

NOTAS SOBRE LA GÉNESIS, RECEPCIÓN
Y RELACIONES INTERTEXTUALES
DE LA IGNORANCIA DE VALLEJO.
«LOS HERALDOS NEGROS» Y SU HUELLA EN «LOS
APARECIDOS» DE JAIME GIL DE BIEDMA

Antonio Armisén
Universidad de Zaragoza

En 1985 terminé mi trabajo sobre "Intensidad y altura" con una libre aproximación a los primeros versos de "Los heraldos negros". Situado entonces finalmente ante la tentadora y arriesgada posibilidad de interpretar sus aliteraciones, planteaba una duda de lector de poesía no exclusivamente referida a Vallejo ni a esos versos y, sobre todo, en directa y estrecha relación con la ocasión, el monográfico *Linguistique et Poétique* en que se publicó el trabajo¹. El interés y las limitaciones de la aportación lingüística en la interpretación literaria del famoso soneto de 1937 creo que eran ahí evidentes, podían fácilmente contrastarse junto a las renovadoras posibilidades de lectura que surgían con la localización de sus modelos de referencia, con la interpretación intertextual consiguiente y con su integración en la información biográfica, en la historia de las ideas y, sobre todo, en la historia literaria. La polémica estructuralista sobre "Les chats" de Baudelaire hacía innecesarias otras precisiones en ese contexto.

Sin embargo, volver sobre algunos aspectos del problema puede ser hoy el mejor punto de partida. Más aún cuando, tras diez años de silencio, la omisión bibliográfica en algún caso destacado y de forma más general la callada podrían ser ya la única respuesta a esperar por parte de estudiosos otrora tan interesados en el soneto poética de Vallejo... Consumada la silenciosa expulsión del paraíso, sería arriesgado suponer que la comunidad científica *no sabe*, y prematuro e ingenuo extraer conclusiones definitivas. Lo prudente es pensar que se toma su tiempo, y obvio reconocer que, por el momento, *no contesta*. Quizá este trabajo pueda añadir más información útil y nuevos datos pertinentes al caso. Ante la equívoca elocuencia de señaladas omisiones y ciertos silencios, me temo que tendrá que ser uno mismo quien, al cabo de los años, res-

1.- Antonio Armisén, "'Intensidad y altura': Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética", *Linguistique et Poétique*, *Bulletin Hispanique*, LXXXVII, 3 y 4, 1985, pp. 277-303.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

ponda alguna de las dudas y las interrogantes planteadas en aquella ocasión. No veo razón que justifique una modificación significativa del análisis y la lectura publicados entonces que, para mi sorpresa, todavía mantengo casi en los mismos términos. Como principio básico de teoría interpretativa, no creo en la lectura única y definitiva. De modo que habrá que seguir esperando la llegada del temido y deseado interlocutor, del que plantea abiertamente sus desacuerdos, sus razones y su propia y particular propuesta de interpretación. El lector crítico de la poesía de Vallejo tendrá en todo caso, ahora y siempre, la última palabra.

Como apunté entonces en el provocador *finale*, el interés de la aliteración en el poema inicial de *Los heraldos negros* (1918), poema dominado por el sonido de esos *golpes del Destino*, sonoro eco divino cifrado en las famosas *crepitaciones* simbólicas y familiares, no queda limitado a ese efecto dominante. Situados otra vez en el terreno de la especulación interpretativa, encontramos una materia que, poéticamente, semeja asociada también de forma vaga a los míticos orígenes del sonido, de la voz y de la música. Desgraciadamente, nuestra ignorancia crece de nuevo por delante del conocimiento². La aliteración ejemplifica, una vez más y con particular adecuación, buena parte de los riesgos y los problemas de la lectura poética. Ahora su recuerdo nos lleva, como hace diez años, a los límites de la interpretación. Estamos, de nuevo, ante *el componente enigmático de la función poética*. Entremos en el asunto que nos interesa.

Tanto antes como después de esa fecha, los dos poemas de Vallejo presentan una curiosa asociación para diversos críticos que no parece sea solamente fruto del azar y otros accidentes aleatorios. Ambos poemas, pese a la distancia de casi veinte años que los separa, son considerados entre los textos más característicos y representativos de Vallejo. Reaparecen en comentarios próximos o incluso lógicos y críticamente relacionados. En cierta medida no puede extrañarnos: sabemos también que Vallejo, en los últimos años de su vida, recitaba con frecuencia, casi obsesivamente, el inicio del poema liminar.

Entiendo “Intensidad y altura” como poética escrita probablemente un año antes de su muerte. La raíz de su concepción formal puede ser bastante anterior. Es un ejercicio literario muy elaborado. Encierra formalmente como crítico autorretrato, como *pirámide escrita*, algunas de sus conclusiones estéticas y sus observaciones filosóficas y personales más meditadas sobre la obra poética y la creación literaria. Reconocer la relación y alcance general del vínculo con el poema de presentación en su primer libro puede ser tan fácil desde distintas perspectivas críticas como difícil resulta concretar el sentido de su particular adecuación y coherencia. Recordar su identificación personal con “Los heraldos negros” puede ayudar a comprender mejor el alcance de ese vínculo y ofrece reiteradamente materia para la especulación interpretativa. Creo que, para decirlo con palabras de Ferrari, “ese poema resuena como un treno a lo largo de toda la obra de Vallejo”. Serán los golpes concretos que sus biógrafos han señalado³, pero también la experiencia social y universal advertida por otros críticos: el sufrimiento y la expresión de su dolorosa incompreensión.

2.- Tenemos, eso sí, la huella de la recepción de *Trilce* (1922) en uno de sus primeros lectores. Me refiero al prólogo de Antenor Orrego a la primera edición de ese libro, y ahí lo que dice por extenso sobre “El vehículo musical”. Releer ese prólogo es obligado si pretendemos recuperar en alguna medida la primera lectura de Vallejo. Hoy es posible hacerlo gracias a su inclusión en César Vallejo, *Trilce*, ed. de Julio Ortega, Cátedra, 1991, pp. 365-376, y en particular pp. 369-371. Sobre Vallejo y la música véase Xavier Abril, *Exégesis trileca*, Ed. Gráfica Labor, 1980, pp. 63 ss.

3.- La noticia sobre sus problemas familiares como motivo concreto de este poema procede de Alcides Spelucín. Véase Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre*. Mejía Baca, Lima, 1965, p. 82. Después la información ha sido recogida por Luis Mario Schneider en “Comienzos literarios de Vallejo”, publicado en AA.VV., *Aproximaciones a Vallejo*, edit. Ángel Flores, Las Américas Pub. Co., 1971, vol. I, pp. 166-7, n. 31. El obsesivo primer verso de Vallejo se construye con una enfática forma de la lengua coloquial (“tan”...+ adjetivo...). Unida al *no saber*, reaparecerá más tarde en su poesía donde es fórmula frecuente. Tiene destacada presencia en la poesía castellana del siglo XVI y en la lengua poética de Juan de Yepes. *Vid. infra* texto y n. 69.

La importancia de la raíz nietzscheana de "Los heraldos negros" ha venido siendo reivindicada insistentemente en los últimos años. Puede que fuese Larrea el primero en señalar esa huella con claridad y en apuntar razones para la desatención casi general entre los intérpretes de Vallejo⁴. Su concepción crítica del cristianismo y su conocido interés en Nietzsche son perceptibles ya en 1918 y, como señalé en su momento, creo resultan todavía útiles para la mejor comprensión de "Intensidad y altura". En el poema de 1937, integrados en su concepción analógica del Universo y el texto literario, tienen presencia general e imprecisa⁵.

En 1988, el estudio de Gutiérrez Girardot sobre la génesis de la poesía de Vallejo comienza con una objetiva descripción de carencias, pero deriva rápidamente en una tesis inicial más que cuestionable⁶. La reconocible y literaria transformación de la argumentación teológica de la dialéctica negativa se ha convertido, *mutatis mutandis*, en vía rápida que desemboca en el rechazo

4.- Aunque en 1971 Gutiérrez Girardot prefiera omitir en su momento la precisa mención de su autor, la huella de Nietzsche había sido señalada años antes por Larrea en otros poemas como "Retablo" y "Los anillos fatigados" (Cfr. R. Gutiérrez Girardot, "La muerte de Dios", *Aproximaciones a...*, op. cit., vol. I, p. 341). "Los anillos fatigados" coincide con el "Ecce Homo" de Darío (*Primeras notas*, 1888) en su crítica de un Dios pasivo ante el sucederse del tiempo cíclico que retorna circular, que se repite sin cambios con la llegada de cada primavera. El regreso de esa estación reaparece después en "Barcelona ja no és bona", poema de Gil de Biedma en el que creo coinciden la huella de Nietzsche y la de Darío. César Vallejo, *Poesía completa*, Barral edit., 1978. Véase la introducción de Juan Larrea, pp. 37ss., 48 y 58. Para lo referido a la crítica del tiempo circular en Gil de Biedma *vid. infra* "Los aparecidos" (vv. 26-32). Para la presencia de Nietzsche y Darío en "Barcelona ja no és bona" véase A. Armisén, "Sobre [Nietzsche y Jung.] 'Barcelona ja no es bona' y la estructura inicial de *Moralidades*", *Actas del Congreso 'Jaime Gil de Biedma y su generación poética'* (1991). Diputación General de Aragón, 1995, vol. I, pp. 147-173; en particular sobre la relación con "Ecce Homo" pp. 158-9 y nn. 28 y 29.

5.- A. Armisén, "Intensidad y altura": "...", *art. cit.*, pp. 286, 295, etc. La verificación de la huella de Nietzsche resulta difícil. Es vía sugerente en la interpretación, pero, sin duda, también suscita arriesgadas especulaciones. Su delimitación es imprecisa, puesto que sabemos poco sobre los textos concretos de Nietzsche que llegó a leer antes de 1919 y sobre las fechas en que Vallejo pudo leerlos. Veamos un ejemplo. Si en el momento de escritura de "La araña", primer poema de *Buzos* (sección segunda de *Los heraldos negros*), Vallejo hubiera leído ya *El Anticristo* (texto 38), lo más verosímil sería pensar que el tierno y analítico interés del poeta por esa criatura ínfima no puede ser ajeno a la identificación que el filósofo propone del sacerdote cristiano con el repulsivo animal y, por consiguiente, a su crítica del sacerdote (*Genealogía de la moral*, III, etc.). En ese hipotético caso, estaríamos ante un enigmático poema marcado por su intención desmitificadora de la Naturaleza y por la búsqueda de una nueva dignidad simbólica para las criaturas del Universo. Que "La araña" expresa la participación solidaria en la pena de los otros, asumida como condena en "La cena miserable" (*vid. infra*), y que adelanta el dolor cósmico de *Poemas humanos* lo señaló Roberto Paoli en *Poesie di César Vallejo*, Lerici, Milano, 1964, p. XLVI. Que encierra la tensión elemental entre lo aéreo y lo más bajo lo advierte, siguiendo al propio autor, Jean Franco, *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*, Ed. Sudamericana, 1984, p. 67 y n. 15. En todo caso, el título y el primer verso "Es una araña enorme que ya no anda" coinciden parcialmente en su articulación con el título e inicio del soneto "El cura" de Herrera y Reissig: "Es el cura...". Sin duda, *podría* ser mera coincidencia, puesto que se trata de una fórmula reconocible y caracterizada. El retrato crítico del cura escrito por Herrera expresa con crudeza una tensión muy semejante. Incluye una referencia final a "la caída" *in peccato turpi contra sextum*, y a las consecuencias de tal *sacrilegio* (Cod. 1917, *Providentissima Mater*, Canon 132, cap. 1). Nietzsche y Herrera pueden ser la clave del sentido último y personal de "La araña". Su simbolismo antropomórfico lo marca la descripción final como "viajera", ajustado al alegorismo de la *peregrinatio vitae*. *Vid.* Julio Herrera y Reissig, *Los peregrinos de piedra* (1909) en *Poesía completa y prosa selecta*. Edición de Alicia Migdal, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p. 13; *vid.* A. Armisén, "Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y...", *art. cit.*, p. 300, n. 54, etc. y también J. Franco, "La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*", César Vallejo, *Obra poética*, ed. crítica coordinada por A. Ferrari, Archivos, 1988, p. 579.

