

En los paisajes de Mansiche labra
imperiales nostalgias el crepúsculo
y lábrase la raza en mi palabra
como estrella de sangre a flor de músculo.

Por eso se permite recomendar, «a los peruanos en especial», que al entrar en comercio con otras literaturas no renuncien a una antigua herencia, a fin de no ahogar la «voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres». Tal vez compartir el talento artístico de las culturas que florecieron en su región —Mochica y Chimú— le autoriza hablar de «gusto innato» (sus abuelas por parte de padre y madre fueron indias chimús). No califica qué tipo de gusto, simplemente comprueba su existencia. Hay unos versos en «Telúrica y Magnética» (*Poemas Humanos*, 1937) que resultan concluyentes, porque muestran como, desde la modernidad, salvaguarda su estirpe:

¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y lo demás, me las pelan!...

Libre de todo servilismo, elabora su propia preceptiva, con lo que introduce dos innovaciones de primer orden:

I.— Al considerar contraproducente forjar una literatura propia («nacional» o «latinoamericana») «sólo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aún en el mismo género de elocución» que las literaturas europeas, Vallejo está planteando la necesidad de fraguar un lenguaje *literario* peruano, es decir otorgar un *estatuto literario* a la forma como hablan usualmente los peruanos. Esa sería la vía para traducir el espíritu nacional en literatura. ¿Y puede haber una expresión más peruana y latinoamericana que «¡Y lo demás, me las pelan!»? ¿Acaso suena mal, rechina o afea el poema expresión tan popular? Lo que ocurre es que encuentra en la lengua viva la codiciada palabra justa para poetizar un mundo, su mundo.

Así, Vallejo —apoyado además en neologismos, onomatopeyas, novedades sintácticas— construye una forma *específica* de poetizar, que le permite transmitir una sentimentalidad desde otra angulación gramatical, una versión de la palabra desde otro mundo. Su lenguaje poético no se mimetiza fácilmente sino que se expresa con autenticidad. No se adocena, se distingue, enriquece con otras sensibilidades los registros infinitos de la Poesía. Es su aporte a la universalidad. En una frase sencilla y luminosa, Octavio Paz (*El Arco y la Lira*, 1956) da cuenta de este hecho: «el ritmo del verso de César Vallejo procede del lenguaje peruano». Esos versos muestran la potencialidad literaria de un lenguaje local, que hay que explotar para no seguir viviendo de prestado en poesía, en novela o en ensayo. Ninguna subversión es inocente, y ésta, del lenguaje, provoca rupturas —un «cataclismo» diría Javier Sologuren.

II.— Esta apropiación del genio metafórico latente en el lenguaje vivo, asumir una filiación cultural y rearmarse con valores, emociones e imaginarios propios al hombre concreto (que encarna una historia, una geografía, en suma: una civilización), llevó necesariamente a Vallejo a estructurar un nuevo tipo de discurso, diferenciado del de

escritores de otros contextos y del discurso hegemónico en su propio país. Su poética, en un medio habituado a las pautas y prestigios foráneos (las oligarquías y sus clientelas con una ilustración de *medio pelo*), resultó chocante, una irreverencia, que por su carácter innovador se consideró —décadas después— como revolucionario, vanguardista, moderno y universal.

Pero, como ocurre en toda revolución, cuando comenzaron a publicarse sus primeros poemas (luego reunidos en los *Heraldos Negros*), muchos lectores se desconcertaron, los críticos incautos no sabían cómo tratar una poesía que incursionaba en la tierna y tenebrosa anatomía interior del hombre peruano. Un tal Julio Víctor Pachecho, en *La Industria*, de Trujillo, se permite decir: «Ese hombre entona himnos a la “verde alfalfa”, tal vez el instinto arranque de regresivo apetito familiar (...)» asegura con la mayor frescura que «las carretas van arrastrando una emoción de ayuno encadenada». «Quiere también ser panadero y llevar en su corazón un horno (...). Quiere vivir tocando todas las puertas, que sus huesos son ajenos y que él es un ladrón».

Clemente Palma, el hijo del tradicionalista Ricardo Palma, entonces uno de los grandes figurantes, es todavía más cachaciento: «Nos remite Ud. un soneto que en verdad lo acredita a Ud. para el acordeón o la ocarina más que para la poesía. Hasta el momento de largar al canasto su mamarracho no tenemos de Ud. otra idea sino la de deshonor de la colectividad trujillana y de que si se descubriera su nombre, el vecindario le echaría lazo y lo amarraría de durmiente en la línea de ferrocarril» (citado por Mariátegui en sus *Siete Ensayos*).

