado a él, cediendo a mi inquietud, lo he hallado desagradable, opuesto a mi modo de ser, y sobre todo, superior a mis fuerzas y aptitudes cortesananas. Los banquetes, los bailes, las reuniones con lecturas y té, violentan a tal punto mi sensibilidad, que antes de ello, prefiero sufrir una epidemia con todas sus consecuencias". (Reproducido en Revista Iberoamericana Nro. 71 p. 319)

El mismo Vallejo recordaba en 1929 que el material más elemental y simple del poema es, en último análisis



sis, la palabra. (Véase Julio Vallejo 5-6-7 p. 69). Y por último en 1926, al criticar varios ismos, dijo: "Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres". (Véase Julio Vallejo N. 1 p. 27)

- (7) Xavier Abril. Vallejo. Buenos Aires. Ediciones Front. 1968. p. 116.
- (8) Así discurre Juan Larrea en Julio Vallejo 2-3-4 pp. 242.
- (9) Luis Monguió. Opus cit. p. 118.
- (10) Julio Casares. Diccionario Ideológico de la Lengua Española. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1963. Parte alfabética pp. 139.
- (11) Mariano Iberico. En el mundo de "Trilce". En Letras Nro. 70-71. Revista de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1963. p. 6.
- (12) Alex Comfort. Darwin y la mujer desnuda. Barcelona. Seix Barral. 1965. p. 163.
- (13) Mariano Iberico. Opus cit. p. 38.
- (14) André Coyné. César Vallejo. Buenos Aires. Nueva Visión. 1968. p. 29.
- (15) Ib. pp. 159-160.
- (16) Ib. p. 198.
- (17) Mariano Iberico. Opus cit. p. 31.
- (18) Así lo ha puntualizado Alberto Escobar en su libro Cómo leer a Vallejo. Lima P.L. Villanueva. 1973.p.92.
- (19) En otro poema, el LI, Vallejo adopta un aire de ruego frente a la muchacha anada, según nuestro entender,



pues ^{este} poema es, más que otros "obra abierta" y admite otras interpretaciones. "Mentira. Calla. / Ya está bien. / Como otras veces tú me haces esto mismo, / por eso yo también he sido así. / A mí, que había tanto estisbado si de veras / llorabas, / ya que otras veces sólo te quedaste / en tus dulces pucheros, / a mí, que ni soñé que los creyeses, / me ganaron tus lágrimas. / Ya está. / Mas ya lo sabes: todo fue mentira. / Y si sigues llorando, bueno, pues! / Otra vez ni he de verte cuando juegues." Hay quienes creen que este poema no tiene ni rastros de fraseo amoroso, pero si hemos de creer a Tzvetan Todorov (citado por Alfredo Roggiano en la Revista Iberoamericana Nro. 71 p. 358) la obra poética es una estructura que puede recibir un número indefinido de interpretaciones, y el resultado que de esta actividad se obtenga no se puede pretender ni científico, ni objetivo.

- (20) André Cypné. Vallejo y el Surrealismo en la Revista Iberoamericana. Nro. 71. pp. 188.





- 1.- El amor como forma de relación afectiva es un sentimiento histórico y por lo tanto se modifica en función a los cambios que se producen en la sociedad. Las obras literarias como evidenciadoras de la realidad, permiten detectar dichas variaciones. Así la Orestiada de Esquilo muestra con toda claridad la decadencia del matriarcado, y el surgimiento del patriarcado, vigente hasta nuestros días.



El medioevo idealizó a la mujer: el sentimiento del amor impulsaba al caballero a realizar actos que no podía llevar a cabo en otra disposición de ánimo. En lírica castellana, la idealización de la mujer cobra nueva fuerza en el siglo XVI en la poesía de Garcilaso y Fernando de Herrera.

Sin embargo a partir del siglo XIV el paulatino ascenso de la burguesía fue determinando la aparición de un amor más natural, más directo, como en el Libro de Buen Amor de Juan Ruiz. La ideología burguesa más reciente, por razones económicas, impone límites al amor que ella misma exalta.

