

LA INVESTIGACION PERUANA SOBRE LA POESIA DE VALLEJO 1971 - 1974

David Sobrevilla

A Alberto Escobar

SUMARIO

1. Introducción; 2. Lora; 3. Ferrari; 4. Ballón; 5. Escobar; 6. Conclusiones.

Las características bibliográficas de los libros reseñados son las siguientes:

LORA RISCO, Alejandro; *Hacia la voz del hombre* (Ensayo sobre César Vallejo); Santiago de Chile, Andrés Bello; 1971; 248 pp.

(Contenido: Advertencia preliminar (1971). V. frente a Rilke, Kafka y Dalí (1956). Revaloración de V. (1962). C.V. y la guerra civil española (1965). Numinosidad y catolicidad en la poesía de V. (1959). Dimensión del paisaje en "H.N." (1966). Fronteras abisales de la lengua poética vallejana (s.d.). Trilce y el enigma mestizo (1960). Entraña religiosa de la poesía de V. (1968). Epílogo (1971).

FERRARI, Américo; *El universo poético de César Vallejo* (1971), Caracas, Monte Avila, 1974; 355 pp.

BALLON AGUIRRE, Enrique; *Vallejo como paradigma* (un caso especial de escritura) (1971 y 1973), Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974, 213 pp.

ESCOBAR, Alberto; *Cómo leer a Vallejo*; Lima, Villanueva; 1973, 342 pp.

Las citas de la poesía de Vallejo se efectúan según la *Obra poética completa*, Edición con facsímiles preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo y realizada bajo el cuidado de Abelardo Oquendo, Prólogo de Américo Ferrari, Lima, Moncloa Editores, 1968.

1. INTRODUCCION

La hermeneútica vallejana ha estado dominada, hasta hace relativamente poco, por libros de investigadores extranjeros, como los de Monguió, Larrea, Coyné, Yurkievich, Meo Zilio, Paoli (su introducción a su traducción al italiano de las poesías de Vallejo posee las dimensiones y la estructura de un libro) y Higgins. Tan solo Xavier Abril representaba, hasta hace unos años atrás, a la crítica literaria peruana con dos libros que no fueron muy bien recibidos en los círculos especializados. Existían además excelentes artículos de investigadores nacionales, pero eran sólo ensayos más o menos cortos, como los de Orrego, Sánchez, Mariátegui, Basadre, Cueto, Zubizarreta, Spelucín, Iberico, entre otros más. En 1965 apareció el primer volumen de un valioso estudio de Juan Espejo Asturrizaga consagrado a la biografía de Vallejo hasta 1923, que el autor manifiesta haber concluido en 1945. Pero es sólo a partir de 1971 que los libros de los autores peruanos van a tomar un puesto importante en la exegética de la poesía vallejana: ese año aparece en Chile el libro de Alejandro Lora Risco compuesto por un conjunto de ensayos, en 1973 son publicados en el Perú los trabajos de Enrique Ballón y de Alberto Escobar y en 1974 se imprime en Venezuela la obra de Américo Ferrari. Un trabajo aún inédito es la tesis doctoral de Marco Martos presentada en la Universidad de San Marcos en 1974.

En la reseña que realizamos a continuación presentamos primero los planteos de los cuatro autores arriba mencionados y efectuamos luego su crítica. Las reglas que hemos seguido para nuestro trabajo son las siguientes: hemos procurado exponer los planteos reseñados en la forma más fiel posible empleando hasta donde fue dable las palabras de los investigadores mismos. En las críticas intentamos poner de manifiesto los aspectos satisfactorios e insatisfactorios de los trabajos presentados. Nuestros propios criterios para estas críticas han sido buscar comprender desde dentro las investigaciones revisadas y luego tomar distancia de ellas y evaluarlas. Para ello juzgamos el método empleado, el planteo expuesto, la coherencia mantenida, el conocimiento del estado de la cuestión que se examina, entre otros puntos de vista. Finalmente, en nuestras conclusiones extraemos un resumen de los resultados a que hemos arribado y de su significación para la investigación vallejana, y nos atrevemos a plantear algunas de las tareas que ésta todavía tiene por delante.

2. LORA *

I

En su Advertencia Preliminar, Alejandro Lora Risco señala que sus ensayos sobre V. convergen en tres líneas de interpretación: la génesis y naturaleza de la lengua vallejana, el pathos mestizo de su poesía y la cuestión de la historicidad americana (p. 11).

"C. V. frente a Rilke, Kafka y Dalí" (1956) Lora afirma que la poesía del peruano tiene un alcance ecuménico, que posee una coincidencia en la tonalidad general estético-expresiva y profundas analogías con la obra de Rilke, Kafka y Dalí, pero a la vez grandes diferencias. Mientras V. es un artista mestizo, es decir, descendiente de españoles y de indios —dos aguas encontradas que jamás han de istmarse—, y busca en Europa su centro perdido: su historicidad, los artistas mencionados son claramente conscientes de

su pertenencia a la tradición occidental a la que sólo completan o resuelven en obras de arte.

"Revaloración de V" (1962) trata de probar que V. no era un poeta social sino metafísico. La poesía del peruano, manifiesta Lora, contiene la gran problemática de la existencia del hombre, penetra en las raíces de su existir histórico, trasciende al espíritu de la comunidad histórico-social, al de la humanidad toda y se pierde al nivel de comentarios antitéticos de sabor metafísico. Para V. la miseria humana es una metáfora global: convierte al hombre en sombra de sí mismo y es el símbolo de la formación del Sentido. Ante los ojos del poeta todo resulta transformado por el Amor. Hay así un orden inmanente y otro trascendente u *ordo amoris*. "El eros vallejiiano es profundamente religioso, numinoso, irracional, que no social ni revolucionario" (p. 35). La desigualdad trágica que el poeta encuentra en cada destino particular permite a los hombres hacerse y encontrarse entre sí y anuncia el descubrimiento —posible— del sentido (p. 35).

"V. y la guerra civil española" (1962) plantea el problema de la historicidad americana bajo la forma de un contenido de conciencia de cariz inexorablemente trágico (p. 12). V. vuelve a escribir en 1937, sostiene el autor, porque a través de la guerra civil española tiene una revelación: la de que España es madre y maestra. También el Perú de V. se sale del mundo. El poeta no parte de él, sino que va hacia él. Ser peruano significa para V. estar en camino de algo y hacia algo: el Hombre. España se le muestra como el reino original del Espíritu, del que ha sido despojado. Es a través de esta experiencia que el hombre mestizo adquiere la consciencia de haber perdido su historicidad, pero que puede reencontrarla.

En "Numinosidad y catolicidad de la poesía de V" (1959) Lora expresa que la poesía de V. gira en torno de dos crisoles espirituales. El primero es el descubrimiento de Dios en el reino de la infancia y el segundo se refiere al misterio de la crucifixión de la humanidad del poeta y aparece en *Poemas humanos*. En fin de cuentas, la vida está en el origen de la poesía de V. y de ahí la estructura de ésta, que está determinada por la conjugación de tres órdenes de vivencias: a) el horror al vacío metafísico de la existencia; b) la crisis mística y racional en torno a la idea de Dios, crisis que aparejará los sentimientos de culpa y de pecado; c) el impulso lírico o subyugamiento de la belleza cósmica que envuelve necesariamente a la estética.

"Dimensión del paisaje en los *Heraldos Negros*" (1966) estudia la relación poética de V. con el paisaje en su primer libro. Una primera dimensión del paisaje en V. es el contorno literario, una segunda es el dintorno estrófico que peculiariza su inserción en el medio (habitat) y una tercera se produce al entremezclarse los signos de los dos primeros grupos dando lugar a una síntesis semántica o tropo sibilítico.

En "Trilce y el enigma mestizo" (apareció publicado con el título *Introducción a la poesía de C. V.*) y en "Fronteras abisales de la lengua poética vallejiiana" (continuación, inédita hasta hoy, del anterior), se examina y trata de entenderse el peculiarísimo sentido de la proyección del pathos mestizo sobre el quehacer poético de V. y sobre el indeterminado sentimiento de la historicidad americana, tal como ha quedado ya establecido en otro libro

(*) En la versión original de nuestro artículo, la exposición y crítica del libro de Lora ocupaban la misma extensión que los trabajos de Ferrari, Ballón y Escobar. Pero por necesidades de espacio las hemos debido reducir a la extensión que poseen actualmente.

del autor de estos ensayos (*La Existencia Mestiza*, Ed. del Pacífico, 1963)" (p. 12). El pathos mestizo hace presa a la obra de V., según el autor porque el poeta está frente a dos estilos de vida, a dos tradiciones históricas, a dos tiempos vitales diferentes, esto es, al mundo indígena y al mundo hispánico, entre los que no es posible una síntesis. En cuanto a la lengua poética vallejana, sus rasgos no proceden de razones superficiales, sino que es su génesis la que le impone su naturaleza: el surgir de un auténtico poetizar (p. 157).

El último trabajo del libro estudia la "Entraña religiosa de la poesía de V" (1968). Según Lora las experiencias religiosas son fundamentales en la obra poética de V. y se presentan ya en *Heraldos*. Una primera mutación de la conciencia religiosa del poeta acontece en *Trilce*, y otra en los libros últimos, lo que se traduce en la "transformación estilística póstuma, punto final de la evolución del genio lingüístico de V." (p. 213). V. es un poeta religioso, pero no en un sentido confesional, sino, como en el caso de Kierkegaard, por su elección de lo sagrado en medio de los sentimientos de culpa y de pecado, de angustia y de pavor. El proceso creador de V. nos muestra tres cabos: la pasión estética, la religiosa y la expresiva. "Si los juntamos, puede perfectamente explicarse cómo el poeta ha venido a deparar cauce poético a su pathos, y, por este modo, cauce religioso a su conciencia poética" (p. 221).

En su Epílogo, Lora realiza una interpretación de una estrofa del poema "Líneas" de *Heraldos Negros*. Ella explica sumariamente, dice, el enigma de la existencia de V. hombre y poeta.

||

a

Ejemplar en este libro de Alejandro Lora Risco nos parece su postura ante la obra de arte en general, y ante la poesía de V. en particular. A partir del siglo XVIII, aproximadamente, se ha establecido la actitud estética en la consideración de la obra de arte, especialmente debido a Baumgarten y a Kant. Nos referiremos sólo a este último. La estética es para Kant la crítica de los juicios de gusto, y según la cualidad de estos juicios lo bello es la expresión de la satisfacción que sentimos al representarnos un objeto, satisfacción que sin embargo no procede del contenido del objeto, sino que, por el contrario, la agregamos a la representación. La verdad estética es en consecuencia puramente subjetiva y no dice para Kant nada sobre el "objeto" al que se refiere; es tan sólo una apariencia. Por lo tanto, la actitud estética priva a la obra de arte de toda función de verdad, considerándola únicamente como un ente de ficción, que es creado por una individualidad genial y que apela a los afectos del contemplador, auditor o lector. Lora no comparte esta actitud, como se puede deducir de que para él la poesía de V. posee una secreta significación histórica (p. 30, 81, 160-161).

En segundo lugar, nos parecen interesantes e importantes las líneas de interpretación de la poesía de V. que Lora propone: la del pathos mestizo, la de la historicidad americana y la de la génesis y naturaleza de la lengua vallejana (p. 11). Esto no significa, naturalmente, que se acepte sus resultados sin someterlos a un examen detallado, que por desgracia no podemos realizar aquí.

Por último, quisiéramos señalar que nos parece valiosa otra línea de la interpretación de Lora que él no menciona en su Advertencia Preliminar: la que presenta a V. como un poeta religioso. Especialmente aprovechables creemos que son algunas observaciones sobre la visión vallejana de Dios en *Heraldos*; sobre todo teniendo en cuenta el esquematismo de algunos artículos sobre Dios y la muerte de Dios en la obra de V., que han sido escritos por otros autores.

b

El primer problema de *Hacia la voz del Hombre* concierne al lenguaje y a la estructura de la obra. El primero es de un barroquismo difícilmente justificable en una obra académica, y la segunda es incomprensible: no es cronológica, ni temática, ni progresa hacia una visión final del poeta y de su obra. Otra fuente de dificultades del libro de Lora es su menosprecio por los problemas filológicos relativos a la crítica y edición de los textos con que trabaja. Al parecer, el autor no ha tomado nota de la aparición de la *Obra poética completa* de la Editorial Moncloa en 1968, y de que en los *Apuntes* que la acompañan la Sra. Vallejo ha terminado con la leyenda de que entre 1923/24 y 1937 el poeta no escribió versos y que sus últimos tres libros fueron compuestos en sólo tres meses. Es así sorprendente que en 1971, Lora reimprima un artículo de 1965, "C. V. y la guerra civil española", en que plantea y discute el seudoproblema de por qué V. rompe el mutismo poético en que se había encerrado desde 1923 para volver a escribir versos sólo en 1937, y que vuelva sobre el tema en otros ensayos (p. 40 y 213). La desatención de Lora por los problemas filológicos se expresa también en la enorme cantidad de erratas que en la transcripción de los poemas se advierten en su libro.

En cuanto a su procedimiento de trabajo, el autor menosprecia la ciencia de la literatura (p. 29), desdeña la estilística (p. 81, 211), tiene a menos los resultados logrados por la investigación sobre V. (p. 11, 29) —con excepción de los trabajos de J. Larrea—, y en verdad no se atiene a método conocido en sus interpretaciones: esta exigencia queda fuera de su horizonte teórico. En realidad, Lora procede genialmente. Genio denominaba Kant al talento natural que no toma las reglas de su modo de operar de la naturaleza, sino que antes bien se las impone. En forma parecida, Lora no respeta ninguna regla de interpretación, sino que impone en forma omnipotente las suyas: es así como procede impresionistamente, extrae a los versos de su contexto y los interpreta arbitrariamente y no le importa mezclar en su exégesis las distintas etapas de la producción de V. Lora es además incoherente consigo mismo: por un lado manifiesta que no se puede separar la vida y la poesía de V. (p. 145, 156, 241); pero por el otro, trata de mostrar que la adhesión de V. al marxismo no influyó sobre su obra poética (p. 30 ss.), o que si lo hizo fue sólo deformando ciertas intuiciones suyas o impidiéndole desarrollar otras (p. 56, 176), lo que significaría en buena cuenta que no hay una coherencia interna en V. En verdad, Lora ve al poeta como a un maniático, en el sentido platónico de la palabra, o sea como a un hombre acometido por la locura divina; y complica y trivializa esta visión al interpretarla en términos de psicología profunda. Está demás decir que este tipo de exégesis es inverificable, y que por ello su examen no pertenece a la ciencia de la literatura, sino más bien a otras instancias.

Mencionemos ahora algunos planteos de Lora prescindiendo de sus deficiencias metódicas. Pensamos que es exagerado sostener que V. es un poeta religioso a lo largo de toda su producción, como pretende Lora. Ferrari ha afirmado, y lo estimamos correcto, que en la obra posterior a *Trilce* Dios "aparecerá con menos frecuencia, y que el hombre se convertirá en el centro casi exclusivo de la meditación del poeta" (*El universo poético de C. V.*; p. 61). En cuanto a las interpretaciones que ofrece Lora de *Trilce* nos parecen prescindibles y las de los libros posteriores a 1923 creemos que son claramente inaceptables. En ambos casos, uno de los problemas existentes es que Lora interpreta todos estos poemas en base a *Heraldos* y sin tener en cuenta las variaciones temáticas de los libros posteriores (p. 92, 204). Otra gran dificultad es la estrecha idea que Lora se hace de la poesía social (p. 31), para negar la vinculación existente entre la última poesía de V. y lo social. En nuestra opinión esta vinculación resulta indudable tanto de los versos del poeta como de sus reflexiones en *El Arte y la Revolución*, en que defiende que un arte socialista genuino es libre de consignas partidarias.

3. FERRARI

I

En 1971 el autor optó el título de Doctor en Filosofía por la Universidad de San Marcos de Lima con la tesis *Ontología y poesía en C. V.*, y con ella ganó el mismo año el Premio Nacional de Filosofía "Alejandro O. Deustua" del Perú. Esta tesis notablemente ampliada * ha sido impresa en 1974 por la editorial Monte Avila de Venezuela con el título de *El universo poético de C. V.* Anteriormente, el autor ya había publicado algunos trabajos sobre V. en el Perú y en Francia.

En la Introducción de su libro, Ferrari comienza sosteniendo que la obra de V. es poesía de su tiempo, aunque no haya recibido el impacto de su época (p. 7), y que su lenguaje ha evolucionado en la más irrestricta libertad apartado de escuelas, manifiestos y teorías (p. 9). En V. hay un tono existencial evidente, agrega (p. 10). Su poesía es metafísica y se nutre de una experiencia ontológica esencial: la del hombre desamparado frente a un universo cerrado y hostil (p. 11). Esta intuición profundamente negativa plantea también un problema de lenguaje: el de su inadecuación para nombrar la realidad (p. 12). Por lo tanto, la desvinculación del hombre determina tanto el contenido como la forma de la poesía de V., que por ello está emparentada con la obra de Leopardi y Holderlin, Baudelaire, Trakl y Artaud. Es innegable que en V. hay una influencia romántica en los temas, del simbolismo de Mallarmé en la voluntad de evitar el relato y de otros movimientos del siglo XX en la adopción de ciertos procedimientos gráficos, pero los temas y el lenguaje de V. proceden de su visión prístina e inalienable de la realidad (p. 13-15). "El objeto central, inmediato, directo de la meditación poética de V. es el hombre y su destino, que aparece desde el primer

* Las diferencias entre la tesis y el libro son: en el libro falta el prólogo de la tesis y en esta la segunda parte del libro. Las conclusiones de la tesis y el libro han sido redactadas en diversa forma. Además hay variantes de detalle.

poema, y sigue dominando, señero y omnipotente, en la obra más madura del poeta" (p. 19). En este sentido, no hay una solución de continuidad entre las obras del poeta: lo que cambia es más que nada la estructura formal del poema, pero la emoción que lo sustenta y las intuiciones fundamentales del universo poético están ya en el primer libro (p. 20). "La visión poética de V. reposa en la intuición ontológica de una ausencia esencial que afecta directa e irremediamente el corazón del hombre. De ahí que la realidad se presente siempre como dislocada o mutilada, como "lesión". El sentimiento de un hiato entre el hombre existente y la razón de su existencia es generador de angustia y de inquietud, y se traduce en dos grandes movimientos opuestos: tiempo-(vida)-multiplicidad / eternidad-(muerte)-unidad. En medio desgarrado, está el hombre, inocente-culpable" (p. 21). La construcción verbal vallejana se sitúa entre las más originales y más complejas de la historia literaria de nuestro siglo. El peruano es un poeta comprometido, pero mucho más allá, y desde mucho más acá, de las circunstancias históricas, a las que, en tanto que hombre de su época, pudo adherir en un momento dado. "El poeta V. se compromete en la palabra, compromete su palabra, y todo lo que concierne al destino de la palabra lo afecta, igual que lo que concierne al destino del hombre y al destino del ser..." (p. 22).

La Primera Parte del libro se refiere al contenido del universo poético de V. desde la perspectiva planteada en la Introducción y se titula "Las grandes obsesiones", que son "La lesión de la incógnita" (Capt. I), "Las perspectivas de la temporalidad" (Capt. II), "La existencia y la muerte" (Capt. III), "El hombre" (Capt. IV) y "El mundo y la historia" (Capt. V). La presencia irracional y oscura del sufrimiento representa en V. un centro de gravitación en torno al que gira un sistema de símbolos e intuiciones que abren la interrogante sobre el destino del hombre y los vínculos que lo atan a la realidad. La multiplicidad de la existencia y la separación esencial que corta al hombre de la unidad primordial, tienen en la obra vallejana un carácter fundamental. Por ello mismo, V. no trata de explicar el sufrimiento, sino que se limita a comprobarlo sin referirlo a nada. El poeta manifiesta no saber si el dolor proviene del odio de Dios.

La existencia es sentida por V. como una lesión de algo desconocido, a lo que asume y afronta hasta el final, negándose a inventar cualquier solución que hiciera desaparecer lo negativo. La noción de dialéctica está por eso totalmente ausente de su poesía, estima Ferrari (p. 34; Cf. además p. 56, 111, 179).

Pero si el ser no se revela jamás por entero, tampoco está totalmente oculto, sino que se descubre a través de determinaciones contradictorias y negativas. La unidad se barrunta a través de una infinidad de límites y fronteras que oponen una barrera infranqueable al conocimiento del absoluto. En V. encontramos un doble movimiento que apunta a dos planos diferentes: "el de la existencia, caracterizada por la limitación, la separación, la individuación y lo finito del ente; y el del ser, concebido —o soñado— como la indiferenciación total y la abolición de todos los contrarios en el seno del Uno, o del Absoluto" (p. 42-43). Pero esta síntesis no equivale a la hegeliana, sino al "desvanecimiento de todas las determinaciones y los límites de la existencia en las fronteras vagas del no ser. La intuición de la plenitud de la Unidad es así interceptada y como negada por esa franja de sombra y de Nada que se interpone entre la plenitud del ser y la existencia humana, limitada por doquiera, y que crea en el alma un vacío que nadie ha de palpar" (p. 45).

El amor aparece en Vallejo ambiguamente: por un lado es una fuerza positiva cuyo objeto ideal es Dios o la plenitud del ser, pero de otro lado ofrece un aspecto sombrío o angustioso que lo vincula estrechamente con el sentimiento de la muerte. Otro aspecto del amor representa no la tensión hacia la unidad, sino por el contrario una fuerza que suscita y perpetúa la multiplicidad y la dispersión de la existencia.

También el número subraya el carácter fragmentario de la realidad fenoménica. "Todo lo que V. logra distinguir claramente en el número como en la vida, es su negatividad: límite, determinación, ruptura de la Unidad" (p. 53).

