

de Tahuantinsuyu donde «el amor es como el oro en todo» (para citar *La piedra cansada*). La misma «barreta espléndida» cumple una función parecida aunque con menos rigor dialéctico en *Hacia el reino*, cuando el descendiente de Manco Capac, Tupac Yupanqui, visita las faenas agrícolas y las forjas de los orífices de su reino.

Este paralelo exacto entre el poema y *Hacia el reino* nos guía a otros, todos del mismo contexto en ambas fuentes, que siguen con el tema de técnica o arte. El «dilatado molle» (v. 29), árbol de adorno y de agüero, productor de fruta con su chicha y de teñido, el «bravo rocoto de los templos» (v. 35), chile rojo e ingrediente principal de la cocina andina, las hojas de coca quemadas (v. 50), y aún los finos líquenes bordados en textiles y asociados con el texto en papel (vv. 39-40) se encuentran con la barreta entre las riquezas culturales fomentadas por Tupac Yupanqui en *Hacia el reino*. Sin duda, el ejemplo más elocuente de esta reelaboración de obras previas es el «monolito y su cortejo» (v. 4), que en un principio habían sido meramente «pirámides». El cuarto capítulo de *Hacia el reino* narra cómo se trajeron tales monolitos a Sacsahuaman, precisamente a las construcciones que se comentan en la crónica de 1936. Son «bloques enteros y hermosos, montañas de una sola pieza, basaltos de grano...», poseídos de vida propia como los monolitos de *Apu Ollantay* y como el epónimo de su propio drama *La piedra cansada*. En la crónica se notan «su encaje y aglutinamiento (un alfiler, se ha dicho, no penetra entre bloque y bloque), el corte y pulimiento de cada uno», y su ajuste «tan fino y armonioso». La estética implícita respeta simultáneamente la fuerza bruta y lo refinado, va «desde lo ciclópeo de la época bárbara hasta el celular adoquinado de la decadencia», contradiciendo nociones occidentales de refinamiento arquitectónico.

Hay entonces en la segunda versión del poema una concentración del indigenismo ya evidente en otras de las obras de Vallejo y, con eso, una persistente alusión no sólo a las tempranas bases de la cultura andina y americana sino a su distintivo proceso de evolución. Esta es una evolución que, en última instancia, le incluye a él, el «yo» del poema, prefigurando su identidad. En este sentido «Telúrica y magnética» concluye una búsqueda de identidad que empezó en «Huaco» (*Heraldos negros*), donde su persona indígena se ve abatida y apenas sensible (tiene los nervios de un extinto puma) como resultado de la invasión europea. Como coranquenque, pájaro sagrado, mira por la llaga; como llama es trasquilado; como pichón de cóndor es desplumado, y su gracia incaica se roe. Le quedará la enorme fuerza mística del huaco mismo que concentra todo el poder de la creencia antigua, su cosmogonía, sus idilios muertos y sus momias, y las rapsodias que exhalan las «finísimas» bocas de los entie-

rrros de Nazca. Pero esta temprana voz de «Huaco» carece de territorio y de momento histórico, recuerda sólo «trovadores incaicos en derrota», «dominios muertos» y «sueños que no tienen cuándo». Por eso, en cuanto a programa o narrativa, no le queda sino el binomio que no superaron los precursores que cita (Alcides Arguedas, Abraham Valdelomar, Ventura García Calderón). Es decir: o recrea el pasado intacto (los incas de *Hacia el reino*) o analiza cómo los indios modernos entran como elemento ínfimo y anónimo en el proletariado mundial (los soras y yanaconas de *El tungsteno*).