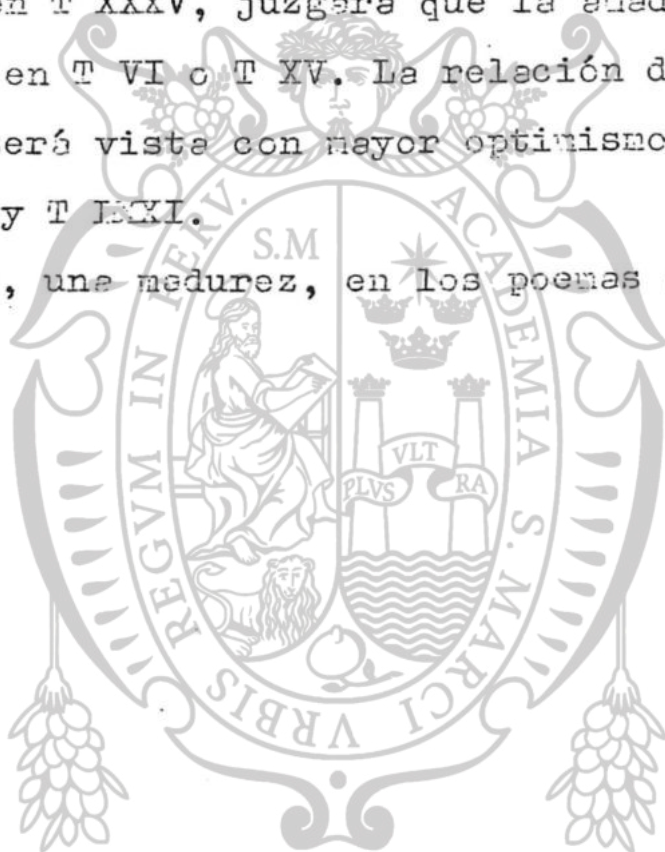
- 2.- Heraldos Negros, primer libro de Vallejo, evidencia varias actitudes frente al hecho amoroso:
- a) Idealización de la amada en Retablo e Idilio Muerto.
 - b) La mujer vista como objeto en Capitulación.
 - c) El sexo vinculado a la noción de pecado en El poeta a su amada Amor prohibido, Comunión.
 - d) La renuncia al amor tiene en Yeso una primera instancia y su culminación en Amor y Tálamo Eterno.



3) En Trilce las actitudes serán diversas a IN:

El amor será visto como Negocio en el poema XXXIV, pero la mayoría de los poemas amorosos tendrán otro signo, más libre, más logrado, menos burgués. El poeta verá la relación amorosa con un cierto humor complaciente en T XXXV, juzgará que la amada le es muy necesaria en T VI o T XV. La relación directa hombre-mujer, será vista con mayor optimismo que en III en T LXXIV y T LXXI.

Hay pues, una madurez, en los poemas de Trilce.



BIBLIOGRAFIA

- evier Abril. Vallejo. Buenos Aires. Ediciones Front. 1968.
- _____ César Vallejo o la Teoría Poética. Madrid. Tau-
us. 1963.
- uan Luis Alborg. Historia de la Literatura Española. Madrid.
redos. 1966.
- ámaso Alonso. Poesía Española. Madrid. Gredos. 1966.
- zorín. El margen de los clásicos. Buenos Aires. Losada. 1968.
- nrique Izálgara Ballón. Temática de Vallejo. Tesis presenta-
e en la Universidad Nacional de San Agustín. Arequipa. 1945.
ersión a mimeógrafo.
- ésar Angeles Caballero. César Vallejo. Su obra. Lima. Libre-
ía e Imprenta Minerva. 1964.
- nónino. El Marxismo, Mariátegui y el movimiento femenino. Li-
a. Centro Femenino Popular. 1974.
- ernando Bazán. César Vallejo: Dolor y poesía. Buenos Aires.
ediciones Mundo América. (¿1958?)
- uis Bonilla. El amor y su alcance histórico. Madrid. Revista
le Occidente. 1964.
- abriel Celaya. Exploración de la poesía. Barcelona. Seix Ba-
rral. 1971.
- Julio Casares. Diccionario Ideológico de la Lengua Española.



Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1963.

André Coyné. César Vallejo y su obra poética. Lima. Letras Peruanas. S/f. (¿1957?)

_____ César Vallejo. Buenos Aires. Nueva Visión. 1968.

Alex Comfort. Derwin y la mujer desnuda. Barcelona. Seix Barral. 1965.

Honorio Delgado. La formación espiritual del individuo. Lima. Imprenta Santa María. 1949.

Juan Espejo. César Vallejo; itinerario del hombre. Lima. Mejía Baca. 1965.

Esquilo. Tragedias. Buenos Aires. Losada. 1941.

Alberto Escobar. Cómo leer a Vallejo. Lima. P.L. Villanueva. 1973.

Ángel Flores y otros. Aproximaciones a César Vallejo. New York. Las Américas. 1971.

Eric Fromm. El arte de amar. Buenos Aires. Paidós. 1970.

James Higgins. Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo. México. Siglo XXI Editores. 1970.

Homero. Iliade. Madrid. Aguilar. 1965.

Leopoldo Lugones. Obras poéticas completas. Madrid. Aguilar. 1959.

Antonio Machado. Obras Poesía y Prosa. Buenos Aires. Lo-



sada. 1964.

Carlos Marx y Federico Engels. Obras Escogidas. Moscú. Editorial Progreso. S/f.

Alejandra Kolantay. El amor en la sociedad comunista. Cuzco. Ediciones CELIBE. 1972.

Alvaro Mendoza Diez. Amor y sexo. Trujillo. Universidad Nacional de Trujillo. 1970.

Douglas N. Morgan. El amor: Platón, la Biblia y Freud. México. Editorial Diana. 1964.

Luis Monguió. César Vallejo. Vida y obra. Lima. Editora Perú Nuevo. S/f. (¿1960?)

_____ La Poesía postmodernista peruana. México. F.C.E. 1954.

Desmond Morris. El mono desnudo. Barcelona. Plaza & Janés. 1968.

Walter Muschg. Historia Trágica de la literatura. México. F.C.E. 1965.

Ernesto More. Vallejo en la encrucijada del drama Peruano. Lima. Librería y Distribuidora Bendezú. 1968.

Publio Ovidio Nasón. Las Heroidas. Madrid. Aguilar. 1961.

Max Silva. El amor a la mujer en la poesía de Vallejo. Inédito. Versión mecanográfica.

Celino, Tirteo y otros. Líricos griegos arcaicos. Versión española de Juan Ferraté. Barcelona. Seix Barral. 1967.



Antenor Sananiego. César Vallejo. Lima. Juan Mejía Baca. 1954.

Saúl Yurkievich. Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana. Barcelona. Barral. 1971.

César Vallejo. Obra Poética Completa. Casa de las Américas. La Habana. 1970

_____ Los Heraldos Negros. Lima. Perú Nuevo. 19

_____ Trilce. Lima. Perú Nuevo. 1961

_____ Poemas Humanos. Lima. Perú Nuevo. 1961.

_____ España, aparta de mí este cáliz. Lima. Perú Nuevo. 1961.

_____ Novelas y cuentos completos. Lima. Francisco Moncloa Editores. 1967.

_____ Obra Poética Completa. Lima. Francisco Moncloa Editores. 1968.

_____ El romanticismo en la poesía castellana. Lima. Juan Mejía Baca. 1954.

Elsa Villanueva. La poesía de César Vallejo. Lima. Compañía de Impresiones y Publicidad Azángaro. 1951.

George Steiner. Extraterritorial. Barcelona. Barral. 1973