Pero todos estos temas —el conocimiento, el amor, el límite, el número— transparentan una voluntad original de plenitud y de vida. "La conciencia de un desnivel entre la idea o el proyecto de una vida realizada en la unidad, y la presencia de la delusoria realidad constituye el terreno en que brota el sentimiento de lo absurdo y de la contradicción que tanta importancia tienen en la obra" (p. 53). La poesía de V. no trata de integrar las contradicciones, sino que las expone como las ve. "El absurdo surge de la toma de conciencia del vacío que halla el hombre cuando busca la plenitud de la unidad" (p. 57). Distinto es el sentimiento de la angustia, siempre presente en V. aunque raras veces sea nombrada, que corresponde a la oposición elemental de la conciencia que se debate contra la nada que la oprime. El absurdo implica en cambio un contenido nocional. Pero ambos sentimientos surgen de la misma experiencia: de la lesión de la incógnita.

Dios aparece en V. como impotente frente a las determinaciones que separan al hombre del Absoluto: muerte, límite, condición finita de la existencia. No obstante, en *Los heraldos negros*, él (Dios), la Unidad y el amor, aparecen como la única trinidad que permite al hombre romper las prisiones del espacio y del tiempo. Posteriormente a *Trilce*, Dios aparece con menos frecuencia y el hombre se convierte en el centro casi exclusivo de la meditación del poeta.

El capítulo II^o se titula "Las perspectivas de la temporalidad". En V. encontramos, según Ferrari, diversas especies de tiempo: uno cíclico, otro lineal, un tercero mecánico, otro el subjetivo de cada cual que lo observa. La abolición del tiempo, ¿es la eternidad? se pregunta el poeta peruano, que contesta a esta interrogación colocando en un plano a la eternidad y en el otro al tiempo, pero vinculando la primera al instante que la proyecta fuera de él. La eternidad en V., dice Ferrari, "más que una realidad que excluya al tiempo, es la imagen inmóvil de éste, su proyección abstracta y sin profundidad" (p. 83).

Tiempo, existencia y muerte son tres aspectos fenomenológicos del ser en V. según el autor (nota 6 de la p. 95), que en el Capt. III^o va a estudiar los dos últimos. Existencia y muerte son, en el poeta peruano, dos presencias de facto que no forman sino una sola e incomprensible realidad. ¿Qué significado ontológico tiene la muerte? Ella no está en el tiempo, pero es el tiempo. Así la visión de la vida y la de la muerte coinciden, porque tienen al tiempo por trama común. La muerte es un proceso, un suceso o límite, la meta humana, la unidad realizada, pero abstracta y fundada en el no-ser. Ontológicamente la muerte es, por una parte, una realidad en que el ser sigue siendo según un modo diferente del de la vida; por otra, es un puro acontecer que sucede al ser y lo destruye; y en tercer lugar es el proceso mismo de la vida. "La unidad de la muerte y de la vida es incomprensible, y, no obstante, es; al mostrárnosla, es el ser lo que V. nos muestra en el

horizonte. Pero el horizonte está siempre más allá" (p. 102). La existencia tiene en V. dos rasgos esenciales: nos es dada en bruto como un destino ineluctable que hay que asumir, y es heterogénea. "El plano del Ser, en cambio, no aparece como algo dado, sino buscado o perseguido más allá de las determinaciones concretas de la existencia, y buscado como *unidad*. De ahí que los elementos constitutivos de esta poesía se agrupen en dos direcciones: la existencia (el tiempo pulverizado por los minutos, el mundo cotidiano y las cosas, los individuos, la presencia bruta, no justificada, del mal, la muerte como suceso), y el ser (el tiempo arquetípico o tiempo eternidad, la ausencia de individuación, la unidad, la Muerte como lugar originario de la vida). El conflicto entre ambos planos determina en gran medida la extrema tensión que electriza los versos del poeta, y que llega a su punto culminante cuando V. habla de la vida y de la muerte, o de la vida-muerte" (p. 105). El dolor es una abertura a la existencia, una vía de conocimiento, una fuente de comunicación con todos los seres que sufren, pero también una isla desolada. Tan sólo el hombre es consciente del dolor y de la muerte. "En la obra más madura del poeta no hay existencia sino hombres que existen, no hay muerte sino hombre que mueren u hombres muertos" (p. 107).

El capítulo IV^o trata de "El hombre", que se convierte en el núcleo vivo de la inspiración de V. a partir de *Poemas humanos*. En este tema convergen todas las obsesiones de V. El ser humano, centro de su poesía, es esencialmente dualidad y conflicto. "Ontológicamente, el hombre emerge en el horizonte de la temporalidad, que, desde su nacimiento, lo proyecta hacia la muerte; el sufrimiento es inherente a este destino, pero también la rebelión contra el sufrimiento: abierto siempre a un más allá de sí mismo, el hombre vive en el dolor pero bajo el signo de la esperanza" (p. 112). Los aspectos constitutivos del hombre más importante son según V. tres: la orfandad, el hambre y la deuda, que es al mismo tiempo falta y culpa. La orfandad expresa un sentimiento metafísico fundamental en la obra vallejianana. En tanto símbolo de vida plena y de unidad en el amor, la Madre se identifica idealmente con el Absoluto. "La madre es aquella que guarda el secreto del conocimiento, aquella por quien el hombre podría saber, esto es, vincularse con la causa y la raíz, asir la inasible Unidad. Orfandad y no-saber tienen así un fondo ontológico común. Huérfano, el hombre está cortado de la causa y la raíz, está exiliado de la unidad del ser y del saber de esta unidad. El destino del hombre es, pues, un perpetuo ir en demanda de la Madre" (p. 121). El segundo rasgo constitutivo del ser humano es el hambre: el es un ser esencialmente hambriento en un sentido físico y en otro espiritual. Por el "pan inacabable" que ha recibido el hombre está siempre en deuda, la que es incomprendible. El tercer rasgo del ser humano es por ello que el hombre es culpable, pero al mismo tiempo inocente, ya que padece hambre. "Proyectado en el dominio de lo social este sentimiento se traducirá en denuncia de la injusticia, en solidaridad con las víctimas de una sociedad de explotación condenados a pagar el alquiler de un mundo que debiera pertenecerles. Pero el problema no es sino un aspecto en la intuición de la deuda" (p. 129). La deuda se manifiesta moralmente como culpa y revela por consiguiente, el Mal, que es la separación del ser y de los seres, es decir, la conciencia de ser ajeno a ellos. Vivir es entrar en el reino de la culpa a partir del momento en que la existencia es intuida como deuda. De la deuda y de la culpa sólo puede absolver al hombre lo Absoluto. En los libros últimos de V., manifiesta Ferrari, la deuda fundamental se expresa en el plano histórico como la deuda con la clase oprimida.

Las constantes de la visión del hombre de V. son: primero, la obsesión de la falta a la que acabamos de referirnos, y segundo la representación del hombre como una dualidad de cuerpo y alma. Esta aparece en el peruano como un doble del cuerpo o como un objeto. V. no se pronuncia sobre el problema de la unión entre el alma y el cuerpo, sino que se limita a enunciar una serie de evidencias al respecto que convergen en el hecho capital del dolor de existir. Por ello, el dolor sitúa al hombre y lo caracteriza y no puede abolirse sino con la abolición de la existencia misma (p. 141-148). "El bien y el dolor, que arraiga en el mal, se nos presentan como ontológicamente inseparables. Ser y sufrir se identifican, al par que se desdoblan y se duplican, identificándose en la conciencia que tiene el hombre de ser y de sufrir" (p. 148-149). Pero si el mundo opone al hombre todas las acechanzas de la miseria y la desgracia, el ser humano puede intervenir activamente en el mundo para decir no a la desdicha y a la miseria. "...si el hombre es cautivo, es cautivo en su inmensa libertad: esta libertad, que se traduce en el esfuerzo constante por abolir los límites, el tiempo y la muerte, constituye, tanto como la temporalidad, la esencia del hombre" (p. 151).

El capítulo Vº se titula "El Mundo y la Historia". "Lo que caracteriza fundamentalmente la condición humana para el poeta es, como para los existencialistas, su facticidad... La diversidad del mundo exterior frustra el anhelo de unidad, como la heterogeneidad del tiempo frustra el deseo de eternidad. De ahí que las relaciones del sujeto con el mundo aparezcan bajo la forma de un conflicto" (p. 153). En *Heraldos y Trilce*, el mundo aparece como caótico; en cambio, a partir de *Poemas humanos* se presenta como más organizado, y el poeta descubre o inventa un mundo humano dotado de sentido. No obstante, este mundo sigue siendo, pese a todo, obscuro, disociado, invertido, "y, en última instancia, tal como se presenta *hic et nunc*, rigurosamente incomprensible, puesto que su sentido... sigue dependiendo de una condición ideal siempre irrealizada: la unidad" (p. 165). Lo que V. crea en sus poemas a través de su meditación sobre el tiempo, el espacio, los actos y las cosas es un mundo de símbolos, que en verdad no llegan a alcanzar la coherencia soñada. Otra dimensión del mundo que cobra en el universo poético de V. una importancia capital es la histórica y social, que solo se manifiesta plenamente en los poemas inspirados por la guerra de España. "Pero la orientación hacia lo social no supone en modo alguno una ruptura de la unidad de la obra poética, pues la visión del mundo del poeta no se modifica en lo esencial: el centro de inspiración sigue siendo el hombre. La poesía de inspiración social no constituye así un nuevo tema en V., sino la nueva expresión de viejas obsesiones" (p. 172). "La preocupación por el destino del hombre se cristaliza en España con la visión de una humanidad futura, realizada, perfecta. La visión del hombre se desplaza de lo individual a lo colectivo, pero lo colectivo no representa otra cosa que la aspiración a la Unidad que, como hemos visto constituye el núcleo de la inquietud metafísica del poeta. El uno se revela ahora definitivamente como un todos. No se puede hablar de felicidad si todos los hombres no son felices" (p. 172-173). En opinión de Ferrari, los poemas de España no revelan una adhesión de V. al marxismo, sino sólo que la inquietud social es paralela y complementaria de su preocupación metafísica. Por lo demás, esta preocupación por los otros hombres no tiene su fuente tanto en Marx como en la Biblia (p. 179 y 186).

En la Segunda Parte de su libro, "La escritura poética", que no figuraba en la tesis, Ferrari estudia la forma del universo poético de V. Toda su obra,

dice, es un inmenso esfuerzo por comprender cordial y simpáticamente al hombre y al mundo al son de un alfabeto competente, por lograr una adecuación entre la palabra y el mundo. El capítulo 1º estudia por ello el sentido y la palabra, aspectos fundamentales de la escritura poética. La reflexión de V. sobre el lenguaje y la palabra no constituye en rigor, según Ferrari, ni una poética ni una arte poética, sino que se integra de paso a los poemas. El intento de V. es no sólo expresar en su poesía lo inefable, sino decir la imposibilidad de decir. La imperfección de la palabra angustia, así como lo angustiaba la imperfección de la existencia; de ahí la oscuridad de su lenguaje. "El mundo del poeta preexiste a la palabra en tanto que potencia oscura, en tanto que sentido subjetivo y relación meramente afectiva con la realidad; en este sentido la palabra revela. Pero no le preexiste en tanto que estructura: antes de ser dicho, el mundo poético no existe, la palabra le da ser" (p. 193). En toda su obra, V. ha luchado por adecuar la palabra frente al universo infinito. El silencio se cierne sobre el poeta, que desde su primer libro inicia la búsqueda de un lenguaje directo. En *Trilce* el mundo asimétrico y sin armonía del absurdo toma forma en palabras disonantes. En la obra de la madurez la reflexión se hace más clara. En sus artículos en *Mundial* y *Variedades de Lima*, "el poeta esboza someramente los postulados de su propia estética y hace, en cierto modo, su profesión de fe sobre la misión del poeta y del artista en general. Lo que, para V., es esencial en la poesía, es la emoción humana que contiene. El fin de la poesía es conmover" (p. 201). La emoción que la poesía debe contener ha de ser seca, natural, pura y basta que sea dada para que los procedimientos de estilo no tengan importancia. En consecuencia, el poeta tiene una libertad total frente a dichos procedimientos, que son válidos en tanto sigan a la inspiración y la obedezcan. En opinión de Ferrari, V. no comprendió jamás el surrealismo, del que lo separa un abismo. Mientras Breton postula que la realidad es inmanente, V. sitúa su unidad en un dominio trascendente, metafísico o metahistórico. Mientras el francés pide una literatura librada a lo onírico y maravilloso, el peruano exige de la poesía una meditación ascética sobre el destino del hombre y el sufrimiento. De ahí las reservas del peruano frente a la expresión por imágenes (p. 203; Cf. también p. 340-342).

"La evolución del lenguaje del poeta no obedece, pues, a una voluntad de experimentos formales, sino que traduce el esfuerzo de un pensamiento que trata de revelar en la red inextricable de la realidad un sentido que no se revela jamás totalmente" (p. 203). La adecuación entre el lenguaje y la realidad es imperfecta. De ahí que el poeta se abandone unas veces a las solicitaciones de las palabras, aunque otras proceda agresivamente con ellas. "Existe una profunda analogía entre la dispersión de la existencia y la unidad del ser, por una parte, y la dispersión de la palabra y la intuición poética, por la otra" (p. 205). En la dirección a la unidad de lo Absoluto, convergen la ontología y la poética de V. Por último, Ferrari manifiesta que de su lector, el poeta desea que busque, más allá del universo limitado y fragmentario de las palabras, la intuición indivisible y la emoción única que las sustentan y las orienta hacia un sentido.

A continuación el autor emprende el estudio de la coherencia de las estructuras propias del lenguaje poético de V., comenzando en el capt. II con el análisis del "Modernismo y superación del Modernismo en *Los heraldos negros*", continuando en el capt. III con el de "*Trilce: vía de liberación o callejón sin salida*" y terminando en el Capt. IV con "*El florecimiento de la palabra poética: Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*". De es-

ta enumeración se verá que Ferrari considera la producción de V. entre 1923 y 1937 "si no como un "único bloque poético" (pues hubo sin duda interrupciones y reanudaciones en esta producción), al menos como una producción homogénea" (p. 278). No reproduciremos en detalle sus análisis de la escritura de V., sino que nos limitaremos a copiar el final de sus Conclusiones:

"Es, pues, así, a la luz de lo que el propio V, nos revela en su poesía sobre el problema de la escritura poética, como hemos tratado de rastrear la evolución de esta escritura a partir de **Los heraldos negros**. En este primer libro, al lado de los elementos modernistas, pronto abandonados, se descubre un tono personal, sordas tendencias que comienzan a desquiciar las formas heredadas de la versificación, una especie de malestar ante la lengua; una tentación de abandonar al silencio: **Hay ganas de quedarse plantado en este verso!**

Estas tendencias, apenas anunciadas en el primer libro, se consolidan y se precisan en **Trilce**. Este libro quiere adaptar radicalmente el lenguaje poético a la intuición. Pero como la intuición de V. es esencialmente la de lo absurdo de la existencia, caracterizada por el enfrentamiento de los contrarios que nunca se superan en una síntesis armoniosa, el lenguaje se desarticula, se disloca y el poema corre el riesgo de convertirse en una incoherente sucesión de impresiones fugaces. Con certera intuición poética V. se detiene ante el umbral que separa la libertad del libertinaje, y, aunque "destructurando" el verbo tradicional, el poeta se empeña celosamente en preservar el ritmo del poema. Aunque voluntariamente desorganizados, los poemas de **Trilce**, no obstante, suelen conservar una estructura interna que en numerosos casos se sustenta en el mecanismo de la anáfora y la repetición obsesiva. Hay, pues, en **Trilce**, junto a una voluntad de disolución de las formas poéticas tradicionales, una preocupación de organización y de orden, un esfuerzo por salvar o rescatar el lenguaje poético que, a cada instante, amenaza con hundirse en la incoherencia.

En la última etapa de su obra —**Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz**— V. se orienta decididamente en esta dirección. El análisis de los últimos poemas nos ha permitido evidenciar estructuras sólidamente organizadas, una trama del poema en general, donde entran como elementos diversos procedimientos estilísticos. Los más importantes están constituidos sin duda por los varios tipos de anáforas y enumeraciones, por el meditado empleo de los adjetivos y por la presencia de un ritmo lento y modulado que refleja la continuidad esencial de esta meditación poética. Y sin embargo, el doble conflicto entre el ser y la existencia, entre la intuición y las palabras, persiste y se acentúa en **Poemas humanos**. En lo que concierne a la escritura en particular, el poeta es más que nunca consciente de la inadecuación fundamental entre el sentido que trata de expresar y los conjuntos de signos que lo encarnan. Ello permite comprender mejor la

forma antagónica y contrastada de la escritura, expresión del conflicto en el que hemos visto el núcleo del sentido de la poesía de V. Pero justamente este sentido no se determina sino por las palabras y en las palabras. Y entonces, la expresión total, totalmente adecuada del sentido de las palabras se busca de nuevo más allá; pero en poesía, más allá de las palabras no hay aún sino palabras y palabras...

La poesía de C. V. se nos presenta así como una busca incesante, infinita de la poesía, busca que no se podría calificar sino de heroica y que hace de esta obra una empresa de descubrimiento y de conquista que se sitúa entre las más fecundas de la creación literaria contemporánea" (p. 353-355).

II

a

Alberto Escobar ha escrito (*Cómo leer a V.*, p. 332) que esta interpretación de Américo Ferrari es, junto con la de Roberto Paoli, lo más orgánico y atrevido que se ha intentado en los últimos años. Nosotros estamos completamente de acuerdo con este juicio y procuraremos fundamentarlo en lo relativo a Ferrari.

Es el trabajo más orgánico por la amplitud del análisis que cubre toda la poesía de V., y porque cuando lo juzga conveniente acude también a la obra en prosa —así a los artículos: p. 201, o a los cuentos: p. 269, nota 1. Pero lo es también en un sentido más esencial, por que Ferrari trata de mostrar la unidad que domina según él toda la obra de V., ya sea en lo referente al contenido o en lo concerniente a la forma. En V. hay una unidad de la intuición.

"Pero la unidad de la intuición supone en su base misma el proyecto de la unidad. Y la unidad, en su sentido ontológico, es, en la obra de Vallejo, objeto de enfoques diversos aunque convergentes: intelectualmente es vista como un término abstracto (lo perfecto) que no se encarna jamás en la existencia concreta donde domina la heterogeneidad del tiempo (lo imperfecto); efectivamente es sentida como un más allá en el que reina el Absoluto del Amor; moralmente, como el Bien, exigencia del espíritu y proyecto de existencia realizada y jubilosa. La Unidad es, pues, el objeto de una intuición trascendental que contrasta irremediabilmente con la intuición empírica de lo imperfecto, de la soledad sin amor, del mal. La lucidez de Vallejo lo obliga a cargar hasta el fin la cruz de esta dualidad, tratando, no obstante, de superarla en la esperanza. Todo este conflicto pertenece al plano ontológico, pero le incumbe al poeta transponerlo en la escritura, objetivándolo. Y esto es lo que V. se empeñó siempre en hacer, primero vacilante y con impericia en *Los heraldos negros*, luego con una intención deliberada de poner a prueba el lenguaje que se estaba forjando en *Trilce*; y finalmente con un dominio soberano de la lengua en *Poemas humanos*. En su última obra el poeta demuestra estar en posesión de los instrumentos o procedi-

mientos estilísticos más aptos para la expresión auténtica del conflicto ontológico que lo obsesiona, y que había ensayado ya, en gran parte, en sus libros anteriores" (p. 302-303).

Esta visión orgánica tiene evidentemente sus ventajas. En primer lugar, porque permite situar y ordenar todos los temas y procedimientos formales empleados por V. en torno a la intuición fundamental que Ferrari cree hallar. Un ejemplo del singular virtuosismo interpretativo del autor lo da una comparación entre el capt. II de la Primera Parte "Las perspectivas de la temporalidad" con el capt. III "La existencia y la muerte". En el II^o Ferrari traza una fenomenología de la temporalidad en la obra poética vallejiana, que luego —por lo menos parcialmente— ordena en el III^o (p. 105), donde adscribe el tiempo pulverizado a la existencia, y el tiempo arquetípico —o eternidad— al ser. Otra ventaja de la visión orgánica propuesta por Ferrari es que él trata de mostrar la coherencia existente entre el contenido de la obra poética de V. y su forma, un viejo problema sobre el que a menudo se habla o escribe, pero con respecto al cual raramente se ha llegado a resultados válidos. En nuestra opinión, que luego explicitaremos más, Ferrari logra su propósito por lo menos parcialmente en lo que atañe a **Heraldos**, y sobre todo a **Trilce**. Así, en relación al lenguaje de esta última obra, que con frecuencia ha sido considerado como "dislocado" y otras como gratuitamente ininteligible, el autor hace una luz al escribir: "es preciso insistir en un punto, para nosotros capital: esta tentativa de destrucción, este transtorno deliberado de los elementos formales de la poesía española, depende de un hondo conflicto inicial, de una primordial *Weltanschauung*, en la que el ser y el lenguaje, en su esencia, se le aparecen al poeta como caóticos e inarmónicos, más aún, como abiertos directamente al vacío, a la ausencia y al desorden de la muerte. Dependiendo de esta intuición, la poesía irregular de V. tiene lógicamente por finalidad adaptar el lenguaje poético a la intuición: el primer resultado de la destrucción de la ganga formal es la liberación de una angustia que quedaba prisionera en las antiguas formas rígidas" (p. 246).