6.- R. Gutiérrez Girardot, "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo", en César Vallejo, *Obra poética*. Edición crítica. Américo Ferrari coordinador. Colección Archivos, 1988, pp. 501-538. En adelante citaré esta edición como César Vallejo, *Obra poética*, ed. crít. cit.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

de la capacidad de la Filología para interpretar correctamente a Vallejo: su poesía está más allá de lo que la Filología puede explicar, según el maestro colombiano. Difícil seguirle en su peregrina y sospechosa tesis inicial, pero no entraremos ahora en la argumentación ontológica. Si tomásemos en serio las implicaciones casi metafísicas de su propuesta, me temo que nuestro concepto de poema, de texto, lectura e interpretación sería diferente del suyo. No parece, sin embargo, que sea necesariamente ése el caso. Nos queda la duda, puesto que no llegamos a saber con claridad cuáles son los límites de esa Filología de la que nos habla. Tras el caracoleo inicial, pocos párrafos más adelante olvida esas tesis para realizar junto a algunas propuestas sugerentes y reconocibles otras escasamente innovadoras, en una línea filológica más bien tradicional que ha de considerarse como evidencia y hace innecesario otro comentario más detallado. Queda, eso sí, la desconfianza que suscita la particular y casi general descalificación de la Filología. Me temo que esas supuestas carencias, sobre todo, esconden y justifican las de sus practicantes. Expresan una insatisfacción.

Pese a su declaración al respecto, esa lectura, lejos de ser una interpretación filológica *desde dentro*, se queda en una lectura algo confusa y casi siempre *desde fuera*: desde los casos más o menos semejantes y dispares de Kierkegaard, Kafka, Celan, Trakl.. quizá repetidos en demasía, en ocasiones listados a manera de retahíla. ¡Cuánta K, Vallejo, ... cuánta K!

Su lectura de los textos de Vallejo es fragmentaria, no muy filológica y menos original de lo que pretende, por más que al omitir la mención de la crítica vallejoista inmediata en la que probablemente se inspira pueda parecer personal. Lo que sí es más personal es la tentativa reiterada de iluminar la poesía de Vallejo a través de la obra e incluso, en algún momento, el estilo de Jorge Luis Borges. La dispersión de las citas de la lengua poética de Vallejo, significativamente centradas en la repetición de fragmentos de pocos textos, no alcanza a ser siquiera una buena interpretación de esos mismos poemas. No creo tampoco que lo pretenda. La intención parece otra. Consecuentemente, la distancia que separa el título del contenido de su trabajo crece y *se ahonda*. Quedan también, desde luego, sus dudas, sus preguntas y alguna inteligente sugerencia.

Modestamente sigo creyendo que, como ya señalaron Jean Franco o Julio Ortega hace unos años, buena parte de la posibilidad de mejorar la interpretación de los difíciles poemas de Vallejo está en la localización y análisis de sus modelos y referentes. Tarea nada sencilla, por otra parte; y, como tal, frecuentemente también insatisfactoria o mal resuelta. La aspiración de reconstruir la génesis de los poemas de Vallejo no puede renunciar a estudiar su relación con los modelos más caracterizados, una vez que éstos prueban su relevancia. La descalificación general que el estudioso colombiano hace de la localización e interpretación de influencias y precedentes literarios en la literatura posterior al Romanticismo la amplía hasta negar las posibilidades de la Filología anterior en relación con el caso particular de Vallejo⁷. Creo que buena parte de las afirmaciones de Gutiérrez Girardot son críticamente inaceptables. Además, no se sostienen ni en el caso de Vallejo ni en el de Gil de Biedma, pese a la distancia humana y poética que los separa.

7- R. Gutiérrez Girardot, "Génesis y recepción...", *art. cit.*, pp. 502 ss. Sus aportaciones en el terreno propuesto por el título del trabajo son negativas en más de un sentido. La pretensión personal de dar una visión *más universalista* de Vallejo por medio de la comparación ocasional con aspectos de la vida, la obra o el destino crítico de Kierkegaard, Rilke, Kafka, Celan y Trakl, entre otros, pone en evidencia sus límites y perceptibles carencias. No se apoya en la consideración de las mejores propuestas de la crítica vallejoista que ahora hasta resultan inconvenientes. La omisión en su argumentación de datos publicados ya conocidos e interpretaciones *inconvenientes*, y el uso subjetivo o incluso distorsionador e injusto de bibliografía preexistente merecen ser cuestionados abiertamente. Destacaré su incompreensión de la historia de la literatura, su simplista rechazo de las posibilidades interpretativas de la génesis literaria y la tergiversación abusiva de los trabajos de Valverde. Vid. R. Gutiérrez Girardot, "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo", *art. cit.*, en César Vallejo, *ed. crít. cit.*, pp. 503-4, 532-3, 536-7, etc.

El análisis de "Intensidad y altura" y la revisión de la bibliografía crítica sobre ese poema ocupan de manera especial al profesor colombiano en 1988. Sin embargo, curiosamente y con insistencia, cuestiona interpretaciones precedentes sin citarlas y, como hace incluso con el texto del poema, las descontextualiza y trata fragmentariamente. Tampoco le acompañaré en esas prácticas si puedo evitarlo. El caso del soneto poética de Vallejo puede servir como ejemplo de lo que entiendo como limitaciones filológicas, pero no es, desde luego, caso único. Cuando la desatención interpretativa a los modelos, influencias o referentes literarios se quiere justificar teóricamente y esa tropelía filológica se comete mentando la "teología poética negativa" (*sic*), ignorar el modelo literario de la poesía mística del XVI y su influencia en la poesía de Vallejo resulta doblemente significativo. Lo veremos pronto.

Parece todavía como si la amenaza de los viejos temas polémicos de la crítica vallejjista bloquease algunas posibilidades de interpretación. Negar la utilidad de la crítica nietzscheana al cristianismo para la comprensión de algunos problemas de la poesía de Vallejo -y ese error no lo comete, desde luego, el crítico mencionado-, como negarse aún a ver y a valorar la huella objetiva de algún verso y algún tema de Mallarmé o la de otros poetas y textos de referencia, puede ser muy fácil desde diferentes prejuicios ideológicos, nacionalistas, críticos o incluso estéticos. Pero nos deja sin elementos que, si bien han de ser críticamente contrastados, resultan necesarios para la interpretación. Su desconocimiento o su descuido me temo que nos adentran solamente en los oscuros silencios de la más pura incompreensión del texto.

Al mismo tiempo, la crítica que desemboca en el asombro y el silencio último, incluso cuando parece meditada y podríamos pensar que es consciente de su función real y sus limitaciones más evidentes, no llega tampoco a confundirse con la poesía que mitifica⁸. Es o parece ser metodológicamente sospechosa y, al menos, debe ser cuestionada. Sólo sería aceptada como la reacción inicial de un lector. Ajustándonos a la materia, pensemos de la mano de Platón, Aristóteles... y H.R. Jauss, con modestia más que justificada otra vez, que la admiración, momento fundamental en la percepción estética, está motivada por el desconocimiento de las causas de las cosas, pero es también el principio de la Filosofía. Es posible que el camino sea lento y no pueda completarse de encargo, ni a fecha fija, pero todavía va por ahí.

Tras los desgraciados y conocidos desmanes de Astrana Marín, la interpretación de "Los heraldos negros" ha sido piedra de toque de la crítica vallejjiana. No pretendo ahora una completa revisión de su fortuna crítica, ni tampoco *directamente* una nueva interpretación del texto⁹. Mi

8.- Hoy no pasa de ser solución fácil y gastada. Pero tiene anecdótica y curiosa semejanza con renuncias que considero superadas filológicamente hace más de cincuenta años en el caso modélico de San Juan de la Cruz. Sus consecuencias y limitaciones pueden ser reconocibles sin salir de la expresión y la materia poética que nos interesan más ahora. Ayuda a recordarlo el reciente trabajo de José Ángel Valente, "Formas de lectura y dinámica de la tradición", pp. 15-22 en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, (eds. J. Á. Valente y J. Lara Garrido), Tecnos, 1995. Véase las pp. 16-7.

9.- Trabajos sobre "Los heraldos negros" de los que tengo noticia son Ángel Flores, "Antecedentes y consecuencias de 'Los heraldos negros'", *Aproximaciones a César Vallejo*, op. cit., vol. II, pp. 9-11; Luis Monguió, 'Los heraldos negros', *Aproximaciones...*, op. cit., vol. II, pp. 43-5; W. Mignolo, "La dispersión de la palabra: aproximación lingüística a poemas 'Vallejo'", en *El escritor y la crítica*, op. cit., 479-95; R. Matus Lazo, "Comentario de textos literarios: 'Los heraldos negros'", *La Prensa Literaria*, 8 de Nov. de 1970. Este último trabajo no he podido consultarlo. Su noticia la encuentro en J.E. Arellano, "Vallejo en Nicaragua", *Homenaje a César Vallejo*, vol. I, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Abril-Mayo 1988, 454-5, p. 187. Más importante puede ser una revisión de las frecuentísimas valoraciones de este poema apuntadas regularmente por los estudios sobre Vallejo. Intentaré solo una selección, quizá injusta, de algunas destacables que pueden ser útiles para la ocasión. J. M. Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, 1952, pp. 52-3; A. Coyné, *César Vallejo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, pp. 91 y ss.; A. Ferrari, *El universo poético de César Vallejo*, Monteávila, 1972, pp. 27 ss.; y también su introducción a César Vallejo, *Obra poética completa*, Alianza, 1982, pp. 12 ss.; Jean Franco, *César Vallejo. La*

intención quedará limitada en principio a la reconsideración de los que parecen ser algunos de los problemas más importantes desde una perspectiva muy concreta, centrada por la relación particular que quiero analizar con "Los aparecidos" de Jaime Gil de Biedma. Claro está que el poema barcelonés confirmará también la importancia de la poesía del XVI para entender el origen de la ignorancia de Vallejo. Veremos, pues, un ejemplo más del interés de volver sobre los pasos de la historia literaria, y estudiaremos varios casos de relación intertextual que entiendo útiles para interpretar otros poemas.

En lo que respecta a la crítica vallejiiana, el presente trabajo es -quizá y sobre todo- una aportación más al análisis de la recepción de ese texto y, en alguna medida, de la poesía del peruano en la expresión poética y en la crítica españolas de postguerra. Pero ese objetivo, en apariencia limitado, nos devuelve la aportación creadora de alguno de sus lectores más atentos en esas fechas, y con ella reaparecen problemas e interpretaciones que hoy nos ayudarán a conocer mejor lo que Vallejo tuvo *in mente* durante la elaboración del poema y del libro poético del mismo título. El renovado interés de las interpretaciones de poetas y críticos vallejistás de los años cincuenta es indicativo. Estudiarlo detenidamente aquí nos alejaría del tema.

El problema más general que aquí replantearé es el alcance y sentido de la ignorancia expresada desde el famoso primer verso: "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!". La fórmula expresiva y la mencionada ignorancia de Vallejo han sido repetidamente valoradas por la crítica¹⁰. Las interpretaciones de las que tengo noticia adolecen por su descuido de algunos hechos que no podemos considerar fútiles, por lo que su interpretación ha de ser revisada, corregida y matizada. Estamos ante un problema con tradición literaria anterior que Vallejo en alguna medida conocía, por más que sus intérpretes, con frecuencia limitados en exceso a los conocimientos más propios y específicos de la literatura de los siglos XIX y XX, no lo hayan reconocido como entiendo necesario. Es un descuido que tiene consecuencias, un error repetido y consagrado que hay que corregir. La posible recuperación de sus referentes trae consigo, de hecho, una nueva lectura para otros textos de Vallejo. Intentaremos hilar fino y decirlo además con claridad.