Con su fuerte léxico evolucionista (átomo, molécula, especies en formación), «Telúrica y magnética» nos confirma la raíz de este dilema como genética y racial: producto del darwinismo de aquella época tantas veces mentado en *Trilce* y *Poemas humanos*, le condenaba como mestizo a la condición de «cholo» («Alfonso, tu cholo te está mirando»), y le intimaba «un gran atrofiamiento de la raza». Se ha conservado su negativa a un amigo que lo quería presentar con Miguel de Unamuno: «... si [Unamuno] desdeñaba a Rubén Darío porque le veía la pluma india debajo del sombrero, ya es fácil deducir lo que sentiría por mí, que llevo sombrero entero de plumas...»¹⁰. Luchando siempre, claro está, contra esta disminución, ya en 1926, siguiendo la ola spengleriana, había cuestionado la supuesta superioridad de los blancos recordando los monstruos mecanizados engendrados por la primera guerra europea. Cita a la hija de Darwin que se había hecho famosa por haber contrahecho la tesis de su padre, sugiriendo que el barbarismo europeo estaba devolviendo el hombre a la condición de mono («Recuerdos de la guerra europea», *Crónica* 1926: 2). Mas sólo hacia el fin de su vida, recuperando la historia de América, encuentra la respuesta ontológica en «Telúrica y magnética».

Proclamándose «indio después del hombre antes de él» (v. 60), adhiriéndose al cerro colorado de su tierra, el yo del poema (deducible en la primera versión sólo por dos «mis») se presenta como resultado de un larguísimo proceso evolutivo donde la geología misma (cuaternarios, basáltico, cuevas in fragranti) preestructura la flora y la fauna e incluso los asentamientos humanos, con sus ayllus comunitarios. Los avances humanos, entonces, no son la conquista de algo sino la parte más reciente de una gesta que continúa (¡Qué lástima que no pudo leer esta misma historia en las páginas de Guaman Poma o del *Manuscrito de Huarochiri*, como después lo hizo José María Arguedas, y como Miguel Ángel Asturias la leyó en el *Popol vuh!*). Profundiza lo «telúrico» del título para establecer otra dialéctica que antecede y sobrepasa la del materialismo del poema inicial. Rechaza con esto no sólo el racismo universalizante de Darwin sino la oposición asesina *Kultur-Natur* que legó Hegel a Marx.

¹⁰ Citada por Ballón Aguirre (1984-5, 1: 134-5), en su comentario a la crónica «La Rotonda» (1924: 4). El impacto sobre Latinoamérica del racismo darwinista se registra magistralmente en Viñas (1982); a Grady Wray debemos unos comentarios agudos sobre el caso particular de Vallejo.

Siguiendo este discurso genético, vemos que a «los patrióticos asnos» (v. 23) de la primera versión del poema, queridos pero ridículos, se alía la vicuña, «descendiente nacional y graciosa/de mi mono» (vv. 24-5). Es decir, identifica esta criatura andina literalmente con su propia estirpe, lo que da más fuerza al verso (final de la primera versión): «que por eso acato, subiendo por la idea a mi osamenta» (v. 28). Más adelante acuden los cuyes, y las llamas, «auquénidos llorosos, almas mías» (v. 46). Vincular así un término griego del sistema taxonómico occidental y «universal» con expresiones locales e incluso quechuas nos recapitula el argumento del poema en general (como anotó Franco) y tiene un remoto antecedente en las notables y poco entendidas «Silvas americanas» de Andrés Bello (como anotó González Vigil). De todas formas matiza la nomenclatura puramente grecolatina de la primera versión (paquidermos, roedores), mientras las llamas llorosas de su alma anticipan el canto ventoso de su propia quena¹¹.

La recuperación genética y lingüística de su herencia provoca el despertar de todo su ser: destapa dos veces cinco sentidos («mis diez templos»; v. 52), entiende en dos lenguas o «flautas», y se hace entender en la flauta arquetípicamente andina (vv. 61-2), la quena cuyo tono inconfundible ya iba conquistando Europa, según apuntó con evidente orgullo en su crónica «La historia de América». Le emancipa y saca de la cárcel económica e ideológica, le devuelve su anatomía y su historia, le revela lo interesado de la definición hegeliana de la cultura y le da su «papel» (v. 42, antes «textil»). Se trata del despertar político y comunal descrito en la crónica «Los incas, redivivos» donde habla del indio encerrado, explotado y marginado en su propia nación (Perú) y continente (América), «petrificado... en una suerte de suspensión de sus sentidos sociales y humanos».

