

APROXIMACIÓN A LAS FUENTES DE LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO

Antonio Cillóniz De La Guerra

La crítica literaria últimamente viene prestando un creciente interés por la obra poética de César Vallejo; sin embargo, como indica Jean Franco (1988: 604), “Aunque se considera a Vallejo como uno de los grandes poetas modernos hay un extraño silencio, por lo menos a nivel internacional, alrededor de su poesía” o, como dice Américo Ferrari (1988: 539) “su nombre ‘suena’ pero su obra es, aún hoy, mal conocida o casi desconocida”. Y en ese sentido podemos constatar que algunas de las fuentes de buena parte de su poesía o bien han sido poco investigadas o tal vez omitidas por ciertas tendencias críticas; por ello creemos necesario la revisión de las fuentes, especialmente la biográfica, la literaria, la histórico-social y la político-ideológica.

I FUENTE BIOGRÁFICA

Julio Ortega (1993: 10-11) pone en entredicho las aportaciones a las fuentes biográficas de *Trilce* de Juan Espejo Asturrizaga (1965) cuando dice:

“con candor, y poco sentido crítico, Espejo atribuye a casi todos los poemas un origen anecdótico a partir de los núcleos de experiencia del poeta en esos años: los dramáticos amores con Otilia, el encarcelamiento que sufrió en Trujillo, los desgarramientos familiares, además de otras instancias de soledad y crisis. En varios casos importantes, Espejo es una fuente muy valiosa: fue testigo directo del impulso emocional que impuso algunos poemas. Pero, aun así, su método de lectura postula como enteramente legibles los poemas del libro al atribuirles una u otra causa, una u otra experiencia inmediata”;

Paralelamente, Jean Franco (1988: 575-576) en cuanto a los temas en la poesía de

Vallejo dice que “el hablante poético ensaya una y otra vez de dar coherencia al universo que no responde ni corresponde al sujeto”, para añadir:

«Es importante hacer hincapié en estas preocupaciones cuya importancia sólo se ha empezado a apreciar en las últimas décadas para contrarrestar la tendencia de leer a Vallejo no solamente referencialmente sino como si se tratara de un personaje patético. No cabe duda de que poemas como “Ágape” o “*Me moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo*” han alentado esta tendencia –y no mencionaremos los temas de la madre y del hogar que han suscitado lecturas referenciales o sentimentales–. En realidad Vallejo es un poeta sumamente cerebral que en sus poemas demostraba la manera en que se había construido una metafísica basada en oposiciones tales como alma/cuerpo, razón/sentimiento, interior/exterior. Por esta razón, tampoco se debe considerar las “desviaciones” de normas lingüísticas como “experimentos” vanguardistas cuando en realidad evidencian las aporías del pensamiento moderno, atrapado en un lenguaje metafísico que no se articula con la existencia. Un problema similar se transparenta al tratar de recuperar a Vallejo como ícono o símbolo de la militancia política, de la crisis de identidad latinoamericana o del mestizaje. De allí resultan lecturas impuestas que raras veces pueden responder a la ambigüedad y a las contradicciones

Todo esto no quiere decir que la vida, las lecturas y la política no influían en el repertorio imaginario del poeta. Al contrario, el hermetismo de su poesía –sobre todo de los poemas de *Trilce*– tiene mucho que ver con la necesidad del eufemismo o de la indirección de una sociedad todavía provinciana. El ambiente católico del hogar en Santiago de Chuco y el respeto al padre y a la madre, la mojigatería de Trujillo donde Vallejo formaba parte de una modesta bohemia

estudiantil, y el incidente amoroso en Lima que le obliga a renunciar a su trabajo en el Instituto, sin duda le instigan a buscar una poética que trasponga y codifique el repertorio biográfico para evitar lecturas referenciales».

En resumen, nos encontramos –si no con una negación– al menos sí con una minusvaloración de la fuente biográfica tanto en Ortega como en Franco.

En nuestra opinión, esta tendencia a restar importancia a las diversas fuentes –en este caso a la biográfica– viene determinada en particular por considerar que *Trilce* es una obra hermética y en general al adoptar ante la obra poética de Vallejo una perspectiva crítica tal vez orientada hacia el *new criticism*.

Sin embargo, hay posicionamientos críticos, al margen de Espejo (1965), que ponen en entredicho el pretendido hermetismo de *Trilce* (Martos y Villanueva 1987) mediante la clasificación de los poemas dentro de un cuadro de formas de composición y de temas (amor, existenciales, hogar, cárcel y reflexión estética); reproducimos la explicación que dan acerca de las formas de composición: “la primera constituye un puente con *LHN* [*Los heraldos negros*] y la denominamos etapa de *tránsito lexical*; la segunda la llamaremos de *hermetismo lexical*; la tercera de evidente *claridad lexical*, aunque de tono y entraña diferente a la primera etapa; y la cuarta etapa de marcada tendencia a la *prosa*” (1987: 22).

Los datos del cuadro (1987: 20-25) son los siguientes, tomando como eje de interpretación los temas: AMOR (35), 8 de tránsito lexical (VII-XI-XV-XXIV-XXXIV-XXXV-XXXVII y XLVI), 9 de hermetismo lexical (IV-V-VI-VIII-IX-X-XVII-XXVI y XL) y 45 de claridad lexical (XIII-XXVII-XXIX-XXX-XXXI-XXXVIII-XLII-XLIII-XLIX-LI-LIX-LXII-LXVII-LXVIII-LXXI-LXXII-LXXIV y LXXVI); EXISTENCIALES (23), 2 de hermetismo lexical (XXV y XXXII), 19 de claridad lexical (XII-XIV-XVI-XX-XXI-XXII-XXXIII-XXXIX-XLV-XLVIII-LIII-LIV-LVI-