Como señalé refiriéndome a "Intensidad y altura", apreciar la presencia en el poema del lenguaje de origen religioso es también percibir su calculada sustitución, su vaciado significativo. El tema nietzscheano y romántico de la *muerte de Dios*, en directa relación dialéctica con la lengua bíblica, religiosa y ritual, es en mi opinión uno de los ejes fundamentales de la poesía de

dialéctica de la poesía y el silencio, op. cit., pp. 64-6; y también "La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas humanos*", en la mencionada César Vallejo, *Obra poética*, ed. crít. cit., pp. 577-8; Julio Ortega, "Idea y función de la poesía", en *La teoría poética de César Vallejo*, Del sol editores, 1986, pp. 106-7; R. H. Herrera, "El culpable", *Cuadernos. Hispanoamericanos*, 454-5, 1988, pp. 487-96; Rosamarie Bollinguer, "Vallejo en Alemania", *ibidem*, pp. 238-9; y el inmediato R. Gutiérrez Girardot, "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo", art. cit., *ed. crít. cit.*, pp. 502-3, 515, 520, etc.

10.- La atención al *no saber* de Vallejo es muy frecuente. No conozco sin embargo un estudio satisfactorio del problema, ni tampoco ningún análisis que lo considere en relación directa con los precedentes literarios que parecen más pertinentes y significativos. Merece atención A. Coyné, "César Vallejo, vida y obra", *Homenaje Internacional a César Vallejo, Visión del Perú*, 4, 1969, p. 46. Más asequible es su reedición en *César Vallejo. El escritor y la crítica*, ed. de J. Ortega, Taurus, 1974, p. 25. También A. Coyné, *César Vallejo*, op. cit., p. 45. Es obligado mencionar José Ignacio López Soria, "El no saber como actitud existencial en César Vallejo", *Amaru*, 5, 1968, pp. 91-2; después reeditado como "El no saber" en *Aproximaciones a Vallejo*, ed. cit., vol. II, pp. 13-6. Quien sí había percibido de algún modo la relación de la ignorancia de Vallejo con fórmulas expresivas recurrentes y reconocibles, asociadas a la indeterminación morfológica, sintáctica y semántica es Giovanni Meo Zilio, *Stile e poesia in César Vallejo*, Liviana Editrice, Padova, 1960, pp. 57-8 y n. 85. Un caso de atención más reciente al tema, con útiles sugerencias, es el estudio de Hedvika Vydrová, "Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: *Los heraldos negros*", (1979), citaré por la traducción castellana AA.VV. *En torno a Vallejo*, ed. de A. Merino, Júcar, 1988, pp. 55-97, en particular pp. 76-7.

Vallejo¹¹. La crisis social y personal que expresa la lengua poética del peruano no puede entenderse separada de la tragedia humana que la desaparición del Creador trae consigo. Ajustados a ese planteamiento ideológico, el *Cántico espiritual*, la *Noche oscura del alma* y, en su conjunto, la lengua poética de Juan de Yepes, de Fray Luis de León y la poesía religiosa en cuanto modelos de referencia significativos han de ser tomados en atenta consideración para comprender e interpretar la búsqueda poética de Vallejo.

El "...Yo no sé!" de Vallejo, a la luz de la tradición literaria anterior y, sobre todo, de la presencia de la *ignorantia* en la poesía mística de San Juan de la Cruz, merece una nueva interpretación que hoy se ve potenciada con la comentada huella nietzscheana de ese famoso poema¹². Aunque pudiera parecerle paradójico a un lector atento, la antes mencionada interpretación de "Intensidad y altura" (1985) y los trabajos que se integran posteriormente en la casi inmediata edición crítica de Ferrari (1988) ejemplifican bien el interés actual del problema y la necesidad de insistir en mi tesis. Diez años más tarde, no creo que el silencio vaya a resolver el caso.

Interesa mucho advertir desde el principio que "Los heraldos negros" expresa una ignorancia que no hace explícita su relación con los precedentes apuntados, que debe ser interpretada de forma literal y, por tanto, parece ajena a la famosa *ignorantia*. Pero una relectura del libro *Los heraldos negros* permitirá probar que en 1918 y en años anteriores César Vallejo conocía el alcance espiritual de la materia y su presencia en la poesía del carmelita¹³. Debemos albergar todavía algunas dudas sobre los límites de su información en ese tema y sobre los cauces que, aparte su lectura de la poesía religiosa de los siglos áureos, lo hacen posible y lo actualizan como referente literario y tema poético recurrente antes de 1918. Consecuentemente, el interés de la ignorancia de Vallejo para comprender mejor la génesis y el sentido de su poesía es evidente¹⁴.

11.- El tema de la *muerte de Dios* tiene abundante bibliografía anterior a su localización en Vallejo. Quien primero señala la presencia del mismo en la poesía de Vallejo e inicia su estudio es Gutiérrez Girardot con "La muerte de Dios", *Aproximaciones...* (1971), op. cit., I, pp. 335-350. Sobre el mismo problema en un marco más amplio, véase Rafael Gutiérrez Girardot, "Secularización, vida urbana, sustitutos de la religión" en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. F.C.E., México, 1988, pp. 45-89. También en 1971 Julio Ortega señalaba el interés del problema en "Heraldos: la poética de la persona confesional", reimpresa luego en *La teoría poética de César Vallejo*, del Sol editores, 1986, pp. 11-36, particularmente pp. 20 y 26. Véase J. Franco, *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*, op. cit., pp. 59, 129, 137, 163, etc.; A. Armisén, "'Intensidad y altura'...", *art. cit.* Véase también V. Camps, *Los teólogos de la muerte de Dios*, Barcelona, Nova Terra, 1969; etc.

12.- Varios de los trabajos integrados en la edición crítica coordinada por Ferrari coinciden en aludir a la relación con Nietzsche del poema "Los heraldos negros". Véase al respecto José Miguel Oviedo, "Los heraldos negros", p. 12; y Rafael Gutiérrez Girardot, "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo", pp. 514 ss., *art. cit.*, publicados en César Vallejo, *Obra poética*, ed. crít. cit.

13.- La conocida fórmula del "no sé qué" es sólo una forma particular y reconocible de la expresión de la ignorancia de Vallejo. Su presencia, como veremos, no está limitada a *Los heraldos negros*, pero su repetición en ese libro requiere atención. *Vid.* "Deshora" v. 9; IV de *Nostalgias Imperiales*, vv. 1-2; "Hojas de ébano" v. 24; "Ágape" vv. 8 y 14; "La de a mil" v. 2; "Dios" v. 6; "Encaje de fiebre" v. 6. También la localizamos en un poema anterior no incluido en ese libro como "La mula" v. 5 (1917). *Vid. infra* n. 29; texto y nn. 69 y 84. Otros poemas en los que la expresión de la ignorancia de Vallejo alcanza particular relieve son "Los heraldos negros", "Setiembre", "Oración del camino", "El pan nuestro", "Líneas", etc.

14.- Julio Ortega conoce desde 1986 la antes mencionada interpretación de "Intensidad y altura" (*supra* n. 1), y percibe también en 1988 la posibilidad de relacionar el problema con la expresión de San Juan de la Cruz, pero no parece tomar muy en serio el alcance textual de su relación con la lengua poética del carmelita y el interés de ese referente concreto. La descripción de la lengua de Vallejo como poesía "del ay y el baluceo" era ya descripción muy meditada que Valverde plantea en 1949 (*vid. infra* texto y n. 87) y que, antes aún, había propuesto Xavier Abril en su *Antología de Vallejo* (1942). Coyné alude también al baluceo en su estudio citado del *Homenaje Internacional* de 1969. Después el término ha hecho fortuna, es punto de encuentro de distintas interpretaciones y frecuente en la descripción de la poesía de Vallejo. Ortega, que había usado el término en trabajos anteriores, ha insistido certeramente en la introducción a su

La relación del *no saber* de Vallejo con la poesía de Juan de Yepes es fácil de confirmar temática y formalmente. Resulta sugerente en una interpretación histórico literaria de su lengua poética. Pese a la opinión contraria de quienes rechazan el interés y posibilidades del análisis de influencias -cuando el caso lo permite, yo prefiero hablar de relaciones intertextuales-, junto a su verosimilitud nos ofrece evidencia filológica y pruebas que valoro como objetivas¹⁵. La entiendo una relación estrecha, significativa en lo ideológico y necesaria en la interpretación. Desde luego, a tenor de lo publicado hasta la fecha, permite una más rigurosa confirmación en su expresión formal que la que esbozan y comentan las cautas especulaciones de López Soria sobre la limitada coincidencia con Kierkegaard y Heidegger, o sobre la imprecisa conveniencia de leer la poesía de Vallejo a la luz de planteamientos de Jaspers¹⁶. Creo, eso sí, que el particular interés de Kierkegaard por el caso de Job merece atención, puede ayudarnos a comprender mejor las razones del poeta y la condición de guía y modelo de referencia del caso bíblico en el *no saber* y en la *ignorancia* de Vallejo¹⁷.

reciente edición de *Tritelce*, Cátedra, 1991. Véase Julio Ortega, "La hermenéutica vallejana y el hablar materno", en César Vallejo, *Obra poética*, ed. crif. cit., en particular p. 607; también J. Franco, "La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*", *ibidem*, p. 603; y R. Gutiérrez Girardot, "Génesis y recepción...", *ibid.*, pp. 515 y 522.

15.- El rechazo por parte de Gutiérrez Girardot en 1988 de la posibilidad y la validez de una crítica que intente reconstruir el proceso de creación de Vallejo guarda estrecha relación con el caso ejemplar de "Intensidad y altura", que cita repetidamente, e incluso con el resto de los poemas mencionados en el extenso artículo sobre ese soneto del *Bulletin Hispanique* (LXXXVII, 1985) (*supra* n. 1). Tras su *gran lanzada* a la *crítica hidráulica* de 1971, la contribución del profesor colombiano a la edición crítica de 1988 semeja más arriesgada y radical. Con la curiosa búsqueda negativa de una perfección crítica utópica, descalifica el análisis de influencias y la posibilidad de avanzar en la interpretación de la génesis de los textos de Vallejo. Pese a prestar reiterada atención a "Intensidad y altura", curiosamente omite toda referencia a la antes citada interpretación de dicho soneto y a su tesis central sobre las relaciones intertextuales, la génesis e intención estética de ese mismo poema. Una útil introducción sobre el estado de la crítica intertextual en las fechas que nos interesan es el trabajo de Udo J. Hebel, *Intertextuality, Allusion, and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1989.

16.- Véase José Ignacio López Soria, "El no saber como actitud existencial en César Vallejo", *Amaru*, 5, 1968, *art. cit.* reproducido en AA.VV. *Aproximaciones...*, op. cit., vol. II, pp. 47-9. Está documentado por dos cartas de Rafael Méndez Dorich a Ángel Flores, aunque cincuenta años posteriores a los hechos (1970), que Vallejo tuvo un conocimiento inicial de la obra de Kierkegaard a través de la relación con sus amigos de Trujillo, de la mano de Juan Manuel Sotero. Nada se ha dicho sobre la edición que pudo manejar, ni sobre los textos que llegó a leer en esas fechas. Me temo que la imprecisa evocación amistosa -muy celebrada noticia en su momento y en fechas posteriores-, veinticinco años después de publicada ha dejado de ser novedad: merece ya una reconsideración crítica. Sí, como parece deducirse de la muy tardía información de Méndez Dorich, Vallejo conoció a Kierkegaard antes de marchar a Lima en Diciembre de 1917, tuvo que hacerlo con dificultad cierta y en una traducción no española (¿francesa, inglesa o italiana...?). La primera edición de textos de Kierkegaard en castellano, mera presentación simbólica precedida por estudios introductorios de H. Hoffding y H. Delacroix aunque muy útil, es de 1918. *Vid. Aproximaciones...*, op. cit., I, pp. 135-6; Rafael Larrañeta, "Recepción y actualidad de Kierkegaard en España", *Estudios Filosóficos*, 105, vol. XXXVII, 1988, pp. 317-46.