No puede dejar de mencionarse que esta organización también tiene sus desventajas —en primer lugar, el peligro de violentar los textos, a fin de reducir lo desemejante a lo semejante—, y que aún queda por preguntar si es correcta tal como la plantea Ferrari, lo que haremos después (II, b). Antes de referirnos a cuáles son en nuestro concepto los atrevimientos del autor, quisiéramos mencionar todavía otras virtudes de **El universo poético de C. V.** En primer lugar, nos parece que hay que relieves la amplitud y multilateralidad del enfoque de Ferrari, que enjuicia la obra vallejiana principalmente desde la perspectiva de la ciencia de la literatura, pero empleando también nociones de lingüística y de filosofía. Es así como cita a Kayser (p. 194, 289, 291), D. Alonso (p. 308, 326, 193), A. Alonso (p. 219, 321), Spitzer (321-322), Boussoñ (p. 308, 309, 339), Steiger (p. 341), pero también a Saussure (p. 193), Barthes (p. 287), J. Cohen (p. 202, 215, 256); y además a Plotino (p. 56), Descartes (p. 145), Hegel (p. 34, 43), Marx (p. 174, 179), Nietzsche (p. 17, 50, 60, 67), Husserl (p. 194), Heidegger (p. 10, 29, 77, 91, 100, 132, 182). Notable es por último el conocimiento de preceptiva puesto de manifiesto por el autor en el análisis de los procedimientos formales de V.

En segundo lugar, encontramos que Ferrari posee una gran familiaridad con las literaturas francesa (p. 14, 15-18, 41, 79, 92, 98, 148, 202-203, 326, 340, 348), alemana (p. 13, 14), inglesa (p. 14, 143, 237), italiana (p. 13, 14, 92, 117, 348), pero al mismo tiempo con la española (p. 14, 72, 87, 99, 189,

209, 326, 348), latinoamericana (p. 8, 15, 18, 219-220) y peruana (p. 9, 14, 36; anotamos también las referencias a Mariátegui en las p. 14, 28, 174). Quisiéramos indicar que estas citas —que no hemos registrado en forma exhaustiva—, no las realiza el autor en forma decorativa, sino que tienden siempre a esclarecer la poesía de V. por medio de comparaciones o insertándola en su marco de referencia preciso —que no es palmariamente sólo el peruano.

En tercer lugar, Ferrari tiene un amplio conocimiento de toda la obra de V. y además de la ya frondosa literatura secundaria surgida en torno a ella. Es así como a menudo menciona y discute a los vallejistas clásicos como a Monguió (p. 9,119), Coyné (p. 47, 52, 63, 118, 136, 270, 289), pero también a los más recientes como a Meo Zilio (p. 284, 303, 321, 339, 342), Paoli (p. 38, 114, 176, 179, 182, 278, 284), Higgins (p. 58, 61, 313) y a otros más. Por ello, leyendo *El universo poético de C.V.*, uno no tiene la impresión de un monólogo abusivo de Ferrari sobre los textos de V., sino de un vivo diálogo con toda la tradición hermeneútica anterior a propósito de la obra poética vallejiana.

Veamos ahora los atrevimientos del autor. El primero es replantear la poesía de V. como una poesía metafísica. La tesis no es nueva, ya Larrea y Lora han interpretado el opus vallejiano desde esta perspectiva, como veíamos; pero sí lo es el modo como la formula Ferrari. En su opinión, los poemas de Vallejo constituyen una ontología, no en "el sentido de una teoría del ser, quehacer del pensamiento filosófico especulativo, sino en el sentido de una experiencia original del ser, experiencia que se vive directa en la palabra poética, o más bien en la fuerza oscura que impulsa al poeta hacia el incansante descubrimiento de la palabra" (p. 22). Bajo esta perspectiva del ser se plantea V. siempre la misma interrogante: el destino del hombre, y se compromete con la palabra. Quisiéramos señalar que no estamos de acuerdo con esta presentación de la obra poética de V., por las razones que luego indicaremos, pero que la consideramos fecunda, porque renueva su imagen y obliga a replanteársela.

El segundo atrevimiento, que procede del primero, consiste en que para Ferrari V. no es un poeta cristiano ni marxista. Es cierto, reconoce el autor, que en *Los heraldos negros* Dios se muestra como una realización posible de la unidad trascendente a la que aspira V. (p. 47, 61), pero en la obra posterior a *Trilce* "aparecerá con menos frecuencia, y el hombre se convertirá en el centro exclusivo de la meditación del poeta" (p. 61). Por otro lado, es correcto que en sus últimos años el peruano adhirió al marxismo, sostiene Ferrari, pero a este respecto señala que hay que hacer varias precisiones. Primero, que en 1932 cuando V. ya militaba en el Partido Comunista le escribió a Larrea: "Comparto mi vida entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro" (cit. por Ferrari en la nota 21 de la p. 43-44 y en la nota 7 de la p. 172). Segundo, lo anterior significa para Ferrari que hay que separar drásticamente la *Weltanschauung* del poeta de la ideología del militante, tal como se expresa por ejemplo en diversos escritos en prosa (nota 7 de la p. 172; nota 15 de la p. 179). Tercero, en cuanto a la poesía de V., *Los heraldos negros*, *Trilce* y tampoco la obra poética posterior, revelan una adhesión rigurosa del peruano "a las premisas del marxismo, es decir, a una perspectiva estrictamente histórica del hombre y de la sociedad" (p. 178). Incluso en los versos de *España*, que podrían parecer los más cercanos a esta ideología, lo dominante "es, sobre todo, la representación religiosa y cristiana (aunque laicizada) de la revolución del género humano por el sacrificio del pueblo-Cristo" (p. 179). Lo que sucede

es que, "Cuando V. descubre las posibilidades del socialismo, y sobre todo cuando estalla la guerra de España, su ideal socialista y colectivista se precisa y se manifiesta por primera vez en su poesía de una manera cabal" (p. 180). Ferrari precisa que este ideal vallejianista tiene en todo caso más afinidad con el planteo de Bakunin que con la concepción marxista (nota 19 de la p. 180). Cuarto, la distancia que separa a V. del marxismo se la puede comprobar claramente en relación al problema de la dialéctica, según el autor. Mientras Hegel y Marx defienden una visión racional de la realidad en que la síntesis "absorbe" las oposiciones de los contrarios, en el peruano las contradicciones no se resuelven nunca en una síntesis que cierre "al fin la Historia en la realización de un sistema filosófico-político. En V. lo negativo es siempre negativo, lo obscuro se queda irremediadamente obscuro y la muerte sigue oponiéndose implacablemente al hombre sin que el poeta pueda abolirla integrándola en una concepción racional del mundo" (p. 34). Ferrari insiste una y otra vez en este punto de vista (p. 43, 56, 138, 179, 293, 321).

El tercer atrevimiento de Ferrari consiste en su comprensión de la obra de V. como esencialmente unitaria. El realiza comparaciones entre las versiones originales y las definitivas de *Heraldos* (p. 210 ss. y 217 ss.) y entre una de este último libro y su versión modificada en *Trilce* (p. 244 ss.), a fin de establecer lo peculiar del estilo de cada libro, un procedimiento que ha comenzado a aplicarse cada vez más en la investigación vallejana aproximadamente a partir de que en 1965 el libro de Espejo Iturrizaga: *César Vallejo, Itinerario del hombre*, (Lima, Mejía Baca, 1965) hizo accesibles a un gran número de vallejanistas las versiones impresas en Trujillo de los primeros poemas. En opinión de Ferrari los orígenes de *Trilce* hay que buscarlos en *Los heraldos negros*, un punto de vista que ya había sido enunciado por Paoli aunque en forma más orgánica (Cf. "Alle Origine di *Trilce*": V. fra *Modernismo e Avanguardia*", en: *Annali, Università di Padova, Facoltà di Lingue in Verona, serie II, vol. I, 1966-1967*; esp. p. 12 ss.). En realidad, sostiene Ferrari, no hay cronológicamente un hiato entre ambas obras, como se había venido afirmando por mucho tiempo, sino que "la ruptura entre la poesía modernista de V. y la otra no se sitúa después de *Los heraldos negros* sino en el libro mismo. No hay un V. modernista seguido de un V. no modernista, sino coexistencia y conflicto entre ambos dentro de la misma obra, a menudo dentro de un mismo poema. En este primer libro hay ya como un esqueleto de *Trilce* y de *Poemas humanos*" (p. 231). En la misma forma la censura entre el segundo libro y la obra posterior no es tan brusca como se había pensado. Por ejemplo en los poemas en prosa en *Poemas humanos* hay la prolongación de ciertos rasgos de la escritura y la recurrencia de algunos temas (la madre, el hogar) de *Trilce* (p. 278-287). No obstante podemos considerar, según Ferrari, que las creaciones de V. entre 1923 y 1937 integran "si no un único gran bloque poético [la expresión pertenece a Roberto Paoli] (pues hubo sin duda interrupciones y reanudaciones en esta producción), al menos como una producción homogénea en la que ciertos poemas escritos después de la llegada del poeta a Europa prolongan el tono de *Trilce*, a la vez que anuncian los rasgos más característicos del V. del último período (1936-1937)" (p. 278). En suma, también la escritura del poeta es más unitaria de lo que se había pensado. Por lo demás, aunque se reconozca que ella ha evolucionado y se ha modificado en el tiempo, la unidad de la intuición poética —"que persiste inmutable a través del tiempo, ahondándose más y más, puesto que apunta esencialmente a un mundo intemporal ideal" (p. 206)—,

garantiza la unidad de la obra de V. desde *Los heraldos negros* hasta los últimos poemas de *España* (Ibidem y p. 20).

El cuarto atrevimiento de Ferrari consiste en rehabilitar el criterio adoptado en la edición parisina de 1939 al reunir *Poemas en prosa* y *Poemas humanos* en un solo libro. En consecuencia, Ferrari rechaza el criterio asumido en la Edición Moncloa —que parecía definitivo—, que cree encontrar en la producción poética de V. de 1923 a 1937 —prescindiendo de *España*— “dos etapas bien definidas”: la de *Poemas en prosa*, que iría de 1923 a 1928, y la de *Poemas humanos*, que comprendería de 1931 a 1937. En contra del criterio cronológico de la Edición Moncloa, Ferrari argumenta del siguiente modo: “En primer lugar, la división estricta en dos etapas de este conjunto de poemas póstumos es arbitraria pues, como ya hemos dicho, nada indica que el poeta tuviese la intención de establecer tales fronteras” (p. 275). Por el contrario, afirma, “la obra poética nace en el tiempo, pero aspira a cierta intemporalidad, quiere trascender los días y barrer las fechas. Creemos que tal es lo que V. se propone hacer al presentar sus poemas (en todos sus libros) no según la fecha en que fueron escritos, sino según un orden diferente que solamente al poeta le incumbe determinar” (p. 276). Todavía más, Georgette de Vallejo ha sostenido la tesis que las fechas que aparecen en los poemas posteriores a 1923 son las de su revisión y no las de su composición. En caso de que esta tesis se confirmara podríamos concluir, según Ferrari, “que en los últimos meses de 1937 V. se empeñó en un trabajo intensivo de revisión de su poesía, quizás con la intención de constituir un libro ya definitivo que hubiera comprendido toda la obra poética escrita después de *Trilce*. ¿No se podría, entonces, conjeturar que, al mismo tiempo que el poeta revisaba sus versos, iba clasificándolos y reclassificándolos y que, por consiguiente, el aparente desorden en que se encontraron los poemas pudiera ser el orden escogido por V. para publicar un libro cuyo título todavía no había elegido (*Poemas humanos*, *Nómina de huesos*)?” (p. 277).

b

En este libro de Ferrari permanecen oscuros dos supuestos de su análisis: su idea de la poesía y el procedimiento que adopta para acercarse a ella. En cuanto a lo primero parece que asumiera una posición heideggeriana o próxima a la heideggeriana, como puede verse por la siguiente afirmación condicional: “Si la poesía es un mantenerse en lo abierto, modo privilegiado del lenguaje y camino real para aproximarse a la esencia del ser y de la realidad...” (p. 10-11). Mas de otro lado, Ferrari concibe a la poesía como una obra puramente imaginaria: “Pero, en realidad, la poesía siempre ha sido eso: invención, creación de nuevos universos imaginarios; ...” (p. 8); con lo que ella queda privada de toda función de verdad, lo que es incompatible con la posición de Heidegger, para quien el arte no es primariamente belleza ni creación, sino una forma privilegiada de poner en obra la verdad. En cuanto al procedimiento adoptado por Ferrari, se observa que supone la división de la obra de arte en fondo y forma, a los que considera sucesivamente, apelando para ello a diversos medios analíticos que toma prestados de distintas corrientes contemporáneas de la crítica literaria. En suma, Ferrari practica un sincretismo en cuanto al método sin adherir a una tendencia determinada, con resultados positivos aunque cuestionables.

Quisiéramos oponer dos reparos al libro. Primero, nos parece erróneo enfocar la poesía de V. como una ontología, por más que se haga la salve-

dad de que no se trata acá de una teoría del ser, sino de una experiencia original del ser que se vive directamente en la palabra poética (p. 22). Ferrari declara que el ser aparece en la obra vallejiana siempre como un horizonte, y que "el objeto central, inmediato, directo de la meditación poética de V. es el hombre y su destino..." (p. 19). Por lo tanto, poco se gana acercando a Vallejo a Heidegger, porque, prescindiendo de coincidencias de detalle, sus temas y los resultados a que llegan son distintos. Por lo demás, este reduccionismo de la poesía a la filosofía(*) olvida que según el mismo Heidegger: "Entre ambos, pensar y poetizar, predomina un parentesco encubierto, porque ambos, a su entero servicio, se dispensan y se prodigan por el lenguaje. Pero entre ambos hay al mismo tiempo un abismo, porque habitan en montañas profundamente separadas" (*¿Qué es esto, la filosofía?*; San Marcos; Lima, 1958; p. 57). Este reduccionismo se observa especialmente en el vocabulario; así según Ferrari en V. encontramos un doble movimiento que apunta a dos planos diferentes: "el de la existencia, caracterizada por la limitación, la separación, la individuación y lo finito del ente; y el del ser, concebido —o soñado— como la indiferenciación total y la abolición de todos los contrarios en el seno del uno, o del Absoluto" (p. 42-43). O manifiesta que "lo que caracteriza fundamentalmente la condición humana para el poeta es, como para los existencialistas, su facticidad..." (p. 153). A tenor de estas expresiones, el valor de la poesía de V. consistiría en ser una ejemplificación —aunque inadecuada y no rigurosa— de la filosofía existencial. Lo propio de la poesía desaparece en este enfoque, al aplicarse a los versos de V. los conceptos de la filosofía. En una ocasión explicaba Heidegger que en caso de escribir una teología no aparecería en ella nunca la palabra "ser", a fin de no reducirla a la filosofía; algo semejante puede decirse de todo comentario filosófico de la poesía: la filosofía debe guardarse de deformar a esta a través de sus propias categorías. Por lo demás, la distinción que hace Ferrari para salvar su presentación de la poesía de V. como una ontología, en el sentido de que no se trata de una teoría del ser sino de una experiencia del ser, no compone nada, ya que es característico del existencialismo privilegiar a la experiencia del ser sobre la teoría acerca el ser. Certera es en cambio la indicación de que esta experiencia acontece en la palabra poética, pero ella queda oscura hasta que no se aclare cuál es la diferencia entre esta palabra y la del pensar.

Nuestro segundo reparo es que nos parece que Ferrari no hace justicia a la evolución de V. después de Trilce, sobre todo a la influencia que tuvo su adhesión al marxismo, especialmente en los poemas de España. Frente a la declaración de V. de 1932: "Comparto mi vida entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro", hay que recordar esta otra: "Se me antoja que, a través de lo que en mi caso podría conceptuarse como anarquía intelectual, caos ideológico, contradicción e incoherencia de actitudes, hay una orgánica y subterránea unidad vital" ("C.V. de viaje a Rusia" en *El Comercio* del 12 de mayo de 1929). Es pues impres-

(*) Es cierto que Ferrari manifiesta en el Prólogo de su tesis ("Ontología y poesía en C.V.", Lima, 1971; 229 p.) que "este análisis no pretende en absoluto hacer del poeta un filósofo", y que añade a continuación que tiene presente la diferencia entre poesía y filosofía establecida por Dilthey (p. 2). Pero la verdad es que el autor de hecho hace de V. un ontólogo y esto no tiene que hacer en principio con una visión del mundo poética sino filosófica.

cindible buscar la unidad entre la obra poética y la prosa de V., y no postular que puedan darse como compartimientos estancos, la una al lado de la otra. Por otra parte, el mismo Ferrari reconoce que en muchos poemas de *Poemas humanos* la inspiración marxista es evidente (nota 7 de la p. 172; p. 173-174). En cuanto a la afirmación de que en España V. piense más en la Biblia que en Marx, creemos que proviene de un equívoco. Es innegable que en España hay una serie de temas y símbolos bíblicos y cristianos, pero hay que observar que se encuentran allí secularizados, es decir, en función no de la teología cristiana, sino de la antropología feuerbachiano-marxista. Que el paso de la preocupación religiosa a la política tenía que repercutir necesariamente sobre la forma de la obra poética de V., es evidente. En este sentido, es curioso que el autor reconozca que hay diferencias fundamentales entre la forma de *Trilce* y de *Poemas humanos* (p. 348), pero que al mismo tiempo sostenga que el fondo de ambas obras es el mismo: las obsesiones iniciales de V. que persisten decantándose (p. 171).

Algunas malas inteligencias perturban el contenido del libro. Las hay de orden filosófico como sostener que el marxismo está ligado indisolublemente a la dialéctica, que supone a su vez siempre una síntesis. Esto es discutible: el marxista Theodor W. Adorno habla de una dialéctica negativa, esto es, de una dialéctica sin síntesis, y el marxista L. Kolakowski sostiene que el marxismo no requiere necesariamente de la dialéctica. Otras malas inteligencias conciernen a la lingüística. Ferrari afirma: "Para que haya significación es preciso que haya signo, y para que haya signo debe darse un significante —en el sentido en que lo entiende de Saussure— y un significado. Es este significado —o, mejor dicho, en lo que concierne a la obra poética considerada en su totalidad, el conjunto complejo de los significados— en estado virtual, antes de ser informado por el significante, lo que entendemos aquí por sentido. El sentido de que hablamos debe entenderse, pues, como sentido informe y que busca una forma en los signos" (p. 193). Ahora bien, para Saussure el significante es lo material en el signo y el significado lo conceptual, es decir, la idea tras de la representación material. Pues bien, es difícil ver cómo el significado o concepto pueda darse en estado informe; y además cómo pueda ser informado por la materia, según afirma Ferrari. Un concepto o idea en estado informe es algo tan inteligible como un hombre que no fuera racional. En ambos casos se priva a la entidad determinada de su rasgo determinante: el concepto o idea de la forma que la constituye como idea, y al hombre de la racionalidad que lo constituye como hombre. Estos no son los únicos casos de malas inteligencias que hallan en el libro.

4. BALLON

I

Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura) es una revisión integral de la tesis que, casi con el mismo nombre, presentó en 1971 Enrique Ballón Aguirre a la Universidad de San Marcos de Lima para optar el grado de Doctor en Literatura (p. 197). Anteriormente, en 1969, había elaborado una *Memoire* para obtener el *Diplome de l'Ecole Pratique de Hautes Etudes* de la Universidad de París, y posteriormente, en 1973, ha presen-

tado otra tesis para obtener el Doctorado de Tercer Ciclo de la Universidad de La Sorbona. Además ha publicado y presentado otros trabajos en torno a V. en diversas publicaciones y congresos.