LVII-LX-LXIII-LXVI-LXIX y LXXIII) y 2 de poemas en prosa (LXIV y LXX); HOGAR (7), todos de tránsito lexical (III-XXIII-XXVIII-XLVII-LII-LXI y LXV); CÁRCEL (6), 1 de hermetismo lexical (I), 5 de claridad lexical (II-XVIII-XLI-L y LVIII); y REFLEXIÓN ESTÉTICA ((6), 1 de hermetismo lexical (XXXVI), 3 de claridad lexical (XIX-XLIV y LXXVII) y 2 de poemas en prosa (LV y LXXV). Si tomamos como eje las formas de composición, los resultados serían estos: TRÁNSITO LEXICAL (15), 8 de amor (VII-XI-XV-XXIV-XXXIV-XXXV-XXXVII y XLVI) y 7 de hogar (III-XXIII-XXVIII-XLVII-LII-LXI y LXV); HERMETISMO LEXICAL (13), 9 de amor (IV-V-VI-VIII-IX-X-XVII-XXVI y XL), 2 existenciales (XXV y XXXII), 1 de cárcel (I) y 1 de reflexión estética (XXXVI); CLARIDAD LEXICAL (45), 18 de amor (XIII-XXVII-XXIX-XXX-XXXI-XXXVIII-XLII-XLIII-XLIX-LI-LIX-LXII-LXVII-LXVIII-LXXI-LXXII-LXXIV y LXXVI), 19 existenciales (XII-XIV-XVI-XX-XXI-XXII-XXXIII-XXXIX-XLV-XLVIII-LIII-LIV-LVI-LVII-LX-LXIII-LXVI-LXIX y LXXIII), 5 de cárcel (II-XVIII-XLI-L y LVIII) y 3 de reflexión estética (XIX-XLIV y LXXVII); POEMAS EN PROSA (4), 2 existenciales (LXIV y LXX) y 2 de reflexión estética (LV y LXXV).

Analizando los datos anteriores –al margen de señalar que para nosotros únicamente está en prosa el poema LXXV, pues estimamos que los otros (LV, LXIV y LXX) presentan una forma híbrida de verso y prosa, además de considerar que la introducción del paradigma “poemas en prosa” no es pertinente en la serie ‘tránsito lexical, hermetismo lexical y claridad lexical’, pues corresponde a la formalización textual verso/prosa y no a la formalización estilística–, podemos deducir lo siguiente:

–Los poemas de tema del hogar se corresponden, por un lado, con el estilo anterior, esto es el de *Los heraldos negros* y, por otro, son minoría y aparecen en los primeros años del proceso creador de *Trilce*.

- Los poemas de tema de la cárcel, obviamente, corresponden al primer año de prisión, pertenecen en su mayoría a la claridad lexical y son minoría en el conjunto.
- Los poemas que tratan el tema estético también son minoría, conjuntamente con el tema de la cárcel, sin embargo se extienden casi a lo largo de todo el proceso creador.
- Los poemas de tema existencial son más numerosos que los de hogar, estética o cárcel y se extienden a lo largo de todo el proceso creador, evidenciando la angustia vital y los estados depresivos o de crisis periódicas que sufría Vallejo.
- Los poemas de tema amoroso se concentran en 1919, año decisivo en las relaciones con Otilia Villanueva, año de su embarazo y de su ruptura.

Con ello, no pretendemos negar cierto carácter hermético de esta poesía –debido tanto a las cualidades poéticas del género(esto es, opacidad textual y connotatividad semántica, ambas llevadas a su extremo en este caso) como a las características de las vanguardias de ruptura de la lógica o, lo que es lo mismo, de descomposición de la realidad, fruto de su irracionalismo predominante–, sino más bien constatar su vinculación con la fuente biográfica del propio autor.

II FUENTE LITERARIA

Julio Ortega, refiriéndose a las fuentes literarias de *Trilce* (1993: 22-23) afirma:

“Con las vanguardias de su tiempo, Vallejo tiene menos coincidencias de las que se ha querido rastrear. Es claro que leyó la revista española *Cervantes*, y en ella seguramente *Un coup de dés* de Mallarmé, además de la *Antología de la poesía francesa* [sic] de Enrique Diez Canedo. Pero ello no explica, ni siquiera sitúa literariamente, las rupturas de *Trilce*. Más sensato es pensar que este libro es

equidistante del movimiento literario de las vanguardias aunque forma parte de su espíritu crítico y exploratorio”.

En consecuencia, estaríamos ante una cierta indefinición de la fuente literaria de *Trilce* al indicar cierto impedimento para emparentarlo con alguno de sus movimientos y autores.

En cuanto a la dificultad, si no imposibilidad, de emparentar *Trilce* con un autor o movimiento de las vanguardias, habría que señalar que tal vez exista un hilo conductor que nos lleve de *Trilce* hacia el expresionismo vía Borges, quien –tal como señala Carlos García (2001)– tradujo los siguientes poemas de Kurt Heynicke: “Detrás del frente” (“Hinter der Front”) y “Esperanza [de la juventud]” (“Hoffnung der Jugend”) en “Lírica expresionista. Síntesis (Kurt Heynicke. Wilhelm Klemm)”, *Grecia*, 47, 1-VIII-20, 10-11; “Arrullo” (“Wingelied” [Canción de cuna]) e “Instante” (Augenblick”) en “Antología expresionista”, *Cervantes*, oct. 1920; “Jardín amor” (“Ich fand” [Encontré]) en *Ultra* 14, 20-VI-21. El interés de Borges por el expresionismo alemán había surgido durante su estadía en Ginebra. A continuación reproducimos algunos de estos poemas en versión de Borges:

DETRÁS DEL FRENTE

Nos morimos en la soledad
Los ojos cansados beben en la calma del desierto
a lo largo del camino se detiene en las cruces
Vientos traen los gritos de la batalla
en el oriente antorchas
pétreas son nuestras manos
y nuestras almas llevan un milagro

Mujeres y hogar se hunden

Crepúsculo

ARRULLO

En la honda fuente de tus ojos solloza una canción de la tierra.

Mi madre canta en la tumba.

La cruz de madera de mi madre florece en la verdura.

Del rostro de tu voz se mece un eco en mi alma.

En el aliento de tu regazo acuesto el crepúsculo

y la noche florece de tu seno.

Mi madre se ha despertado en la tumba.

INSTANTE

Mi corazón alza la mano.

Muchos jardines florecen.

Una mirada cae de tus ojos

Y la bebe mi alma.

Un violín.

Canto yo – ¿cantas tú?

Sonamos juntos

Hacia nosotros florecen todas las rosas.

JARDÍN AMOR

Cuando surges

tu cuerpo un templo claro florece
Mis brazos se hunden como un pueblo que reza
y te levantan del crepúsculo
hasta los astros que alrededor del pecho del Señor
se encadenan
Así en torno al amor tejen guirnaldas nuestras horas
y tus miradas largas de las tierras del Sur
me emproan hacia tu alma
y me hundo
y te bebo
y encuentro una gota de eternidad en el mar de tu sangre.