17.- El modelo de Job permite apreciar la recurrencia del tema y del tipo de *hombre que sufre y no entiende o no sabe*. Su resonancia, su presencia repetida, como la del *caso humano* y trágico de Jesucristo, prueba la coherencia intertextual sostenida en numerosos poemas de Vallejo, asienta su *construcción poética*. Hoy no cuesta mucho confirmar el interés de Kierkegaard por la figura de Job. Sus comentarios al *Libro de Job* (I, 20 y 21) fueron recogidos en la antología *La hora de Job*, Monteavila, 1970, pp. 203-222. Creo se trata del texto de su discurso sobre ese tema de 1843. Quizá sea *El evangelio del sufrimiento* la obra de Kierkegaard que más atención presta al caso de Job, aunque no es la única. Particular interés tiene para nosotros por su referencia al modelo de Job "El más infeliz", breve texto que Vallejo pudo leer en castellano en 1918. Se publicó en *Prosas de Soren Kierkegaard*, versión de Álvaro Armando Vasseur, Editorial América, primer libro de la Biblioteca de Autores Célebres, Madrid, sin fecha, pp. 215-237. La citada edición es de 1918, según fecha Larrañeta (*supra* n. 16) y, antes, había ya recogido el artículo del Espasa sobre su traductor, el mencionado escritor uruguayo. Es la primera edición conocida de textos de Kierkegaard en castellano. Pudo ser también la primera lectura realizada por Vallejo del filósofo danés e, incluso si no fue la primera, es lógico pensar que tuvo que interesarle vivamente en esas fechas. La relación de la infelicidad con el poeta es el tema del primero de los textos seleccionados de los *Diapsalmata* y traducidos del francés por Vasseur (*ibidem*, p. 201).

Considero la declarada ignorancia literaria y personal de Vallejo como un ejemplo de su vivencial forma de entender la poesía, influida por sus lecturas sagradas, filosóficas y poéticas, y activada por sus problemas individuales, familiares y sociales. Su correspondencia personal permite advertir que la percepción del *no saber* alcanza de lleno sus experiencias cotidianas¹⁸. No será caso único, pero la reiterada aparición del “no sé qué” en 1918 y en años inmediatos configura lo que para Vallejo llega a ser en esas fechas una fórmula casi obsesiva¹⁹. Difícil es señalar los límites culturales y psicológicos de un recurso que funde los opuestos universos del saber y el no saber, un origen culto con implicaciones metafísicas y precedentes literarios o incluso epistolares con reconocibles raíces coloquiales y populares²⁰.

A tenor de lo que la crítica biográfica ha señalado, el sentido y alcance de los golpes y de su ignorancia podría quedar limitado realista y erróneamente a los problemas particulares y familiares, ajustado al decoro de la persona real, su experiencia y su biografía. No podemos desatender tampoco el *hecho simbólico* de que el conflicto que el poema expresa tiene a su vez el precedente bíblico y literario de Job, lejano modelo que entiendo significativo, y el de quienes tras él han sufrido el dolor y la angustia asociados a la duda, a la humana incompreensión de sus causas y razones²¹. Quizá sea provechoso recordar el interés de Vallejo por la poesía de Fray Luis de León que ahora deberá con razón situarse junto a la de San Juan de la Cruz entre sus modelos reconocidos.

18.- Fácil es documentar la repetida presencia del “no sé qué” y el *no saber* en la poesía y en la correspondencia personal de Vallejo desde 1916 y hasta fechas posteriores a la aparición de *Los heraldos negros* en 1919. Lo extraño es que, pese a la repetida publicación e interpretación de esos textos, el caracterizado problema no haya sido reconocido y valorado. Si es evidente que el caso de la poesía de San Juan de la Cruz no es el único precedente a considerar, su reiterada marginación llega a configurar una curiosa forma de *voluntad crítica* que sería muy útil superar para la mejor interpretación de la poesía de Vallejo. También importa subrayar la relación del tema con el tono confesional, y su presencia en alguna significada entrevista y en epístolas amistosas y familiares. De modo que el precedente de Cicerón y el de San Agustín, como veremos, requieren cierta atención. *Vid.* cartas a Óscar Imaña del 29-I-18; 29-III-18; 2-VIII-18 y 12-II-21; a su hermano Miguel 16-X-18. También la entrevista en *La Reforma* a Manuel González Prada del 9-III-18.

19.- La fórmula aparece en otras epístolas y textos con ecos ciceronianos y, en ocasiones, anticlericales. Señalaré alguno del poeta Arthur Rimbaud que creo útil valorar como indicio de usos socioculturales. Véase la “Lettre du baron de Petdechèvre à son secrétaire au château de Saint-Magloire”, publicada en *Le Nord-Est* (16-IX-1871). Citaré por A. Rimbaud, *Oeuvres*, ed. de Suzanne Bernard, 1960, pp. 134-141; en particular p. 137. *Vid. infra* n. 20.

20.- Porqueras Mayo ha documentado la difusión de la fórmula en España y América en la literatura romántica, finisecular y postmodernista, aunque no incluya ninguna referencia a Vallejo. La conciencia del tema y su relación con la poesía de San Juan de la Cruz ha de darse por supuesta en los círculos religiosos. Es ahora particularmente útil el precedente de la reiterada presencia del “no sé qué” y el *no saber* en *Pepita Jiménez* (1873), donde ha de leerse enmarcada por el que fue primer título y parece irónico epígrafe: *Nescit labi virtus*. Tanto el seminarista Luis de Vargas como su tío y director el Deán hacen uso repetido de la fórmula que, ajustada al decoro epistolar y particular de cada personaje, caracteriza el lenguaje de clérigos y asiduos de los libros de espiritualidad. Son los conocedores de las implicaciones sagradas de la ignorancia, de la inefabilidad y de la poesía del carmelita. Sus matices, relaciones intertextuales y variaciones merecen atenta lectura. Dejemos el análisis detallado para una próxima ocasión. Advertiré que existe un curioso antecedente que no pudieron conocer Valera ni el Vallejo anterior a 1924. Me refiero a A. Rimbaud, *Un Coeur sous une soutane. Intimités d'un séminariste*. (1870). Edition et commentaire de Steve Murphy, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 1991. Es un breve texto, no publicado hasta 1924, en el que la presencia del “no sé qué” contribuye a la parodia escatológica y a la construcción del discurso del personaje narrador (*ibidem*, p. 36 líneas 19-20; y p. 58 líneas 27-8). Vuelvo sobre el problema en la n. 65. Para más información sobre otros precedentes del tema *vid.* Alberto Porqueras Mayo, “El *no sé qué* en la literatura española”, *Temas y formas de la literatura española*, Gredos, 1972, pp. 11-59, particularmente p. 86. También Juan Valera, *Pepita Jiménez*, ed. de Leonardo Romero, Cátedra, 1991, pp. 25, 141 y n. 1, 172, 181-2 y n. 44, 193, 198, 200, 204, 211, 218-9, 225, 232, 250, 252, 263, 290, 315, 328, 388, etc.

21.- Puede que fuese Valverde en 1949 el primero en relacionar el sufrimiento de Vallejo con el caso de Job. Después se ha acercado al problema Noel Salomon, aunque de forma indirecta y ocasional (*infra* n. 30). El tema de Job tenía

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

Veamos a continuación el conocido poema de Vallejo:

LOS HERALDOS NEGROS

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

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!¹²

Puede justamente impresionarnos en una primera lectura, de acuerdo con lo que entiendo es la intención del poeta que lo sitúa en posición inicial, como la expresión sencilla e intensa de su incompreensión. Expresa la ignorancia y el asombro dolorido ante esos "golpes en la vida". Tiene precedentes reconocibles en la mejor tradición poética castellana y en la cultura bíblica y cristiana que Vallejo conoce bien. Lo explícito de sus críticas referencias al cristianismo en este poema

en esas fechas otros precedentes castellanos próximos que hemos de tomar en consideración. Véase al respecto F. Villaespesa, *El libro de Job*, 1908; y R.M. del Valle Inclán, "Los versos de Job", *Nuevo Mundo*, 9 de Noviembre de 1911. Recordando ahora la huella de Renan en *El Anticristo* de Nietzsche (vid. textos 28, 29, etc.), señalaré que aquél tiene un trabajo sobre el tema (*Le livre de Job*), contestado por Marcelino Menéndez Pelayo y F.J. Caminero en su "versión directa del hebreo" (manuscrito fechado en 1892). En 1911 se publica *Job ante el Libro de los salmos. Salmo eucarístico en el Congreso XXII*, Madrid. Es obra elaborada por el Consejo Áulico del Congreso Eucarístico. Este libro "exponía el modo correcto de leer *El libro de Job* y su relación con las estaciones del calvario" (*Via Crucis*). Vid. Juan Carlos Ara Torralba, *Ricardo León (1877-1943). Vida y obra*. Tesis doctoral. Ed. microfichas. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 112-3. Para más información bibliográfica sobre la interpretación del *Libro de Job*, vid. *Biblia comentada*, IV, Sapienciales, B.A.C., 1967, pp. 30-2, etc. Para las alusiones en relación con Vallejo, J.M. Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, 1952, p. 46; N. Salomon, "Algunos aspectos de lo "humano" en *Poemas humanos*" (1971), *Aproximaciones a César Vallejo*, op. cit., vol. II, pp. 191-230. Citaré este trabajo por la edición, hoy más asequible, de Julio Ortega, *César Vallejo. El escritor y la crítica*, op. cit., pp. 289-334. Para lo referido a Job, véase pp. 303, 309, etc. Salomon señala límites a la tesis sobre la huella bíblica en algún poema y apenas menciona la relación con la poesía religiosa de Fray Luis y San Juan de la Cruz en su crítica del cristianismo de Vallejo. Creo que, a la luz de la interpretación que propongo, la valoración de esas relaciones por el profesor de Burdeos deberá ser revisada. *Infra* nn. 83 y 84.

22.- Este poema se escribió en 1917, y se publicó, al parecer, ese mismo año en *Mundo Limeño* y *La Reforma*. Transcribo el texto impreso en 1918 en su primer libro, pero conviene tener presente que, como es sabido, la primera versión de la tercera estrofa era muy diferente; "Son las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que traiciona el Destino. / Son esos rudos golpes las explosiones súbitas / de alguna almohada de oro que funde un sol maligno" (vv. 9-12). Véase ambos textos y la información sobre las circunstancias de su escritura en César Vallejo, *Obra poética*, ed. crít. cit., pp. 20-1 y 116.

aconseja tomarlos en consideración en una lectura interpretativa. Ignorarlos sería, al menos, un extraño proceder crítico difícil de justificar cuando tanto se ha escrito sobre la materia²³.

