

César Vallejo

Antología poética

Prólogo y selección de José Miguel Oviedo



Alianza editorial

El libro de bolsillo

Primera edición: 2001
Segunda edición: 2013
Tercera reimpresión: 2022

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Fotografía de César Vallejo hacia 1930
© Album / Writer Pictures
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© del prólogo y la selección: José Miguel Oviedo, 2001
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2001, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-7549-7
Depósito legal: M. 7.897-2013
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 11 Prólogo: La agonía y la esperanza de Vallejo
- 55 Bibliografía selecta
- Antología poética
- 61 De *Los heraldos negros* (1918)
- 63 Los heraldos negros
- 64 La araña
- 65 El poeta a su amada
- 66 Heces
- 67 Hojas de ébano
- 68 Idilio muerto
- 69 Ágape
- 70 La de a mil
- 71 El pan nuestro
- 72 Líneas
- 73 La cena miserable
- 74 El tálamo eterno
- 75 Los dados eternos
- 76 Unidad
- 76 Los pasos lejanos
- 77 A mi hermano Miguel
- 78 Enereida
- 80 Espergesía

| | |
|-----|-------------------------|
| 83 | De <i>Trilce</i> (1922) |
| 85 | I |
| 86 | II |
| 87 | III |
| 88 | V |
| 89 | VI |
| 90 | VII |
| 91 | XI |
| 92 | XIII |
| 92 | XIV |
| 93 | XV |
| 94 | XVIII |
| 95 | XXIII |
| 96 | XXIV |
| 97 | XXV |
| 98 | XXVIII |
| 99 | XXX |
| 100 | XXXII |
| 101 | XXXIII |
| 102 | XXXVI |
| 104 | XXXVII |
| 104 | LV |
| 105 | LVIII |
| 107 | LX |
| 108 | LXI |
| 109 | LXIV |
| 110 | LXV |
| 112 | LXVIII |
| 113 | LXXIII |
| 114 | LXXV |
| 115 | LXXVII |

- 117 De *Poemas póstumos* [*Poemas en prosa.*
Poemas humanos]
- 119 El momento más grave de la vida
- 120 Voy a hablar de la esperanza
- 122 Hallazgo de la vida
- 123 [Existe un mutilado...]
- 125 Altura y pelos
- 126 Yuntas
- 126 Salutación angélica
- 128 Epístola a los transeúntes
- 129 [Los mineros salieron de la mina]
- 131 [Fue domingo en las claras orejas de mi burro]
- 132 Telúrica y magnética
- 134 Gleba
- 136 Piensan los viejos asnos
- 137 [Hoy me gusta la vida mucho menos]
- 138 [Confianza en el antejo, no en el ojo]
- 139 [Otro poco de calma, camarada]
- 141 Los nueve monstruos
- 144 [Me viene, hay días, una gana ubérrima, política]
- 145 Sermón sobre la muerte
- 147 [Considerando en frío, imparcialmente]
- 148 [Parado en una piedra]
- 150 Piedra negra sobre una piedra blanca
- 151 Intensidad y altura
- 152 La rueda del hambriento
- 153 [¿Qué me da, que me azoto con la línea]
- 154 [¡Y si después de tantas palabras]
- 155 Despedida recordando un adiós
- 156 [En suma, no poseo para expresar mi vida...]
- 158 Los desgraciados

- 160 [¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino...]
- 161 [Quiere y no quiere su color mi pecho]
- 162 [La paz, la abispa, el taco, las vertientes]
- 163 [Transido, salomónico, decente]
- 164 [Alfonso: estás mirándome, lo veo]
- 166 Traspíe entre dos estrellas
- 168 [Un hombre pasa con un pan al hombro]
- 169 [¡Ande desnudo, en pelo, el millonario!]
- 172 [¡Dulzura por dulzura corazóna!]
- 174 [Ello es que el lugar donde me pongo]
- 177 *España, aparta de mí este cáliz*
- 179 I. Himno a los voluntarios de la República
- 186 II. Batallas
- 191 III
- 193 IV
- 194 V. Imagen española de la muerte
- 196 VI. Cortejo tras la toma de Bilbao
- 198 VII
- 199 VIII
- 201 IX. Pequeño responso a un héroe de la República
- 202 X. Invierno en la batalla de Teruel
- 203 XI
- 204 XII. Masa
- 205 XIII. Redoble fúnebre a los escombros de Durango
- 206 XIV
- 207 XV. España, aparta de mí este cáliz
- 211 Índice de primeros versos