Estas coincidencias no anulan en absoluto otras vinculaciones de *Trilce* con la vanguardia, como con algunas de las características del cubismo y el futurismo; si hacemos hincapié en el expresionismo –sobre todo en la poesía de Gottfried Benn previa a la composición del segundo poemario de Vallejo– es por su posible novedad en el horizonte hermenéutico de la poesía vallejiana; sabemos que Vallejo tuvo noticia de la vanguardia desde 1916, según testimonio de su amigo Juan Espejo Asturrizaga (1965: 47) a través de la revista *Cervantes*; algo tarde ya para *Los heraldos negros*, pero no así para *Trilce*. Citamos a Benn (2003) en versión de Arturo Parada:

CASINO [p. 87 y 89, publicado en la revista *Pan* en 1912.]

El Menge esta ya era en la academia militar un idiota.

Ahora está al frente de una brigada en Pädé-Rastenburg.

!!!En Pädé-Rastenburg...!!! Ja, ja, ja.

Tomarse por las mañanas el café en la cama es

Maravilloso. Espantoso.

Maravilloso.

Opiniones completamente divergentes.

“Usted, Junker, venga, lléveme a caballito,

estoy tan cómodo en mi sillón

y toca retirada a donde usted ya sabe...”

Conversaciones interrumpidas. Silencio antes de la batalla:

¡Pero hombre, Arnin, no hay quien pueda con usted!

¿Ha viajado alguna vez en tercera?

Qué va, ¿y usted? Tiene que tener su interés la cosa.

Dicen que hay unos banquitos así de chiquititos.

En la guerra cumple guardarse siempre una última

bala:

para el oficial médico, por si pretende ponerle a uno la mano encima.

¡A su salud, querido doctor!

De momento, todavía me conservo.

Pero si me caso, porque ya doy pena...

le digo que tiene que tener entonces un par de tetas

tan duras como para cascar nueces.

¡Madre mía, qué noche! ¡Qué mujer! Va y dice:

No me importa que sea pobre o tonto;

¡pero eso sí: joven, limpio, perfumadito!

Yo le contesto: Comparto completamente su opinión, querida.

Más vale algo menos de moral

y un poco más de cachas.

A partir de aquí, llegamos enseguida a un acuerdo.

¿Sobre qué? ¿Sobre quién se ponía arriba y quién

abajo?

La risa los pone a todos de acuerdo.

TREN EXPRÉS [p. 91 y 93, publicado en la revista *Pan* en 1912.]

Marrón como el coñac. Marrón como hojarasca. Rojizo. Amarillo malayo.

Tren exprés Berlín-Trelleborg y los lugares de veraneo del Mar Báltico.

Carne que iba desnuda.

Hasta la boca morena de mar.

Madura inclinada. Hacia la dicha griega.

Ansias de segador: ¡Qué lejos queda todavía el verano!

¡Penúltimo día ya del mes noveno!

Rastrojos y una almendra última en nosotros, sedienta.

Abstenerse, la sangre, los cansancios,

la proximidad de las dalias nos aturde.

Moreno de hombre se abalanza sobre moreno de mujer:

la mujer es algo para una noche.

Y si ha estado bien, para otra más.

¡Oh! ¡Y después de nuevo ese estar-en-sí-mismo!

Esas mudeces. ¡Ese dejarse llevar!

La mujer es algo que desprende olor.

Indescriptible. Déjate morir. Reseda.

Hay sur en ello, pastores y mar.

En cada ladera se apoya una dicha.

Moreno clarito de mujer da traspiés hacia el moreno oscuro del hombre:

¡Sostenme que me caigo!

Me siento tan cansado alrededor de la nuca.

Oh, este febril y dulzón

olor último de jardines.

ANTE UN CAMPO DE TRIGO [p. 95, en *Die Aktionslyrik* III, 1913, incluido en *Hijos*.]

Dijo uno ante un campo de trigo:

El ensueño claro de la flor del trigo

es un bonito motivo para señoras aficionadas a la pintura.

¡Qué decir, sin embargo, del son profundo de la amapola!

Charcos de sangre, menstruación, es lo que evoca...

penurias, estertores, hambre, agonía y muerte.

En fin: el camino oscuro del hombre.

CAFÉ NOCTURNO IV [p. 113, en *Die Aktionslyrik* IV, 1914, incluido en *Carne*.]

¡Pero si ni vale la pena...! Se introduce
y caes: asomo por los dobladillos de Dios;
¿y me quieres? Estaba tan tan sola.

La Weserlied conmueve al cerdo, volviéndole cordial.
Acompañan, llorando, los labios también. Corriente abajo.
¡El dulce valle! Ahí está, sentada laúd en mano.

Acarrea el camarero con manos llenas los ponches, que arrullan.
Se va abriendo camino. Hojarasca de carne y otoños de putas,
una faja marchita. Se doble la grasa, los hoyos braman:
líquida la carne; viértela como quieras
a tu alrededor;
Una raja repleta de gritos, nuestra boca.

No consta conocimiento directo de estos poemas por parte de Vallejo, pues hasta mucho después de su muerte la obra de Benn no fue traducida al castellano, sin embargo –como hemos señalado anteriormente– Jorge Luis Borges en Madrid tradujo al castellano la poesía de vanguardia alemana e incluso escribió una reseña, que publicó en la revista madrileña *Grecia*, de la antología expresionista *Die Aktion-Lyrik (1914-1916)* editada por Franz Pfemfert. Al margen de Borges, debemos señalar que Mariátegui también conocía el alemán suficientemente, como para poder leerlo y traducirlo, y es necesario indicar que Vallejo y Mariátegui coincidieron en Lima desde la llegada de César Vallejo a la capital peruana en 1918 hasta 1919, año en que Mariátegui se ausenta

del Perú gracias a una beca otorgada por la dictadura del presidente Augusto B. Leguía, que –tras el golpe de estado del 4 de julio de 1919 que le llevaría al poder durante los siguientes once años– había convocado para librarse de sus opositores, como fue el caso de César Falcón, que marchó a España, y de José Carlos Mariátegui, que eligió Italia como destino de su beca-autoexilio, saliendo éste del Perú en octubre de 1919.

