

UCLA

Mester

Title

César Vallejo y el "mito" del indio en un poema de *Trilce*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/99c857b3>

Journal

Mester, 7(1)

Author

Driskell, Charles B.

Publication Date

1978

DOI

10.5070/M371013597

Copyright Information

Copyright 1978 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

César Vallejo y el "mito" del indio en un poema de *Trilce*

A propósito de *Trilce*, se ha dicho repetidas veces que el "indigenismo" es un elemento notable; sin embargo, en todos los estudios críticos, con la excepción de uno,¹ los críticos han esquivado la entrada a fondo en el asunto. No basta decir que se encuentra una penetración en el alma india en la poesía de Vallejo, una interpretación del dolor indígena o un nativismo externo e interno. Por consiguiente, en este estudio espero ofrecer una indicación más amplia del porqué y del cómo de su clara percepción del espíritu terrígeno del indio. Digo "sugerencias" de la vida autóctona por no empequeñecer su obra, porque en *Trilce* el poder sugerente de Vallejo llega a su cenit en una avalancha de asociaciones posibles que, en resumidas cuentas, ofrece al lector una visión panorámica de la realidad.

Si al decir "indigenismo" se entiende una tentativa por llegar a la realidad del indio y ponerse en contacto con él,² se habrá que rechazar el término. En Vallejo no hay un esfuerzo por describir los detalles de la vida indígena o penetrar en el alma del indio. De aquí que, prescindiendo de tal definición interpretativa, la poesía de Vallejo provenga de su experiencia como un ser humano. Como si fuera su herencia incógnita de la tierra peruana, Vallejo, como poeta, expresa lo subconsciente colectivo.

El poeta se identifica con la tierra y su poesía se impregna de la fuerza telúrica del ambiente. En *Los heraldos negros* (1918) hay una ecuación de paisaje y hombre que también existe en *Trilce* (1922), siendo la diferencia la manera de expresar los elementos. En *Trilce* los elementos que el poeta escoge son más bien los elementos terrígenos. Cuando Vallejo expresa una congoja, es algo personal, pero emana de la tierra. Esta cuita forma parte de su "herencia," una cosa atávica y presente sin que el poeta sea consciente de ella. De manera que la expresión de lo que el alma siente—y no lo que los ojos ven—puede coincidir sociológicamente con la existencia actual del indio andino, y esta sensibilidad está en *Trilce*, aunque sólo sugerida.³

Luis Monguió ha señalado que el poeta era mestizo, descendiente de dos abuelos españoles y dos indias peruanas.⁴ Como sabemos, Vallejo se llamaba "el Cholo Vallejo." La antropología aporta una definición del "cholo" peruano: ". . . relatively well-to-do Indian who seeks mestizo status but has not yet 'arrived'."⁵ El cholo es como el fruto agri dulce de un árbol recién trasplantado. Vallejo no era "indio" en el sentido étnico pero por el proceso de aculturación social sí se identificaba de un modo psicológico con el indio.⁶

Monguió parece haber dudado del carácter del mestizaje: ". . . hasta qué punto un mestizo refleja las características psicológicas de una u otra de sus ancestralidades es tema sobre el que los antropólogos no parecen ponerse de acuerdo."⁷ Los antropólogos ya se han puesto de acuerdo. El hombre es pro-

ducto de su ambiente. En el Perú la raza no corresponde únicamente a una entidad biológica, sino que incluye un cierto estado social y económico,⁸ en que influye mucho el factor lingüístico. Monguió afirma que la familia de Vallejo oscilaba entre los dos grupos económicos más bajos de Santiago de Chuco.⁹ El poeta vivió los problemas del campesinado peruano en las haciendas vecinas. La pobreza carece de importancia, pero el estado social, no. Dentro del mismo medio telúrico y cultural el indomesticado de la sierra peruana hace vida semejante a la del indio.¹⁰

José Carlos Mariátegui, que con mucha percepción, interpreta la obra temprana de Vallejo, opina lo siguiente: "La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo . . . Es todavía una literatura de mestizos."¹¹ De acuerdo. El poeta nos da una síntesis de la vida india, de su alma colectiva; y como veremos, el espíritu indígena se presta muy bien a una interpretación colectiva. Lo que nos atañe aquí es que, como mestizo y poeta, Vallejo puede percibir la esencia de la vida indígena.