Textualmente el despertar se efectúa entre la primera y la segunda versión del poema —de «meditación» pasamos a declaración— y a medida que se avanza por la segunda hasta el final exclamatorio y afirmativo, sin paralelo en su obra: «¡Sierra de mi Perú...: yo me adhiero!» (vv. 47-8), «¡Indio después del hombre y antes de él!» (v. 60). Este último verso ha sido calificado por Paoli, justamente, como clave de todo Vallejo. Reúne todos los hilos del argumento, alude a los ayllus andinos como prototipos del socialismo a la vez que ensalza a las gentes que los crearon y siguen viviendo en ellos por su tan específica herencia humana. Implica además una perspectiva propia sobre su América, la «matriz telúrica» que en un principio había comparado con la China premaoísta. Es decir, supera el esquema que adoptó después Pablo Neruda al componer su *Canto general* (1950). A pesar de arranques fuertemente indígenas —Machu Picchu como «libro de piedra» o «alto sitio de la aurora humana», la antropofagia liber-

¹¹ En su crónica «Alcides Arguedas» (1924: 14), Vallejo nota en este exiliado de los Andes un «acento ventoso de pastor de vicuñas».

¹² Hay una extensa comparación entre la obra de Vallejo y de Neruda y sus antecedentes americanistas en Brotherston 1975.

tadora de «El corazón de Pedro de Valdivia», el epígrafe quechua de Tupac Amaru II y la «dilatada guerra» contra los invasores—, en esta épica nerudiana sigue prevaleciendo un marxismo occidentalista (ejemplo clave: «A pesar de la ira»): en última instancia lo «telúrico» ejerce menos poder de atracción, es menos magnético que en Vallejo (quien dice: «¡yo me adhiero!»). Todo esto otorga al poema de Vallejo un lugar preeminente entre los que, empezando con las *Silvas* de Bello, se han propuesto registrar la historia acumulativa del continente¹².

Gordon Brotherston y Natalia Gómez

Bibliografía

- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA. 1966 (ed.). *Hombres y dioses de Huarochiri*. Lima: Museo Nacional de Historia.
- BALLÓN AGUIRRE, ENRIQUE. 1979. *César Vallejo: Teatro completo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2 vols.
- 1984-5. *César Vallejo: Crónicas*. México: UNAM. 2 vols. (vol. 1: 1915-26; vol. 2: 1927-39).
1987. *César Vallejo. La cultura peruana (Crónicas)*. Lima: Mosca Azul.
- BROTHERSTON, GORDON. 1975. *Latin American Poetry, Origins and Presence*. Cambridge: Cambridge University Press.
1979. *Image of the New World*. London: Thames and Hudson.
1992. *Book of the Fourth World*. Cambridge: Cambridge University Press.
1995. «Indigenous Literatures and Cultures», in L. Bethell (ed.) *Cambridge History of Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press), vol x: 504-25.
- CAUDET, FRANCISCO. 1988. «César Vallejo y el marxismo,» *Cuadernos hispanoamericanos* 456-7: 779-801.
- CHANG RODRÍGUEZ, EUGENIO. 1988. «Vallejo y Mariátegui: convergencias y divergencias,» *Cuadernos hispanoamericanos* 454-5: 13-25.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. 1989. «César Vallejo: la universalización de una experiencia nacional,» *La Torre* 3.12: 673-84.
- ESHLEMAN, CLAYTON. 1978. *César Vallejo: Poemas humanos*. London: Cape.
- FERRARI, AMÉRICO. 1988. *César Vallejo: Obra poética*. París: ACCLA.
- FRANCO, JEAN. 1976. *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO. 1991. *César Vallejo: Obra completa*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- HIGGINS, JAMES. 1989. *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa.
- LARREA, JUAN, 1973. *César Vallejo, héroe y mártir indo-hispano*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- LIENHARD, MARTÍN. 1992. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Horizonte.