Por lo tanto, no podemos determinar si Benn y Vallejo bebieron de fuentes comunes, si fue fruto de una atmósfera común o si hubo una influencia directa o indirecta de Benn en Vallejo; de todos modos es sorprendente la similitud de los poemas de ambos, sea por influencia, confluencia o coincidencia. Para ello, habría que rastrear detenidamente todas las lecturas a las que Vallejo hubiese podido tener acceso entre 1916 y parte de 1922 y por ahora sólo contamos con los testimonios de Espejo, que son susceptibles de olvidos o de desconocimiento, en un tema tan íntimo como son las lecturas personales, más aún teniendo en cuenta el carácter reservado de Vallejo; la imposibilidad de establecer una exhaustiva lista de lecturas de 1916 a 1922 no es ajena al hecho de que contemos –a pesar de los testimonios de Georgette de Vallejo– con el repertorio de lecturas que Vallejo realizara entre 1923 y 1938. En todo caso, no negamos la originalidad y personalidad de Vallejo, Heynicke o Benn.

La fuente literaria de los últimos poemas de Vallejo (posiblemente escritos de 1932 a 1937), sobre todo los de *España, aparta de mí este cáliz*, no ha sido muy definida por la crítica en general, quizá debido a considerar que los poemas correspondientes a esta época son tan originales o innovadores, que no es necesario adscribirlos a más rúbrica que la vallejana. Tampoco sería acertado vincularlos a *Trilce*, pues aunque hay una pertenencia común al movimiento vanguardista, sin embargo hay unas diferencias cualitativas importantes que permiten establecer claramente los dos polos o extremos entre *Trilce* y *España, aparta de mí este cáliz*. En esa línea de desarrollo estilístico,

podemos distinguir principalmente tres estadios, el inicial correspondiente a *Trilce* y su vinculación con el expresionismo; el de los primeros poemas europeos (1923-1932 aproximadamente) y el de los últimos poemas de *Poemas humanos* y el de *España, aparta de mí este cáliz*.

Esta diferente manera de vanguardia, que encontramos en algunos de los *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz*, no responde a ninguno de los movimientos conocidos –desde el futurismo y expresionismo hasta el surrealismo– y surge en nuestra opinión como consecuencia de la época con la ascensión de los fascismos en Europa y la crisis económica del llamado *crack* de Nueva York, que repercutió en el viejo continente; dicha manera consiste en conservar las formas vanguardistas (en sus diversos estilos y técnicas) pero modificando su funcionalidad textual de modo que el referente histórico extraliterario se haga más visible para ser objeto de una denuncia social o política; no encontramos mejor manera de calificar dicha tendencia que con el término de vanguardia transcendentalista, aunque no en el sentido con el que José Olivio Jiménez lo menciona:

“Y llegamos, por fin, al año divisorio, tantas veces invocado, o sea al 1940. Alrededor de esa fecha, poetas que habían nacido a partir de 1910 comienzan a producir una nueva poesía (que es precisamente para la cual Roberto Fernández Retamar reserva la calificación de posvanguardista), que intentará, como su objetivo más peraltado, una penetración de la realidad, cuya faz aparental o inmediata no resultaba suficiente ni siquiera como materia poetizable, y en busca ya de su dimensión última o trascendente. Dicho de otro modo, que la lírica, a través del poder mágico y conjurador de la imagen, se arrogaba la función de fabular una realidad trascendente, salvada de toda contingencia, de todo azar.

[...] Naturalmente, el resultado verbal de tan ambicioso designio tuvo que ser

un hermetismo expresivo casi total, aire el más común en mucha de la poesía de estos últimos treinta años en Hispanoamérica. Su vehículo o apoyo más fuerte pudo proveerlo todavía el surrealismo, de tan fuerte vitalidad en estas tierras – como ya se dijo. Con frecuencia se usa el término trascendentalismo a propósito de esta poesía” (1971: 23-24).

“La valoración justa de esos años se obtendrá sólo si los contemplamos en su dinámica antinomia: había allí lucidez del intelecto, mas también pasión del sentimiento; es decir, hubo poesía pura, pero, del mismo modo, neorromanticismo y surrealismo. Y aún más completo quedaría el cuadro si le añadimos otras dos inclinaciones o actitudes del espíritu no menos importantes, la pregunta metafísica y la protesta social, que dan cuerpo a sendas corrientes poéticas donde se sitúan, respectivamente, nombres de tanto relieve como Borges y Gorostiza, en la primera, y Neruda y Nicolás Guillén, en la segunda (para no volver a citar de nuevo, aunque lo esté haciendo, a la obra última de Vallejo, tan estremecida de solidaridad humana y de noble rebeldía social)” (1971: 22-23).

Estimamos, en contra de la opinión de José Olivio Jiménez, que la última poesía de Vallejo, escrita a partir de 1932 aproximadamente, –que presenta rasgos semejantes a la poesía de García Lorca de *Poeta en Nueva York*(1929-1930),*Tierra y Luna* (1929-1930) y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934)– no puede encuadrarse en ninguna de las tendencias que analiza, ni en la poesía pura, ni en el neorromanticismo, ni en el surrealismo; y en cuanto a la pregunta metafísica o la protesta social, dichos calificativos se quedan cortos para definir este tipo de poesía que pretendemos clasificar aquí, pues ambas “inclinaciones o actitudes” –tal como las define Jiménez–responden más a criterios temáticos que a razones de técnica o estilo; así, por protesta social se puede entender también el realismo social y, por pregunta metafísica, los

planteamientos de la poesía existencial. Es evidente que ciertas técnicas de las obras mencionadas de Vallejo y Lorca obedecen a procedimientos típicos de la vanguardia, pero la intencionalidad, su función, han cambiado; ahora lo que se pretende no es la destrucción de la referencialidad a través de un discurso ilógico y hermético, como expresión del absurdo de la existencia y del carácter irracional de la vida; en dichas obras hay una clara actitud de denuncia de un referente que es bastante reconocible. Creemos que es más justo reservar el término de trascendentalismo para esta poesía.

Apuntamos hacia otra posible coincidencia, confluencia o influencia en la obra última de Vallejo, respecto de la mencionada de Lorca. Y, en este caso, contamos no sólo con los datos de la creación lorquiana (1929-1930 y 1934) –aunque de publicación posterior, de inmediata divulgación, como era frecuente en todas las etapas de la creación de Lorca–, sino con la referencia al conocimiento y amistad entre Vallejo y Lorca desde 1931. No hará falta señalar, por otro lado, la existencia de cierta distancia entre dichos autores, puesto que en ningún caso hablamos de plagio o de escritores pertenecientes a la misma escuela o movimiento.