La cuestión de una "versión verista" del indio es importante y tiene mucho que ver con lo que se llama en la literatura "el mito del indio." No se trata aquí de un indigenismo transitorio y nostálgico de los sepulcros. A un joven poeta como Vallejo, estudiante universitario, le interesaría la mitificación de los Incas mantenida en la literatura, como información suplementaria.

Trilce apareció en 1922. Fue durante esa época cuando se hicieron los primeros análisis sociológicos de la realidad peruana. En 1911 se había descubierto Machu Picchu y los científicos se daban al estudio social. La mitificación de los Incas brotó de nuevo en los años veinte y treinta como la reivindicación de lo autóctono, del "noble salvaje," todo recordativo de la literatura dieciochesca. Para los sociólogos el material biológico de Tawantinsuyu—el hombre—se revela indestructible y el hombre indígena es todavía "comunista" o "comunitario." Los sociólogos añoran y, como algo que debe ser restituido en una sociedad futura, es decir, un tercer tiempo, anhelan los valores de un pasado perdido: el incaico.

Estos son los hechos en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui y en los estudios sociológicos de Luis Valcárcel.¹² Interesa el hecho de que Mariátegui cita a Valcárcel frecuentemente para apoyar sus alegaciones. La sociedad incaica fue, para ellos, una sociedad utópica, con sus raíces en el régimen de la propiedad de la tierra. Mariátegui nos proporciona esta cita de Valcárcel:

La tierra en la tradición regnícola, es la madre común, de sus entrañas no sólo salen los frutos alimenticios sino el hombre mismo. La tierra depara todos los bienes. El culto de la Mama Pacha es par de la helioatría y como el sol no es de nadie en particular, tampoco el planeta lo es. Hermanados los dos conceptos en la ideología aborígen, nació el agrarismo, que es propiedad comunitaria de los campos y religión universal del astro del día (Mariátegui, p. 53).

La legitimidad de este mito de una sociedad superior ha sido reducida en estudios posteriores,¹³ pero lo que nos interesa es este mito, vigente en aquel entonces.

En vista de lo que hemos visto a propósito del clima interpretativo del alma incaica, me parece que Vallejo era partidario, sin darse cuenta, de una interpretación idealista y que creía en una posible sociedad futura en la cual el indio atávico volvería a gozar de los valores representantes del "Incario." Su "mito" no es de carácter quimérico, sino de perspectivas fundamentales basadas en la realidad. Lo que se puede observar es una proyección retrospectiva de su ideal humano, que va desde lo individual a lo colectivo a lo universal. Al igual que Mariátegui y Valcárcel, Vallejo cree que el problema indígena es una cuestión social, y la solución no es volver hacia el Inca, sino volver hacia la tierra y hacia la conciencia de ella, que es volver al indio. El pasado nos interesa en la medida en que puede servirnos para explicarnos el presente. Para el poeta el pasado es un tesoro del recuerdo y el presente es algo que se sitúa en frente. El poeta se abre en las cosas, recordando, y poéticamente se crea una falta de distancia entre el presente, el pasado e incluso el futuro, porque Vallejo está dispuesto a la ambigüedad temporal.

En pocas palabras, Guillermo de Torre ha captado la manera más eficaz de acercarnos a la poesía de Vallejo: "Su última clave de expresión se halla muy estrechamente ligada con la semántica y la simbología."¹⁴ El sismo andino, la fuerza telúrica de su pueblo y su abolengo barroco, todos propios del alma india, constituyen el fondo de Vallejo. Creo que analizando un poema se podrá tener una idea más amplia del poder sugestivo del poeta, respecto a su clara percepción de la mitificación del indio y sus posibles coincidencias con la filosofía indigenista de Mariátegui y la antropología de Valcárcel y José Uriel García.¹⁵ Nos sirve de ejemplo el poema "XLVIII" de *Trilce*:

Tengo ahora 70 soles peruanos.
Cojo la penúltima moneda, la que sue-
na 69 veces púnicas.
Y he aquí, al finalizar su rol,
quémase toda y arde llameante,
llameante,
redonda entre mis tímpanos alucinados.