Sólo una radical descontextualización, que extrañe el poema del libro del mismo título en que finalmente se integra y que, al mismo tiempo, desatienda otras explícitas referencias del propio texto, ayudará a entender la posibilidad real de esa lectura reductiva. En ese caso, limitar el significado de la ignorancia a su sentido lato será la mejor lectura, pero sólo hasta que la sucesión de los poemas del libro revela las implicaciones del problema. El sentido de esta ignorancia se hace reconocible con su reiterada aparición en los subsiguientes poemas. La identificación del poema y el libro la expresa con claridad el mismo título²⁴. No es un sistema de composición extraño ni carece de precedentes. Tan importante es apreciar el trabajado efecto de la inmediata y dramática sencillez expresiva inicial, como advertir que estamos ante la primera y cuidada aparición de un problema que todavía no declara su compleja significación realista y simbólica. Es una materia poética, filosófica y religiosa preexistente, reconocida y patéticamente asumida, que nos ayuda a comprender mejor el sentido de la poesía intensamente vivida de Vallejo.

El referente bíblico de Job parecerá lejano y elidido, pero es inexcusable dada la importancia de la tradición literaria del tema. El alcance significativo de esa incompreensión y de su ignorancia tiene también implicaciones "teológicas" que podemos apreciar incluso sin salir del texto que nos ocupa: "Son las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que el Destino blasfema. / Esos golpes sangrientos son las crepitaciones / de algún pan que en la puerta del horno se nos quema" (vv. 9-12)²⁵. Con las variantes introducidas en el poema en 1918 y tras la apocalíptica mención a "los heraldos negros que nos manda la Muerte" -hombre y caballo, símbolos de la barbarie anticristiana-, el sentido crítico del poema es perceptible.

El curioso acuerdo de los estudiosos en 1988 y mis propias opiniones de 1985, aceptado en buena medida el tono nietzscheano de la actitud crítica del poeta, me hacen concluir que el sentido trascendente y las implicaciones "teológicas" de su ignorancia pueden resultar más evidentes. En esas fechas, la revitalización de la tradición castellana propuesta por el Miguel de

23.- El problema de la ignorancia humana y el del conocimiento y la experiencia de Dios son problemas centrales en el *Libro de Job*, como lo son en otros famosos textos derivados de él (Fray Luis de León, *Oda X A Felipe Ruiz*: "Cuándo será que pueda...", etc.). También Job recibirá mensajeros con malas noticias (1,14-18). La referencia a "el lomo más fuerte" (v. 6) puede ser un eco de la repetida advertencia de Yahvé: "cífete, pues, como varón tus lomos" (38,3; y 40,1,2/7). Vid. H.H. Rowley, "La solución intelectual contrapuesta a la espiritual", en A.A.V.V., *La hora de Job*, op. cit., pp. 77-85. Para más información vid. *Biblia comentada*, vol. IV, Sapienciales, B.A.C. Es muy posible que Vallejo conociese también Luis de León, *Exposición del libro de Job*, en *Opera Omnia*, vol. I, Salamanca, 1891. Hoy puede leerse en Fray Luis de León, *Obras completas*, ed. de Félix García (O.S.A.), B.A.C., vol. II.

24.- Véase lo que respecto de la *conversión* y la *expansión* como procedimientos básicos en la producción del texto poético dice M. Riffaterre, *Semiotics of poetry*, Methuen, 1980, "Text production", pp. 47-80.

25.- El verso "Son las caídas hondas de los Cristos del alma" alude a las tres caídas de Jesús con la Cruz camino del Calvario y, cabe pensar, a la huella en los sermones, glosas y comentarios sobre su simbolismo sagrado. El motivo no procede de ninguno de los cuatro evangelistas, pero tiene relieve y alcance popular en relación con la práctica devota del *Vía Crucis* y con la oratoria, el ritual e imaginería de la Semana Santa. Vid. Francisco Martínez García, "Referencias bíblico-religiosas en la poesía de César Vallejo y su función desde una perspectiva crítica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456-7, *Homenaje a César Vallejo*, vol. II, 1988, p. 683. En el poema parece aludir particularmente a las crisis de fe de Vallejo, a su alejamiento del cristianismo, si bien introduce el tema de *la caída*, asociado después a la mención de la *culpa empozada* (v.16) y problema personal y poético recurrente ("El poeta a su amada", v. 8; Poema LXII de *Trilce*, v. 27). Años más tarde, el tema reaparece todavía en "esas famosas caídas de arquitecto" (v. 11) del "Himno a los voluntarios de la República", ahora como referencia velada e irónica a los errores del Creador del Universo. Vid. *infra* texto y n. 83. El tema de los fallos del Creador tiene además el precedente destacable en esta ocasión de F. Nietzsche, *El Anticristo* (texto 48).

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

Unamuno de *En torno al casticismo* y *El sentimiento trágico de la vida*, con su reactualización de la poesía de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León y las perceptibles concomitancias nietzscheanas, merece alguna atención²⁶. Con el interés por las ideas de Taine y el determinismo socio-geográfico anterior, probado por su tesis de Bachiller de 1915, se refuerza teóricamente el enraizamiento vital, personal y poético de Vallejo. La pretensión innovadora de su escritura, su autoafirmación de identidad, se afianza pocos años después con la significativa reelaboración de temas, formas y recursos expresivos de la literatura castellana renacentista y barroca. Que esos modelos y referentes se integran unidos a otros componentes literarios, ideológicos y estéticos más próximos cronológicamente es fácil de apreciar.

También el mismo Juan de Yepes había tratado la materia de la ignorancia con diferentes registros poéticos. En algún texto como es el caso del octosilábico "Entreme donde no supe" se refiere a el *no saber* en relación con la culta *docta ignorantia*. En "Por toda la hermosura" repetirá de estrofa en estrofa la mención del "no sé qué" sujeto a glosa. En el "Cántico espiritual" expresa su *no saber* de forma simbólica y más directa con la conocida fórmula poética y oral. Como es sabido, lo hace en forma métrica y estrófica muy pensada²⁷. No nos extrañe, pues, que César Vallejo, según veremos que hace años más tarde Jaime Gil de Biedma - y ambos desde una perspectiva ideológica muy diferente a la del carmelita-, incida en el uso de ese lenguaje marcado con una pretensión innovadora y en evidente diversidad de tonos. Como poeta llega al tema de la ignorancia consciente y calculadamente. En *Los heraldos negros*, poema a poema, se afirmará su pretensión con los primeros intentos de renovación de lo que Gerardo Diego denominó "un cementerio de palabras". Nos encontramos de lleno en el centro del campo semántico del conocimiento y en relación con la materia poética propia de la *muerte de Dios*²⁸.

26.- *Supra* texto n. 2. También Unamuno subraya la importancia de la música en el regreso del alma a su Creador: "A cuyo son divino / el alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera esclarecida" (Oda III, *A Francisco Salinas* de Fray Luis de León). Vid. M. de Unamuno, *En torno al casticismo*, ed. de L. González Egido, Austral. "De mística y humanismo", pp. 123-146; en particular pp. 135-6. Para una revisión de las ideas sobre la poesía de San Juan de la Cruz en las fechas que nos interesan y en Menéndez Pelayo, Unamuno, Azorín, Juan Ramón Jiménez, *et alii*, vid. A. Soria Olmedo, "San Juan de la Cruz y la literatura contemporánea (1855-1942)", en *San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo*, Universidad Antonio Machado, Baeza, Junta de Andalucía / Turner, 1991, pp. 41-69.

27.- Sobre las liras de Fray Luis y de San Juan de la Cruz, véase D. Alonso, *Poesía española* (1952). Citaré por la edición en *Obras completas*, vol. IX, pp. 105-6 y 225-231. Sobre la relación de forma y sentido en la poesía del carmelita, véase C. Cuevas, "La literatura, signo genérico. La literatura, como signo de lo inefable: el género literario de los libros de San Juan de la Cruz" en *La literatura como signo*, coordinador José Romera Castillo, Madrid, Playor, 1981, pp. 82-109. Vid. *infra* texto y nn. 61 y 62.

28.- El conocimiento marca la relación con la naturaleza. De ahí el tema de la naturaleza como libro, imagen clásica que la crítica debe relacionar con su actitud ante la tradición literaria espiritual vinculada a la contemplación. Es materia que Vallejo conoce presumiblemente desde sus primeros contactos con la biblioteca familiar. Estamos ante el viejo tema de la relación del Universo como macrocosmos y el hombre, microcosmos o "libro menor". De entre las obras que aluden al tema quiero destacar dos: Fray Luis de Granada, *Introducción al Símbolo de la Fe*, véase la edición de José María Balcells, Cátedra, 1989; y Baltasar Gracián, *Criticón*. Vid. A. Coyné, *César Vallejo*, op. cit., "'Los heraldos negros'. Nacimiento de un poeta", pp. 61-107. Ha señalado muy parcialmente el interés del tema en Vallejo Alain Sicard, "La naturaleza como símbolo en dos poemas de Vallejo", *César Vallejo: la escritura y lo real*. Cincuentenario de Vallejo. Coloquio Internacional: Abril 1988. Universidad de Burdeos III. Textos preparados y reunidos por Nadine Ly. Ediciones de La Torre, Madrid, 1988, pp. 147-154. El tema reaparece en diversos poetas de la generación de los cincuenta como Ángel González o el mismo Gil de Biedma. He de mencionar siquiera los trabajos que sobre el tema publican Leo Spitzer, Otis Green y Francisco Rico. El *Libro de la vida* está ya mencionado en los *Salmos* (56,9; y 69,29). Sobre su presencia en el *Criticón* véase los trabajos de A. Egido, "El arte de la memoria y el *Criticón*", *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 25-66; también "La escritura en los tratados de Baltasar Gracián", *Tropelías*, 2, 1991, pp. 13-22.

Es el uso intencional y reiterado de fórmulas preexistentes reconocibles el que nos ayuda a leer un poema como "La cena miserable" (1917). Su tema queda centrado por la incomprensión, la duda y la oscuridad del simbólico nocturno, e impresiona como una variación crítica del famoso "Cuándo será que pueda..." de Fray Luis de León (Oda X). La conocida y tantas veces recordada fórmula del agustino ha sido reemplazada por una protesta más próxima al político "*Quo usque tandem...*"²⁹. Pensemos por un momento en los problemas de interpretación de la famosa primera estrofa de la Oda X, escrita posiblemente desde una doble cárcel y dedicada a *Felipe Ruiz*³⁰. Es oportuno y útil contrastar la dolorida y más contenida ansia de conocimiento del agustino con la ira expresada en el repetido "Hasta cuándo.." del poeta peruano. Vallejo, recordando ahora el texto religioso de la "Salve" que aprendió de niño, *verá* su propio cuerpo como lugar de condena. Destaquemos que la protesta incluye aquí ya la declaración de su ser solidario. Estamos en el momento del poema en que se acerca más a la conocida expresión de Fray Luis:

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos.
Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.
De codos
todo bañado en llanto, repito cabizbajo
y vencido: hasta cuándo la cena durará. (vv. 9-15)³¹

29.- El desprecio de Gutiérrez Girardot por la localización de influencias viene de lejos. En ocasiones llega todavía a denominarlas "fuentes", pero ya entonces tiene muy curiosas excepciones. Si en 1971, en las primeras páginas, devalúa en esa línea de forma característica opiniones ajenas ("y hasta se llega a buscar antecedente de alguna frase en la literatura clásica española"), seis páginas después propone él mismo el *tono catilinario* de la fórmula que nos interesa ahora. Vid. R. Gutiérrez Girardot, "La muerte de Dios", *art. cit.*, pp. 335 y 340. El modelo de Cicerón es una clara referencia reconocible para numerosos lectores -a mí me lo parece así-, pero señalaré el hecho significativo de que la citada fórmula tiene algún eco posterior muy relevante ahora. Vid. *infra* texto y n. 32. Advertiré además que la huella de la fórmula discursiva de Fray Luis reaparece en otro texto. El Poema LX de *Trilce* incluye tanto un uso impersonal del "no sé qué" (v. 8), excepcional en ese libro, como una repetida exclamación final que conviene recordar: "¿Cuándo vendrá / el domingo bocón y mudo del sepulcro/ cuándo vendrá a cargar este sábado..." (vv. 14 ss.). El texto está fechado en 1918. Véase también lo que sobre el inmediato Poema LXI digo al comentar más adelante "Hojas de ébano".