Como constatación de la fuente literaria común entre Vallejo y Lorca, recogemos el poema “Infancia y muerte”, fechado el 7 de octubre de 1929, en New York y correspondiente a “Poemas sueltos II [1917-1936]” de la edición de Miguel García Posada de la poesía de Federico García Lorca (1982: 490-491):

INFANCIA Y MUERTE

Para buscar mi infancia ¡Dios mío!
comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos.
Y encontré mi cuerpecito comido por las ratas
en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos.
Mi traje de marinero

no estaba empapado en el aceite de las ballenas
pero tenía la eternidad vulnerable de las fotografías.
Ahogado, sí, bien ahogado; duerme, hijito mío, duerme,
niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida,
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos,
asombrado con su propio hombre que masticaba tabaco en su costado siniestro.
Oigo un río seco lleno de latas de conserva
donde cantan las alcantarillas y arrojan las camisas llenas de sangre.
Un río de gatos podridos que fingen corolas y anémonas
para engañar a la luna y que se apoye dulcemente en ellos.
Aquí solo con mi ahogado.
Aquí solo con la brisa de musgos fríos y tapaderas de hojalata.
Aquí solo veo, que ya me han cerrado la puerta.
Me han cerrado la puerta y hay un grupo de muertos
que juega al tiro al blanco y otro grupo de muertos
que busca por la cocina las cáscaras de melón
y un solitario, azul, inexplicable muerto
que me busca por las escaleras, que mete las manos en el aljibe
mientras los astros llenan de ceniza las cerraduras de las catedrales
y las gentes se quedan de pronto con todos los trajes pequeños.
Para buscar mi infancia ¡Dios mío!
comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos
pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo,
[una rata satisfecha mojada por el agua simple,
una rata para el asalto de los grandes almacenes,

y que llevaba un anda de oro entre sus dientes diminutos.]

Los poemas de *Poeta en Nueva York* y de *Tierra y Luna* o de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* no difieren en exceso del tono, técnica y estilo del poema citado.

Y existen lógicamente diferencias entre esta poesía y la de los poemas que Vallejo va reuniendo a partir de 1932, que integrarán gran parte de los *Poemas humanos* y la totalidad de *España, aparta de mí este cáliz*, debido no sólo a las propias disparidades de las demás fuentes que operan en ambos poetas, sino también a las distintas técnicas de escritura y composición de los poemas y de la diferente estructuración de las obras.

III FUENTE POLÍTICO-IDEOLÓGICA

Concepción Reverte Bernal—con muchísimo acierto— aporta a la fuente literaria de la obra poética de Vallejo, desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, una vía muy interesante que estaba ya apuntada en Espejo (1965: 37), en Mariátegui (2007: 255) o el propio Vallejo (1973: 167) y más claramente señalada luego por Juan Larrea durante su intervención en el coloquio posterior a la conferencia “Trayectoria humanística de César Vallejo” que Uruguay González Poggi pronunció en Córdoba, Argentina, en 1967, como la propia Reverte Bernal nos recuerda.

Del citado artículo extraemos los fragmentos que sustentan su tesis. Así, leemos (1998: 129-130):

«Pese a la difusión alcanzada por el Unanimismo en las primeras décadas de este siglo [se refiere al siglo XX], el Unanimismo es hoy en día, en general, poco recordado.

[...] Es quizás por la razón anterior, por la que la crítica ha omitido mayoritariamente la posible vinculación entre la poesía de César Vallejo y el Unanimismo. La preocupación por el hombre del escritor peruano, su humanismo

laico y los sentimientos de solidaridad, fraternidad, constituyen un lugar común de la crítica vallejiana, pero estos aspectos temáticos y la evolución de su expresión poética hacia un lenguaje más sencillo y coloquial se suelen atribuir al influjo de las ideas comunistas. La poesía de Vallejo empieza presentando un enfrentamiento entre el hombre y Dios en *Los heraldos negros* (1918/1919), donde las huellas del modernismo son patentes, pero emerge algo distinto. Posteriormente, Vallejo emplea un lenguaje hermético vanguardista para expresar el absurdo de la vida en *Trilce* (1922). En los *Poemas póstumos I* (tradicionalmente denominados *Poemas en prosa*, *Poemas humanos*, 1923-1937/1939), el lenguaje poético se va haciendo más inteligible, en la misma medida en que ganan peso los sentimientos de solidaridad, fraternidad. *España, aparta de mí este cáliz* (1937/1939) surge como protesta al hecho insolidario de la guerra civil española y en él se trasciende la visión materialista del hombre por el tema de la resurrección, concretado en los “muertos inmortales” o muertos vivientes. Si atendemos a la evolución de las ideas políticas de Vallejo paralela a estos libros, Vallejo desarrolló una preocupación política creciente, formada en un principio en el grupo de Trujillo al que pertenecía también Víctor Raúl Haya de la Torre. Posteriormente, ya en Europa, se da su conversión expresa al marxismo con su primer viaje a Rusia (1928), tras el que milita en el Partido Comunista; la crítica que ha estudiado ese tema señala que a partir de 1932 Vallejo deja ver cierto desengaño, que aumentará en 1934, cuando reciba noticias de la represión de Stalin y por su rechazo a la fórmula oficial del realismo socialista, concretada en el I Congreso de Escritores Soviéticos [agosto de 1934]. Su apoyo al bando republicano con el estallido de la guerra civil española, en 1936, supondrá cierta tregua a su actitud de discrepancia. La evolución del hermetismo vanguardista de

Vallejo a una expresión más sencilla se ha atribuido normalmente al compromiso político del escritor, que le llevaría a modificar su lenguaje para ser entendido por todos; pero simultáneamente, la crítica especializada en este aspecto de la obra de Vallejo ha señalado que en sus ideas marxistas Vallejo mantuvo cierta heterodoxia. Es precisamente en lo distinto y heterodoxo donde cabe ver el influjo del Unanimismo en sus obras.»