Ella, siendo 69, dase contra 70;
luego escala 71; rebota en 72.
Y así se multiplica y espejea impertérrita
en todos los demás piñones.

Ella, vibrando y forcejeando,
pegando gritttttos,
soltando arduos, chisporroteantes silencios,
orinándose de natural grandor,
en unánimes postes surgentes,
acaba por ser todos los guarismos,
la vida entera.

El poema expresa la pobreza y la frugalidad, el dolor y la fetidez de la existencia andina, todo percibido a través del símbolo polisémico: el *sol*. Queda expresado un vacío espiritual, desprovisto de valores.

Como símbolo polisémico, el *sol* contiene en sí, además del significado literal y obvio, otros significados de índole espiritual: integra al hombre en la red más grande de relaciones universales. El ser se proyecta hacia el plano cósmico a través del símbolo del *sol* cuyos rayos, que llueven, constituyen una especie de unión-amor entre el cielo y la tierra. Mariátegui dice que el simbolismo se presta mejor que ningún otro estilo a la interpretación del espíritu indígena: "El indio, por animista y por bucólico, tiende a expresarse en símbolos e imágenes antropomórficas o campesinas" (*Siete ensayos*, pp. 330-31). Aparte de la moneda expresada—la unidad monetaria del Perú—al poeta el *sol* le sugiere el sol cósmico y la nota musical. El poeta parte de la idea del sol como moneda que tiene en la mano. De pronto, piensa en el sol como fuerza cósmica—imagen entendida por las palabras de carácter ardiente—y también como elemento musical—visto por *tímpanos* y *sol*. Símbolo de la vida y la energía creadora, el redondo sol está en el centro del universo y marca el paso del tiempo. Como he dicho, el sol del cielo tiene un significado literal—alumbra y calor—pero en el poema llega a ser el símbolo de la vida andina, comunicando la inquietud poética que es reducción de tormento y felicidad. En cuanto a los significados de índole espiritual, este es el más hondo. A diferencia de la tierra, que se asocia con la mujer y la materia (la Pachamama), el sol se asocia con el hombre y el espíritu, el todo psíquico que influye sobre los seres humanos. Es interesante que sea la moneda llamada *sol* la que conduce al sol cósmico, pero, como veremos, es éste el que contiene en sí la moneda.

El plano simbólico se funde con el plano real de la moneda, como si el sol cósmico emanase de la mano misma del poeta, vinculada al sentido auditivo que está transportado a sus dedos (*entre mis tímpanos alucinados*). Es como si la *moneda*, el *sol* cósmico y los *tímpanos* estuvieran pegados a su cuerpo. Por medio de la *moneda* (el plano real), se descubre el sentido simbólico de una manera difusa tras el simbolismo del objeto sensible, que sólo está ahí para comunicárnoslo. De manera que tenemos un símbolo polisémico (el *sol* cósmico) y dos símbolos monosémicos (la *moneda* y los *tímpanos*).

Consideremos primero el *sol*, protagonista de la vida cósmica. Para el indio el sol es el padre y el gran pintor andino, representación de luz, movimiento y vibración. Tiene la perfecta forma *redonda* y sus tierras están en todas partes. En los mitos solares el Inca y el Sol caminan a la par y se reflejan: el Inca es Hijo del Sol y el Sol es el Inca del cielo. El pueblo es émulo del Inca y, por lo tanto, "Hijo del Sol." Existen las tres jerarquías (Uriel García, p. 20; Valcárcel, *Mirador indio*, pp. 43-48). El sol es, por lo visto, espejo y modelo—todo está hecho a su imagen y semejanza—y el peruano tiene linaje solar. La esencia invisible del sol celestial nutre el fuego innato del hombre, es decir, el *Sol in homine*. Esto motiva la importancia que tiene el sol cósmico en el poema y en la vida andina.

Se vislumbra el sol cósmico en el poema a través de los vocablos *arde*,

llameante y otros de carácter candente, y *orinándose*, que nos sugieren la caricia vivificadora durante el invierno andino y también el sufrimiento del indio bajo las cadenas del trabajo forzado. El sol crea el paisaje; el indio se identifica con el sol y con el paisaje. El día es la realidad y el tiempo del cultivo. Vemos la ecuación de paisaje-hombre-sol en *Trilce*, que en *Los heraldos negros* es más patente.