Cuando apareció *Trilce* (1921) y el demonio del vanguardismo todavía no había tentado a nadie por estos lares, los lectores no estaban preparados para comprender tan original registro lírico. Al punto que el propio Luis Alberto Sánchez observa que «fue recibido con desconcierto por unos y con una hostilidad cerril por otros» y termina calificando al libro de «incomprensible y estrambótico». Ante estas reacciones le escribe a Antenor Orrego, para ratificarse ante quien prologó su poemario: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista, ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás».

Acusado de poeta, este pequeño purgatorio no se acabaría pronto. Es el drama del incomprendido, que Vallejo asume con serenidad y hasta cierta hilaridad. En 1925, cuando ya los *Heraldos Negros* circulaban en España, el erudito Luis Astrana Marín, editor de clásicos, traductor de Shakespeare y biógrafo de Quevedo y Cervantes, se la agarra con «los poetas del otro mundo (que) se disponen a adoctrinar en su ritmo a las generaciones castellanas», levantando murallas para defender un casticismo que castra y mata. La descarga contra Vallejo viene así: «Veamos qué son los heraldos negros. No debe de ser grano de anís. Pero el cantor no lo sabe con certeza... En la práctica escribe que hay golpes en la vida tan fuertes

...como si ante ellos
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma...

Y que son pocos. Y que... Pero el poeta sigue ignorando y exclama a cada momento

“Yo no sé” “Yo no sé”. Y si él no lo sabe, que los escribe, ¿quién va a saberlo?».

Pero aquí no acaba la interpretación chacotera del profesor: «Dice, pues, que son pocos; pero que son. E insinúa, por fin, que quizá sean los potros de bárbaros Atilas (¡Quién iba a pensar en ellos!) o los heraldos negros que nos manda la muerte. Eso ya es otra cosa.

Y aquí tenemos a los heraldos, a los golpes fuertes de la vida. En seguida nos dirá que son:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma
de alguna fe adorable que el destino blasfema.

Todo lo cual no es nada... Lo maravilloso es lo que sigue, el enigma descifrado:

Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

¿Lo sospechaba nadie? Un poeta metido a panadero, a quien se le quema el pan en la puerta del horno no se ve todos los días. Ni esas crepitaciones de algún pan se oyeron nunca sobre vivos y muertos. ¡Muy bien! La cuestión es ser original, huir de tópicos y frases de segunda mano...»

Y así sigue Astrana Marín en su largo artículo.⁵

Pero sin prejuicios y buena voluntad poco a poco se puede penetrar en la arquitectura secreta de sus versos. Poesía que anticipa la mutación violenta de los signos. El ceda-
zo de los años retiene su poesía y deja pasar otras camino del olvido. En los años 30 lectores llamados Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Jorge Guillén, Pedro Salinas, José Bergamín y Gerardo Diego se adentraron en su «aparato imaginante», como diría Larrea. Gerardo Diego en su poema *Salutation* a la edición española de *Trilce* (1930) dice a Vallejo:

Piedra de estupor y madera noble de establo
constituyen tu temeraria materia prima
anterior a los decretos del péndulo y a la
creación secular de las golondrinas.

José Bergamín, en el *Prólogo* a esa edición, se explica un tanto sobre el lenguaje, que desconcierto y tirria habían ocasionado: «Por este descoyuntado lenguaje, por esta armazón esquelética se trasmite, como por una apretada red de cables acerados, una corriente imaginativa, una vibración, un estremecimiento de máxima tensión poética: por ella se descarga a chispazos luminosos y ardientes el profundo sentido y sentimiento de una razón puramente humana».

Habíamos señalado antes el rigor, densidad y concisión en el verso de Vallejo y su elasticidad en la prosa. Tiene mucho que ver, claro, con las reglas de cada género y el idioma en que uno escriba: castellano o francés. Bergamín, en su *Prólogo*, lo saca a colación porque entonces era motivo de polémicas: «Los poetas *creacionistas*, en principio, Huidobro y Larrea, escriben indistintamente en español y en francés, por enten-

⁵ El Imparcial. Madrid 20 de septiembre de 1925.