Este libro consta de un Prólogo de Alberto Escobar y de siete capítulos. El primero da cuenta del método. V., afirma Ballón, se ha convertido en un estereotipo literario (p. 18), y su obra es interpretada en base a la cultura literaria como a priori hipotético inductivo, no explícito y siempre supuesto (p. 19). De esta manera su escritura es descoyuntada en todos los niveles hermenéuticos y se gesta el caos del comentario (p. 21). "La coherencia descrittivo-interpretativa reclamada por el poeta, sólo puede estar garantizada por un método y por una teoría consecuentes" (p. 22). Debe tratarse, sostiene el autor, no de una teoría que postule valores sino que describa valores. A continuación Ballón explicita sus criterios: su trabajo es una tesis que procura simplemente hacer manifiesta la inmanencia del corpus de estudio. "Tal sistema será observado en su estructuración y luego su manifestación discursiva determinará el carácter diferenciador de la escritura de ese corpus. Por lo tanto, la explicación a que se dé lugar, será el fruto de la correlación encontrada en el sistema, vale decir, una explicación discursiva (en principio, una crítica literaria). En este sentido, las unidades máximas de estructuración son semillas y metasemillas... Es por eso que establecemos ese límite como frontera infranqueable en este trabajo" (p. 23-24). La estrategia particular adoptada por Ballón es la elaboración de una isotopía única al establecer la equivalencia de los códigos como elección estratégica. La organización de los términos-objeto en cada plano descriptivo (tanto terminológica como sistemáticamente) está adecuada a dicha estrategia evitando la simplificación y la complicación excesivas (p. 24-25). El nivel general del análisis es la escritura, y se suponen los principios de la grafonomía (Ch. Hockett) o gramatología (J. Derrida). Se pretende demostrar que el lector no es un puro consumidor sino un productor de textos. Esta producción es de sentido, e implica una generación y transformación de significaciones --por lo tanto la producción se realiza al nivel del genotexto y del fenotexto. "A fin de aprehender la sistemática de la escritura en que se asienta el decurso (o suma total de los textos) de este estudio, se recurre al apartado conocido en lingüística como 'lingüística del sintagma'" (p. 27). El caso a estudiar presenta un fenómeno no corriente en V.: "construida una masa significativa y sustentada en la escritura, se genera por lectura una segunda escritura, transformando la índole de la primera en todos sus estratos" (p. 29). La nueva modalidad de la sustancia generada por la ósmosis de un significado con otro, actualiza un nuevo orden semántico. "De la lectura virtual y la escritura a la lectura real (análisis explicativo del crítico), de la producción al producto: el texto en tanto que legible (noción típicamente semiótica) es producto, no producción. Es por esta razón que apreciada la sintagmática de la escritura en la descripción, su correlato de lectura crítica estructura la operación de interpretación. La interpretación no tratará de dar un sentido al texto, sino por el contrario de apreciar la pluralidad de sentidos de los que está hecho, dentro de una exhaustividad adecuada" (p. 30-31). Encontrar estos sentidos es nominarlos: a la dialéctica de la comunicación en la escritura sucede la de la nominación. En V. la legibilidad no es simple, sino que tiene como término binario la hermeticidad. Podemos determinar en los textos escogidos dos grados de legibilidad: la de los artículos periodísticos y la del aforismo y del poema. "Ahora bien, esta última legibilidad cuyo soporte es el espacio literario del lector deviene en el problema de los grados de "alfabetismo" de dicho

lector: no se trata de la decodificación de los grafemas solamente (primer alfabetismo), sino de la decodificación de los signos con que está hecho el discurso literario (segundo alfabetismo); según Barthes" (p. 32). El análisis trata de hacer pasar al lector del primer estrato (lectura denotativa) al segundo (lectura connotativa). El criterio determinante de la lexía es, para este estudio, la relevancia abstractiva del sentido (unidad de sentido) (Bühler). De los haces semánticos condensados en cada lexía, se toma una de las significaciones semémicas o sémicas, dice Ballón, aquella que es llamada por el sentido semémico o metalógico. "De este modo, el sentido diagramático que se obtiene de la resolución semántica a partir de una sola perspectiva escogida en cada secuencia del análisis, procura la intelección ordenadora que satisfaga su conocimiento: la coalescencia de la coherencia interna" (p. 34). Es cierto que en esta forma se logra una orientación determinada —ya que se admiten estructuras determinantes y elementos de desarte—, pero "para este estudio es suficiente obtener la exhaustividad fundamental que comprende los ejes semánticos directivos y, como se tiene dicho, además se descubrirá un segundo sistema estructural que complete la explicación semántica del primero y a la vez le sirva de contraste" (p. 35). La selección de los semas se hace por su pertinencia/impertinencia, y se descartan los de desecho. Empero, se reconoce que hay perspectivas distintas de ordenación. El corpus (nivel de manifestación de la enunciación) es más amplio que el texto, porque abarca varios textos todos los cuales constituyen el decurso (nivel de manifestación de los enunciados) o bastidor general en que se construye el análisis; es más reducido cuando comprende (en el análisis sincrónico) solamente un texto. El decurso, suma de textos (tejido), implica la estructura de la enunciación. "La segunda se deduce y tiene su sustento en la primera, de tal manera que es ella la que se constituye como marco general de estudio: el corpus englobado" (p. 37-38). El corpus escogido en su carácter diferencial del texto, puede conceptuarse según Ballón como el conjunto de mensajes constituidos con vistas a la descripción de un modelo particular que él llama paradigma. Pero si en el caso de los textos que analiza, se trata de un corpus que es un fragmento en relación a la escritura total de V., el autor piensa que es representativo. La verificación del análisis se basa en el criterio de la pertinencia y "su legitimidad apela al enhebramiento del sistema de codificación encontrado y las relaciones crean la homogeneidad del corpus cuya axiología tiene su asiento en la certidumbre lograda por la propia coherencia interna" (p. 40). La descripción se constriñe a la constitución del modelo que fija el sentido conceptual de entropía que se agota a su vez en la explicación del poema. El corpus elegido tiene varios textos. Ballón fija el concepto de 'texto' como el conjunto de elementos de significación que se hallan situados en la base clasemática jerarquizada que permitirá, gracias a la apertura del paradigma constituido por las categorías codificadas, establecer las variaciones de las unidades de manifestación que lo describen. El texto se inserta en el corpus en razón de su isotopía. Luego de que se la ha elegido, para evitar la posibilidad de isotopías múltiples, se procede a la elisión de los elementos de desecho. Así se elimina la indeterminación del 'grado cero' y se obtiene un 'texto isótopo'. La siguiente decisión que hay que tomar en cuanto al procedimiento, es por la diacronía genética, en que los textos al constituirse en decurso, establecen cadenas de evolución significativa. "El discurso se halla en todo texto en estado 'bruto' antes de su manifestación discursiva. A fin de hacer manifiesta la situación no lingüística de la comu-

nicación que es el discurso (según Z. Harris), debemos elaborar una sintaxis elemental de la descripción basada en una notación simbólica de raigambre semántica, procurando reducir por ese medio el parámetro de subjetividad ... Las reducciones logradas con la equivalencia entre los sememas y registradas con la ayuda de una denominación común, son aseguradas por la comparación de los contextos que perfilan los sentidos" (43-44). En el discurso se hace visible el fenómeno de generación y producción de las secuencias sémicas. La estructuración tiene como referente la naturaleza de las categorizaciones posibles del decurso. Por ello, no es necesario acudir a ningún referente externo.

La tarea concreta que Ballón se fija es la siguiente: "Se ha dejado establecido que el proceso de estructuración del discurso consiste en escoger del decurso, los semas ya determinados en cada uno de los tres primeros textos por una función del género del mensaje recibido (prosa) y trasladarlos al seno de otros sememas (variando el sentido) dirigidos esta vez por otra función del género del mensaje a darse: la poesía" (p. 45). Explicar este traslado es arduo por diversas razones. Ballón finaliza este capítulo sobre el método indicando los principios operatorios que emplea: el binario, la estructura sistemática, la estructura morfémica, las unidades manifestadas, los núcleos sémicos y los clasemas comunes, los actantes, manifestación e inmanencia y gramatología e isotopía.

El segundo capítulo del libro trata de "El corpus: situación y contexto". En opinión de Ballón la inmanencia soporta 'grados'; en este sentido, la introducción de la situación y el contexto colaboran con ella y no la transgreden. El contexto del poema a estudiarse lo forman dos artículos en prosa y un fragmento. El primer artículo es "De los astros y el sport", París, setiembre de 1927, publicado en el N° 383 de 14 de octubre de 1927 de *Mundial*. Ballón lo designa con la letra A. El fragmento pertenece a *Contra el secreto profesional* y lleva por título "De Feuerbach a Marx"; su designación es B. El segundo artículo es "Un millón de palabras pacifistas", París, setiembre de 1927, publicado en el N° 386 de *Mundial* de 4 de noviembre de 1927; se lo designa con C. El poema es "En el momento en que el tenista..." no incluido en la edición de *Poemas humanos* de 1939, y considerado dentro de este último libro en la *Obra poética completa* de la Editorial Moncloa por razones cuestionables según Ballón (p. 78). No lleva data y se lo designa con D.

A continuación, Ballón se ocupa en el capítulo 3° de "El decurso: textos". Nuestra perspectiva se basa, dice, "en el criterio greimasiano que la comunicación poética no es en realidad más que la manifestación discursiva de una taxonomía o rasgos simples de una estructura que aquí se verá en su operatividad en distintos planos de orden y modulación semiótica" (p. 81). La reducción primera a la estructura patente pretende ponerla de manifiesto el autor a partir de "una inspiración generativa y, por lo tanto, racionalista. De allí que, como se verá más adelante, los códigos se establecen desde el punto de vista semémico y metalógico" (p. 81). Los caracteres tipológicos de cada texto son determinables por una connotación, que se dirige exclusivamente a una correlación inmanente al decurso y en el cual sus textos en totalidad son percibidos como un sujeto en el que la correlación se realiza. Los rasgos formales de los textos a estudiar presentan algunos rasgos particulares que inciden precisamente en la determinación de la connotación aludida. El artículo A contiene: a) una sumilla, b) la presentación, que establece una primera isotopía, c) el diálogo que opone una segunda

isotopia, d) dos fotografías y un dibujo. El fragmento B se caracteriza por: a) estar redactado en forma de aforismo, b) una nota, c) una gran tachadura. El artículo C contiene: a) una sumilla, b) una relación de eventos en combinaciones binarias opositivas, c) una reflexión en forma de comentario, d) seis fotografías y un dibujo. El poema presenta los siguientes rasgos: a) escritura del autor, b) correcciones en tinta y tachaduras, c) adiciones, correcciones y enmendaduras a lápiz, d) un manchón y un sello de mano ajena. A continuación, Ballón expone la planificación del decurso base de la estructuración de los códigos.

"Estructura del decurso: códigos" se titula el cuarto capítulo. La conformación del decurso se hace de acuerdo al principio del análisis por lexías, o sea por una lectura guiada por las dos isotopías esenciales del poema. Estas lexías contienen los sentidos que pueden poner de manifiesto el discurso. Esta manifestación es del proceso de una estructuración. "Por lo tanto, el código es para este caso una perspectiva de lucubración semántica que, naturalmente, muestra su propia salida en la concatenación de otros textos, señalando el paso del decurso escogido al corpus mayor en que se halla inmerso" (p. 98). En cuanto a la perspectiva, la armazón del decurso no resiste una legibilidad basada exclusivamente en los proairetismos ni en la información en sí, sino que "el código a demarcar es el de las secuencias sémicas que conducen al discurso interpretativo que, a su vez, va de una escritura a la otra, vale decir, el dominio de las metataxis... que operan en las lexías" (p. 98). La organización de las metataxis se hace en el dominio de los metasememas, que debido a la particular contextura sémica de cada uno de los primeros textos, se realiza en cada caso de modo adecuado. Las metataxis que se encuentran en estos textos son residuos, pero no desechos. De allí procede el código final de relación metalógica. "Por lo tanto, allí la perspectiva de la organización de las metataxis se hace en el dominio de los metalogismos" (p. 99). El grado cero de estas figuras hace intervenir la noción de una progresión 'lógica' del razonamiento: la producción entimemática que hace definir esa escritura. Es esta segunda perspectiva la que codifica el cuarto texto [D], el poema. "Como cada elemento generador de un código es una denominación... y la secuencia generada constituye un sintagma definitorio, debe tenerse presente la relación de equivalencia semántica entre ellos. Así, los códigos establecen las secuencias de los términos siguiendo un criterio de lectura en que al observar los sememas de los tres primeros textos del decurso, son seleccionados únicamente aquellos que permitan la elucidación de [D] y que al ser definidos por la secuencia codificadora, determinan la explicación descriptiva del poema" (p. 99-101). En seguida, Ballón pasa a establecer los rasgos formales de los textos y sus códigos que en el caso de A a C son metasemémicos, y en el caso de D es metalógico, ya que "por su equivalencia en generación transformativa, sus relaciones son hipotácticas e hipertácticas" (p. 102). El resultado del análisis de D es el siguiente:

"En el proceso de la escritura del poema los versos que van del 1° al 5° son redundantes, redundancia que se diluye en los versos que van del 6° al 14° para quebrarse por completo en el verso 15°. Se comprende entonces, la proliferación gradual de los códigos: de los primeros versos en que el lenguaje redundante es la marca y las palabras están separadas por un número de morfolexemas u otros lexemas bastante grande, es decir, por una distancia nota-

ble, en la eliminación de la redundancia (verso 15°) la alteración de cada palabra del código la transforma en otra palabra del propio código. Esta ruptura llega a ser tal que el código de los primeros 14 versos es un código redundante en cuanto a su resultado, mientras que el verso 15° es un código que se sostiene por sí solo y cuya marca es la no redundancia. Vemos entonces que la legibilidad de la integridad del poema padece de la distensión producida por este otro binarismo opositivo: redundancia/no-redundancia. Solo en la escritura precedente, la de los textos de los diarios [A] y [C], puede encontrarse el relacionante de una oposición tan abrupta: desde el punto de vista explicativo, una escritura sostiene a la otra, le ordena las categorías semánticas en que se puede clavar su eje discursivo" (p. 116-117).

En fin de cuentas, sostiene el autor, la utilización de los distintos paradigmas de la organización del discurso periodístico, del discurso aforístico y del discurso poético, revela (manifestación noológica de la cosmología de base) un proceso de generación y transformación de funciones de los actantes escogidos y sintácticamente favorecidos por el escritor. Es con este criterio que Ballón ha elaborado el código metalógico del poema. Lo anterior sólo vendría a confirmar el punto de vista de Greimas de que la poesía contemporánea produce la "abolición de la sintaxis". por lo demás, la explicación del poema por los artículos y el aforismo, no representa otra cosa que el acudir a un universo semántico almacenado en la escritura cuyo común denominador es V.

El quinto capítulo trata de la "Estructura y manifestación del discurso analítico: síntesis". "A la exteriorización del texto a través de sus códigos (análisis), sucede su reintegración en la manifestación explicativa (síntesis)" (p. 133), dice Ballón. La perspectiva está aquí guiada por el principio nocional de los enunciados. "Así, en este sentido mayor o sentido directriz del comentario, el poema [D] constituye un hito o secuencia de la sucesión de escrituras [A], [B] y [C]. ¿Hay una lógica interna en la secuencia de que este poema es parte?" (p. 134). El planteo a que el autor se atiene a este respecto es el de las oposiciones pertinentes o significantes de Lévi-Strauss-Greimas. "Según este criterio, se describen y exponen las operaciones generadoras que dialectizan las transformaciones escriturales: las lexías de [A], [B] y [C] que contienen los semas de las lexías del poema, son para nuestro trabajo los términos parciales de una secuencia general, extensiva en relación con ellas; es siguiendo este criterio como hemos visto constituirse el código metalógico en secuencias generales a partir del poema" (p. 135). Antes, Ballón ya había señalado al explicitar su principio operatorio Gramatología e isotopía: "El primer artículo periodístico es una secuencia inductora (energela) para el poema. El texto aforístico reduce dentro de la prosa el campo semántico inmediato al poema; pero el segundo artículo periodístico es también una secuencia inductora del otro plano isotopo del discurso (el verso 15°) y además de la articulación de la primera isotopía con la segunda que le es propia" (p. 50). En opinión del autor, el proceso de la escritura es de distasia, de estructuración de acuerdo a la ley de mínima diferencia, y de catálisis. Es de distasia, ya que "en el poema mismo, unas lexías y sus secuencias insertan elementos de otras lexías y secuencias... produciendo el fenómeno de apertura sémica en la predicación a partir de un sema iterativo en la linealidad sintagmática y su manifestación a través

de lexemas idénticos" (p. 136). La distasia se produce también por la supresión y corrección de escrituras. El proceso es de estructuración según la ley de mínima diferencia, porque el poema sólo difiere de los artículos por ser únicamente el desarrollo metafórico de las dos grandes categorías actanciales finales (Deporte y Comunismo). Es un proceso de catálisis especial, porque la transformación de los significantes no culmina en una reversión de los significados a su estado primero (redundancia simple), sino que van a reintegrarse en un nuevo universo semántico (prosa/verso). A continuación, Ballón pasa a realizar un análisis pormenorizado de las lexías [D-1] a [D-4] del poema. "Hasta la lexía [D-5] se ha observado un proceso de reiteración de formantes e iteración de unidades significativas de distinto calibre y en distintos planos. Además esto no se ha notado solamente en las diversas escrituras que conducen al poema en su versión final, sino también a partir de los textos base [A] y [B]. La redundancia sintáctica que va de la prosa al verso es, casi textual en un principio, pero en la lexía [D-4] el proceso de transformación dentro del propio poema es tal, que su relación de redundancia llega a diluirse notablemente... Pero redundancia, reiteración e iteración como fenómenos particulares de la repetición, llegan a su grado cero en el verso 15°. El verso 14° es el último que delimita el campo semántico de la categoría actancial final "Deporte". Allí concluye el proceso generador y transformador que llega a definir el campo semántico del paradigma" (p. 168). En fin de cuentas, la ilegibilidad del verso 15° es total. "Pese a lo expuesto, la escritura de V. en el corpus de estudio contiene la resolución semántica de tal enigma. En el artículo periodístico [C] redactado en la misma data que [A], esto es, "París, setiembre de 1927", hemos tropezado no sólo con una prosa dialógica, sino más bien antitética... y cuyas características han sido estudiadas en el código metasemémico de la organización de sus propias unidades antitéticas. Esta prosa de modo diferente a la de [A], estructura sus sentidos alrededor de la categoría actancial final "Comunismo", utilizando como término comparativo (y no opositor, téngase bien en cuenta) a la otra categoría actancial final "Deporte". De allí que este artículo periodístico [C] además de constituir el sustento semántico de [D-5], contiene el eje articulador de sus lexemas con aquellos de las cinco primeras "lexías del poema" (p. 170). El resultado final del análisis realizado en este capítulo, y casi del libro, es el siguiente: "He ahí el esquema final de la manifestación semiótica de [D]: los catorce primeros versos ascienden a su categoría actancial final por un lado "DEPORTE", y por otro el verso 15° de la lexía en estudio al resumir como miembro del paradigma conclusivo todos los elementos semánticos provenientes de [C], en paralelo a la primera categoría actancial final, asciende a su propia categoría final "COMUNISMO". El eje de unión, la categoría sémica "MORAL"/... ¿Una 'moral'? Sí. Esta categoría sémica es la articulación de la definición plena (intensiva y extensiva) del discurso en el poema [D] y de la instancia generadora de ese discurso en la argamasa escritural; por último, la marca de la escritura de C. V. hombre, que denuncia la función ideológica transformadora de C. V. trabajador de la escritura" (p. 175).

El penúltimo capítulo de la tesis lleva por título "Estructura y manifestación del discurso". El discurso es la manifestación del corpus, dice Ballón, mientras el discurso es la manifestación de la escritura. Este discurso es eminentemente aforístico, es decir, que emplea un artificio para comunicar el conocimiento orientado en un sentido o en varios, pero limitados. Esta orientación denuncia una cierta 'posición' y una visión del mun-

do: que acá se juega una lucha por una nueva práctica de la literatura. La forma aforística es forma de un contenido: en el caso de V. de una ideología antimonológica. Por esto, la lectura del poema [D] no es una transfusión sino una infusión de ideología antimonológica. En el plano de la forma [D] e 'verso libre', en que, en las distorsiones que presenta el poema frente a la normatividad discursiva de la prosa, aparece su eficacia poética. "Las regularidades sintácticas del poema se presentan como la transgresión del esquema sintáctico convencional propuesto por la prosa; estas regularidades son digresiones formales nuevas, generadoras de sentidos inéditos conformes a la sintaxis de la redacción normal, pero en un plano distinto: el del signo segundo bartheano: la connotación" (p. 179). Esta transgresión del esquema sintáctico convencional funciona recién como un ícono de transformación, que constituye la lógica interna y la retórica específica del discurso explicativo. De esta lógica y de esta retórica se deducen las categorías actanciales finales, es decir, los dos extremos de la tensión máxima del ícono de transformación: Deporte y Comunismo. "El hecho de que la escritura haya distribuido en una distensión comparativa las unidades sémicas que componen esas dos categorías actanciales, indica que para la instancia inventora del discurso (el escritor), el lenguaje es considerado como una matriz de lo real, es decir, como el instrumento de una información—donación de una forma, puesta en forma— de una realidad supuestamente extralingüística, concediéndose al mismo tiempo la razón al lenguaje contra la percepción ordinaria" (p. 183). En este sentido su matriz se separa de las que han sido convencionales en la poesía tradicional peruana, matrices que han estado sometidas totalmente a los paralexemas o estereotipos literarios e ideológicos. Las categorías actanciales finales son puestas en relación por la metaisotopía articuladora MORAL, que restablece el equilibrio de la lectura en el ideologema (intertextualidad) metafórico. "Esta orientación final es un eidos especial que como todo eidos es un significado trascendental, pero no de orden metafísico sino histórico-social: "dos signos paralelos de la época". De este modo, las dos lecturas isótopas del poema que son equilibradas en la metaisotopía descrita, acceden a la indeterminación de su grado cero y restituyen la euforia (frucción) poética desarticulada por la disforia del análisis" (p. 184).