Orinándose es el vínculo entre los tres elementos que forman el yo-síntesis: el gerundio en construcción reflexiva sugiere la forma redonda del sol (y de la moneda). Las correspondencias del sol son de color amarillo, por la mayor parte, y son de oro. Está sugerido el oro, de que se había de forjar la escultura del Sol (Valcárcel, *Mirador indio*, p. 47) porque el Sol es el oro, sin valor económico, pero sí estético. El oro es reflejo del Sol y fruto de la tierra. Es el metal por excelencia, elemento esencial de los escondidos o evasivos tesoros.

Otro producto de la tierra es el maíz que *orinándose* también sugiere. En la época actual el maíz reemplaza al oro en la vida campesina. Simboliza la fertilidad, que se representa en el Perú como la figura de una mujer hecha de los tallos de maíz que llaman la "madre del maíz." El indio ha sido la masa intermediaria entre la riqueza terrígena y la cultura. *Orinándose* expresa la acción circular del retorno eterno, vinculados el oro, el maíz (fruto de la tierra), y el hombre. Cada elemento es una reflexión del sol. La ascensión numérica refleja la total pesadumbre que el indio lleva sobre sus hombros (*piñones*).¹⁶

El maíz es su vínculo telúrico, símbolo no sólo de su estado pobre y terrígeno, sino también de su cultura: "El maíz provoca la conformación cultural de Tawantinsuyu" (Valcárcel, *Mirador indio*, p. 32), y sirve de base para la formación del calendario. El indio se lleva el grano tostado al cultivo y en su casa toma la bebida dorada, producto del maíz: la chicha.

orinándose de natural grandor,
en unánimes postes surgentes,

Aquí está poetizada la existencia actual del indio, hijo del sol (*natural grandor*), cuya existencia está reducida a la fetidez, o a las actividades fétidas (*orinándose*), que sugiere ciclos. Todos los elementos importantes están presentes: sugerencias del sol, de la tierra, del maíz, del carácter personal y del arte. A través del reflexivo, *orinándose* subraya la sensación de hermetismo, es decir, lo circular, y la acción cotidiana de orinarse después de haber bebido la chicha. La reducción a un estado animal es implícita, como si el individuo fuera un perro (vinculado a *postes* = desolación). La yuxtaposición de palabras groseras y *natural grandor* produce el recuerdo de un tiempo mejor o el anhelo de ello, y también el eficaz contraste entre esa "edad de oro" y el absurdo presente. *Unánimes* confiere tanto el sentido colectivo como un estado sin ánimo. El calificativo queda reforzado por *postes surgentes*, ofreciendo la idea de un estado superficial en que se practica el disimulo. Pero el deseo de participar de la energía solar—del libido psíquico—que produce el maíz y su cultura resultante, no se resuelve a causa de la abulia que siente por el bien ausente, su terruño.

Aunque sólo está sugerida, la fuerza telúrica penetra en el poema. La inter-

pretación del maíz que ofrezco se asocia con la tierra. Base de la alimentación, el maíz hace, por su cultivo, un papel tan fundamental que absorbe todas las otras influencias en lo económico (Valcárcel, *Ibid.*, p. 28).¹⁷ El maíz es producto del trabajo manual (*tímpanos aluciandos*) y los indios hasta hoy derraman sus cántaros de chicha en tributo a Pachamama, la Madre-Naturaleza.

En *Trilce* el poeta menciona a la madre y al hogar con frecuencia. Existe la serie hambre-madre-alimento-pan-mesa. La Pachamama corresponde a esta serie: tierra, fuente de alegría, alimento y vivienda. La tierra es maternal y pródiga; todos son hijos de la misma madre (Valcárcel, *Ibid.*, p. 14). La madre es la figura clave de ayer, orgánica y espiritual en once poesías de *Trilce*. Su ausencia ocasiona el vacío espiritual, la orfandad. En el Perú de Vallejo, la vida proviene de la tierra, es decir, de la Madre-Naturaleza (la dulce *Ella* en nuestro poema) y vuelve a ella. Lo que el indio más anhela es el *regressus ad uterum*. Como explica Mariátegui, el indio puede ser indiferente a todo, menos la posesión de la tierra.¹⁸ Su pesimismo es experiencia y desdén que, como actitud social, engendra la desconfianza. El indio ejerce el disimulo como fuerza defensiva para sobrevivir. Tiene que transitar por la vida como un alienado, sin la potencia de comunicación espiritual. Todo su pesimismo proviene de la ausencia de su terreno—que no le pertenece pero que cultiva religiosamente con las manos y el aliento porque es su “madre” (Valcárcel, *De la vida inkaika*, p. 101).