30.- Vid. *supra* nn. 21, 23, *et infra* texto y nn. 34 y 83. En relación con Job y la Oda X, hoy debe consultarse Fray Luis de León, *Poesías*, Estudio, texto crítico, bibliografía y comentario de Oreste Macrí, Editorial Crítica, 1982, pp. 313-321, etc. Quiero destacar que Noel Salomon, interpretando la recurrencia de la fórmula de "La cena miserable" (1917) que ahora nos ocupa, comenta que "se bosquejaba un primer movimiento de protesta mezclada de duda que alejaba al poeta de la tristeza resignada que impregna a veces el *Libro de Job* o el *Eclesiastés*". N. Salomon, "Algunos aspectos de lo humano...", *art. cit.*, *ed. cit.*, p. 309. Lo recuerda, años después, Jean Franco, *op. cit.*, pp. 90-2. Véase también A. Coyné, "César Vallejo, vida y obra" en la misma edición de *El escritor y la crítica*, p. 26. (Primera aparición en *Visión del Perú*, 4, 1969); César Vallejo, *Obra poética completa*, Alianza, ed. de A. Ferrari, 1982, introducción pp. 18 y 54-5. Por otra parte, los versos de Fray Luis constituyen, quizá, el referente poético castellano más caracterizado en una tradición sacra, anterior y posterior, vinculada a la afirmación última de la inmortalidad del alma. Véase en ese sentido el caso de otro famoso comentarista de Job. Me refiero a Edward Young, *Night Thoughts* (1742-6): "Oh when will Death, (now stingless) like a Friend / Admit me of their Choir? Oh when will Death, / This mould'ring, old, Partition-Wall throw down, / Give Beings, one in Nature, one Abode?" (*Night*, IV, vv. 656-9). E. Young, *Night Thoughts*, edited by S. Cornford, Cambridge University Press, 1989.

31.- Sobre la semejanza de la estructura paraleléstica de "La cena miserable" e "Intensidad y altura" ha tratado Manuel Castro Arenas en su artículo "Algunos rasgos estilísticos de la poesía de Vallejo", *Aproximaciones a Vallejo*, *op. cit.*, vol. I, pp. 361-380. Mi trabajo de 1985, ajeno al suyo muy anterior, hubiera podido interpretar más fundamentalmente las coincidencias entonces señaladas entre los dos poemas apoyándome en sus observaciones (*infra* n. 83). Sobre la importante autoidentificación de Vallejo como "valle de lágrimas" y sobre la relación con la *Salve* ya he escrito al comentar la incidencia de la fórmula "*gementes et flentes*" y del lenguaje religioso en el soneto "Intensidad

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

El *nocturno* y el tema de la *alegórica comida* (*Ad Rom.* 13,11-13), el *diseño discursivo* del poema y la huella de la Oda X pueden hacernos suponer que Vallejo evoca además el dramático y repetido “¡Hasta cuándo..!” de Agustín de Hipona en un pasaje crucial de las *Confesiones* que Fray Luis, sin duda, conocía muy bien³². Con todo, no es ése el referente que entiendo dominante, aunque Vallejo parece construir su poema con el precedente de la dramática situación discursiva de Fray Luis y sobre la de alguno de sus modelos y antecedentes próximos. “La cena miserable” integra fórmulas expresivas marcadas simbólicamente cuya adecuación puede ser apreciada. Hacerlo nos permite valorar el alcance de su ruptura poética y personal. El tema simbólico de la dilatada, *última cena* y el de la crucifixión (vv. 3-4) hacen advertir el sentido de la protesta del hombre poeta, víctima propiciatoria que ansía apurar por fin el cáliz de su inmola-ción y sacrificio solidario. Es la sacralización de una *nueva alianza* muy diferente. La materia evangélica, religiosa y ritual conforma así un texto capital en la comprensión del *hombre nuevo* valle-jiano.

El tono de confesión íntima personal de “Los heraldos negros” es sólo la primera muestra en el libro de su búsqueda temprana de elocuencia directa, construida parcialmente sobre una tradición religiosa y clásica anterior que debe ser reconocida. La actualización propia de la lengua poética de Vallejo puede ser ejemplificada repetidamente con el tema de la ignorancia. Tiene precedentes muy lejanos que, como veremos, nos pueden remontar también hasta el “*nescio quid*”

y altura”. *Vid.* A. Armisén, “‘Intensidad y altura’: Lope de Vega...”, *art. cit.*, pp. 291 ss. y particularmente n. 32 de ese trabajo. Puede ser útil advertir que la *última cena*, sacrificio por excelencia que constituye la *nueva alianza*, momento de institución de la Eucaristía, es uno de los temas revisados críticamente por E. Renan en *La vida de Jesús* (1863), obra traducida ese mismo año en castellano por A. Vaillant (Montevideo, Imp. Tipográfica, 1863). Es texto traducido y editado numerosas veces antes de fin de siglo. *Vid.* F. Pérez Gutiérrez, *Renan en España*, Taurus, 1988. En relación con la huella de Renan en Nietzsche y con su atención al caso de Job, *vid. supra* n. 21 *et infra* n. 51. Para las polémicas opiniones de Renan sobre la *última cena* y el concepto de *eclesia*, *vid. La vida de Jesús*, trad. de A. G. Tirado, Edfaf, 1989, pp. 218-226; 264-7 y 331-2.

32.- Vallejo encuentra en la Oda X una *situación poética* de referencia que desarrolla con un planteamiento ideológico muy diferente. Creo que Vallejo intensifica el patetismo poético y crítico de su poema en consonancia con otro precedente significativo, ajustado al decoro más propio e íntimo de los modelos y de los motivos sagrados del poeta agustino:

“¡Y tu, Señor, hasta cuándo! Hasta cuándo, Señor, has de estar irritado: No quieras más acordarte de nuestras iniquidades antiguas” (*Salm.* 6, 4 y 78, 5). Sentíame aún cautivo de ellas y lanzaba voces lastimeras: “¿Hasta cuándo, hasta cuándo, ¡mañana!, ¡mañana! ¿Por qué no hoy? ¿Por qué no poner fin a mis torpezas en esta misma hora?” (San Agustín, *Confesiones*, Lib. VIII, Cap. XII)

Es un momento crucial en el que Agustín, bajo una simbólica higuera, siente la tentación de la ira, del suicidio y el abandono. La voz de Dios, *la llamada*, el canto de una niña, le dará la solución: “*Tolle lege, tolle lege*”. El texto paulino que lee (*Rom.* 13, 13) hace referencia a la simbólica comida y al nocturno de la vida pecaminosa que debe abandonar. Por su parte, Vallejo debió leer el edificante texto de Agustín en traducción castellana. Ahí la distinción entre el “*¡Quo usque...*” de Cicerón y el “*Usquequo...*” repetido de Agustín o el posterior “*Quamdiu, quamdiu...*” desaparece en casi todas las versiones y la coincidencia con Cicerón se acentúa. Conviene advertir que el eco “*ciceroniano*” de Agustín está enmarcado y reforzado por la repetida utilización en el citado cap. XII del conocido “*nescio quid*”. Para contrastar el texto latino y el castellano y para más información sobre el texto y otras traducciones, véase San Agustín, *Confesiones*, ed. bilingüe, crítica y anotada por el R.P. Ángel Custodio Vega, O.S.A. en vol. II, de *Obras de San Agustín*, B.A.C., 1946, pp. 644-5, etc. En lo sucesivo citaré las *Confesiones* por la traducción castellana más asequible de L. Riber, Aguilar, 1967, *vid.* Cap. XI “La batalla decisiva” y Cap. XII “¡Tolle lege!”, pp. 470-7. Para la interpretación de la simbólica higuera, relacionada con el conocimiento intelectual y con la tentación de suicidio *vid.* A. Armisén, “Sobre [Nietzsche y Jung...]”, *art. cit.*, pp. 165-6 y n. 44 de ese trabajo.

ciceroniano, si bien sus poemas creo que expresan mejor su particular tensión intertextual (*hipertextual*)³³ en relación con problemas y modelos literarios más próximos³⁴.

Vallejo busca, como he dicho, una nueva escritura construida frecuentemente sobre formas y escrituras del pasado. Los modelos de la lengua poética de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León son también significativas referencias que le sitúan de hecho en el centro del problema de la ausencia de Dios a través del tema del conocimiento³⁵ y la *ignorantia*³⁶. La distancia ideológica que los separa es tan perceptible como su relación dialéctica. El poema "Dios" nos permitirá verificarlo, puesto que en ese texto la huella de la poesía del carmelita, que se concreta a través

33.- Pensemos, por ejemplo, en las concomitancias del "no sé qué" con la estética del conde de Shaftesbury, su concepción del poeta como *segundo Hacedor* y sus ecos posteriores. Véase al respecto M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*, Nova, 1962, pp. 292-3, etc. Sobre los conceptos de *hipertextualidad*, *hipotexto* e *hipertexto* véase Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, 1989, pp. 14, etc. El interés de los modelos de referencia ya señalados -y entre ellos Cicerón, San Agustín, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope de Vega...- no puede hacernos olvidar la condición de poeta de su tiempo en relación creadora con la lengua literaria anterior más próxima y con la lengua de cada día, *hipertexto* dominante en su poesía. La *mise en scène*, la situación discursiva, los protocolos de su escritura, los temas, las fórmulas expresivas y las formas del *diseño retórico* son útiles en la localización de los modelos pertinentes para la interpretación intertextual de poemas de Vallejo. Véase al respecto "Sombrero, abrigo, guantes" de *Poemas humanos*. Es otro soneto que, en relación con la situación de la escritura y con sus componentes situacionales y discursivos, puede entenderse como irónico suplemento circunstancial de "Intensidad y altura". Ejemplos del interés del reconocimiento de las fórmulas discursivas en la lectura intertextual pueden verse en ambos sonetos y también en el caso comentado en la inmediata n. 34 *et infra* n. 69. *Vid.* G. Meo Zilio, *Stile e poesia...*, op. cit., p. 23.

34.- Más arriesgada es la propuesta que consideraré ahora. Debe ser valorada sólo como muy aventurada hipótesis. En todo caso, es un ejemplo más de la atención de Vallejo a las fórmulas discursivas, a su adecuación y capacidad simbólica. El Poema X de *Trilce* podemos leerlo en relación con la Oda X de Fray Luis de León. El Poema X de *Trilce*, escrito al parecer en 1919, se centra en el problema de la creación y el embarazo, de la muerte y el conocimiento último. La famosa fórmula inicial de la enumeración que Fray Luis hace de los misterios del universo que espera conocer ("...veré cómo...") -después repetida tan sólo en el uso del verbo (" veré... veré... veré...")- puede tener también un eco lejano y consciente en el seis veces repetido "Cómo... cómo..." del Poema X de *Trilce* (vv. 5-13). La coincidencia numérica de ambos poemas *puede* muy bien ser casual, pero esa X ha sido interpretada como cifra del enigma que el poema guarda y podría ser indicio, probablemente irónico, de la relación discursiva y temática con la famosa Oda X (*supra* texto y n. 23 *et infra* n. 35). Pensemos también por un momento en la crucifixión amorosa de Vallejo en "El poeta a su amada". El uso de la común fórmula discursiva "Cómo... Cómo..." tiene ahora el interés que le confieren su personal énfasis patético, la anterior asociación al tema de los misterios del universo que autotélica, centrada en el dislocado discurso poético, se confirma en el propio texto, y la repetida analogía señalada en otros poemas de Vallejo de la procreación con la creación literaria y con la creación universal. Para más información sobre el enigmático Poema X de *Trilce*, véase César Vallejo, *Trilce*, edición de Julio Ortega, Cátedra, 1991, pp. 75-80. En relación con el embarazo como enigma del universo en el *Libro de Job* y en la *Exposición del Libro de Job* de Fray Luis de León, *vid. infra* n. 48; también A. Armisén, "Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y...", *art. cit.*

35.- Recordemos la fórmula de apertura de la Oda X de Fray Luis, antes comentada en la interpretación de "La cena miserable" (*supra* texto y nn. 29 y 32). Vallejo en su Poema X apunta a otros enigmas, planteados poéticamente con la dislocada expresión que le es propia en un Universo que no resolverá ya el encuentro último con la divinidad. El agustino tan sólo repasaba enigmas bíblicos y clásicos reconocibles en su Oda X, "A Felipe Ruíz". Se afirmaba en su fe, creía poder solucionarlos tras su muerte: "Entonces veré cómo/ la soberana mano echó el cimiento/ tan a nivel y plomo,/ dó estable y firme asiento/ posee el pesadísimo elemento..." (vv.11-15). Sobre el *conocimiento* en Vallejo ha tratado con alguna extensión Julio Ortega en "Trilce: cuestionamientos de la persona", *La teoría poética...*, op. cit., pp. 37-74.