En la "Suma" final de su trabajo dice Ballón que la episteme que sostiene este trabajo implica en principio que el lenguaje es anterior al escritor que se aloja en él, del mismo modo que el escritor se encuentra inmerso en la sociedad de la que ese lenguaje justamente viene. Para los efectos del análisis, el autor reconoce la primacía de la expresión, y admite en su representación material (la escritura) la diferenciación (*différance*) del escritor frente a lo que escribe, como también de lo escrito y aquel que lee, en quien reside el sentido. "Se trata, por lo tanto, de una concepción dinámica del texto: se aprehende el decurso como un proceso (la puesta en forma, la formación de un texto) en el que los momentos esenciales son el trabajo del escritor (su práctica, su escritura) —con la particularidad en este caso de la producción (primeras redacciones) y reproducción (redacciones subsiguientes)—, su producto (el texto final) y la intervención del lector" (p. 188). En tanto lectura, el análisis explicativo propuesto, pese a operar con unidades lingüísticas es translingüístico, "pues se manifiesta en una funcionalidad intertextual (ideologema) que acredita una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto (el poema), muchos enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan" (p. 188). Así el discurso

ha sido producido en condiciones que llevan a su lógica interna, que encuentra el contrapunto en sus condiciones de génesis y de producción. "En esta perspectiva, obteniendo las unidades semánticas en cada plano del decurso, se determinan las secuencias lógicas que las organizan, colocando el análisis explicativo en un nivel suprasegmental: allí se constituye la tipología unificadora del método" (p. 188-189). A partir de estos postulados, a los que denomina epistemológicos, el autor cree haber demostrado que el trabajo de V. se realiza en tanto que lector de su propia huella escritural, con lo que constantemente ejerce un trabajo de transformación. De esta forma es el prototipo del escritor antimonologista, que no se da como poseedor de una ideología monolítica, supuesta verdadera. Es así como la dialéctica textual vallejana obliga al estudioso, según el autor, a la aceptación de una pluralidad de discursos que en términos generales pone en dinámica un presente, un pasado histórico individual y social y un futuro. Los textos de V. no pueden por ello ser estudiados como la manifestación de una idea, sino como la calibración de perspectivas y códigos. Estos textos desarticulados pueden ser rearticulados, pero no, como es natural, a partir de una lógica monológica del signo, ni de la postulación de una trascendencia. Ahora bien, mientras en V. coinciden escritor y lector, la lectura crítica aparece un descentramiento de esta unidad: aquí "el observador del proceso se coloca en un nivel del discurso dialécticamente distinto, pues describe la sustitución de la prosa (metonimia) por la poesía (metáfora). No obstante, y dentro del mismo decurso, no hay una quiebra total, sino puntos de desgarramiento demostrativos de una toma de conciencia dialéctica en pos de una poética: una **práctica teórica** y no una escritura teórica" (p. 191). De aquí surge la necesidad de pensar cada práctica literaria en el modo de producción en que ella se inscribe. La 'diferenciación', "la revolución del trabajo escritural de V. reside en la ruptura de los usos y formas canónicas de la comunicación escrita..., en la misma proporción en que esa escritura se presenta como la firma o rúbrica de la ideología de la clase intelectual y literaria dominante; por lo tanto, como sello de alienación" (p. 191). De allí que cierta exegética vallejana haya cumplido un rol reductor nada idóneo, escribe Ballón. La escritura poética de V. es el lugar de ruptura o de quiebra de dos epistemes: el lenguaje poético destruye los cánones de la condensación semántica (estética) convencionales, y es además un portador de un discurso político. Estas dos epistemes se condensan en una pregunta que dirige a los linderos de aquello que la sociedad peruana puede concebir como 'literatura'. Allí la escritura de V. es, según Ballón, la búsqueda de una **refundición** radical de las clasificaciones ametódicas literarias tradicionales. "La frontera definitiva iniciada por V. con sus textos —en la aprehensión cognoscitiva de los criterios analíticos actuales—, es demarcada dentro de los parámetros de una crítica antiidealista, ya que anuncian su evolutivo compromiso político (señalan su propia máscara)" (p. 193). Esta crítica exige un trabajo preciso sobre el texto, sobre la materialidad de la escritura y los efectos de la representación que le son ligados. "V. en este sentido se sirve del lenguaje como instrumento de producción significativa antimonológica: de allí que la masa de sus escritos no considerados como 'literarios' sea plenamente operatoria" (p. 194). Mientras los textos de los poetas peruanos en la vertiente de oposición a la escritura vallejana, construyen el discurso poético como antifaz detrás del cual se esconden la poética y la ideología de sus autores, en los de V. el discurrir inquisitivo sobre la realidad social es la sustancia misma de la materia escrita. "...los textos de V. son un incentivo que pro-

cura nuevas formas de vida y de sentido al inventar nuevos legibles: éste es el carácter radicalmente revolucionario de su escritura fundadora de diferencias. En el poema estudiado, ligando esa escritura las dos actividades del poeta en su trabajo de destrucción de las epistemes descritas, manifiesta una axiología que la define como paradigma: es una escritura de combate" (p. 195).

I-I

a

En su Prólogo, Alberto Escobar manifiesta con justicia que "los trabajos que Enrique Ballón ha dedicado a V. constituyen una apertura en los estudios de nuestro poeta mayor y denotan un hito en el proceso de la crítica nacional, particularmente el libro que aquí presentamos: **Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura)**" (p. 12). Fundamentando su juicio, Escobar añade: "Para Ballón, el oficio que corresponde al crítico demanda, simultáneamente, una teoría coherente del hecho y la función literarios y una rigurosa y codificada crítica textual. El tópico medular de este volumen es un bello ejemplo de este propósito. La comprensión del sentido de su trabajo se remite a un nivel de fundamentación epistemológica que tiene en la base una teoría del lenguaje, de la que fluyen su interpretación intertextual y el deslinde de la metodología precisa. Desde este punto de vista, no se exagera si se dice que la búsqueda de la recta lectura es también, en este caso concreto, el ensayo de una postulación entera acerca de la lengua, la poesía y la modalidad de aplicar ambos presupuestos al estudio de la obra" (p. 12-13). Aunque no estemos de acuerdo con el detalle de esta argumentación, concordamos con su sentido general: uno de los méritos de los trabajos de Ballón es que parte de una idea muy clara de los requisitos de una crítica literaria, de los supuestos de una teoría de la literatura —es decir, de un concepto razonado sobre el lenguaje, sobre la obra de arte, sobre el quehacer científico— y de una elaboración metódica fundamentada. Independientemente de que se conceda razón a Ballón en relación a sus planteos sobre estos temas —y más abajo se verá que nosotros disintimos de él—, es menester reconocerle este mérito, y que en efecto no ha sido usual en el proceso de la crítica literaria nacional tener una concepción explícita a este respecto.

En segundo lugar, nos parece que hay que remarcar la importancia que Ballón otorga a la elaboración metódica en la realización de la investigación, lo que también es algo inédito en los estudios literarios en el Perú. Negativamente, esta apreciación se traduce en la acusación que formula Ballón a la tradición hermeneútica vallejana de haber sembrado el caos del comentario y la leyenda sobre la incoherencia de la obra del poeta. Para Ballón el remedio son el método y la teoría: "La coherencia descriptivo-interpretativa reclamada por el poeta, solo puede estar garantizada por un método y por una teoría consecuentes" (p. 22). Pero la crítica literaria vallejana debe soportar una acusación aún más fuerte por parte del autor: ella es idealista y procede de un logos exegético monista, ha negado interesadamente el principio de la intertextualidad, ha privilegiado ciertos textos y ha ocultado otros. También aquí es el método el remedio indicado según Ballón: un procedimiento antiidealista y antimonológico que tenga en cuenta la materia-

rialidad de la escritura y la interrelación entre los textos (p. 191-194). Positivamente, la importancia que el autor concede al método se traduce en su pormenorizada explicación de los criterios que emplea (p. 23 ss.) y en su afán de construir una crítica que realice los requisitos que acabamos de mencionar y asuma un compromiso político (p. 193 ss.). La preocupación del autor por el método se expresa también en la abundante literatura al respecto que utiliza, y en los cambios y mejoras que en relación a la tesis de 1971 ha introducido en la versión íntegramente revisada y publicada como libro en 1974 —por ejemplo la distinción entre fenotexto y genotexto es nueva, aunque en el trabajo anterior tenga su equivalente en la distinción entre estructuras patentes y latentes.

De las normas que Ballón aplica en su praxis metodológica quisiéramos destacar dos. Primero, la estricta sujeción del autor al análisis textual —si se prescinde de las consideraciones que hace sobre la situación y contexto del corpus. Esto lleva consigo que Ballón no tome en cuenta los referentes exteriores, y postergue toda otra consideración —como la sociológica y filosófica—, que desde su punto de vista sólo puede tener lugar posteriormente al examen del texto. Este debe proceder en su opinión en base a una sintaxis elemental de la descripción fundada en una notación simbólica de raigambre semántica, con lo que se lograría reducir el parámetro de subjetividad del crítico. Segundo, el principio de la intertextualidad. En su gran "Studi introduttivi" a su traducción de las poesías de V. al italiano, publicado en 1964, Roberto Paoli presentó un estudio de conjunto de la obra del poeta, y mostró cuál podía ser la enorme utilidad de la prosa vallejiana para entender mejor la poesía. Ballón aprovecha su lección, pero elaborándola gracias al concepto de **intertextualidad** que toma de M. Bakhtine. La idea consiste en que todo texto es un mosaico de citas, el resultado de la absorción y el trabajo de multitud de otros textos. Principistamente sostiene Ballón en relación a V.: "En la perspectiva indicada, el conjunto de textos de V. debe ser aprehendido en su totalidad, pues unos complementan a los otros... Como se ve, la dinámica de la creación textual solicita una dinámica semejante de su lector. Esta dinámica es la **intertextualidad**, al poner en contacto redacciones distintas, frotándolas en sus significados" ("V. y la intertextualidad" en: **Dominical** de "El Comercio", Lima, 4 noviembre 1973, p. 45).. V. como **paradigma** trata precisamente de mostrar cómo la escritura de los artículos periodísticos [A] y [C] y la del fragmento [B] generan la del poema [D].

Por último nos parece especialmente valiosa la concepción de Ballón sobre la relación existente entre la adhesión política de V. al marxismo y la proyección de este hecho en su escritura. Por lo general se considera esta relación en una forma externa o muy tosca: o que cabe separar tajantemente entre la inquietud política y social de V. y su inquietud personal e íntima a la luz de su carta a Juan Larrea del 29 de enero de 1932 —con lo que V. resulta no teniendo ninguna coherencia interna—, o que su militancia modifica desde fuera su poesía. Un mérito de Ballón es a este respecto el tratar de descubrir la coherencia interna de V. y cómo su adhesión al marxismo transforma internamente su escritura. Es así como en su artículo "V. y la intertextualidad" trata de mostrar como un texto de 1926 sufre un cambio en 1929, mas no por un azar, sino por la lógica de una concepción del mundo en transformación. Algo semejante hace al estudiar en V. como **paradigma** las transformaciones de los textos que considera. También con respecto a la relación entre política y poesía, es otro mérito de Ballón su idea

de por qué es subversiva la poesía vallejiana: debido a que su lenguaje destruye los cánones de condensación semántica convencionales, y en razón de que es portador de un discurso político. Por ello, dice el autor, "en los textos de V. el discurrir inquisitivo sobre la realidad social es la sustancia misma de su materia escrita" (p. 194). En ellos la poética y la ideología de su autor no se esconden, sino que por el contrario se muestran con "su vientre al aire".

b

Examinemos ahora los aspectos insatisfactorios de la investigación. En un trabajo aún inédito *Una lectura estructuralista de V. Comentario a una exégesis de Enrique Ballón A.*, que este ha recibido generosamente (Vallejo como paradigma, p. 197), realizábamos una crítica de la tesis de Ballón de 1971 desde los puntos de vista de 1) las condiciones que él fija a una nueva crítica literaria sobre V.; 2) los criterios que él señala para una teoría de la literatura; 3) la elaboración que él hace del método estructuralista; 4) su exégesis de los textos de V. —que en la tesis eran sólo [A], [C] y [D]; el texto [B] lo ha agregado después a raíz de la publicación de *Contra el secreto profesional* en 1973. En puntos aislados Ballón ha tomado en cuenta nuestras atenciones para publicar *Vallejo como paradigma* en 1974, pero en lo esencial ha mantenido todos sus puntos de vista. Nuestro comentario le ha servido para "destacar el alto relieve gnoseológico utilizado [en su tesis] de acuerdo a una perspectiva diferente a la episteme de análisis" (p. 197). En lo que sigue, por razones de espacio no vamos a poder realizar un examen detallado del estudio de Ballón, pero centraremos siempre nuestra atención en sus supuestos, el método que emplea y la exégesis que efectúa.

Ballón parte, como ha explicado en sus cursos en San Marcos (Cf. sus apuntes mimeografiados *Teoría semiológica y gramatológica de la literatura correspondientes al primer semestre de 1972*), de una teoría semiológica y gramatológica de la literatura. De una teoría semiológica, esto es, de una teoría que concibe al lenguaje, que está a la base de la literatura, como un sistema de signos regidos por leyes precisas. Ballón adhiere en este sentido a los planteos de Saussure, y a los de una línea de sus seguidores, entre los que se puede mencionar a Jakobson, Barthes, Greimas y J. Kristeva. De una teoría gramatológica, es decir, de una teoría que corrige los excesos de un logocentrismo —en los que también incurre Saussure— al privilegiar indebidamente el significado en perjuicio del significante. La gramatología recompone las perspectivas correctas al centrar la reflexión en la escritura, abriendo así el paso a una consideración materialista de la literatura que se centra en el texto y trata de insertarlo como práctica significativa en el todo articulado del proceso social. Por último, Ballón diferencia el signo literario del lingüístico en base a que, mientras éste posee una significación denotativa, aquél tiene una sobresignificación connotativa. La sobresignificación literaria consiste en la calidad épica, lírica, trágica, etc. de un texto. La literatura se define precisamente como un sistema de connotación entre otros sistemas de connotación reales o posibles.

En nuestro comentario a la tesis de 1971 señalábamos que en la concepción semiológica de que Ballón parte, comete el error de concebir el mundo externo al hombre en forma extralingüística, como si el lenguaje no constituyera originariamente el mundo; y de pensar al hombre como existiendo aisladamente cual una mónada, para ponerse sólo después en comunicación

con los demás hombres, en lugar de comprender al hombre existiendo antes bien desde el lenguaje y en un mundo común con los demás hombres. En su libro de 1974, Ballón ha corregido parcialmente sus puntos de vista al afirmar que el hombre sólo puede decir lo que el lenguaje le permite decir (p. 187) y que "para la instancia inventora del discurso (el escritor), el lenguaje es considerado como una matriz de lo real, es decir, como el **instrumento de una información** —donación de una forma, puesta en forma— de una realidad extralingüística" (p. 183; subrayado nuestro). Aquí quisiéramos realizar dos observaciones: la primera es que el autor no ha fundamentado ni explicado su punto de vista sobre el lenguaje como una matriz de lo real; y segundo, que esto no equivale a decir que el lenguaje es un instrumento de información, expresión que muestra que Ballón todavía adhiere a una concepción "instrumentalista" del lenguaje, para la que este no es el "lugar" originario en que se constituye el mundo, sino un "instrumento" para expresar las afecciones que causa en nosotros nuestro contorno.

En cuanto a la concepción gramatológica del autor, que él toma antes que de su inaugurador J. Derrida de la elaboración realizada por el círculo formado en torno a la revista *Tel Quel*, especialmente por J. Kristeva, cabe argumentar contra Ballón: en principio, con el mismo Derrida, que la distinción entre el significante y el significado no es definitiva, y agregar que por lo tanto habría que ir más allá de ella. Y luego, que en tanto se identifica el significado con lo ideal y el significante con lo material y simplemente se coloca al segundo en lugar del primero, alterándose así la jerarquía que se había establecido precedentemente, sólo se está instaurando un **platonismo** de signo contrario —como argumentaba una vez G. Lukacs contra Engels. Aquí hay una falta de radicalismo: una verdadera superación del platonismo exige pensar las cosas de raíz en otra forma, y no solamente trastocar la primacía entre el significante y el significado.

Por último y en lo referente a la concepción de la literatura de Ballón repetiremos lo que ya afirmábamos en nuestro comentario a la tesis de 1971 —el libro de 1974 no parece haber variado mucho al respecto—: que se trata de una concepción decorativa de la literatura. En efecto, mientras el signo lingüístico posee la función primaria de la denotación, el signo literario sólo tiene la función —verdaderamente— secundaria de la connotación, o sea que, frente al mundo real que es macizo y sólido, el de la literatura aparece como puramente ficticio y como el resultado de una efusión de nuestros sentimientos. Es cierto que Ballón refiere que la práctica de la escritura tiene una función transformadora, que en ella se juega —como en toda la sociedad— una lucha entre la ideología de la clase dominante y la aproximación científica de la literatura (p. 26, 178), y manifiesta que la escritura de V. posee un carácter revolucionario y es una escritura de combate (p. 195). Pero, como en otros lugares señala que lo específico del discurso literario es operar en el plano de la connotación (p. 32-33, 81, 179), resulta que según este punto de vista la función transformadora de la literatura se agota en el nivel sentimental —al que apela la connotación— y en la metamorfosis de lo real en lo ficticio. Anotemos que esta crítica no se opone a la visión positiva que tenemos de la concepción de Ballón sobre la relación entre lo político y lo literario en V., ya que esta última sólo resultaría potenciada si se asignara a lo literario una función más trascendente.

Veamos en segundo lugar lo tocante al método empleado por Ballón en su libro de 1974. Ante todo señalaremos que su trabajo muestra algunas deficiencias bibliográficas de importancia y difícilmente justificables: no con-

sidera la crestomatía de Angel Flores (*Aproximaciones a C. V.*; Nueva York, Las Américas, 1971, 2 t.) ni las publicaciones procedentes de los Seminarios C. V. de Le Centre de Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers (2 t.; 1973). Tomamos en cuenta estas omisiones, porque la crestomatía de Flores contiene un trabajo de Gonzalo Sobejano "Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*", en: *Aproximaciones*, II, p. 182-190; Cf. esp. p. 184-185) y el Simposio de Poitiers otro de Alain Sicard ("Contradiction et renversement matérialiste dans la poésie de C. V. (avant *Poemas humanos*)"); en: II, p. 59-96 —incluida la discusión subsiguiente a la presentación de la ponencia; Cf. esp. p. 83-84), que son los únicos estudios anteriores al trabajo de Ballón de 1974 que se refieren al poema "En el momento en que el tennista...", al que el autor considera como el término final de la transformación textual que estudia.

La elaboración metódica de Ballón provenía en su tesis de 1971 fundamentalmente de R. Barthes, A. J. Greimas, N. Chomsky y, aunque no la citaba, de J. Kristeva. Lo que en este trabajo impresionaba era el empeño de su autor de construir un planteo personal que combinara las ideas de la semántica estructural de Greimas con las del análisis transformacional de Chomsky, de mostrar cómo hay estructuras patentes y latentes en la obra de V. y cómo la estructura de su prosa se transforma en la de su poesía en el caso considerado. Ballón pretendía haber puesto de manifiesto la iteratividad latente en el verso 15° del poema, cómo se generan y cómo cambian de función los actantes escogidos y sintácticamente favorecidos por el escritor, y cómo en el poema resulta abolida la sintaxis y disminuido al máximo el número de mensajes funcionales. En el libro de 1974, Ballón declara que sus conceptos de generación y transformación se encuadran dentro de la teoría de Shaumián antes que en la de Chomsky (p. 26); pero en verdad creemos que no proceden directamente del lingüista soviético —al que Ballón no cita nunca y tampoco considera en su bibliografía—, sino más bien de la elaboración que J. Kristeva hace de las ideas de Shaumián. El reemplazo que el autor hace de Chomsky por la Kristeva se refleja en el vocabulario: Ballón sustituye las expresiones 'estructuras latentes' y 'patentes' de la tesis de 1971 por las de 'genotexto' y 'fenotexto' (p. 26) en el libro de 1974, y emplea términos que antes no había usado, como el ya mencionado 'intertextualidad' y además 'práctica de la escritura' (p. 178), 'ideologema' (p. 52, 184, 188; aunque de la utilización de este concepto no saque mucho provecho) —termini tecnici en el círculo de *Tel Quel* al que pertenece la Kristeva.

Al renunciar al sincretismo metódico Greimas-Chomsky por el de Greimas-Kristeva, Ballón evita algunos problemas —se nota que opera con mucha mayor seguridad en el libro de 1974 que en la tesis de 1971, al trabajar en el campo ya desbrozado por los aportes de la Kristeva—; pero le surgen otras dificultades, pues entre la posición de esta última y la de Greimas existen apreciables diferencias. Así, mientras para Greimas es ya hora de que la semántica inicie su marcha por el camino seguro de la ciencia, para J. Kristeva es el momento de que la semiología en general —por lo tanto también la semántica— pase de ser una mera afición a constituirse como una ciencia de las ideologías, que integre la práctica textual en el conjunto de las prácticas sociales significantes. Estas diferencias se traducen en Ballón en diversas contradicciones no resueltas: así él pide una crítica que se coordine en una sistemática analítico-metódica previa que no postule valores (p. 22), que no trascienda la inmanencia (p. 44) y cuya verdad no proceda del cotejo del análisis con la realidad sino de la coherencia interna de aquél

(del análisis) (p. 22-23); pero al mismo tiempo exige una crítica que sea antiidealista y antimonológica, que se comprometa políticamente (p. 193-194) y que ponga en evidencia las omisiones y motivaciones ideológicas de la exegética tradicional (p. 194). Por un lado encontramos aquí los viejos ideales de la teoría tradicional: el sistema deductivo, el carácter contemplativo, la neutralidad valorativa; y por el otro, algunos rasgos de la teoría crítica —tal como la ha postulado Max Horkheimer: el materialismo, el compromiso valorativo, el carácter desmitificador. Esto es, que el modelo científico que Ballón emplea, no es unívoco y coherente.

Pero además el planteo metódico del autor presenta otros problemas: la fetichización de la idea del método, la desnaturalización del objeto literario al convertirlo en un objeto científico, la deformación que produce en la obra de arte. En primer lugar, el autor pareciera no percatarse de que el valor de un método reside en su utilidad para aprehender a su objeto, pero que en ningún caso el objeto puede ser postergado en nombre del método. Desgraciadamente, este es el caso de Ballón que postula la idea del método verdaderamente "per se". "No es la victoria de la ciencia lo que caracteriza nuestro siglo XIX, sino la victoria del método científico sobre la ciencia", decía Nietzsche (La voluntad de poderío, aforismo 466), en una frase que también tiene validez para el siglo XX.

En segundo lugar, el autor en lugar de ir directamente a la cosa y de conformar el método al objeto, define primero el método y lo aplica después al objeto sin sospechar que al darse un método se ha dado simultáneamente el objeto (Sartre). Es así como el objeto literario resulta manipulado y convertido en un objeto científico. Uno tiene la impresión de que así como Ballón ha estudiado a Vallejo puede proceder digamos con Eguren: el método ya está ahí, y quizás también las conclusiones (¿las oposiciones de que se habla en las p. 194-195?).