El nombre Pachamama nos interesa aquí. El quechua tiene sólo un término para designar el tiempo y el espacio (Valcárcel, *Ibid.*, p. 105). *Pacha* es la tierra y es la duración. Se expresa un dolor físico con palabras iguales a las que significan un pesar muy hondo. Así es que imágenes del mundo exterior (*moneda, sol, tímpanos*) expresan el mundo interior, sugerido por los gerundios. El hombre es temporalidad (porque el sol es tiempo) y el tiempo es lo mismo que el dolor (por la ausencia del bien, la Madre-Naturaleza). El dolor durará toda la vida, porque insertarse en el tiempo es vivir por la duración de ello. A Vallejo le seduce el empleo de la temporalidad ambigua para aumentar la sugestividad poética. Tenemos que adivinar que aquí es mediodía por las palabras de carácter ardiente y la colocación del adjetivo *llameante* al centro del verso, aislado y destacado. Más adelante corresponde otro verso en el centro: *la vida entera*. *Llameante* está aislado en el centro del poema como propiedad de *la vida entera* y como una fijación psíquica de carácter solar, emanación del centro (= la luz del sol). Porque estos vocablos están aislados, no me parece fuera de lo posible que a Vallejo el símbolo del *sol* le diera la impresión de soledad que vemos desarrollada en el poema (ortográficamente *sol* se parece a *solo*).

El segundo elemento es el *sol-moneda*. Como el sol, la *moneda* es redonda, proviene de la riqueza mineral y tampoco cambia con el tiempo. Vallejo la tiene localizada (*peruanos*) al principio del poema pero al final su significado se vuelve universal:

Cojo la penúltima moneda, la que sue-
na 69 veces púnicas.

La moneda se pone abrasadora y musical al mismo tiempo, pero en su forma estática (mineral) tiene importancia también. En primer lugar, por ser perdurable, la piedra fue la materia plástica de los Incas con un fin estético. El hombre fue creado del perenne granito. Algo inmóvil en sí misma, la piedra es la sustancia elemental de la sierra peruana, o sea la puna, en la cual se acumula el tiempo. El círculo de la moneda se puede proyectar mentalmente, sin fin, al pasado y al futuro, como el sol, porque existe fuera del tiempo. En el invierno los campos en descanso llevan un matiz rojizo de cobre. La moneda de cobre se quema en el poema. Hay dos palabras esdrújulas y ambas se refieren a una moneda. Ellas denotan una violencia, una tensión en los versos, que tiene que ver con la moneda. Se me ocurre que *púnicas* lleva dos contenidos. El más obvio es convencional: una acción páfida, vinculada al deseo de ganancia pecuniaria. El segundo contenido es el de la puna peruana, el hogar del indio. Vallejo otorga al adjetivo una alusión nueva. En este sentido, están reflejados el sufrimiento y el deseo andinos de libertad. La separación de *sueña* contribuye a la sonorización de la primera sílaba, vaciando el dinero de valores intrínsecos. Es la poetización del indio enajenado, alejado de su terruño y convertido en masa para la ganancia monetaria, oficio en que lo importante no es la riqueza espiritual, sino la apariencia. La realidad circundante pierde todo su valor espiritual.

La moneda forma parte de la extensión implícita, el *natural grandor*. Pero a semejanza de las cumbres impertérritas, la configuración espiritual de Vallejo es vertical. De ahí su abolengo hermético. El espacio de la puna es vertical: una cadena de montañas o un tumulto de voluntades telúricas. Así son los números en el poema:

Ella, siendo 69, dase contra 70;
luego escala 71; rebota en 72.