Prólogo

La agonía y la esperanza de Vallejo

Los tres grandes poetas hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XX son, sin discusión, Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda. Difícil encontrar un grupo de figuras tan diversas –aunque los tres coincidiesen en París y España– por las características de su aventura personal y creadora. Si quisiéramos correr el riesgo de resumir esos rasgos en un par de palabras tendríamos que decir que Huidobro era un poeta aéreo y visual, que Vallejo era profundo y mineral y que Neruda era oceánico y enciclopédico. Tanto el primero como el último alcanzaron a gozar en vida la fama y aun la gloria como figuras con resonancias universales; Vallejo vivió en relativa oscuridad y murió antes que ellos (Huidobro, menor que él por un año, lo sobrevivió diez) sin haber publicado una importante porción de su obra. No sólo eso: esa parte de su producción, y algunos aspectos clave de la anterior, han estado sometidos –como veremos– a copioso escrutinio, numerosas y apasionadas polémicas

y una excesiva manipulación de varios de sus compiladores que quizá hayan alterado irremediablemente el orden, la cronología y el sentido mismo del corpus vallejiano. Es decir, hay un problema textual con Vallejo que todavía hoy no está del todo resuelto. Es bueno comenzar advirtiendo al lector de ello.

En parte esto se debe a que la vida y obra de Vallejo están llenas de misterios, vacíos y enigmas, pese a los esfuerzos que la crítica ha realizado por desentrañarlos, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, cuando el nombre del poeta empezó a alcanzar el reconocimiento que realmente merecía. Vallejo es, sin duda, un poeta *difícil* porque la clase de experiencia que quería comunicarnos era compleja y se colocaba en los límites mismos de lo que podemos expresar con el lenguaje. En eso consiste parte de su grandeza: en haber querido llegar a donde otros, antes y después de su tiempo, no se atrevieron a explorar con la intensidad, pertinacia y sombría intuición de él.

La experiencia poética de Vallejo (1892-1938) es esencialmente distinta respecto de todos sus contemporáneos: un creador visceral, obsesivo, culposo, subterráneo, de voz estrangulada y de una perturbadora densidad. Lo que Huidobro vio con radiante claridad en su impulso celeste Vallejo lo intuyó oscuramente en el barro humano y en la tierra nativa que siempre llevó consigo como un pesado e inexplicable *karma*. Vallejo plantea el caso típico de un poeta cuya vida –como experiencia trascendente, no como conjunto de menudas ocurrencias– pasa directamente a su obra; a su vez, la experiencia poética transfi-

gura la vital y la sumerge en capas de significado ambiguo y a veces impenetrable. Es por eso que resulta tan difícil separar una de otra, pese a la cualidad intensamente trabajada de su materia verbal. Ambos aspectos han generado una serie de malentendidos y confusiones, algunos de los cuales siguen todavía en circulación. Su grandeza ha sobrevivido, felizmente, a esas circunstancias que sobre todo han plagado la historia editorial póstuma del poeta. Conscientes de tales problemas intentaremos ofrecer al lector de la presente antología una presentación de su obra poética que se concentre sólo en sus aspectos y fases fundamentales; los detalles y las especulaciones gratuitas quedarán fuera.