El unanimismo influye en Vallejo a través de la lectura de la *Antología de la poesía francesa moderna* de Díez Canedo y Fortún, en la que hay un apartado “Los poetas nuevos”, que va precedido de una nota en que habla del grupo unanimista y en dicho apartado se incluyen poemas de André Spire, Théo Varlet, René Arcos, Charles Vildrac, Georges Duhamel, Georges Chennevière y Jules Romains, en cuyos poemas se puede apreciar cierta evolución del simbolismo hacia una expresión más cercana al coloquialismo. Esto es lo que percibimos en la poesía de Vallejo: el uso del lenguaje coloquial en los textos poéticos y el sentido de la universalidad, como podemos constatar –incluso al final de su obra– en el poema “Masa”.

Únicamente debemos reseñar que, en nuestra opinión, el alejamiento y posterior descontento de Vallejo respecto del comunismo o el stalinismo no resta en nuestra opinión importancia a la influencia del marxismo y a su compromiso revolucionario, presentes en Vallejo hasta sus últimos días. Aceptar lo contrario implicaría confundir el materialismo histórico o la dialéctica materialista con el leninismo, el trotskismo o el stalinismo, aplicaciones políticas del marxismo. Nosotros dudamos mucho de que, por una decepción política, por grande que ésta fuese, Vallejo dejara de ser marxista, cuando incluso su propia biografía atestigua lo contrario.

No es una cuestión política, creemos, lo que sustenta tanto la visión del mundo como la concepción artística de Vallejo en los años '30, es una cuestión ideológica lo que

subyace en sus escritos a lo largo y ancho de todo ese período. También es verdad que en toda la obra late un permanente compromiso social, humano, que en la etapa peruana de su obraproviene de un profundo sentimiento humano y solidario. El cuestionamiento de los principios comunistas, que derivaron en acusaciones de revisionismo, y el profundo dogmatismo o inmovilismo ideológico que invadió el comunismo oficial, en Vallejo no fue –en contra de lo que comúnmente se cree– una reacción tardía, bien de 1932 o 1934, como se puede comprobar en su texto que apareció el 19 de enero de 1929 en la revista *Variedades* de Lima (1987: 371):

“Lenin, en cambio, se ha separado y ha contradicho en muchas ocasiones el texto marxista. Si se hubiera ceñido y encorsetado, al pie de la letra, en las ideas de Marx y Engels relativas a la incapacidad y falta de madurez capitalista de la sociedad rusa, para ir a la revolución y para implantar el socialismo, no existiría en estos momentos el primer Estado proletario.

Otras tantas lecciones de libertad ha dado Trotsky. Su propia oposición a Stalin es una prueba de que Trotsky no sigue la corriente cuando ella discrepa de su espíritu. En medio de la incolora comunión espiritual que conserva el mundo comunista ante los métodos soviéticos, la insurrección trotskysta constituye un movimiento de gran significación histórica. Constituye el nacimiento de un nuevo espíritu revolucionario dentro de un Estado revolucionario. Constituye el nacimiento de una nueva izquierda dentro de otra izquierda que, por natural evolución política, resulta, a la postre, derecha. El trotskismo, desde este punto de vista, es lo más rojo de la bandera roja de la revolución y, consecuentemente, lo más puro y ortodoxo de la nueva fe”.

Con ello, no sólo podemos comprender que sus colaboraciones para *El Comercio*, *Mundial* o *Variedades* finalizaran en 1930, por el cariz ideológico que habían adquirido

sus artículos y que resultaba incómodo para unos órganos de expresión de la oligarquía peruana, lo que paralelamente acrecentó la dramática situación económica de Vallejo, sino –lo que es más importante– que evidencia tanto la formación marxista adquirida por Vallejo en esos años previos a su militancia comunista, como el carácter dialéctico de su ideología, que le acarrearía dificultades en el seno de la Unión Soviética o en el seno de la izquierda francesa y española, cuando el stalinismo había ya hecho acto de presencia.

Es interesante comprobar a través de *Desde Europa* que, desde antes de 1929, las colaboraciones de Vallejo para *Varietades* y *Mundial* trataban abundantemente los temas del marxismo, la revolución soviética, el arte proletario, socialista o revolucionario, que evidencian tanto su interés por dichos temas como su profundo conocimiento de ellos, antes –insisto– de su adscripción política y antes también de lo que declara Georgette de Vallejo (1969: 170) refiriéndose a 1929 y 1931:

“En 1929 Vallejo prosigue sus colaboraciones periodísticas. Hojea de vez en cuando sus manuscritos, añadiendo uno que otro párrafo a *Contra el secreto profesional*, pasando uno que otro a *Poemas en prosa*. Pero ante todo medita en su nueva orientación y se documenta. Mensualmente –cuando no semanalmente– se dirige a la librería del periódico marxista y vuelve con libros para un mes de lectura, más exactamente, de arduo estudio”.

Más tarde, Vallejo recibirá con frialdad e indiferencia la proclamación de la segunda República española, según consta en los “Apuntes biográficos de César Vallejo” de Georgette: «El 14 de abril se proclama la República en España, la que Vallejo acoge con indiferencia. Vallejo que ya, como en París, enseña en células clandestinas, se ha inscrito en el partido marxista español. Para Vallejo, “una revolución sin sangre –y la experiencia lo confirma y lo prueba, decía– no es una

revolución”».

Pero, como apuntaba Reverte Bernal,

“se da su conversión expresa al marxismo con su primer viaje a Rusia (1928), tras el que milita en el Partido Comunista; la crítica que ha estudiado ese tema señala que a partir de 1932 Vallejo deja ver cierto desengaño, que aumentará en 1934, cuando reciba noticias de la represión de Stalin y por su rechazo a la fórmula oficial del realismo socialista, concretada en el I Congreso de Escritores Soviéticos [agosto de 1934]. Su apoyo al bando republicano con el estallido de la guerra civil española, en 1936, supondrá cierta tregua a su actitud de discrepancia”.

Aunque Vallejo ya manifestaba sus dudas, temores o distanciamientos respecto del Estado stalinista y de los partidos comunistas proestalinistas, mucho antes de 1934 o 1932, tal como podemos constatar a través de muchos de sus textos escritos entorno a 1928 y que le acarrearían no pocos enfrentamientos con el movimiento comunista, en particular con los partidos soviético, francés y español, sí fue evidente la tregua que declaró a partir de la guerra civil española.