La sugerencia es un ascenso vertical (*escala*) por las gradas de la agricultura, que es imagen del abrirse paso por entre los niveles de la existencia para pasar de un mundo a otro. En frases bimembres y simétricas, su poesía respeta la manera expresiva de su región.¹⁹ Símbolos del mundo fragmentado, los guarismos son impersonales, pero hacen referencia al arte de contar y la falta de atención dada al individuo. Entra aquí también el afán de precisión matemática de la sociedad incaica (Valcárcel, *Mirador indio*, pp. 53-54), que Louis Baudin apoya.²⁰ Lo que importa no es el individuo, sino el número. Alude al afán de recuperar el pasado mítico por medio del motivo del espejo:

Y así se multiplica y espejea impertérrita
en todos los demás piñones.

Respecto al arte indio, su concepto está presente en *unánimes postes surgentes*. *Unánimes* sugiere el espíritu colectivo (el yo-síntesis) y el pertinaz *I* de *Trilce*, medida del desamparo humano. También aquí *postes* es un elemento sólido, la verticalidad de una columna que da apoyo, ejemplo de la simetría, la solidez y la sencillez de la arquitectura incaica: piedras homogéneas, como la gente (Uriel García, p. 63). Los *postes*—como columnas dorsales—y los

números ejemplifican abstracción, rigidez y desolación. *Surgentes* puede referirse al retorno a la tierra del hombre, que se creó de la piedra. Pero creo ver un vínculo al motivo musical:²¹

redonda, entre mis tímpanos alucinados.

Al final de la primera estrofa ya hubo alusiones a la música. La quinta nota de la escala musical es *sol* y está casi en el centro de ella; *sue-na* lleva la acción; *rol* pertenece al tambor. Correspondiendo a la precisión matemática, la escala musical es de intervalos fijos. La nota *sol* sugiere algo intermediario y lânguido, sin carácter propio. Vallejo emplea el culto *tímpanos* en lugar de tambor para, a la vez, aludir al tímpano del oído. *Tímpanos alucinados* (otra palabra esdrújula) nos produce una sensación de decepción frenética, un cambio de ritmo. Puede ser el parche sombrío que anuncia la guerra o la muerte (Valcárcel, *Ibid.*, p. 76). Tiene que ver con el espíritu atávico del indio, ser primordial de las manos palpitantes, ya sojuzgadas y atadas, en un mundo sin armonía. El hombre desplazado no vive porque ya no es sensible.

El poeta implica que el alma del indio está "alucinada" pero quiere librarse de su hermetismo, o disimulo, y no puede por estar desanimada. Sólo conoce vicisitudes repugnantes. El uso abundante de los gerundios (cinco veces) en la última estrofa más el asíndeton es la expresión poética de una búsqueda de libertad. Pero es una libertad horizontal. Los gerundios actúan como rayos de sol, queriendo difundirse. No pueden porque los gritos no se oyen en el mundo exterior:

pegando grittttos,
soltando arduos, chisporroteantes silencios,

Como si fuera una lanza, el verso más largo empieza con *soltando*. La transgresión ortográfica de *grittttos* crea la estridencia prolongada del grito pero la *t* no se oye; la repetición muere en la mente del "hablador," para destacar la futilidad de gritar. Vallejo yuxtapone los contrarios: *chisporroteantes silencios*. El gritar callado está señalado como propio de la disimulación del indio. Es semejante al habla de los niños: los primeros sonidos que saben hacer son *p*, *t* y *k*. Y nadie los toma muy en serio. Se pudiera señalar también que estas frases participiales de la última estrofa son características del quechua de ciertas regiones.

Después de los gerundios, aislados por comas, el último verso de tres palabras marca la vuelta a la frugalidad de expresión propia del indio: *la vida entera*. Cuanto más difícil es su apuro, más detiene su voz. Sólo alude a lo fundamental, lo mismo que en la poesía de Vallejo.

Desde un punto de vista estructural, el poema consta de tres estrofas escritas en verso libre. Esto es una herramienta de su libertad que se ajusta a su emoción. Las estrofas tienen cierta simetría: la primera y la última tienen siete versos; la segunda tiene cuatro. La exposición de las cosas ocurre en la primera estrofa; la abulia vertical está desarrollada en la segunda; y en la tercera ocurre una rebelión callada, inútil, en contra de la represión.