La vida y la obra vallejianas pueden dividirse en tres claras etapas: su niñez y juventud en el pueblo natal y su capital Trujillo (hasta 1917); su experiencia limeña (1918-1923); el período europeo (desde mediados de 1923 hasta su muerte). Cada etapa está definida por un libro o conjunto poético (más un poema extenso en el último caso, que bien puede considerarse su testamento literario) y cada una plantea un radical apartamiento respecto de la anterior; cada fase le sirve para alcanzar cierto nivel expresivo desde el que luego puede criticarlo, volverse contra él y abandonarlo en la siguiente. Así, la evolución poética de Vallejo registra transiciones violentas y extremas, sobre todo si se piensa que su primer libro tenía fuertes ataduras tradicionales y librescas: en veinte años atraviesa por el postmodernismo, la vanguardia y la poesía social y política, sin mirar una sola vez hacia atrás. Lo notable es que ese proceso, marcado por cambios súbi-

tos y definitivos, no nos da tres poetas distintos, sino uno solo, como un intérprete genial que se las arreglase para mostrarnos su verdadera voz a través de muy diferentes instrumentos y repertorios retóricos. Y así como alcanza una estación poética sólo para no volver más a ella, sus pasos vitales trazan el mismo designio, buscando, como Darío, cada vez más amplios espacios a partir de la aldea nativa: Trujillo, Lima, París. Su vida es un continuo alejamiento de sí mismo, a la vez que un reencuentro espiritual con las raíces terrígenas físicamente abandonadas. Hay una sola excepción a esa norma que rige sus pasos –su brevísimo retorno al pueblo natal en 1920– y el destino parece castigarlo: Vallejo sufre allí su más grande tragedia, que lo marcaría para siempre.

El pueblo en el que nació existe en nuestro mapa literario sólo por ese hecho: Santiago de Chuco era y sigue siendo un lugar pobre, oscuro y remoto, asentado en las alturas andinas al norte del Perú. No necesitamos abundar en lo que fue su niñez en ese lugar: las biografías y las mitologías han recobrado cada fragmento posible de hechos, dichos, recuerdos y ambientes para hacernos el relato de una infancia llena de privaciones materiales, fuerte sentido familiar y no menos fuertes tradiciones católicas estimuladas en el hogar. En ese orbe regido por el amor de la madre, la autoridad del padre y los naturales juegos y riñas con los hermanos mayores (Vallejo fue el último de once), el futuro poeta creció a la vez protegido y a la intemperie, percibiendo la dureza del mundo que rodeaba al modestísimo hogar y sus ritos compensatorios de las carencias reales. Su educación inicial en el vecino pueblo de Huamachuco tuvo que ser también limitada. Hasta

que no llega a la ciudad de Trujillo, todo lo que sabía Vallejo de literatura terminaba con los más tradicionales poetas románticos españoles. No es de extrañar por eso que en la Universidad de Trujillo presentase en 1915 una tesis de bachiller de Letras titulada *El romanticismo en la poesía castellana* (Lima, 1954).

La etapa trujillana es importante para sus años formativos: en esa época la pequeña ciudad de estilo tradicional y con reminiscencias de su rico pasado colonial era un foco de actividad cultural y política, con muestras (pese a sus lastres provincianos) de radicalismo juvenil y gestos de rebeldía literaria, de los que Vallejo aprendió mucho. Este grupo de periodistas, escritores, artistas y animadores culturales conocido como «la bohemia trujillana» le enseñó a leer a Vallejo los autores fundamentales de su primera fase poética y lo puso al día con la actualidad literaria: la etapa final del modernismo. Descubriendo a Darío, Lugones, Whitman, Verlaine, Schopenhauer, Romain Rolland y Henri Barbusse, Vallejo se daría cuenta de cuánto había faltado hasta entonces en su formación literaria.

De estos años (1914-1917) datan los primeros poemas (o sus primeras versiones) válidos de Vallejo; algunos de ellos pasarían, corregidos, a su libro inicial: *Los heraldos negros* (Lima, 1918), que de muchos modos señala la culminación de una etapa y la disposición para iniciar otra, más estimulante. En cuanto se siente enajenado del ambiente trujillano y distanciado espiritualmente de sus compañeros de bohemia, planea viajar a Lima, donde alguna revista ya había recogido muestras de su raro talento. Tras un fracaso sentimental, a fines de diciembre

de 1917 se embarca rumbo a la capital y llega allí el 30 de ese mes.