En tercer lugar, el totalitarismo del método deforma a la obra de arte al borrar las fronteras entre la prosa y la poesía: en el fondo, se afirma —acudiéndose para ello a una idea sumamente tradicional—, se trata de una misma sustancia (la escritura) con dos modalidades (prosa y poesía) (p. 29). Las diferencias radican tan sólo en que en la prosa contamos con muletillas sintagmáticas (p. 32) y que la poesía moderna tiene a la abolición de la sintaxis y a la disminución de los mensajes funcionales (p. 118). Ahora bien, es cierto que la tradición crítica precedente ha establecido una separación demasiado tajante entre lo que es literatura y lo que no lo es, o entre la poesía y la prosa; y que así se han descartado muchos textos valiosos en en sí mismos o útiles para comprender otros textos ya sea en prosa o en poesía. Pero este exceso pensamos que no debería provocar otro: el de pensar que se puede pasar de la prosa al verso sin efectuar ningún salto. Algunas diferencias fundamentales son las siguientes: que en la poesía se abandona el plano de las secuencias causales propios de la prosa y que se establece una relación esencial con el ritmo, es decir, con el tiempo que en cambio no es tan fundamental en la prosa.

En cuarto lugar, el planteo metódico de Ballón produce una deformación de la obra de arte también por otra razón: porque la aleja de la vida. En verdad, su exégesis no ayuda a descubrir la pluralidad de sentido de los textos de V., sino más bien a encubrirlos, o, por lo menos, a tornarlos accesibles solamente a los iniciados en semiología, que no son precisamente una mayoría. Ello acontece por las dificultades que supone la terminología de la interpretación de Ballón, que no se han aminorado, sino, por el contrario,

aumentado considerablemente de la tesis de 1971 al libro de 1974. El autor se defiende manifestando que con dicha terminología se gana en concisión y operatividad (p. 36); pero estas afirmaciones resultan contradichas por la gran desproporción existente entre el número de textos que el libro considera, la enorme elaboración que realiza y la parquedad de sus resultados —estrictamente hablando sólo son los párrafos 5.7.9 y 5.7.10 de la pág. 175. Quisiéramos que se nos entienda: no estamos en contra del uso de una terminología especializada en tanto permite evitar la equivocidad o agilizar un procedimiento, pero sí en cuanto crea innecesariamente —recordemos que aquí no estamos en el campo de las ciencias naturales —un muro casi infranqueable para la comprensión del lector no especializado, lo que sucede en el presente caso. Esto, aparte de las razones en contra ofrecidas por el propio V. en "Un hombre pasa con un pan al hombro... (Obra poética completa, p. 417).

En quinto lugar, el procedimiento empleado por Ballón se expone a otra objeción. El autor rechaza la exegética tradicional vallejana por su carencia de un método riguroso, a falta del cual opera en base a un subjetivismo total. Este reproche se vuelve sin embargo contra él al apelar a una intuición incontrolable al elegir el corpus, determinar las isotopías, separar las estructuras de base y las de desecho, seleccionar los semas pertinentes e impertinentes y al constituir el modelo que construye. Además, el propio Ballón reconoce que hay otras perspectivas de ordenación (p. 34), que la verdad del modelo se agota en la de su propia coherencia (p. 22, 40) y su sentido en la explicación del texto [D]. ¿En qué sentido es pues el método riguroso, y el resultado que por medio de su aplicación se obtiene relevante para caracterizar la escritura del poeta?

Por otra parte, el libro de 1974 contiene un problema que no existía en la tesis de 1971. En esta, la explicación del poema [D] se hacía en base a los textos [A] y [C]. En el libro de 1974 se ha agregado el texto [B] que, como ya hemos dicho, había sido publicado en el interín en *Contra el secreto profesional* (Lima, Mosca Azul, 1973). ¿Significa esto que la explicación de la tesis de 1971 era sin el texto [B] incorrecta por incompleta? ¿no se muestra acá que el método no es tan riguroso como se pretende, ya que la misma explicación de la generación del poema se la puede dar con dos o tres textos? ¿qué ha de quedar de su rigurosidad, si en lo futuro aparecen más textos que deban ser colocados en la misma serie que da lugar a la generación del texto [D]? Precisemos que todas estas observaciones no están dirigidas a descalificar el método estructural-generativo que emplea Ballón, sino tan sólo a colocarlo en sus justos límites como un medio útil más para lograr un acercamiento mayor o menor a su objeto. Pero en cambio si creemos que descalifican la pretensión de que este método posea una rigurosidad absoluta, en nombre de la cual se pudiera considerar a todos los otros procedimientos como acientíficos y puramente subjetivos. También en el terreno de la ciencia debe rechazarse el totalitarismo.

Por último, consideremos la exégesis de los textos que ofrece Ballón. En principio, hay que reconocer que la lectura de la poesía [D] que el autor propone —lectura que es, en fin de cuentas, el objeto primordial de su trabajo— es altamente positiva, ya que quiebra el extremado hermetismo del poema. No obstante, su exégesis nos parece que deja muchas cuestiones de importancia en la sombra. Primero desatiende estudiar el estrato sonoro del poema —el estudio fonético y fonológico, el del metro y la rima y el del ritmo. Segundo, no cumple con la promesa de pasar de la lectura denotativa

a la connotativa —si se exceptúan consideraciones muy generales como las contenidas en la p. 169. Tercero, se queda a medio camino, pues no inquiere lo que para V. significan las isotopías “Deporte”, “Comunismo”, “Moral” —en caso de que se acepte que la explicación de Ballón sobre la generación del poema fuera correcta. En la misma forma no se averigúa nada sobre lo que significaban Feuerbach o Marx para V., un tema sobre el que mucho más se aprende en los artículos de G. Sobejano o A. Sicard que hemos citado. Finalmente, en V. como paradigma no se observan las leyes de transformación de los escritos en prosa a la poesía, y uno tiene la impresión de que la misma lectura del poema hubiera podido ser realizada sin el empleo del pesado aparato metodológico que aquí se exhibe. A este respecto uno recuerda a Bachelard cuando escribía que la precisión no requerida por el objeto de una investigación es un signo muy claro de un espíritu no científico en el instante mismo en que pretende haber alcanzado la objetividad científica.

5. ESCOBAR

I

“Nuestro empeño”, dice Alberto Escobar en su Prólogo, “se encamina a detectar, a través de los textos mismos y las menciones indispensables para su esclarecimiento, de qué modo la poesía vallejiiana, que es un proceso sin tregua y permanente creación heroica, subsiste como hechura verbal en correspondencia con un periodo definitorio del mundo de hoy” (p. 12). Y prosigue: “Nuestro propósito se explicita mediante una haz de hipótesis que son entrecruzadas en lo que llamamos las poéticas de C. V. En última instancia ofrecemos una serie de interpretaciones, concordándolas, de modo que sirvan para leer a V. con provecho mejor que el obtenido en la lectura inicial o la de textos aislados” (p. 13). Escobar manifiesta que reconoce otras opciones para leer a V. y que su trabajo no es ni erudito ni polémico. “No; queremos tan solo sugerir un modo de entender la poesía de V., considerada en forma orgánica; para ello apelamos especialmente al análisis textual, y mostramos los criterios que hemos seguido en cada oportunidad” (p. 13).

El libro se compone de cinco partes —que tratan respectivamente de *Heraldos*, *Trilce*, *Poemas en prosa*, *Poemas humanos y España*— y de un Epílogo y de una Bibliografía sucinta.

En *Heraldos* encontramos, dice Escobar, un vocabulario referido a la muerte y otro a lo sagrado. “La combinación de ambas series semánticas y léxicas genera un no menos visible ‘sentir’ cristiano de la ‘persona’ y el ‘destino’, a cuya codificación y reajuste sucesivo concurren los instantes más lúcidos de la poesía de *Heraldos Negros*” (p. 19). Estas formas (significantes y significados) se encuentran ensambladas por un ritmo que las convierte en sustento de la atmósfera simbólica del poeta. “En este horizonte”, manifiesta el autor, “buscaremos la calidad esencial de los *Heraldos Negros*” (p. 20). “*Los Planos del Amor*” se titula la primera cala del libro. En la poesía amorosa de V., dice A. Escobar, hay dos elementos: el valor instantáneo del acto amoroso, y la condición dicotómica —carnalidad e idealidad— en el ser del amor. De allí la naturaleza sensual de los versos y el desencanto que sucede al placer, que se truecan para el poeta en germen de aniquilamiento y dolor personal. “En el imperativo dejar de ser para llegar a ser

radica la naturaleza distintiva del amor..." (p. 25)*. Esta visión se encuentra engarzada por connotaciones religiosas. Pero además posee un sustrato temático: "La muerte mora en el amar y en la tensión al amor, fomentando la catarsis (contricción); es el vivir, destruyéndose, en contacto con las revelaciones del sufrimiento; en la partida, en el instante, en la presunta conquista, en el desgarrón de la soledad" (p. 30). Este tema también muestra lazos con el de la fraternidad universal y con el de Dios.

"El trato con la divinidad" es precisamente el segundo tema estudiado por Escobar. Para V. "La divinidad experimenta", según el autor, "un proceso que tiende hacia su personificación, y al cual contribuyen caracteres que revelan, ya su existencia por encima de límites temporales, ya su esencia generosa, que vale para el hombre como fuente de protección y de consuelo" (p. 35). Esta divinidad personificada ha proscrito al poeta, se lee de sus versos, y lo ha marcado con una especie de pecado original, pese a que nada le sea imputable a V. Este Dios aparece como antropomorfizado (p. 37), y por lo tanto como **impotente** (p. 40). Es así como se abre la posibilidad del azar, pero también la de que el hombre reemplace a Dios, lo que se frustra, porque en este intento el hombre renunciaría a su libertad y se negaría a sí mismo.

En *Heraldos* es esencial "La perspectiva personal", según Escobar. "...el uso de la primera persona (en el nivel simbólico) equivale a una perspectiva que selecciona y orienta elementos en apariencia insignificantes, y los modela como vivencia recreada, sometiéndolos a una singular revaluación estética" (p. 44). Ello importa que las piezas en esencia descriptivas son formas verdaderamente marginales, y que las deliberadamente impersonales subrayan una identidad entre el ego y la comunidad o, por ser obvia la naturaleza colectiva del discurso poetizado, significa que la voz singular del poeta cede ante el signo de la pluralidad o la simple afirmación de existencia. Esta perspectiva personal muestra que el hombre fracasa en su búsqueda de los valores del amor y de Dios y que queda victimado en el desamparo y la conciencia de su frustración (p. 49).

"¿El paraíso perdido?" se titula el siguiente estudio. "El círculo de la casa paterna y los elementos adheridos a ese núcleo dan la impresión de ser el más firme punto de referencia al que se acoge el poeta cuando sucumben, por su condición irreductible y carácter conflictivo, las relaciones con Dios o las relaciones con los otros hombres" (p. 59). Es así como el poeta inserta el futuro en el pasado (el hogar) y reconstruye la realidad actual sobre el patrón de los bienes perdidos, lo que muestra en *Heraldos* el **illogicismo** del destino y el sentido **nihilista** de la proscripción del hombre. Esta afición por la familia y la niñez no es un consuelo en el desamparo, sino que revela, por el contrario que el poeta, desgajado del grupo familiar por la vida y la realidad, se siente desguarnecido y padece de otro límite que recorta su humanidad actual.

Escobar estudia a continuación la elaboración "Del dualismo al contraste" en *Heraldos*. En las instancias primarias de la obra encontramos, **asevera**, un dualismo que V. elabora estéticamente en el contraste, que se da en todos los estratos explorables del libro y que muestra el alejamiento del poeta del modernismo. "En el arte poética de *Heraldos Negros*, la recreación de la realidad material o humana, real o espiritual, se halla unida a una

* El amor pleno reúne ambos elementos.

visión conflictiva, dialéctica, a cuyo auspicio el mundo tangible descubre su misterio y permite al poeta que lo aprisione en un contraste que desborda, al mismo tiempo que sus rasgos esenciales, la huella individual de la palabra que triza su secreto" (p. 65).

En seguida realiza el autor "Otra cala en un viejo tópic". El tópic es el del modernismo o peruanidad de V. En opinión de Escobar en **Heraldos** se dan ambas normas. Lo notable del poeta es que ha trasladado la relación entre los órdenes hispánico y prehispánico en el Perú al proceso creativo, y la ha "configurado desde el mirador de una experiencia personal que la revive y proyecta en el lenguaje, como experiencia humana en el trato de temas universales (Dios, amor, comunidad, hombre, angustia, salvación)" (p. 75).

"El anillo y la marca" es el último estudio consagrado al primer libro de V. "Heraldos" y "Espergesia", la primera y la última pieza, tienen según Escobar un carácter totalizador. Su análisis muestra que "Vallejo poetiza en **Los Heraldos Negros** el dolor del hombre que descubre la oquedad de los valores que inspiraban su vida. Capta, entonces, el hostil vacío del mundo, material e ideal, que asedia a la intimidad de la persona; y en esa discordia reduce la realidad hasta sustituirla por un proceso espiritual que tiende al absurdo y se nutre en su autocondena. El pesimismo que deriva fomenta el recuerdo de los bienes de que ha sido privado, a la vez que clausura el futuro en su horizonte. Pero el poeta sufre no la ausencia de Dios, del amor o del prójimo; en instancia final, V. padece por el fracaso de ellos, porque sean así y porque, sabiéndolo, más allá del 'límite' sólo divise la muerte. La adhesión a este mensaje es el único rasgo afirmativo en los **Heraldos Negros**; si ella causa la desventura del poeta, origina también el fuego de su palabra" (p. 83).

La segunda parte del libro se ocupa de **Trilce**. Este poemario representó, sostiene Escobar, una alternativa distinta frente a las corrientes estéticas con las que todavía estaba emparentado **Heraldos**. No obstante, no hay que sobrevalorar la fractura entre ambos libros: el segundo muestra formalmente y desde el punto de vista del contenido huellas del primero. El poetizar de V. es un ejercicio desenvuelto a través de amplias estancias articuladas por la función de un punto de vista unitario: técnicamente por distintos procedimientos retóricos, y simbólicamente por "una visión del hombre y la realidad que es, en definitiva, el cruce de todas las tensiones que concurren en la poética de V." (p. 88). La hipótesis de Escobar con respecto a **Trilce** es que para penetrar en este libro es necesario tener en cuenta el proceso constructivo del pensamiento poético en **Heraldos**. En el segundo libro hay un replanteamiento a todos los niveles de las interrogantes para las que el primer libro propuso una primera respuesta. Este replanteo conduce "hasta inéditos e inusitados desarrollos, que, si en su instancia final clausuran la estética y el lenguaje del libro anterior, desde otra posición es lícito afirmar que los continúan en lo que aquél posee de más valioso y, en consecuencia, anuncian un nuevo período autónomo y original" (p. 89). **Trilce** constituye un hito inconfundible en la producción vallejana y, en general, en la poesía hispánica (p. 94). Sus contrastes con **Heraldos** se pueden observar reunidos en T. 55 que constituye una poética de V. "No queda duda de la lucidez del autor acerca del tema que trata, ni tampoco de la conciencia con que acepta aparecer mencionado con su propio nombre en el texto, como uno de los polos de la comparación. En buena cuenta, T. 55 contraponen un estilo medido y sosegado a la vez que melancólico y "literario",

a una modalidad entrecortada que se inspira en sugerencias que brotan del choque de términos antitéticos o, por lo menos, que no proceden de la inmediata tradición literaria. En otras palabras, el autor plantea la disyuntiva entre un decir cribado en las pautas del "decadentismo" finisecular y el atropellado fluir de su lenguaje, que podría calificarse como voluntad expresionista" (p. 94). A partir de una consideración de este poema se puede decir, según Escobar, que el estilo de Trilce se va afirmando desde un núcleo que asume la reunión de los contrarios, las antinomias, las paradojas, como un instrumento de figuración creativa (p. 96).

El primer estudio sobre Trilce es "La experiencia y los símbolos". La experiencia es la de la cárcel y los símbolos los que develan un análisis de los poemas 3, 18, 59, 50 y 74. Resumiendo sus hipótesis, Escobar escribe:

"Hemos advertido que la experiencia de la lesión y conscripción que sirvió de foco a la poesía de **Heraldos Negros**, cede su plaza en Trilce a la figura del recluso. Que en esta condición confluyen hermanados el niño y el adulto, fases categóricas de la realización de la persona, si nos ceñimos al constante flujo temporal de esta poesía, y a la dinámica que nos conduce de lo concreto a lo abstracto y de los casos específicos a los universales. En este decurso poético, el ser humano que padece el vivir, siempre es inocente, y como tal, es víctima de la irracionalidad que lo reprime. Por ello, el signo de la privación y del despojo que define a la cárcel, en la medida en que ella recorta la libertad, es expandible al universo entero. Y en este, la persona, al igual que en la celda, debe defender su derecho a la vida plena y a su propia intimidad, amenazadas en cada instante por el autoritarismo de las normas y la corrosiva complicidad del tiempo. Pues el tiempo propaga el desamparo y auspicia la reclusión, entendiéndola incluso como experiencia correctiva. De manera que la cárcel física se ha proyectado en Trilce a través de una serie de coordenadas, y con ellas ha construido un marco simbólico en el que espacio y tiempo serán cada vez más trascendentes" (p. 123).

"Las aristas de la temporalidad" se titula la siguiente cala del libro, que estudia su tema a través de un análisis de los poemas 2, 33, 14, 69 y 59. Escobar entiende que T. 2 es "un texto crucero en el segundo volumen de V. Establecida la equivalencia de lengua y realidad, definido el valor limitante de la una y la otra, agobiado el poeta por la sensación de clausura que descubría en ambas, concluye que las dos por igual debían ser objeto de la revuelta, del desenmascaramiento" (p. 129). Para ello rompe el lenguaje y arrebatada a la realidad su máscara uniforme "para enfrentarnos a lo que nos oculta la no comprensión del sentido temporal y el encubrimiento que de ello ejecuta el lenguaje. La consecuencia será la marginalización del hombre, respecto de lo que debería ser su centro: la realidad, rehecha sobre otros parámetros de tiempo y de palabra. Esa es la tarea que asume el poeta: ¡He ahí la poesía!" (p. 129-130). El resultado de los análisis de Escobar es el siguiente:

"El grupo de poemas que hemos interpretado en este capítulo comprueba que, en efecto, desde el núcleo de una actitud y experiencia personales, V. logra consolidar en Trilce un concepto y un

modo de percibir el tiempo que son privativos de su arte poética. El contraste entre pasado y no-pasado y el dominio de la imperfectibilidad como rasgo de la categoría aspectual, son los detalles sobre los que reposa una constelación de relaciones, un círculo totalizador, que involucra a la realidad y al lenguaje como signo eminente de su figuración. En esa forma se configura una perspectiva que revela las restricciones de que adolece la libertad del hombre, la inutilidad de su revuelta racional y la violencia con que lo aflige la tempranía. La desestructuración se torna cada vez más evidente, y, ante ella, pareciera que solo la opción individual, el sé plantarme, y la desgarrada búsqueda de autenticidad, señalan la respuesta legítima que hará factible el asalto a la realidad y un desvelamiento a través de la poesía" (p. 149).

A continuación, el autor se ocupa de "La tarea renominadora" de V. en Trilce. En su ensayo de reconstituir la realidad, el poeta juzga imprescindible, piensa Escobar, emprender una renominación. "Tal es en síntesis la tarea que el creador intenta ejecutar en un libro que en 1922 pudo aparecer como ilógico y caótico, pero que cincuenta años más tarde, nos asombra por su extraordinaria coherencia" (p. 150-151). Esta tarea surge del descubrimiento que hace el poeta de la falacia encubridora del lenguaje (p. 154). De allí la necesidad que tiene de destruir paradigmas y valores y una conceptualización del mundo, a los que recusa por igual. Una función desnominadora, encubridora, alienante en suma, la tienen en Trilce lo numérico y, especialmente, la unidad, a diferencia de su papel integrador en *Heraldos*. Un rol desintegrador también lo tienen el cuándo y el dónde:

"Privación, despojo e inocencia se conjugan. La fractura que tiempo y espacio hacen visible corresponde a las fisuras de una realidad que ha sido despojada de la impronta que deja el ingreso en la vida. Por ello, tiempo y espacio son, desde el mirador en que nos instala la poesía de Trilce, las expresiones inequívocas de la orfandad del hombre y de su reclusión. Los inapelables indicios de los mundos ideales y los valores absolutos. Ellos muestran la faz real (aunque injusta e indeseable) que es encubierta con la retórica falaz o con el sentimiento amaestrado. La descomposición de la realidad idealizada es un hecho. Trilce empieza a calar entre las grietas y a remover los escombros. Quizás entre ellos encuentre el sentido enajenado y quizás este emerja, nuevamente libre, después de haber destruido el lenguaje tratando de cancelar la realidad" (p. 167).

"Las fisuras de la realidad y la palabra poética" es el último estudio dedicado por Escobar a Trilce en *Cómo leer a V.* Una clave de Trilce, dice el autor, es la visión discordante de la realidad que se traduce en las oposiciones discordantes de la poesía. La conjunción a que el verso de V. somete a los opuestos es uno de los modos como se explicita en su arte poética la recusación de la Armonía (p. 170). "La inversión... es el más escrupuloso procedimiento con que el poeta se empeña en mirar el revés de la vida" (p. 172). En el poema 77 cree encontrar Escobar, junto con Julio Ortega, una poética de Trilce: la solicitud de una poesía para una realidad que aún no existe, pero que emergerá por la palabra (p. 175). El poema 75 contiene

varios caracteres de la poética trilceana y muestra que la inversión a la que V. apela se funda en la lógica de lo absurdo y en el descubrimiento de la realidad genuina por detrás de la apariencia y sus figuras: el más huérfano es aquí quien se muere sin haber vivido antes. El poema 73 nos presenta la imagen del hombre golpeado por lo absurdo, algo sobre lo que ya se hablaba en *Heraldos*, pero en este lugar se nos dice que sólo por lo Absurdo llega el hombre "a la libertad, y con ella se dignifica el hombre y se transforma el mundo" (p. 188), lo que es un nuevo código de V. En T. 36, Escobar cree que, efectivamente, se da una poética de V., como ya se ha sostenido. Esta composición confirmaría la postulación teórica del poema 73 y representaría la cancelación definitiva de la convención retórica y poética que alimentó los primeros años de escritor de V., y habría dado paso lúcidamente "a una nueva versión que compromete por igual al hombre y a su obra. Al hacerlo, contribuyó a la estética en que florecerá la más fecunda corriente de la poesía contemporánea" (p. 194).