Hemos visto el poder sugerente del lenguaje de Vallejo. He querido despejar un poco las dudas sobre el fondo espiritual del poeta, mostrando la posible orientación de su juventud: su deseo de una vida plena y feliz, su nostalgia del idilio mítico, ya evidente en la sección "Nostalgias imperiales" de *Los heraldos negros*. Vallejo nos da un paisaje psicológico, es decir, la naturaleza contemplada y de ahí interiorizada de acuerdo con su pena y sus anhelos, de acuerdo con los golpes inmerecidos de la vida. El dolor imperante del poeta conduce a una postura heroica, y del dolor nacen precisamente la esperanza y la expresión lírica. El dolor se convierte en la última realidad del conocimiento otorgado: vivir es sufrir en una especie de *weltschmerz*.

No se ha comprendido porqué esta poesía es así. En el alma indígena lo que había de subsistir de la religión eran las ceremonias agrarias y el sentimiento panteísta, poetizados por Vallejo (Mariátegui, *Siete ensayos*, p. 331). Estoy de acuerdo con Mariátegui: "El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera" (Mariátegui, *Ibid.*).

En cuanto al "mito" del indio, creo ver una afinidad espiritual entre Vallejo, Mariátegui, Valcárcel y Uriel García que merece un estudio. Consciente de la rutina actual, Vallejo insiste en el contraste entre un pasado feliz, mítico (lo que no está definido), y la existencia actual, una depresión que resulta de la manipulación de su existencia. Es el hombre que interpreta lo subconsciente colectivo por medio del símbolo del sol, que expresa lo que el pensamiento no puede expresar. Su poesía es el fruto del contacto del espíritu con la inefable realidad y con la fuente de la realidad; no funda o establece nada, salvo su interrogación. Como un ser humano, su comunión con la naturaleza es el *conditio sine qua non* de su poesía. Esta comunión va implícita en la forma del *tímpano*, semejante a la del caliz. Nacida en lo más profundo del ser, su poesía, cuando sale, manifiesta el sabor de la fuente. En Vallejo vibran la tierra y el sol.

Por ser su poesía la conciencia de la separación y la tentativa artística por reunir lo que fue separado, el poeta tiende a expresarse en un abolengo herético para expresar incesantemente formas nuevas, adecuadas a su emoción. Siempre existe una cierta comprensibilidad en su poesía, pero la comprensión no es total sin comprender el fondo de contenidos espirituales que proviene del *weltanschauung* indio, proporcionando una riqueza de sugestividad poética.

El ser existencial siente, sobretudo, la necesidad de integrarse mientras se pregunta, "¿Quién soy yo?" Como *sub specie aeternitatis*, Vallejo busca un sentido en el sufrimiento para el futuro; busca una existencia armoniosa y unificada que es, en *Trilce*, una búsqueda personal y que, en *Poemas humanos*, se vuelve colectiva. Sólo en *Poemas humanos* existe una redención colectiva: *Et lux in tenebris lucet*. El centro de gravedad ya no está en el individuo, sino en la redención colectiva, en el inherente anonimato del ser moderno, sin existencia auténtica. El hombre tiene que vivir en los otros.

Leonardo da Vinci opinó que la verdadera obra de arte es como un espejo en que se mira el alma del artista. Vemos el alma de Vallejo en *Trilce*, un

alma nostálgica por un idilio muerto, angustiada por sentirse ajena al mundo. Se identifica con el *imago mundi* del sol, que es el ardor vital y el ordenado centro perdido, cuyo propósito es revelar al hombre el significado del estado paradisiaco y primordial.²²