En Lima, aparte de sus cordiales contactos con las cuatro figuras más importantes de la vida intelectual limeña –Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, José María Eguren y José Carlos Mariátegui–, de varias muertes que lo tocan de cerca en 1918 (entre ellas, la de su madre) y de sus tormentosas relaciones eróticas con Otilia (un nombre que encontraremos en su poesía), lo más importante en la vida limeña de Vallejo es la revisión, preparación y publicación de lo que sería *Los heraldos negros*. Dos cosas hay que decir de este libro antes de entrar en él. Primero, que fue impreso el año indicado pero, como bien se sabe, sólo apareció a mediados de 1919; la demora se debió, entre otras razones, a la espera por el prometido prólogo de Valdelomar, que nunca llegó. Demora providencial: durante los meses que el libro permaneció en la imprenta, el poeta tuvo tiempo de agregar correcciones (algunas sustantivas) de último minuto y de incluir algunos textos recientísimos, como «Los pasos lejanos» y «Enereida», considerados entre los mejores de la colección. Existen diecisiete primeras versiones conocidas de poemas de *Los heraldos...*; en algunos casos, como en «Hojas de ébano», se trata de verdaderas reescrituras. Segundo, este mismo hecho indica cuánto se había alejado Vallejo del poeta que llegó desde Trujillo y que el material correspondiente a esa época tiene a veces un tono y un lenguaje que no se integran del todo al material limeño, que lo representaba más cabalmente. De cualquier modo, el autor no lo suprimió y eso permite ver mejor al poeta que fue y al poeta que era o

quería ser. Percibir esas dos modalidades nos dice mucho sobre el primer Vallejo.

Los sesenta y nueve poemas de *Los heraldos...* están distribuidos en seis secciones, salvo el que lo inicia y da título al volumen; justo reconocimiento de que ese texto sienta el tono del libro y adelanta sus claves. Las secciones mismas son de muy desigual extensión e intensidad poética, aparte de usar a veces títulos o criterios poco coherentes: por ejemplo, en la sección «De la tierra» se incluye «Heces», un poema evidentemente escrito en Lima y referido a su experiencia en la capital. Cabe concluir que Vallejo fue deliberadamente caprichoso al ordenar su libro: no siguió un orden cronológico ni estrictamente temático, sino que ordenó los textos de acuerdo con claves personales que no siempre son fáciles de descifrar; pero es evidente que reservó para las dos últimas secciones los poemas que consideraba más maduros, los más cercanos a su gusto y sensibilidad al momento de aparecer el libro. Así, los textos claramente derivativos (y de gusto más dudoso) aparecen en la sección inicial «Plafones ágiles» y en la cuarta, «Nostalgias imperiales», aunque ésta contiene «Idilio muerto», que es un hermoso ejemplo de tono íntimo y sencillo. En general, puede decirse que hay una tensión interna, no resuelta, en el libro: por un lado, la tendencia decorativa y sentimental en la que se traslucen sus lecturas del modernismo; y, por otro, su acento personal, mucho más despojado, auténtico y dramático, capaz de sugerir ambiguos estados existenciales sin tener que describirlos. Hay un abismo entre el Vallejo que escribe:

Al callar la orquesta, pasean veladas
sombras femeninas bajo los ramajes,
por cuya hojarasca se filtran heladas
quimeras de luna, pálidos celajes

(«Nochebuena»)

y el que evoca a su padre:

Mi padre, apenas,
en la mañana pajarina, pone
sus setentiocho años, sus setentiocho
ramos de invierno a solear

(«Enereida»).