La tercera parte del libro está dedicada a *Poemas en prosa*. El apartamiento motivado por el viaje de V., dice Escobar, "deja una huella que flota en la constancia con que el pasado adviene en estas páginas y se instala, actualizado, en el decurso lírico del poeta" (p. 197). El hilo que enhebra estos textos es una suerte de reconocimiento de la identidad, del ser propio, al encarar las nuevas circunstancias que acarrea la apertura de desconocidos horizontes. La desconfianza que el lenguaje inspiraba a V. en *Trilce* se subordina a la necesidad de transmitir una emoción. Por lo tanto, el poeta descarta los disloques de tipo sintáctico y los recursos de orden tipográfico limitándose a trabajar con el plano semántico de la palabra. El lenguaje se hace más concreto, más encaminado a la función comunicativa. En varios de los textos reaparece la preocupación por el binomio madre-hijo o por las relaciones entre hombre y mujer.

Un tópico al que Escobar dedica una atención especial es "El pasado y la urgencia de diálogo". V., sostiene Escobar, concibe la mecánica social como una red de interacciones personales, de adioses y reencuentros. En este libro, la relación madre-hijo, que es matriz del correlato hombre-mujer, se desborda en una realidad más dilatada, articulándola sobre el cimiento de lo interpersonal, "con lo que *Poemas en prosa* explicita un rasgo eminente de la poesía de V." (p. 200). Porque esto es así, trata Escobar a continuación de "Las mallas interpersonales". "Sobre las mallas de esta tensión que separa o asocia", escribe, "y que a la vez eslabona de una u otra forma el tablero de la interdependencia individual, el adensamiento poético es velocísimo, y nos sorprende reiteradamente, a cada paso" (p. 200). "La dinámica que el provinciano y peregrino V. extrajo del partir y el quedarse instituye un cruceo dialéctico, de silencioso equilibrio, en cuyas cuerdas el tiempo entrecruza a la vida y la muerte. Por eso, no obstante que el estilo valle-jiano parezca —en este libro— más directo, más despojado de complejidades patentes, se nos ocurre que en un nivel profundo se estructura un concierto con una escrupulosa retórica conceptual" (p. 201). El partir y el volver son todo en esta poética, que tiene como extremos la concreción del recuerdo de la cárcel trujillana y la apertura sin límites de la expectativa pendiente. Además, "también entre la 'vida' y la 'muerte' surge un canal que redefine a la una por la otra; pero el 'partir' y el 'volver', el "quedarse" y el "alejarse" instauran la dinámica en la que se forja el concierto entre los seres y los objetos, y, por lo mismo, la 'ausencia', la 'soledad', nunca es ya absoluta" (p. 206). El ejemplo del viaje, del desplazamiento

que ha conducido a V. "a través de continuas partidas y adioses, y sucesivos retornos físicos y sentimentales, lo instala en un mirador desde el que empieza a otear la vastedad del horizonte, y la factibilidad con que el tiempo distribuye las tensiones entre la vida y la muerte" (p. 207). Es así como el poeta adopta de manera cada vez más coherente la posición de un testigo, de un exégeta de su tiempo.

La cuarta parte del libro se ocupa con **Poemas humanos**. Con respecto a esta obra y a la anterior, Escobar acepta como definitiva la versión ofrecida por la viuda del poeta sobre su génesis en la **Obra poética completa** publicada por Moncloa Editores. A continuación manifiesta que es pueril "no tener en cuenta la impronta ideológica en la progresiva reestructuración de la realidad que P.H. acredita en la obra creadora de C.V.; y, en este sentido, desde nuestro punto de vista, su adhesión al marxismo es un componente de inocultable vigencia en la transformación de representaciones claves en este nuevo estudio de su poética" (p. 212). Una de las perspectivas que se desprende de **Poemas humanos** es, para Escobar, su protesta antifascista, su humanismo marxista y su canto a la utopía comunista; la otra "nos invita a volver la mirada y tornar a ciertos cruceros de los libros ya estudiados, a fin de develar la progresión que hace de la obra vallejiana un testimonio unitario, a la vez que sobresaliente y singular; que muestra la magnitud del esfuerzo para verbalizar el conocimiento de la realidad y el hombre, y las no siempre visibles tramas de dicha dialéctica" (p. 212).

El primer estudio sobre **Poemas humanos** se titula "De la multiplicidad a la integración". Escobar trata de mostrar que en los poemas de este libro, el autor aprovecha la técnica del apareamiento y del contraste, y que con ella traduce una actitud semejante en su visión de la existencia y de la realidad. El centro de la gravitación poética no está dado, sostiene, por los referentes del mundo externo, sino más bien por la explicitación de esta actitud (p. 217). Además, estos textos muestran una adhesión de V. a la tesis darwiniana y, en este sentido, que la aceptación previa por el poeta de la antinomia instinto y espíritu, se va modificando por obra del factor ideológico (p. 218). A la luz de **Poemas humanos**, algunos rasgos dominantes de la poesía vallejiana —que tiene una marcada preferencia por la enumeración— son "la vigencia del proceso o continuidad y la percepción del contraste como conflicto generador de efecto creativo" (p. 221). Una pareja fundamental en la poética del libro es **parte-todo**: "un par de nociones que guardan entre sí una relación de orden excluyente, en tanto pueden ser vistas como elementos antitéticos; pero digamos también que en otro nivel de conocimiento, esa oposición, por conflictiva que pudiera ser, se resuelve en cuanto apunta a señalar las reglas de la integración de la totalidad, en base a la reestructuración de los rasgos parciales" (p. 228). En cambio, en Trilce el procedimiento rector tendía a una constante desarticulación del conjunto. El proceso implicado en **Poemas humanos** a causa de la tensión entre el **todo** y la **parte** o la **unidad** y la **multiplicidad**, da lugar a una superación, que sólo llega a concluir con la muerte (p. 231). La interdependencia entre los constituyentes y el **constituto** consiste pues en una energía dinámica, que discurre en la pugna del conflicto. Tanto la existencia del hombre como el quehacer del hombre se presentan como procesos. Por ello puede darse una ecuación entre vida y poesía, o la poesía puede ser vista como expresión de la vida plena, intensa, "capaz de intensidad y altura" (p. 233). Todo esto muestra la continuidad y las transformaciones de la poesía de V. y la distancia entre Trilce y **Poemas humanos**, aunque algunos poemas de

este último libro —como “*Altura y pelos*”— se encuentren muy alejados de su estética central.

“*Los funerales del destino y el sello de la historia*” es el estudio que viene a continuación. En *Heraldos*, dice Escobar, la muerte es una condición mortal; en *Trilce* es acabamiento; en *Poemas en prosa* se mezcla con la vida como una modalidad de las relaciones interpersonales; en *Poemas humanos V.* pregunta en el “*Sermón sobre la muerte*”: 1) “¿Es para e o, que morimos tanto?”/ 2) “¿Para solo morir,/ tenemos que morir a cada instante?/ 3) ¿Y el párrafo que escribo?” En el último libro *V.* da respuesta a las últimas preguntas en tanto celebra los funerales del destino y advierte el sello que impone la historia. El adviene “a la certeza de que no es un destino personal ni un designio maldito el que lo asedia y lo condena, puesto que se trata de un fenómeno o de una situación más extensa, que no sólo incluye su caso personal, sino que involucra la entera coyuntura social en la que el hombre existe” (p. 269). En cuanto al lenguaje, recuperado el hombre, después de las palabras habrá de sobrevivir la palabra (p. 249). “De este modo, P.H. replantea la problemática entre vida y muerte y la sustituye por la tensión entre vida e historia a través de la poesía, que resulta así convertida en una poética del vivir en la época” (p. 250). Tocante al sentido histórico que se avilla en esta poesía de *V.*: “El tiempo ya no es un devenir abstracto; tampoco una experiencia descubierta en la esfera personal; es, sin duda, una época. En lo que ocurre en China, en España, en el mundo” (p. 253). Esta comprensión ampliada del hombre lleva a *V.* a revalorar el dolor y el sufrimiento, que adquieren en sus últimas obras “un signo positivo, por mérito del cual el hombre habrá de recuperar la conciencia plena de su rol ante la realidad y los otros hombres” (p. 265).

El último estudio sobre *Poemas humanos* es “*Tiempo social y realidad solidaria*”. La temporalidad posee en este libro según Escobar dos tendencias: la primera es la mítica que apunta hacia el pasado más remoto y arcaico, aquel que rebalsa el lindero de la era cristiana; y la segunda es la utópica que está orientada hacia el futuro infinito, temporalidad que *V.* “extrae de la Biblia y la versión cristiana, en la que está y continúa enraizada su concepción de la persona” (p. 281). En cuanto a la realidad sigue siendo conflictiva, pero el conflicto no obedece tanto a razones subjetivas como a los problemas sociales e históricos. “De la queja cribada por un filtro subjetivo, la poética de *V.* se ha ensanchado en cada libro, para llegar a P.H. y comprender que el sufrimiento y la marginalidad de los hombres es fruto y condición de un sistema, que se trata no de un caso personal, ni de una condena metafísica, sino de una problemática social” (p. 288). La solución es la actitud de solidaridad social entre los desposeídos, la comprensión de la interrelación entre teoría y praxis, pero más allá de todo ello el afán de transformación de la realidad existente. “Sin duda, por aquel momento, la poética de *Poemas humanos* ha resuelto el dilema que configura a *Trilce*; se lo ha replanteado y absuelto con medios distintos en parte, pero sustancialmente con una toma de posición frente a la realidad de todos los hombres y la vida, que recusa la perspectiva usada en el segundo libro” (p. 292). De lo que se trata, según *V.*, es de poner en obra un principio reingrator de la realidad que responde a una conciencia del tiempo como historia dinámica y plural. Esto exige una elección responsable acerca de la forma como el sujeto se coloca en la realidad, la interpreta y la transforma. Poética y ética van acá de la mano. Por último en opinión de Escobar, no puede discutirse en serio la adhesión de *V.* al marxismo, pero hay

que reparar en que el poeta se mantiene en sus convicciones y en la poesía.

La parte final del libro es la consagrada a España, libro que muestra la verdad de estas convicciones y de esta poesía. "En su poética está entrñado el sentido dialéctico de las historia universal y, consecuentemente, la agresión fascista a la República Española y la inminencia de su caída, así como la trascendencia de tales eventos para la humanidad, nutren de sustancia e inspiran su libro final. Una vez más V. se pronuncia de manera inconfundible, pues si rinde homenaje al heroísmo del pueblo español y deja testimonio de su lucha contra la barbarie nazi-fascista, su poesía será esta vez también una suerte de nostalgia del futuro. Así añade la impronta que asciende de la contingencia española al valor universal de la redención colectiva, patéticamente configurada en "Masa" y en la utopía de una sociedad libre y solidaria, para cuya construcción la muerte y el dolor se truecan en fuerzas creadoras de vida y libertad (p. 329-330).

En el Epílogo, Escobar resume sucintamente el contenido de su libro, y en su Información Bibliográfica ofrece una útil orientación sobre las ediciones de la obra poética de V. y sobre la literatura secundaria surgida en torno suyo.

II

a

Lo primero que queremos relieves en este libro de Alberto Escobar es la solidez de sus procedimientos interpretativos. A la base se encuentra su planteo en *La partida inconclusa. Teoría y método de interpretación literaria* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970). En dicho trabajo, luego de destruir algunos prejuicios sobre la interpretación, Escobar traza una teoría de la interpretación literaria según la cual ésta es una filología aplicada a las obras literarias modernas, que va en procura de su unicidad, trata de aprehender las figuras de la dinámica del diálogo lingüístico y cultural a que dan lugar, y busca de captar sus estructuras y estilos. El método elaborado por Escobar se mueve primero en el nivel de la representación verbal de la realidad y estudia en él los estratos de la sonoridad, el gramatical, el semántico-cultural y el de la composición; y posteriormente aborda el nivel de la simbolización trascendente. *Cómo leer a V.* se beneficia de este planteo y de sus distintos aspectos; y es así como en él se pueden encontrar observaciones sobre todos ellos. Por otro lado, Escobar nunca privilegia a la teoría y al método por sobre la obra literaria, sino que los toma correctamente tan sólo en función de la iluminación que procura la primera en torno al "objeto" literario y el segundo de la utilidad que presta para la aprehensión de este mismo "objeto".

El fruto mayor de esta investigación de Escobar lo constituye en nuestra opinión el haber proporcionado una imagen fidedigna de la evolución poética de V. El autor había adelantado su esquema en "Símbolos de la poesía de V". (1964)*. Allí señalaba que en *Heraldos Negros* se encuentran

* El artículo fue redactado para la Fiesta de la Lengua en la Universidad de Puerto Rico en 1964; fue recogido en la primera edición del libro de Escobar *Patio de Letras* (Lima, Caballo de Troya, 1965), y posteriormente en una versión ligeramente reducida en *Aproximaciones a C. V.*, 1 (Nueva York, Las Américas; 1971) de Angel Flores con el título de "El hogar" (p. 239-251).

ya los temas del hogar y la ausencia que alcanzarán un acento dramático en la última etapa creativa del poeta, y que la problemática de este libro es la búsqueda de un absoluto (religioso) que es necesario frente a un destino hostil, por irracional. Que en *Trilce V.* se ha acercado al vanguardismo y al surrealismo, que su lenguaje se ha oscurecido, las contradicciones se acentúan y una temporalidad subjetiva y subyacente y un concepto simbólico de lo numérico entretejen el mundo caótico de esta poesía, cuya problemática es la exaltación de la pureza del absurdo contemplado desde un mirador individualista —de allí la revuelta formal. La crisis que este libro testimonia fue superada por V., según Escobar, no gracias a la religión ni al suicidio sino mediante su adhesión al comunismo, lo que dio lugar a que en *Poemas humanos y España* el poeta planteara la problemática de sus dos primeros libros, pero ensanchada, enriquecida y configurada por un lenguaje en el que se resuelven las disyuntivas de estilo, para acceder al tono humanísimo, de hispanidad-universal, que nos sobrecoge en sus versos. Este esquema que ya había sido sugerido o planteado antes parcialmente por Monguió, Paoli e Higgins, pero sin haber sido marcado tan clara y coherentemente, y que en el trabajo de Escobar de 1964 se hallaba menesteroso de pruebas, ha sido ahora espléndidamente desarrollado y documentado en el libro de 1973. Además, este trabajo corrige algunos detalles, sobre todo la afirmación primera de que *Poemas humanos y España* fueron escrito paralelamente en el mismo período y que la motivación común fue la experiencia española hacia 1937, corrección realizada a la luz de los *Apuntes biográficos sobre "Poemas en prosa" y "Poemas Humanos"* de Georgette de Vallejo que acompañan a la *Obra poética completa* publicada por Moncloa Editores.

Este esquema permite ahora rechazar como unilaterales las interpretaciones que sobre la poesía de V. se habían hecho y que lo presentaban como un poeta cristiano, metafísico o marxista. No es simplemente que estas interpretaciones sean falsas, sino que al tomar en consideración, *pars pro toto*, una parte de la producción vallejana por la totalidad de su obra, necesariamente distorsionaban la realidad de esta. Pensamos que la investigación vallejana posterior, necesariamente habrá de orientarse por esta imagen de la evolución del poeta trazada por Alberto Escobar, ya sea para afinarla o para proponer otra que fuera más certera —posibilidad esta última que parece difícilmente dable en virtud del eficiente trabajo textual realizado por el autor. Quisiéramos agregar que este deslinde que traza Escobar de las diversas etapas por las que ha atravesado la producción poética de V., va acompañada de un incisivo análisis de los diversos temas que caracterizan cada período, de sus transformaciones y entrecruzamientos.

En tercer lugar, nos parece que Escobar ha logrado mostrar fehacientemente, "de qué modo la poesía vallejana, que es un proceso sin tregua y permanente creación heroica, subsiste como hechura verbal en correspondencia con un período definitorio del mundo de hoy" (*Cómo leer a V.*, p. 12), aunque haya que agregar que sólo para la producción posterior a 1923. Es así como se justifica, por lo menos parcialmente, esta otra frase del autor en el epílogo: "La hazaña de V. consiste en haber hecho poesía, y de la más alta calidad, tomando su materia de la historia contemporánea y de lo que ocurría por entonces en China y en España" (p. 329). A lo largo de distintos pasajes de su libro (p. 207, 212, 253, 281, 287 ss., 293, 301 ss., 318 ss.) Escobar va ofreciendo una prueba pormenorizada de esta correspondencia entre la historia de nuestra época y la poesía de V.

En correlación con lo anterior, el libro de Escobar no deja dudas sobre que la adhesión de V. al marxismo se tradujo en la transformación del contenido y medios formales de su poesía a partir de **Poemas humanos**. "...se nos ocurre pueril", escribe, "no tener en cuenta la impronta ideológica en la progresiva reestructuración de la realidad que P. H. acredita en la obra de C. V.; y, en este sentido, desde nuestro punto de vista, su adhesión al marxismo es un componente de inocultable vigencia en la transformación de representaciones claves en este nuevo estadio de su poética" (p. 212; Cf. también p. 293). Escobar no mantiene esta afirmación en un plano general, sino que trata de probarla en concreto por ej. exponiendo que desde **Poemas humanos** V. ha tenido una visión dialéctica de la realidad que se manifiesta en su poesía y en su escritura (por ej. p. 213 ss., 218, 224, 228, 230 ss., 233, 307, 326).

Por último, quisiéramos destacar los virtuosos análisis que contiene **Cómo leer a V.**, fruto de que el autor procede no a partir de la biografía del poeta ni de una imagen dogmática suya, sino de la lectura e interpretación de los poemas. Es así como pensamos que aunque muchos de los planteos generales de la obra pudieran ser desvirtuados por la investigación vallejjiana posterior, sus interpretaciones de detalle seguirían conservando su vigencia. En cuanto a los resultados de este análisis, pensamos que, aunque Escobar recusa la estilística como procedimiento hermenéutico (**La partida inconclusa**, p. 24), lo más meritorio de su aproximación a V. consiste no tanto en la mostración de las estructuras de las obras del poeta, sino precisamente en la de sus rasgos estilísticos. Este nos parece ser el aspecto más importante de las exégesis de Escobar en este libro, en que sobresalen los estudios dedicados a **Trilce**, especialmente "La experiencia y los símbolos" y "Las aristas de la temporalidad" contruidos en base al análisis de poemas íntegros y no solo de fragmentos aislados.

b

Una crítica cabal de **Cómo leer a V.** supondría una revisión completa de la teoría y el método de interpretación literaria de Escobar, lo que por razones de espacio es evidente que no podemos hacer aquí. Por lo tanto, nos restringiremos a formular algunas observaciones en forma no sistemática.

En primer lugar, creemos que es una lástima que el autor no se haya decidido a escribir un trabajo erudito o de tercera en los debates en torno a V. (p.13), una tarea para la que estaba llamado y quizás hasta obligado por su amor al poeta (p. 9) y por su reconocido talento crítico —probablemente sea hoy el primer crítico literario peruano. No es naturalmente despreciable que Escobar haya querido tan sólo "sugerir un modo de entender la poesía de V., considerada en forma orgánica; ...facilitar el ingreso del lector —no pedante— en zonas que se nos revelan medulares para la comprensión de la poesía vallejjiana" (p. 13). Mas la verdad es que este libro de Escobar es mucho más que esto. Primero, porque aunque no contiene una remisión sistemática a un aparato bibliográfico, muestra el conocimiento y la asimilación de toda la literatura vallejjiana primaria y secundaria. Segundo, porque pese a que aparentemente no discrepe con nadie ni adhiera a opción alguna, toma implícitamente partido frente a las cuestiones disputadas. Por ello, hubiera sido mejor que el autor no presente su libro simplemente como una intro-

ducción a la poesía de V., sino que lo configure en forma más apropiada y abierta como lo que en realidad es: una exposición orgánica y completa sobre toda la producción poética vallejiiana.

Escobar define "el arte de la interpretación como el empleo de un conjunto de premisas teóricas que sirve de fundamento a un método riguroso, con el que se pretende someter las obras modernas a un tipo de estudio y análisis equivalente al que la filología consagró para las piezas antiguas" (*La partida inconclusa*, p. 24). Y agrega: "...si la interpretación se nos plantea como una filología aplicada a las obras literarias modernas, en que los problemas de limpieza del texto son casi inexistentes, pero frente a las cuales subsiste la tarea de esclarecer la unicidad de su sentido así como su ubicación en el proceso histórico en que están insertas, la interpretación de textos no es ni tan reciente ni tan revolucionaria, salvo quizás en lo que se refiere a su adaptación y sistematización contemporáneas" (Id., p. 25). Tal como hemos anunciado no vamos a discutir esta concepción de Escobar de la interpretación como una filología aplicada a las obras literarias modernas, aunque sí quisiéramos mencionar aquí la incongruencia que supone hablar de la interpretación como de un arte, y expresar al mismo tiempo que sirve de fundamento a un método riguroso: un arte, es decir, en este contexto, un saber técnico, nunca puede dar lugar a un saber riguroso (Cf. Aristóteles; *Metafísica*, 980 a 27 ss.). En este lugar, desearíamos centrar nuestra atención más bien sobre otra cosa: es cierto que la mayoría de las veces las obras literarias modernas no suscitan problemas de limpieza del texto. Pero ello no ocurre siempre, sino que a veces también en estas obras subsisten tales dificultades, cual es precisamente el caso de la producción vallejiiana. Ahora bien, constituye por esto un procedimiento erróneo que Alberto Escobar no se haya detenido a considerar los problemas que suscitan los textos poéticos de V. posteriores a 1923, y que simplemente acepte como fidedignos los de la *Obra poética completa* en la Edición Moncloa (*Cómo leer a V.*, p. 331). Luego de la útil compilación de los poemas anteriores a *Heraldos* de Luis Mario Schneider (recogida en *Aproximaciones a César Vallejo* 1, p. 137-181) y de los reparos de Coyné ("Vallejo, vallejismo" reproducido en *Aproximaciones a C. V.* 2, p. 399-414) y Ferrari (*El universo poético de C. V.*, esp. p. 269 ss.), se sabe perfectamente que la edición Moncloa no es completa, fidedigna, ni mucho menos definitiva*. En adelante, ningún estudio sobre la producción poética de V. posterior a 1923 puede obviar considerar este problema.