36.- Acerca de la *docta ignorantia* en San Juan de la Cruz, véase Aurora Egido, "El águila de San Juan. Sobre las coplas «Toda ciencia trascendiendo» y «Tras de un amoroso lance»", *Commemorative International Symposium. St. John of the Cross. Fray Luis de León*, ed. de Francisco Márquez Villanueva, University of Harvard, (Symposium 15-16 nov., 1991). Trabajo en prensa que no he consultado.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

del conocido “no sé qué”, no parece ofrecer muchas dudas. Es al menos la explicación más verosímil, si tomamos conciencia de sus diferencias y de la distancia ideológica que los separa:

Pero yo siento a Dios. Y hasta parece
que él me dicta no sé qué buen color.
Como un hospitalario, es bueno y triste;
mustia un dulce desdén de enamorado:
debe dolerle mucho el corazón. (“Dios”, vv. 5-9)

Lo entiendo una alusión a los *colores retóricos* y, por tanto, al origen último de su voz poética que, marcando las distancias, matiza el “Y hasta parece que...”. La *docta ignorantia* semeja ahora muy lejana. Sus ecos y concomitancias poéticas podrían parecerlos también, pero no creo justificado ignorar ni desatender el más importante modelo literario de nuestra literatura espiritual que valoro como el referente inexcusable. La dubitativa identificación del poeta enamorado y el poético reconocimiento de la presencia divina en sí mismo se producen a través del conocido tema de la inefabilidad poética con una literal y explícita mención del “no sé qué”. No es caso único en los poemas del primer libro (*supra* n. 13). Añadiré que el poema se inicia con un heptasílabo excepcional, antepuesto a los endecasílabos que dan forma métrica regular al texto. La insistente rima aguda podría sugerir en algún verso un matiz irónico (*infra* nn. 39 y 43). El uso enfatizador, coloquial y repetido de “tan...” y “tanto...” (vv. 2, 11, 15 y 16) es otro rasgo expresivo a tomar en consideración (*supra* n. 3 *et infra* n. 69).

Sugere resulta explicar la semejanza, la *similitudo* entre poeta enamorado y Dios cristiano a través del conocido tema del *Divinus Amator*. En ese caso, estaríamos en un tema que podemos poner en relación con numerosos textos, también con la poesía amorosa del *Cántico espiritual* (*vid.* estrofa 28 y comentario de *Cántico A*; 23 de *Cántico B*); o, más adecuadamente quizá, con un poema como “El pastorcico”³⁷, que puede ayudarnos a entender algún aspecto de la crucifixión amorosa de Vallejo en “El poeta a su amada”, texto sobre el que algún crítico ha declarado su extrañeza (*supra* n. 34). La referencia a la crucifixión puede hacernos pensar en “Comunión” (1917), tercer texto de su primer libro. En ese poema se identifica por vez primera en *Los heraldos negros* con la figura de Cristo y con el sacrificio de forma explícita (vv. 20-24) en otra combinación de heptasílabos y endecasílabos. Recordemos el “*Qui potest capere capiat*” que encabeza el libro.

El caso de “Dios” concreta, en esta ocasión, una doble razón particular para la semejanza entre la figura de Cristo, divino amador, y el poeta enamorado³⁸. Viene acompañada vía compa-

37.- Solo el reconocimiento del modelo textual bucólico sacralizado en “El pastorcico” y la localización de otras relaciones intertextuales (bíblicas, musicales, cancioneriles, formales, temáticas, discursivas...) hacen posible la verificación tentativa de la intención y sentido del texto de Juan de Yepes, y la hipotética recuperación de su génesis y mejor recepción inmediata. *Vid.* Terence O’Reilly, “The literary and devotional context of the Pastorcico”, *Forum for Modern Language Studies*, 18, 1982. Reproducido en T. O’Reilly, *From Ignatius Loyola to John of the Cross. Spirituality and literature in the sixteenth-century Spain*, Variorum, 1995, pp. 363-370. También San Juan de la Cruz, *Obras completas*, ed. crítica preparada por Lucinio Ruano de la Iglesia, B.A.C., 1991, pp. 112-114. En el caso de la crucifixión amorosa de Vallejo, véase lo que ha dicho sobre el precedente de Herrera A. Coyné, *César Vallejo*, op. cit., pp. 75 y ss. y n. 18.

38.- En *Los heraldos negros* la primera identificación del poeta con Jesucristo se produce en el cierre de “Comunión”, texto que según señala Xavier Abril tiene relación intertextual con el *Cantar de cantares*. *Vid.* X. Abril, “Del barroco al cubismo”, *Aproximaciones a Vallejo* op. cit., vol. I, p. 358. La pretensión de presentar una imagen humana de Jesucristo tiene diversos antecedentes en esas fechas. Ha estudiado alguno de ellos María Pilar Celma Valero en “La adaptación de la herencia cristiana: el mesianismo finisecular”. *Vid.* AA.VV. *Proyección histórica de España en sus tres culturas; Castilla y León, América y el Mediterráneo*, coordinador Eufemio Lorenzo Sanz, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 275-283. Véase también Hans Hinterhauser, “El retorno de Cristo” en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, 1980, pp. 15-39. *Vid. infra* nn. 51 y 56.

rativa por el reconocimiento de Dios en un hospitalario, en quien sí alcanza a verlo encarnado. Es un símil descendente a considerar con suma atención³⁹. Vallejo expresa su fe en crisis y, muy posiblemente, el reconocimiento de la voz poética que lo inspira. El hospitalario representa la cara humana y solidaria de Dios⁴⁰. La figura tiene el interés añadido que le presta la posibilidad de leerla como alusión al mismo Juan de Yepes, dedicado en su juventud al cuidado de enfermos sifilíticos en el Hospital de la Concepción o de las bubas de Medina del Campo: "...Y hasta parece/ que él me dicta no sé qué buen color"⁴¹. Que estamos ante una declaración sobre el origen de su voz poética es evidente. Creo también que leemos una afirmación que, en esta ocasión, puede ser interpretada literalmente.

Aquí, en el poema "Dios", el miedo y la desolación que el mito moderno de *la muerte del Creador* trae consigo se expresa con la creciente oscuridad del atardecer y en la nostálgica evocación de sus perdidas raíces. El tema del ocaso tiene reconocible tradición cristiana y poética, aunque puede y debe ser interpretado también en relación significativa, complementaria y contrastiva con otras perspectivas culturales⁴². Se ha fundido desde los primeros versos con la dolorida queja de su simbólica orfandad, combinada después con una ternura amorosa de tono casi infantil. El poema está escrito con anterioridad a la muerte de su madre, cuando el hogar familiar ha quedado atrás. Recordemos las observaciones de Jean Franco sobre la cauta expresión del tema de *la muerte de Dios* en la poesía de Vallejo⁴³.

Como he indicado, no es el único caso de "no sé qué" a interpretar, puesto que la fórmula tiene una reiterada presencia en *Los heraldos negros*, aunque no siempre esté directamente relacionada con materia teológica. Pero incluso esa diversidad, en otras ocasiones centrada en el

39.- El *Divinus Amator* es símbolo recurrente en la filografía de inspiración cristiana con presencia en todas las artes y tema obligado de los manuales *Devocionario*. Un ejemplo muy conocido de su relación con la ternura puede ser el tratamiento que recibe en el clásico T. de Kempis, *Imitación de Cristo*. Citaré por la edición de Aguilar, *vid.* Tratado III, caps. VI, VII, etc. Véase también el poema "A Kempis" de Amado Nervo (*Místicas*, 1898). Azorín en 1914 había presentado en "Un sensitivo" a San Juan de la Cruz: "es mórbido, delicado, sensitivo. Ningún poeta castellano nos ofrece esta muestra de frágil morbidez. Entre la penumbra de los símbolos, el espíritu del poeta ondula, tiembla, gime, canta como un niño o como una delicada mujer. Hay momentos en que el lector de estos breves poemas permanece absorto, indeciso, desorientado, sin acertar a distinguir la transcendencia alegórica de la aparente realidad", *Los valores literarios* (1914), *Obras completas*, Aguilar, vol. II, p. 972. Vallejo en la escritura nostálgica y crítica de su primera época evoca modelos de un pasado que cuestiona. Ha considerado el poema como *fervorosa parodia* J. Franco, *op. cit.*, p. 74.

40.- Martínez García ha anotado la mención del hospitalario: "religioso de la Orden de Hermanos Hospitalarios fundada en Granada por San Juan de Dios (1495-1550) y que se extendió rápidamente por Hispanoamérica... El lexema hospitalario es aplicado aquí a Dios", en "Referencias bíblico-religiosas en la poesía de César Vallejo...", *art. cit.*, p. 677 y n. 180. A la luz de la información documentada por este trabajo, la necesidad de atender a la huella bíblica es tan evidente como lo es la de tener presente el mito de *la muerte de Dios* y la conveniencia de proceder al análisis crítico e interpretación de las relaciones intertextuales implicadas.

41.- Sobre los límites del concepto de *alusión* en la crítica intertextual, véase Udo J. Hebel, *Intertextuality, Allusion, and Quotation*, *op. cit.*, pp. 5 y ss., etc. La mención del "no sé qué", considerado como texto siquiera breve, permite proponer que estamos ante una *cita* poética reconocible marcada y cifrada por la velada alusión. *Infra* texto y nn. 61, 83, etc.

42.- Véase J. Larrea, "Significado conjunto de la vida y de la obra de Vallejo", *Aula Vallejo*, 2, 3 y 4 (1962). Citaré por la edición de *César Vallejo. El escritor y la crítica*, Taurus, p. 121; y la introducción de Larrea a su edición de César Vallejo, *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 35. También J. Larrea, *César Vallejo y el surrealismo*, Madrid, Visor literario, 1976, p. 48. Recordemos también los versos de la primera versión de "Los heraldos negros" omitidos en la edición definitiva. *Supra* n. 22.

43.- *Vid. supra* n. 11. En particular Jean Franco, *Cesar Vallejo...*, *op. cit.*, pp. 59-60 y 73-5. Como indica la profesora británica, estamos ante la desacralización de un lenguaje religioso. Necesario es, pues, advertir la importancia intertextual de los referentes poéticos sagrados, clave angular de la escritura de muchos textos de Vallejo.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

registro llano y coloquial, hace necesario señalar que el repetido “no sé qué”, su *no saber*, la expresión de su ignorancia y las alusiones a la inefabilidad tienen algunos modelos de referencia que César Vallejo conoce bien, por más que la crítica vallejeista más reconocida hoy los haya descuidado pertinazmente. Que, además, pueda asumir esa huella como expresión secularizada y crítica, en significativa relación con otras influencias ideológicas y literarias, parece natural: es la conclusión a la que llegamos tan pronto como entendemos la distancia que, al mismo tiempo, lo separa de San Juan de la Cruz⁴⁴.