Si hubiese que elegir un texto que exhiba –y aproveche– esas tensiones entre motivos y formas poéticas que impulsaban a Vallejo en direcciones contrarias, quizá no haya mejor ejemplo que el que brinda precisamente *Los heraldos negros*: en él existen claras huellas de lo que podemos denominar la esencial anomalía de la voz vallejiana, que lo caracteriza tan bien y lo distingue del resto –una peculiar visión del mundo que se filtra a través de poderosas descargas emocionales y de fórmulas verbales que son discordantes pero exactas–. Sin poder examinarlo aquí por entero, señalaremos sólo algunos de sus rasgos más decisivos. El poema se compone de cuatro cuartetos alejandrinos (más un verso final que repite el primero), pero la estrofa inicial es del todo irregular: no sólo los vv. 3 y 4 son endecasílabos, sino que sus rimas

entre el primer y cuarto versos alteran el esquema que sigue el resto del poema (riman el segundo y cuarto versos). Así, la estrofa abre el poema subrayando que el autor usa las convenciones de la versificación tradicional sólo hasta cierto punto; no hay siquiera un intento de asimilar su irregularidad a algún patrón estrófico establecido, por ejemplo, repitiéndola más adelante. La discordancia está allí, negando la armonía, para que todos la veamos. Quizá podamos explicárnosla pensando que es el comienzo de una meditación sobre un tema tremendo (el dolor humano como algo fatal y cuya causa no podemos conocer) que la voz poética se resigna a transmitir en forma entrecortada por no entender bien sus leyes. El discurso queda roto, interrumpido como el de alguien que no puede dominar sus lágrimas mientras habla:

Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios, como si ante ello
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Obsérvese además que Vallejo no menciona directamente el dolor o su causa, de la que nada sabe, sino su *efecto*, los concretos «golpes» de cuya evidencia nadie puede dudar. Este procedimiento metonímico —complementado también por varias sinédoques del tipo «en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte»— configura el poema como una estructura montada para conmovernos y convencernos de la inevitabilidad del dolor: esos golpes (nos dice) son «los heraldos negros que nos manda la Muerte»; es decir, avisos o presagios del mayor do-

lor de todos y el más inevitable. Así, el texto nos encierra en una visión de la vida sin escapatoria: venimos aquí a sufrir y a morir. Si la imagen heráldica o los «bárbaros atilas» tienen un regusto modernista, las que más nos impresionan poseen una esencial sencillez retórica: la «resaca» del sufrimiento que se «empoza» en el alma; las «zanjas oscuras» como cicatrices o heridas vivas que nos deja el dolor; y sobre todo esa notable síntesis del impacto, la injusticia y la frustración asociadas al sufrimiento que se expresa en el magnífico verso «son las crepitaciones / de algún pan que en la puerta del horno se nos quema». La imagen del pan como básica materia nutricia se liga a la del pan espiritual, el cuerpo de Cristo (vv. 9-10). Comida y comunión son símbolos asociados que «Ágape», «El pan nuestro» y varios otros poemas reiteran.

A propósito de esto hay que recordar cuánto debe el lenguaje vallejianiano a las formas sentenciosas del habla tradicional, con sus ecos de refranes y proverbios añejos, y a los emblemas de la tradición cristiana popular. Es cristiana, por ejemplo, la concepción del sufrimiento como culpa: todos compartimos el pecado original. El libro da amplio testimonio de eso y de la hábil forma en la que Vallejo lo entreteteje con imágenes que brotan de su cultura literaria, creando así un lenguaje que, en sus mejores momentos, no es exactamente modernista, sino que brota de un trasfondo más denso y oscuro al margen de tendencias o modas. En medio de sus caídas y ecos librescos, el libro permite reconocer esa diferencia que aportaba la entrada del poeta en el mundo literario. Esto nos lleva a hablar un poco de sus relaciones con la poesía modernista y de la singular clase de novedad que su

aporte traía, pese a no reflejar para nada la ya visible turbulencia vanguardista en el continente.