¿En qué consiste la unicidad de la obra poética de V. para Escobar? El escribe: "Nuestro empeño se encamina a detectar, a través de los textos mismos y las menciones indispensables para su esclarecimiento, de qué modo la poesía vallejiiana, que es un proceso sin tregua y permanente creación heroica, subsiste como hechura verbal en correspondencia con un periodo definitorio del mundo de hoy" (*Cómo leer a V.*, p. 12). "Nuestro propósito se explicita mediante una haz de hipótesis que son entrecruzadas en lo que llamamos las poéticas de C. V. En última instancia ofrecemos una serie de interpre-

* En el N° 11-12-13 de *Aula Vallejo* (Córdoba, 1974) Juan Larrea ha publicado un extenso artículo sobre "Los poemas póstumos de V. a la luz de su edición facsimilar" (p. 55-164) en el que trata de mostrar que aunque la edición de 1968 "ofrece un texto materialmente correcto para cada poema por separado, falsea gravemente el espíritu de la obra". Es claro que Escobar no pudo tener en cuenta estas observaciones

taciones, concordándolas, de modo que sirvan para releer la obra de V. con provecho mejor que el obtenido en la lectura inicial o la de textos aislados" (p. 13). En su *Epiflogo* Escobar cree poder comprobar que pese al ensanchamiento del horizonte que se produce en V. "el adensamiento de la voz y el ajuste de su perspectiva hacia la realidad no reniega de soterrados hilos que se entrecruzan a través de las sucesivas poéticas de V. ... cabe decir... que en su desarrollo lo continuo y lo vario se aparejan permanentemente" (p. 327). En fin de cuentas, hay en *Heraldos* una requisitoria existencial y "los libros ulteriores ensayan —de modo diverso— distintas respuestas y actitudes para la misma angustia que sirve de punto de partida a la interrogante y el quehacer de V." (p. 328). En relación a estas afirmaciones, deseamos observar tres cosas. Lo primero es que Escobar emplea —al igual también que Julio Ortega— la palabra "poética" con una cierta incontinencia. En la Antigüedad —por ejemplo en Aristóteles o en Horacio— el arte poética era la técnica de la producción de cosas bellas o, tratándose de la literatura, de la composición y sus géneros. En cambio, en la Época Moderna, y sobre todo en la Contemporánea, la poética ha llegado a ser, por razones que acá no podemos aclarar, otra cosa, especialmente debido al influjo de la estética alemana del siglo XVIII. En Dilthey, en quien este desarrollo tiene en cierta forma su culminación, la poética consiste en el análisis —escribe en 1877— de la facultad creadora del artista y como tal es la verdadera introducción a toda teoría que quiera esclarecer realmente el mundo de la creación en la secuencia de sus manifestaciones. Aproximadamente por la misma época, en el simbolismo, en la poesía absoluta y en el círculo en torno a Stefan George, la poética se va a entender como la meditación sobre la esencia, verdad y dignidad de la obra de arte. Y en nuestros días la poética es para el estructuralismo toda teoría interna de la literatura. Lamentablemente, en Escobar no hallamos una idea clara al respecto ni en *La partida inconclusa* (1970), ni en *Patio de Letras* (1971, 2ª ed., Cf. p. 383-393 donde Escobar habla de las poéticas de Sebastián Salazar Bondy), ni en el libro que comentamos. "Poética" es así en *Cómo leer a V.* un concepto muy vago que sólo se puede presumir que se entienda en el tercer sentido mencionado. Lo segundo que quisiéramos observar es que la obra comentada no muestra claramente los "soterrados hilos que se entrecruzan a través de las sucesivas poéticas de V.". El partió, sostiene Escobar, de la poética modernista (p. 89), pero ya en *Heraldos Negros* bregó con ella y su poética propia atestigua la frustración del hombre que busca a Dios (p. 48-49) y una visión conflictiva de la realidad (p. 65). La poética de Trilce recusa la armonía, la dupla seguridad (p. 170). La de *Poemas en prosa* es la poética de la partida y el regreso, acciones que contienen en sí toda la mecánica social (p. 202-203). La poética de *Poemas humanos* consiste en el vivir en la época (p. 250). Finalmente, en *España* la poética de *Masa* resuelve las oposiciones de las poéticas anteriores en la imagen de la sociedad futura y por acción de la solidaridad universal (p. 322). En principio reténgase que en las primeras obras hay intereses que en las últimas desaparecen —así el religioso— como a la inversa surgen intereses en las últimas que en las primeras no eran manifiestos —muy característicamente la perspectiva interpersonal de que habla Escobar. Luego, es cuestionable señalar, como lo hace el autor, que la unidad de la obra de V. se funda en que las últimas obras resuelven los conflictos planteadas por las primeras (Cf. *Cómo leer a V.*, p. 292, 322). En contra ha sostenido A. Ferrari, como ya veíamos, que a diferencia de la dialéctica hegeliana y marxista en que hay una síntesis, en la de V. se mantienen las opo-

siones; esto es, que los últimos libros vallejanos no resuelven las contradicciones planteados por los primeros. No quiere esto decir que nos pronunciamos en favor de la tesis de Ferrari —al comentar su libro también le planteamos una objeción a este respecto—, sino que deseamos apuntar un problema que en realidad Escobar no ha visto —que en V. la dialéctica tendría un carácter peculiar en razón de que los conflictos no se resolverían. Lo tercero que desearíamos observar es que tampoco puede sostener el autor que la unidad de la obra de V. esté dada por su correspondencia con el mundo de hoy (p. 12), ya que no hay tal en *Heraldos y Trilce*. Tampoco está ofrecida por el hecho de que todos los libros vallejanos ensayen distintas respuestas y actitudes a la misma angustia que serviría de punto de partida a la interrogante y al quehacer del poeta, en razón de que para Escobar *Poemas humanos* clausura tal actitud vital y le muestra que “no es un destino personal ni un designio maldito el que lo asedia y lo condena” (p. 269). La unidad de la obra de V. queda pues insatisfactoriamente explicada en *Cómo leer a V.*

Volvámonos ahora a la otra tarea que el autor fija a la interpretación: la de la ubicación de los textos en el proceso histórico en que están insertos. Metódicamente, Escobar postula la realización de esta tarea a través del estudio del estrato semántico-cultural en el nivel de representación verbal de la realidad. Personalidad, sociedad y cultura, dice, son nociones interdependientes y así debe estudiárselas y además como expresiones de la situación del hombre frente a la realidad total (*La partida inconclusa*, p. 139). Propugnamos a este respecto, continúa, “una teoría para la que el texto existe como realidad compuesta por elementos solidarios e interdependientes que interactúan entre sí, y que sólo por eso son el soporte de un proceso de simbolización concatenado, el cual reposa sobre una concreta organización de todos los elementos estructurados, los que se definen —en primera instancia— por su función interna y no por su valor fuera del contexto” (p. 146). “Los rasgos lingüísticos, los factores ideológicos y culturales acontecen unitariamente en el texto y de igual modo debe concebirllos y apreciarlos nuestro método” (p. 147). Lamentablemente, en *Cómo leer a V.* apenas hay referencias a la historia literaria peruana, latinoamericana y española (p. 45, 71, 75, 87, 89) y menos aún a otras historias literarias foráneas (p. 19, 328); y de la historia política sólo se mencionan a la Revolución Rusa, a la Guerra Española y a la de China (por ej. p. 291, 301, 326, 329). Y esto no sucede porque Escobar no pueda realizar esta ubicación de la obra de V., sino, en nuestra opinión, porque en su empeño de presentar un libro introductorio a la lectura de V., no ha juzgado necesario efectuar tal inserción. Una muestra de lo que Escobar puede decir en torno, por ejemplo, al lugar de V. en el proceso de la poesía peruana, lo ha dado en sus declaraciones publicadas en *Caretas* (Nº 481; p. 42-44) al aparecer *Cómo leer a V.* Allí opina sobre la forma como ha influido V. en la poesía peruana en distintas maneras y en distintos momentos. “Hay una versión de *Los Heraldos Negros*”, dice, ‘que tiene que entroncarse por arriba con Melgar; es esta cosa de extracción oral, popular, campesina, que viene del yaravi; que hace una parábola y llega a *Los Heraldos*; y que, haciendo otra parábola, nos lleva a Mario Florián. Hay el otro Vallejo —el de *Trilce*, en 1922— que, se quiera o no se quiera, influye sobre todos los que han trabajado en la línea del vanguardismo, y en particular en aquellos que más tarde van a fomentar el surrealismo, aún cuando estén muy claras las diferencias entre V. y el movimiento surrealista. Y el tercer V. es aquel en el que la riqueza de su visión ha llegado casi a una codificación de fórmulas expresivas, matizadas y salpicadas en la riqueza de

un libro como **Poemas humanos**" (p. 42). Lamentablemente, ninguna consideración semejante se ha filtrado en **Cómo leer a V.**

Por último, Escobar no trata lo suficiente algunos temas exigidos por su planteo. En efecto, precisamente porque busca establecer las correspondencias ente la obra de V. y los grandes sucesos de su época, que no son tan solo los políticos, pareciera que el autor hubiera debido estudiar temas como el de la muerte de Dios, el antropologismo y la secularización en su libro. Desgraciadamente no lo hace así, sino que se limita a mencionar cómo aparecen, desaparecen o se transforman en las distintas etapas de la poesía vallejiiana, como si sólo se tratara de sucesos individuales y no estuvieran en correspondencia con la historia europea que a V. le tocó vivir a partir de 1923.

6. CONCLUSIONES

En el libro de Alejandro Lora Risco nos parece ejemplar la actitud que adopta ante la poesía de V., interesante e importante lo que dice sobre el pathos mestizo y la historicidad americana en ella y sobre su lenguaje, y valiosas sus observaciones sobre la visión religiosa de **Heraldos**. Profundamente insatisfactorio nos parece el horizonte teórico en que se mueve. La tesis de Ferrari pensamos que es un trabajo orgánico y amplio y que además es novedoso por la perspectiva filosófica en que sitúa la obra de V. y por sus observaciones filológicas a la edición Moncloa. Negativa creemos que es su reducción de la poesía de V. a una ontología, e incorrecta su consideración de la última poesía de V. Del libro de Ballón nos parece valiosa su claridad sobre los supuestos con los que trabaja, la importancia que asigna a la elaboración metódica, su sujeción al análisis textual y su postulación de la norma de la intertextualidad en la investigación vallejiiana, y su concepción sobre el nivel en que debe moverse la investigación de las relaciones entre poesía y adhesión política en V. Insatisfactorios nos parecen, **considerados en detalle**, sus supuestos, su fetichización del método, las mezclas epistemológicas en que incurre, la deformación que hace sufrir a la poesía vallejiiana y los resultados parcos y deleznable a los que llega. El libro de Escobar nos seduce por la solidez de sus procedimientos interpretativos, por la imagen fidedigna que ofrece de la evolución vallejiiana, por la correspondencia que establece entre la poesía de V. y la historia de nuestra época, por el virtuosismo de sus análisis. Es una lástima que el autor no se haya decidido a escribir una obra abiertamente erudita o de terciaria, sorprende la desatención que muestra por los problemas filológicos de las últimas obras poéticas de V., pensamos que opera con un concepto muy vago de poética y que no logra establecer cumplidamente la unidad del opus poético vallejiiano, que no ubica a los textos en el proceso de la historia literaria en que están insertos y no estudia algunos temas que parecen exigidos por su planteo.

En suma, estas investigaciones pensamos que replantean el problema filológico de la edición de los textos poéticos de V., ya que la edición Moncloa es insatisfactoria; y que subrayan el problema del método en la interpretación de los textos. El método debe partir de una idea clara de sus supuestos —de una concepción definida de ciencia, de lenguaje, de la obra de arte y del papel de la crítica literaria—, del análisis de los textos y de su intertextualidad —y no de la biografía del poeta o de asunciones dogmáticas o a

priori. Es necesario además tener en cuenta el estado de las cuestiones estudiadas. Las investigaciones reseñadas contribuyen en mayor o menor medida a fijar la imagen del poeta. Existen a este respecto tres líneas de interpretación —entre otras más—, que presentan a V. como a un poeta religioso, metafísico o marxista. El mérito de la investigación de Escobar es el haberlas superado al ofrecer una imagen de la evolución de V. que las recoge: en *Heraldos* el poeta tendría una inquietud religiosa, en *Trilce* una preocupación metafísica y a partir de 1923 un interés primordialmente social. Por último, estamos de acuerdo con el libro de Lora en cuanto subraya que si la poesía de V. tiene importancia no es solamente por ser bella, ni por constituir la creación de un poeta genial, ni una de las maneras en que se inserta la presencia humana en la dimensión imaginaria, sino por su función de verdad.

Quisiéramos mencionar a continuación las tareas que en nuestro concepto tiene por delante la investigación vallejana. En *Vallejo como paradigma*, Enrique Ballón señala como una meta futura la elaboración del gran marco idiolectal y la poética general del escritor (p. 27) y como otra finalidad la de depurar de su estilo los modelos verbales adquiridos de la tradición mantenida en la colectividad (p. 28). En su Prólogo al libro de Ballón, Alberto Escobar manifiesta a su vez que “la etapa del bosquejo de los grandes ciclos o de los períodos secuentes ya está planteada en el Perú. Son trabajos más circunscritos y los estudios en profundidad y detalle, con honestidad en el manejo de los materiales y con limpieza metodológica, los que hacen falta para renovar la visión entera que dan el ambiente y la época de nuestros mejores escritores y obras importantes” (*V. como paradigma*, p. 11). En *Cómo leer a V.* Escobar agrega que “cualesquiera sean los caminos que en el futuro sigan los estudios vallejanos, ellos tendrán que acometer la empresa mayor que estriba en preparar una edición crítica con rigor filológico” (p. 11), y que “quizá podamos convenir, sin disimulo, que por carecer de ella, no ha de ser fácil ir mucho más lejos de lo que se sabe” (p. 10). Por su parte, en una entrevista que se le hiciera en 1974, el vallejista italiano Roberto Paoli sostenía que en su concepto los aspectos más necesitados de investigación en torno a la obra del poeta son los siguientes: “La relación —y la deuda eventua— de V. con los movimientos literarios y artísticos contemporáneos: modernismo, antes; ultraísmo, luego; expresionismo, cubismo, surrealismo, en la etapa francesa. La lengua de *Poemas humanos* no tiene modelos... Además, como yo soy también partidario de una perspectiva discrónica y dinámica del fenómeno poético, me interesa mucho el fenómeno de las variantes y la supresión, que los facsímiles de la edición Moncloa han puesto a la disposición del crítico” (en *Caretas*, N° 504; p. 69). En base —parcialmente— a estas sugerencias, nosotros pensamos que las tareas actuales de la crítica literaria en relación a la obra de V. —ponemos el acento en la obra poética— son las siguientes: 1) **Filológicas**, consistentes en preparar a mediano plazo la edición crítica de las poesías completas de V. Este trabajo debería realizarse al mismo tiempo que, a corto plazo, se prepare por parte de la investigación que se ocupa con la prosa de V., una edición de los artículos —la de Jorge Puccinelli que está anunciada hace años aún no ha aparecido y la de la Editorial Mosca Azul todavía no está en perspectiva—, otra de las obras que aún pudieran existir inéditas y una tercera de la correspondencia. A muy largo plazo se tiene que pensar en una gran edición crítica de toda la obra de V. y un diccionario de las voces y giros que emplea. 2) **El análisis de la lengua y escritura de V.** tanto en su es-

estructura más general que permanece invariable, como en sus variaciones a través de todos los periodos de desenvolvimiento de su obra, en sus peculiaridades y en sus préstamos. Acá deberían analizarse también la **poética general**, el **estilo** y las **técnicas** el gran escritor igualmente bajo los aspectos indicados. En este lugar debería verificarse o falsarse el **esquema de la evolución de V.** propuesto por Escobar; y, en caso de soportar esta prueba, se lo debería tratar de afinar y ponerlo en una **correlación más íntima** con el desenvolvimiento de la lengua vallejana. 3) **Tareas hermeneúicas.** El análisis temático no tiene por qué quedar descartado de la investigación vallejana y antes que desalentarlo se debería procurar fomentarlo aún más, a fin de que cada vez se tenga una idea más clara y matizada sobre los temas obsesiones de V. El estudio de cada uno de sus libros se debería efectuar procurando que incluya el mayor número posible de sus aspectos: la poética particular que revela y la estructura del poemario, la visión del mundo y de la vida y los recursos formales empleados, la articulación entre los ciclos de poemas y sus diferencias, entre otras facetas más. Lo mismo hay que buscar en el estudio de cada poema, ya sea que lo encare con un procedimiento que viniendo de la fenomenología distinga diferentes estratos en la obra —el fónico, sintáctico y semántico entre otros más—, o que partiendo del estructuralismo establezca por medio del análisis las unidades del discurso y sus leyes de formación y transformación y posteriormente proceda a la síntesis, o que se apoye en algún otro procedimiento que satisfaga el horizonte teórico actual. 4) Otras tareas se encuentran en el campo de la historia literaria en que hay que poner la obra de V. en relación con el medio literario que le tocó al poeta vivir en el Perú y España, determinar cuáles son las influencias sobre sus distintos libros y las que, a su vez, ellos han ejercido, las corrientes que las atraviesan y los géneros que continúan o innovan. 5) **Tareas en realidad extrínsecas al estudio de la literatura.** Acá es importante ampliar las **presentaciones biográficas** de V., realizar un **psicoanálisis existencial** que ponga de manifiesto el proyecto fundamental del poeta, efectuar un **estudio psicológico** que establezca su personalidad, un **análisis sociológico** que establezca la relación de V. con la sociedad de su tiempo en el Perú y en Europa, su concepción del escritor, los factores ideológicos que operaron sobre él y la condición de su público, entre otros aspectos. 6) Finalmente, porque hoy en día la investigación sobre V. se hace cada vez más frondosa, porque para seguir trabajando sobre el poeta se hace necesario tener en cuenta el estado de las cuestiones que se plantean en torno suyo, es menester elaborar nuevos **repertorios bibliográficos** y comienza a ser imprescindible una gran obra de síntesis que exponga los acuerdos a que se ha llegado y los desacuerdos pendientes. Todas estas tareas y otras más son válidas aunque —empleando una expresión de Alberto Escobar— no todas sean igualmente valiosas —por lo demás, reconocemos que nuestra enumeración es repetitiva y desordenada. En cuanto al método a aplicarse para solucionar estas tareas, postulamos, como ya hemos dicho, que no es ni mucho menos único, sino que se lo debe elegir de acuerdo al "objeto" que se desee investigar. El más apropiado será probablemente el que más aspectos del "objeto" nos permita aprehender.

Antes de terminar quisiéramos agregar algunas palabras con respecto a la tarea de la filosofía frente a la obra de V. Esta es una tarea que, en nuestra opinión, no pertenece a la crítica literaria, esto es, a la ciencia de la literatura, sino a la propia filosofía; y consiste en tratar de determinar a partir de los métodos de ésta —que no se puede fijar con criterios científicos, claro está— en qué consiste el decir del poeta y entablar un diálogo con él. En

este empeño, la filosofía no debe tratar de subordinar a la poesía, sino que debe dejarla ser en su modo peculiar. Por ello, nunca aplicará sus propios conceptos para la caracterización de la poesía. En el decir del poeta, la filosofía no considera la relación del arte con el pasado como su rasgo temporal más propio, como acontece con la investigación literaria; sino que ve en la relación de la obra con el presente y sobre todo con el futuro su rasgo temporal dominante. Es así como la filosofía nunca contempla a la obra de arte como un "objeto" puramente científico y perteneciente al pretérito, sino por el contrario como una experiencia original que ilumina el presente y el porvenir. Quisiera poner un ejemplo: si la filosofía considerara **Poemas humanos** o **España aparta de mí este cáliz**, lo que le interesará, será, digamos, el modelo antropológico alternativo al occidental que allí ha desarrollado V. —como tan brillantemente ha mostrado Roberto Paoli—, y discutirá su viabilidad en base a las necesidades y posibilidades reales del presente, a fin de poder integrarlo en el proyecto de una sociedad futura.

Finalmente, desearía agregar que para el cumplimiento de todas estas tareas comienza a ser indispensable la creación de un archivo Vallejo en que se conserven todos los originales del poeta o sus copias, y la literatura secundaria que se publique sobre él en todo el mundo; y asimismo la creación de un anuario Vallejo, que publique los resultados de la investigación vallejiiana, divulgue las novedades bibliográficas y oriente en general los estudios sobre el escritor. Instituirlos sería una forma de atenuar el bochorno del Perú frente a Vallejo, del que hablaba Orrego.

Lima, febrero de 1975