Charles B. Driskell
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Eduardo Neale-Silva, "Poesía y sociología en un poema de *Trilce*," *Revista Ibero-americana*, Vol. 36 (1970), 205-16.
2. La definición es de Aída Cometta Manzoni, *El indio en la poesía de América* (Buenos Aires: Joaquín Torres, 1939), p. 20.
3. Hablando de la estética en *Trilce*, Neale-Silva opina que ". . . en *Trilce* no hay sociología." *Op. cit.*, 205.
4. Luis Monguió, *César Vallejo: Vida y obra* (Lima: Editora Perú Nuevo, sin fecha), p. 24.
5. Magali Sarfatti Larson y Arlene Eisen Bergman, *Social Stratification in Peru* (Berkeley: University of California Press, 1969), p. 65.
6. Ralph L. Beals y Harry Hoijer, *An Introduction to Anthropology*, 3^a ed. (1965; Nueva York: Macmillan Co., 1969). Ver "Chapter 8: Race, Evolution and Genetics," pp. 234-62 y "Chapter 21: Education and the Formation of Personality," pp. 673-704. La opinión de los autores es la siguiente: "Culture, like language, is learned, not determined by the genes," p. 250.
7. Monguió, pp. 105-06. Comentando sobre el mestizo en 1939, Cometta Manzoni observa que "en el fondo de su conciencia, en lo más recóndito de su alma, vivirá siempre el indio, fuerza atávica, soplo anímico . . ." *El indio*, p. 16. Alfredo González-Prada coincide con esta opinión cuando dice que la nota "india" ". . . subjetivamente, asoma en la resignación, el esplín, la ternura, el desgarramiento, y a las veces la rebeldía del quechua." Alfredo González-Prada, "La poesía de César Vallejo," *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 5 (1939), 327.
8. Luis E. Valcárcel, *Ruta cultural del Perú* (México: Fondo de cultura económica, 1945), p. 107.
9. Monguió, p. 26.
10. José Uriel García, *El nuevo indio* (Cuzco: H.G. Rozas, 1937), pp. 83-111.
11. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Biblioteca "Amauta," 1952), p. 359. A partir de esta nota, se procederán referencias de esta edición.
12. Agregamos dos estudios de Valcárcel: *De la vida inkaika* (Lima: Editorial Garcilaso, 1925) y *Mirador indio* (Lima: sin nombre de la casa editorial, 1937). Toda referencia procederá de las ediciones citadas.
13. Ver el estudio de Louis Baudin, *Les Incas* (Paris: Librairie Sirey, 1964). Su interpretación del imperio incaico coincide con la de Vallejo en muchos puntos. Por ejemplo, dice: ". . . un número de la statistique qui était centralisée au Couzco. Soumis, il devenait servile, obéissant, fâcheusement inerte." (p. 167).
14. Guillermo de Torre, "Reconocimiento crítico de César Vallejo," *Revista Ibero-americana*, Vol. 25 (1960), 54.

15. Roberto Paoli, "Observaciones sobre el indigenismo de César Vallejo," *Revista Iberoamericana*, Vol. 36 (1970), 341.
16. Juan de Arona dice en cuanto al *piñón*: "Para nosotros no hay más *piñones* que los purgantes . . ." *Diccionario de Peruanismos* (Lima: Librería Francesa Científica, 1883), pp. 404-05. En vista de este dato, *piñón* puede señalar un efecto catártico.
17. Valcárcel dice: "Nunca la cultura, en sus dos acepciones, cultivo de la tierra y cultivo del espíritu, presenta tan extraordinaria unidad." *Mirador indio*, p. 29.
18. Sobre este asunto Mariátegui sostiene: "La República ha significado para los indios la ascensión de una nueva clase dominante que se ha apropiado sistemáticamente de sus tierras." *Siete ensayos*, p. 37. Valcárcel concuerda, *Mirador indio*, p. 16 y *Vida inkaika*, p. 101.
19. André Coyné no sabe manejar la obsesión de los números "de los cuales ignoramos cómo pasan de uno a otro." André Coyné, *César Vallejo y su obra poética* (Lima: Editorial Letras Peruanas, 1955), p. 119.
20. Baudin, *Op. cit.*, p. 167.
21. Respecto a la música, Valcárcel señala: "Las flautas y los tambores no sólo marcan el ritmo del trabajo para lo estético sino también el compás del esfuerzo para lo útil." *Mirador indio*, p. 10.
22. Quisiera manifestar mi agradecimiento al Profesor Donald F. Fogelquist por su generosa ayuda.

Son dos días para un jinete (América)

Son dos días para un jinete
 tierra que se rompe es
 tierra que no se quiere

Sobre un caballo de sangre y un barco de esfinges
 salió el jinete de las cumbres de agua
 pero su lunes se murió al llegar a la playa
 y su martes no quiso casarse con la arena negra

Son dos días para un jinete
 tierra que se rompe es
 tierra que no se quiere

juan felipe herrera
 stanford, ca.