La crítica ha estudiado ampliamente los influjos dominantes de Darío, Lugones y Herrera y Reissig, de tal modo que bien podemos eximirnos de abundar en ellos. Preferimos destacar otros que, en cambio, han sido soslayados. Si uno quiere filiar con mayor precisión lo que estaba intentando hacer en este libro, hay que agregar a estos poetas el nombre de otro: el mexicano Ramón López Velarde (1888-1921). No como influjo, porque no parece muy probable que Vallejo lo conociese, pero no cabe duda de que *Los heraldos negros* y *La sangre devota* (1916) recorren caminos paralelos: son expresiones finales del postmodernismo y del simbolismo hispanoamericanos (aunque existan aisladas manifestaciones posteriores, como la del argentino Enrique Banchs); es decir, ambos prolongaban ese lenguaje al mismo tiempo que sentían la urgencia de desbordar sus límites, para llevarlo *más allá*. Incluso el amor por la provincia, el papel que juegan los sentimientos y símbolos religiosos, la rareza imaginística y sobre todo esa oscilación erótica entre el placer y la culpa los aproximan. ¿No habrá en «cuando abra su gran O de burla el ataúd» de «Avestruz» un eco de «conocía la o por lo redonda» de «La prima Águeda» del mexicano? ¿Y qué decir de la semejanza entre los «peones tantálicos» de éste con los «panes tantálicos» de «La de a mil» del peruano? También en el poema XL del segundo libro de Vallejo encontramos «posibilidades tantálicas». En «Verano», «Setiembre» y «Deshora» de Vallejo los lectores de López Velarde quizá descubran

versos que les suenen familiares. Tampoco hay que olvidar las semejanzas que pueden hallarse entre este libro y *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907) de Antonio Machado, que seguramente Vallejo no leyó, pero con el que comparte tonos y motivos: melancolía, tristeza incurable, desamparo del ser humano, un sombrío presentimiento de la muerte, etc. Aún habría que agregar a estos nombres otro más, que Vallejo sí conoció y admiró: José María Eguren (1874-1942), cuya *La canción de las figuras* data de 1916.

Sin embargo, lo importante es destacar que, en medio de estos influjos y coincidencias, la originalidad de Vallejo brota de un fondo oscuro que está más allá o más abajo de su experiencia literaria: de su agonía, de una tristeza y una soledad que no cabe sino llamar metafísicas. Cuando el poeta se hunde en sí mismo y deja de lado las alusiones librescas, algunas veces ingenuas, encuentra algo indecible, que sólo puede expresar si lucha contra el lenguaje o se inventa uno nuevo; esa dicción torturada, con balbuceos y expresiones cuyo sentido o sintaxis han sido forzados, muestra que el aspecto realmente creador de Vallejo iba en una dirección única, en la que nadie –ni modernistas ni vanguardistas– lo acompañaba. Sólo cabe un nombre para calificar esa línea poética: *vallejiana*. Paradójicamente, un libro que era ajeno al espíritu programáticamente renovador de obras anteriores a él –como *El espejo de agua* (1916) de Huidobro– y aun de las aparatosas manifestaciones de vanguardistas peruanos como la futurista *Panoplia lírica* (1917) de Alberto Hidalgo, se coloca, si no en la primera línea, en la zona donde germinaban los cambios más profundos y tras-

centes de nuestra poesía. Si se piensa bien el tono de religiosidad, confusión y angustia que encontramos en *Los heraldos...* se adelanta a otras grandes expresiones del período que seguiría, como las *Elegías de Diuno* (1923) de Rilke, magnífica culminación del simbolismo europeo; la pregunta que inicia la primera elegía («¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros / celestiales?») es la misma que la de Vallejo. La crítica no ha examinado aún el significado de esta convergencia¹.