A pesar de la contrastable repercusión que la incursión de Vallejo en el marxismo y sus derivados pueda tener sobre su obra poética realizada en Europa, sin embargo no debemos pasar por alto el alto grado de independencia intelectual y artística que Vallejo siempre demostró tener y de la que dio muestras en numerosas oportunidades, como en la famosa carta dirigida a Antenor Orrego.

IV FUENTE HISTÓRICO-SOCIAL

En la obra poética de Vallejo esta fuente estaría presente por el marcado indigenismo de su poesía, desde que en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*

(1928) José Carlos Mariátegui (2007: 259-261) afirmase que

«El primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros*, es el orto de una nueva poesía en el Perú. No exagera, por fraterna exaltación, Antenor Orrego, cuando afirma que “a partir de este sembrados se inicia una nueva época de libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal”.

Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado. Melgar –signo larvado, frustrado– en sus yaravíes es aún prisionero de la técnica clásica, un gregario de la retórica española. Vallejo, en cambio, logra en su poesía un estilo nuevo. El sentimiento indígena tiene en sus versos una modulación propia. [...]

El sentimiento indígena es en Melgar algo que se vislumbra sólo en el fondo de sus versos; en Vallejo es algo que se ve aflorar plenamente al verso mismo cambiando su estructura. En Melgar no es sino el acento; en Vallejo es el verbo. En Melgar, en fin, no es sino queja erótica; en Vallejo es empresa metafísica.

[...] El indio, por animista y por bucólico, tiende a expresarse en símbolos e imágenes antropomórficas o campesinas. Vallejo además no es sino en parte simbolista. Se encuentra en su poesía –sobre todo de la primera manera– elementos de simbolismo, tal como se encuentra elementos de expresionismo, de dadaísmo y de suprarrealismo. [...] Cuando Vallejo en sus comienzos toma en préstamo, por ejemplo, su método a Herrera y Reissig, lo adapta a su personal lirismo.

Mas lo fundamental, lo característico en su arte es la nota india. Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan

artificialmente en su lenguaje [...].

Uno de los rasgos más netos y claros del indigenismo de Vallejo me parece su frecuente actitud de nostalgia.»

Mariátegui dice (p. 262) que “Vallejo interpreta a la raza en un instante en que todas sus nostalgias, punzadas por un dolor de tres siglos, se exacerban” y que “tiene en su poesía el pesimismo del indio”. Y, en la página siguiente, nos explica cómo es ese pesimismo: “No traduce una romántica desesperanza de adolescente turbado”, ni tiene “parentesco ni afinidad con el nihilismo o el escepticismo de Occidente”. “Este pesimismo se presenta lleno de ternura y caridad”, pues no es fruto de “un egocentrismo, un narcisismo, desencantados y exasperados, como en casi todos los casos del ciclo romántico”. Y añade (p. 265): “Nada recuerda en su poesía la queja egolátrica y narcisista del romanticismo. El romanticismo del siglo XIX fue esencialmente individualista; el romanticismo del novecientos es, en cambio, espontánea y lógicamente socialista, unanimista. Vallejo, desde este punto de vista, no sólo pertenece a su raza, pertenece también a su siglo”.

Nosotros coincidimos plenamente con Mariátegui en sus juicios acerca de Vallejo, siempre y cuando tengamos en cuenta lo que afirmaba también en “El proceso de la literatura” –la última de las interpretaciones en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*– como es el caso del apartado dedicado a Melgar. Ya que en sendos textos reconoce las características y mérito de dicho autor, que presenta –con anterioridad a Vallejo– esecampo que más tarde por otras vías recorriesen los versos de Vallejo.

Acerca de Melgar (p., 222), Mariátegui había dicho lo siguiente:

“El sentimiento indígena no ha carecido totalmente de expresión en este período de nuestra historia literaria. Su primer expresador de categoría es Mariano

Melgar. La crítica limeña lo trata con un poco de desdén. Lo siente demasiado popular, poco distinguido. Le molesta en sus versos, junto con su sintaxis un tanto callejera, el empleo de giros plebeyos. Le disgusta, en el fondo, el género mismo. No puede ser de su gusto un poeta que casi no ha dejado sino yaravíes”.

Sobre Melgar, nos parece oportuno añadir la opinión de Alberto Escobar (1965: 23):

“El acatamiento a una norma estilística, basada en la ejemplaridad de lo hispánico, presidió nuestra poesía anterior a Mariano Melgar, cuya obra, aunque no alcanza calidad de excepción, desvela una mudanza esencial en la problemática estética. Podría insinuarse que lo peculiar en el arte del poeta de los **Yaravíes** proviene de las fuentes que nutren sus versos, y del sentido artístico que guía su acercamiento a la tradición popular, a fin de insertarla en la tendencia culta, con lo que, de hecho, ambas tradiciones fueron modificadas”.

A lo anterior sólo cabe señalar que lo que Melgar logra es reproducir el ritmo y tono de las canciones quechuas, bien sean letras de obras líricas o musicales.

José María Arguedas (1939) realizó unas importantes matizaciones en el tema del indigenismo vallejiano señalando:

«Vallejo marca el comienzo de la diferenciación de la poesía de la costa y de la sierra del Perú. Porque en Vallejo empieza la etapa tremenda en que el hombre del Ande siente el conflicto entre su mundo interior y el castellano como su idioma. El cambio violento que hay entre *Los heraldos negros* y *Trilce* es principalmente la expresión de este problema. Ya José Bergamín lo dijo: observó que el estilo oscuro de *Trilce* es consecuencia de la lucha entre el alma del poeta y el idioma. Aunque Bergamín no conoce la causa íntima de este conflicto, nosotros lo sabemos. Y este conflicto explica, además, el retraso de nuestra poesía de tema y de inspiración mestiza.

El quechua es la expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el quechua se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia.

Pero vino otra gente con otro idioma, expresión de otra raza y de otro paisaje. Con este idioma hicieron, tanto tiempo, mala literatura los hombres nacidos en este lado del Perú.»

Visto así, como “conflicto entre su mundo interior y el castellano como su idioma”, hasta podría parecer excesiva la afirmación de José Carlos Mariátegui en la que calificaba la obra de Vallejo como “nuevo ordo en la literatura peruana”.

Pero en nuestra opinión, no se trata tanto de un conflicto entre lengua y pensamiento, sino más bien entre tradición literaria y adscripción cultural. Tal vez en este sentido es en el que encaja el tan temprano juicio de Mariátegui.