El tratamiento de los grandes motivos del libro –Dios, la muerte, el amor, el hogar– subraya la misma sospecha de una inexplicable privación y orfandad: es parte esencial de la condición humana sentir un ansia por algo que no podemos alcanzar; necesitamos lo que precisamente nos está negado y vivir es entonces lamentar haber nacido –y estar condenados a morir–. «La de a mil», «Los dados eternos» y «A mi hermano Miguel», tres de los mejores poemas del conjunto, han sido muchas veces invocados para demostrarlo. En ellos se nota el impacto que le produjeron sus lecturas de Nietzsche y Kierkegaard en Trujillo; las ideas de estos pensadores sobre Dios, el amor, el arte, el lenguaje y la existencia misma atrajeron al poeta por su visión comprensiva de lo humano, capaz de producir convicción en mentes religiosas o no. En «La de a mil», un Dios degradado y olvidado de su propia creación encarna en la figura de un «suertero», un andrajoso vagabundo que ofrece, «como un pájaro cruel»,

1. Para ello, debe tenerse en cuenta que el proceso de creación de las *Elegías* comienza unos diez años antes de su fecha de publicación.

la fortuna «adonde no lo sabe ni lo quiere / este bohemio dios»; al final, el poeta exclama: «¡por qué se habrá vestido de suertero / la voluntad de Dios!». En «Los dados eternos», dedicado a González Prada, hay una audaz y trágica inversión: no es Dios quien sufre, sino el hombre, pues Él no tiene «Marías que se van»; en un gesto de abierta rebeldía, concluye: «Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!». La poderosa imagen del desamparo y del ciego azar de la existencia –Dios es un «jugador», no un ser providente– crea una analogía entre el mundo, la muerte y un dado, absurdamente «roído y ya redondo / a fuerza de rodar a la ventura», que sólo se detiene en el hueco de la tumba con «sus dos ases fúnebres de lodo».

«A mi hermano Miguel» es un ejemplo de la coloquial sencillez vallejana y del tierno latido que sabe extraer de sus ritmos: lo evoca sentado «en el poyo de la casa / donde nos haces una falta sin fondo! / Me acuerdo que jugábamos esta hora...». La imagen del juego le permite pretender que su hermano no ha muerto, sino que sólo está escondido, esperando el momento para aparecer. El poema concluye: «Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá». Aunque ha recibido mucho menos atención, es fácil darse cuenta de que «La araña» es un poema magistral en el que los influjos y ecos desaparecen por completo, y sólo escuchamos la honda voz de Vallejo, sintetizando el irresoluble dilema humano en una intensa observación (o vivisección) de un insecto: como nosotros, está sometido a las fuerzas contrarias de «una cabeza y un abdomen»; la cabeza quiere ir para un lado, el cuerpo para otro. Sus «pies innumerables» se mueven grotescamente tratando de seguir a sus

ojos, «los pilotos fatales de la araña». El dato de que está herida y de que «sangra» completa la imagen de impotencia y dolor absurdo que alguien (Dios, sin duda) cruelmente permite, ante lo cual el poeta no tiene sino una resignada expresión de solidaridad: «¡Y me ha dado qué pena esa viajera!». Esta araña-hombre nos recuerda una de las más famosas litografías de Odilon Redon (1840-1918) precisamente titulada *Araignée* (1887), pues representa una monstruosa araña con rostro humano; ciertas imágenes zoomórficas del arte preincaico que Vallejo pudo conocer en el área de Trujillo; y sobre todo el repulsivo insecto de *La metamorfosis* (1912), con el que Kafka creó la más trágica alegoría del sinsentido de la vida contemporánea, vienen también a la memoria.

Sólo cuatro años separan *Los heraldos negros* de *Trilce* (Lima, 1922), pero difícilmente podía haberse anticipado, leyendo el primero, el salto que daría en el segundo: no es un avance, es un giro total y desconcertante. Aunque su obra inicial fuese recibida por la crítica nacional con una actitud favorable y respetuosa, Vallejo la deja por completo atrás; el proceso de maduración por el que estaba pasando era vertiginoso e impostergable: exigía otro lenguaje poético. Esos cuatro años limeños fueron —como ya señalamos— tormentosos en lo personal, pero el acontecimiento que acabó por ser, seguramente, el detonante de *Trilce* es otro y ocurre lejos de Lima: el incidente callejero de agosto de 1920 en Santiago de Chuco (sus detalles han sido recogidos y examinados por los biógrafos) que lo llevaría a la cárcel, donde permanecería durante ciento doce días. Toda la atmósfera carcela-