El mismo Arguedas, más tarde, se encargará de matizar sus palabras de 1939 (1950):

“¿En qué idioma se debía hablar a los indios en la literatura? Para el bilingüe, para quien aprendió a hablar en quechua, resulta imposible, de pronto, hacerles hablar en castellano. Yo resolví el problema creándoles un lenguaje castellano especial, que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos. ¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua ‘española’, ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua”.

De cualquier forma, nos parece quizás equivocado medir la peruanidad de un texto literario por su mayor o menor acercamiento al indigenismo y centrar éste en la veracidad o verosimilitud con la expresión lingüística, concepción artística, visión del mundo, tradición cultural o psicología del pueblo andino, heredero del mundo

precolombino. El propio Arguedas lo insinúa ya en 1950, cuando dice –refiriéndose al castellano creado por él mismo, gran conocedor de la psicología y de la cultura indígenas– que “los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua ‘española’, ni mucho menos entre ellos”, que es “una ficción. Los indios hablan en quechua”.

Pero podemos añadir que Arguedas no pretende que sus obras sean expresión de la peruanidad, sino del indigenismo; la cultura peruana está compuesta de diversos adstratos, siendo solamente uno de ellos el indigenista –en aquel tiempo tal vez predominante– entre otros minoritarios, como el blanco de procedencia europea o el negro y amarillo concentrados preferentemente en la costa. Y de todo ello surgirán múltiples tipos de mestizajes –hoy claramente mayoritario en su conjunto–.

Más bien la condición de mestizo es lo que explica la fusión de elementos paganos y religiosos en la obra de César Vallejo, pues era nieto de dos campesinas indígenas y dos sacerdotes gallegos –José Rufo Vallejo y Joaquín de Mendoza– y durante su infancia y adolescencia había vivido en el medio andino (Santiago de Chuco, Huamachuco y Quiruvilca –1905-1906–, Cerro de Pasco –1911– y Chicama –1912–), aunque por otra parte había sido educado en el idioma, religión, cultura y literatura de los conquistadores. Pero al margen de la condición de mestizaje e incluso de que su nacimiento y residencia durante los años fundamentales de su formación hubiesen transcurrido en una aldea andina, a pesar de todo eso, sus supuestos indigenismo y peruanidad no influyeron en la escritura de sus poemas, pues en todas sus obras poéticas reconocemos el registro del castellano literario, como el uso de la quinta persona verbal y pronominal o el uso de términos evolucionados procedentes de ‘f’ inicial, caso de hierro en vez de fierro. Así, en *Los heraldos negros*, poema “Bajo los álamos”, verso 12, “Supervive el azul urdido en hierro” y, en el poema “Deshora”, verso 19, “Yo la recuerdo al veros ¡oh mujeres!”; en *Trilce*, poema LXXV, “Estáis muertos”; en los

llamados “Poemas humanos”, poema “Parado en una piedra” verso 31, “También parado el hierro frente al horno,” o en el poema “La rueda del hambriento”, verso 17, “¡ésa dádmela ahora para mí!”; y en *España, aparta de mí este cáliz*, poema XV, verso 38, “¡Bajad la voz, os digo;”.

Pensamos que el mestizaje de Vallejo reside en que era conceptualmente un europeo y emocionalmente un indígena.

Es indudable que la poesía de Vallejo posee una originalidad dentro del panorama poético peruano y al mismo tiempo inicia una de las tendencias del futuro poético nacional, pero también es verdad que –antes y después de él– una de las características de la poesía peruana es su afán de peculiaridad, su crisis de identidad o su falta de tradición, como indica Alberto Escobar (1965: 19): “No sé si exagero al decir, que, si en la 1ª fase se crea y escribe en español, si en la segunda se busca una identidad cultural y estética, más acá de lo español, de la fase tercera en adelante se afianza la convicción del derecho para expresarnos más allá del español”.

Para terminar, debemos señalar que no sólo en la literatura sino en todos los ámbitos culturales del Perú hay una permanente crisis de identidad, que se cuestiona siempre por su origen y naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

Arguedas, José María (1939) “Entre el quechua y el castellano: la angustia del mestizo” en *La Prensa*, Buenos Aires, 24 septiembre.

Arguedas, José María (1950) “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” en *Mar del Sur*, núm. 9, Lima.

Benn, Gottfried (2003) *Antología poética*, Madrid: Cátedra, Letras Universales.

Escobar, Alberto (1965) *Antología de la poesía peruana*, Lima: Ediciones Nuevo

- Mundo, 1965.
- Espejo Asturrizaga, Juan (1965) *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*, Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- Ferrari, Américo (1988) «Los destinos de la obra y los malentendidos del destino. Esquema breve para un estudio de la recepción de la poesía de Vallejo» en Américo Ferrari (ed.) *César Vallejo. Obra poética*, Madrid: Colección Archivos.
- Franco, Jean (1988) «La temática: De *Los heraldos negros* a los “Poemas póstumos”» en Américo Ferrari (ed.) *César Vallejo. Obra poética*, Madrid: Colección Archivos.
- García, Carlos (2001) “Borges y el expresionismo: Kurt Heynicke” en *Variaciones Borges II*, Buenos Aires: Eudeba.
- García Lorca, Federico (1982) Miguel García-Posada (ed.) *Poesía, 2*, Madrid: Akal.
- Jiménez, José Olivio (1971) *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*, Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Mariátegui, José Carlos (2007) Aníbal Quijano (ed.) *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Martos, Marco y Villanueva, Elsa (1987) “Estudio preliminar” en *Trilce*, Lima: PEISA.
- Ortega, Julio (1993) “Introducción” a *Trilce*, Madrid: Cátedra, Letras hispánicas nº 321.
- Reverte Bernal, Concepción (1998) “El Unanimismo y la poesía de César Vallejo” en *Fuentes europeas-vanguardia hispanoamericana*, Madrid: Editorial Verbum.
- Vallejo, Georgette de (1969) “Apuntes biográficos sobre *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*” en *Visión del Perú*, núm. 4, *Homenaje internacional a César Vallejo*, julio, Lima: Industrial Gráfica S. A.
- Vallejo, César (1973) *El arte y la revolución*, Lima: Mosca Azul.
- (1987) Jorge Puccinelli (ed.) “Las lecciones del marxismo” en *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, Lima: Ediciones de Cultura Peruana.