De modo que negar la utilidad de interpretar ese referente y esa influencia es *solamente* un error filológico: no entender la intención de la escritura en la poesía dialéctica de Vallejo. Se impone el necesario reconocimiento de los modelos de referencia si queremos interpretar el sentido y la génesis de sus poemas en su escritura intertextual⁴⁵. La primera dificultad del poeta está precisamente ahí. Pese a la opinión contraria de Gutiérrez Girardot sobre las posibilidades y validez última del análisis de influencias, creo que la relación con la poesía de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz es significativa, debe ser percibida y puede confirmarse con provecho de forma satisfactoria.

Sin embargo, localizar los referentes de su escritura no es una tarea sencilla. Es un trabajo que requiere tiempo y también correcciones. El caso de la relación de “Intensidad y altura” con el Soneto 70 de las *Rimas* de Lope de Vega (“Quiero escribir y el llanto no me deja”) era incluso más evidente, aunque el tema no haya merecido siquiera una mención crítica en la extensa y muy actualizada *bibliografía crítica* de Américo Ferrari (...?). Sigo creyendo que el poema tiene interés y, desde luego, confirma todavía la juvenil preocupación de Vallejo por el *no saber* y la inefabilidad. Ahora debemos recordar los problemas del poeta que no consigue la escritura deseada. La frustración expresada en el mencionado soneto tiene precedentes en su obra anterior que prueban una insistente asociación con la ignorancia y algunas variantes del “no sé qué”. Consecuentemente, ante el equívoco silencio sostenido, hemos de insistir y volver sobre lo ya publicado hace diez años⁴⁶.

44.- La relación con la materia teológica no siempre existe, ni cuando existe es evidente. Recordemos lo que he apuntado sobre el tema de la música en relación con los “golpes” y “crepitaciones” de “Los heraldos negros”, y la importancia en poesía de lo sonoro y de la memoria como vía de regreso a la relación original con el Creador (*supra* texto y nn. 2 y 26). Sobre el problema del silencio, su relación con la música y con la poesía de San Juan de la Cruz debe hoy consultarse Aurora Egido, “El silencio místico y San Juan de la Cruz”, en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, ed. cit., pp. 161-195.

45.- *Supra* n. 15. La tesis de Gutiérrez Girardot exige demasiado. Obliga a ignorar la realidad. La génesis de la poesía de Vallejo, pese a las dificultades particulares del caso, puede y debe rastrearse una y otra vez (*infra* n. 63). Hacerlo es tarea irrenunciable de la crítica. Véase -siquiera a modo de ejemplo reciente, no de caso único- los problemas suscitados desde 1980 por tres poemas de *Trilce* (XII, XXXII y XLIV). El caso ilustra de nuevo la relación que ya apunté en 1985 de la procreación, el embarazo y el parto con la escritura. *Vid.* Roland Forgues, “César Vallejo o la poesía fracturada: hacia una relectura de *Trilce*”, en AA. VV. *César Vallejo. Vida y obra*. R. Forgues editor, Amaru, Lima, 1994, pp. 87-103. También César Vallejo, *Obra poética*, ed. crít. cit., “Notas a *Trilce*”, p. 265, n. 9. Contra lo que es práctica más frecuente en la edición crítica coordinada por Ferrari, el texto recuperado por W.F. Pinto Gamboa y publicado en *Perú Folk* (1980) se incluye en la introducción a *Trilce* de la edición crítica. Ferrari sí que valora el interés de ese hallazgo, como cree oportuno también incluir otro trabajo propio sobre la recepción de Vallejo en la citada edición crítica. La relación de “Intensidad y altura” con el Soneto 70 de Lope de Vega y con otros posibles precedentes es sólo un caso más, pero demasiado importante para ser silenciado por el vallejismo oficial de los años 80. Como vemos, probar el interés de la aproximación histórico literaria y genética, pese a la extraña propuesta *dialéctica negativa* y *antigenética* de Gutiérrez Girardot, es fácil. *Vid.* J. Franco, *César Vallejo. La dialéctica...*, op. cit., pp. 163-7, etc. También César Vallejo, *ed. crít. cit.*, p. 268, n. 35.

46.- Coincido con Jean Franco cuando afirma sobre *Trilce* “En forma general, se puede aseverar que todos los poemas ponen en escena la crisis del sujeto y el intento de encontrar una sintaxis adecuada y un lenguaje poético que corresponda a esta crisis”. Puede ampliarse a otros poemas anteriores y posteriores a ese libro. Por el contrario, estoy en desacuerdo con la profesora británica en su interpretación del *cuervo* de “Intensidad y altura”, puesto que no creo que sea semejante a “cualquier pájaro”, como tampoco el *puma* es ahí semejante a otros posibles mamíferos o felinos (*infra* n. 48). Recordemos el caso de “La araña”, comentado en la n. 5. Para una interpretación del alcance de “los pájaros” más

El conflictivo contraste con el modelo textual e incluso personal del prolífico, espiritual, apasionado y problemático Lope de Vega, confrontado en 1985 a la poesía metafísica del *Cántico espiritual* y al caso de Juan de Yepes, renueva y potencia en 1995 el interés de la interpretación propuesta⁴⁷. Como ya señalé, estamos ante un trabajado autorretrato literario. Ahora podemos revisar críticamente su lectura y completarla en alguna medida con un referente complementario. El texto oculto, las palabras bajo las palabras (“no hay cifra hablada que no se asuma” v.003), con su blasfemo rechazo de un Dios cruel que consiente el mal y pone a prueba (“no hay dios ni jode dios sin desarrollo” v.008) y la mención de Yahvé (“Vámonos a beberlo, Yabeb ido,” v.013), ha de hacernos pensar tanto en el *Cántico espiritual* y su precedente el *Cantar de cantares* como en el *Libro de Job*, textos que creo explican mejor que otros la sarcástica referencia final al cuervo⁴⁸. La comentada relación con “Los heraldos negros” y sus famosos golpes (recordemos la hipotética lectura de “La araña”) puede así entenderse como fundada en la reaparición de temas, modelos y problemas personales recurrentes⁴⁹. Comprender el sentido del Universo y la existencia es en estos textos problema central.

genéricos de “Y si después de tantas palabras,” creo necesario subrayar la importancia simbólica de la textura léxica, la asimilación *anagramática* que la aliteración establece entre “ala” (v. 3) y “palabras” (vv. 1, 2 y 27). La identificación en el poema del pájaro y la palabra me parece una clave poética fundamental en ese texto. Contrástese A. Armisén, “‘Intensidad y altura’: Lope de Vega, César Vallejo.”, *art. cit.*, pp. 294-5 y 301-2 con los más recientes trabajos de Jean Franco, “La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*”, en César Vallejo, *Obra poética*, ed. crít. cit., pp. 582 y 602; y J. Ortega, “La hermenéutica vallejana.”, *art. cit.*, *ibid.* pp. 607 y ss. Sobre el inmediato antecedente de este último pasaje, en relación con el “no sé qué” de San Juan de la Cruz y el *balbuco*, he tratado antes, *supra* n. 14.

47.- Es oportuno recordar como precedente de “Intensidad y altura” que Vallejo había practicado la imitación de Lope de Vega ya en 1914, según documenta A. Coyné; y la reescritura destructora de sonetos en el proceso de elaboración de poemas que publicará en *Trilce* (1922), según advierte Julio Ortega siguiendo a Espejo Asturrizaga en su introducción a César Vallejo, *Trilce*, Cátedra, 1991, pp. 10 ss. *Vid. infra* nn. 61, 62, 66 y 67. Sobre la imitación de Lope, vease A. Coyné, “Cuando Vallejo se volvió Vallejo”, *art. cit.*, p. 20. Sobre el problema de la escritura en Lope de Vega debe ahora consultarse Aurora Egido, “Escritura y poesía. Lope al pie de la letra”, *Edad de Oro*, XIV, Madrid, 1995, pp. 121-149.

48.- Se trata del *Libro de Job* (38, 41). Es la respuesta de Yahvé: “¿Quién prepara su alimento al cuervo/ cuando sus polluelos gritan a Dios/ y andan errantes por falta de comida?”. En el soneto, el v. 14 “vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.” sería un sarcasmo final en relación con la providencia divina que, según el texto sagrado, vela hasta por los despojos necesarios para las criaturas ínfimas. Tras la relación intertextual que propuse entre los tercetos y el *Cántico espiritual* fundada en la huella del lenguaje religioso, en la coincidencia con la rima de la primera estrofa y en la repetición de “Vámonos...”, la importancia de las referencias a la naturaleza y los animales en el *Libro de Job* y su alcance universal permiten advertir ahí la inmediata contigüidad del cuervo y el ciervo. Yahvé hace referencia también al misterioso parto de las huidizas ciervas en los versos siguientes (39, 1-4). Recordemos la reiterada identificación en el *Cantar de cantares* del amado y la amada con los ciervos y gacelas (*supra* n. 38). Remito a lo ya publicado A. Armisén, “Intensidad y altura...”, *art. cit.*, pp. 293 ss. Que el embarazo tiene para Vallejo -aparte su posible asociación a los golpes del destino, al castigo divino- relación simbólica con los misterios del Universo podemos proponerlo a tenor de lo que he señalado en el Poema X de *Trilce* (*supra* nn. 34 y 35). Hay que advertir además la estrecha relación del cuervo del *Libro de Job* con otras referencias bíblicas: *Salmos* 147,9; y *Lucas* 12, 24. El sentido del cuervo en la *Biblia* parece un referente pertinente. *Vid.* J.G. Herder, “Dios y la naturaleza en el *Libro de Job*”, en *La hora de Job*, op. cit., pp. 87-108; J. Prado, “La creación, conservación y gobierno del universo en el libro de Job”, *Sefarad*, II, 1951, pp. 259-288.

49.- *Supra* n. 48. Como es sabido, el *Libro de Job*, traducido y comentado por Fray Luis (*supra* n. 23), es texto que influye también en la poesía mística del carmelita y es citado repetidamente por Juan de Yepes en sus glosas al *Cántico*. *Vid.* E. Pacho, “La figura de Job en la mística sanjuanista”, *Monte Carmelo*, 93, 1985, pp. 122-134. Importa mucho señalar que Herrera y Reissig se había acercado abiertamente al caso de Job en el soneto “Panteo”. La lectura de ese poema depende en buena medida de la necesaria interpretación del título que significa atributo divino que integra a todas las demás divinidades (Zeus Panteo). El enigmático *panteísmo* de Job resulta potenciado por el énfasis final de ese soneto en el componente terrenal. Podría así asociarse también en una lectura *errónea*, libre, poética y anagramática al caso de Anteo. Sin duda, este soneto de Herrera es uno de los textos que han de considerarse en relación con la presencia de Job en la obra de Vallejo.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

Si Gutiérrez Girardot conoce el trabajo del *Bulletin Hispanique*, como cabe suponer por diversas razones, es toda una paradoja que en 1988, tres años más tarde, niegue sin más la validez crítica del análisis de influencias en el caso de Vallejo y particularmente en el citado soneto. Con ellas, hemos de asumirlo, el catedrático de Bonn rechaza silenciosamente, de un castizo plumazo, las relaciones intertextuales que nos interesan. El remedio es sencillo y lo aplica con medias palabras, de forma sesgada. Lo hace sin mención de los destinatarios de sus críticas en lo que al caso de "Intensidad y altura" se refiere, aduciendo términos imprecisos y razones ya obsoletas, teóricamente confusas, sin descender a la arena de una discusión filológica seria del texto en cuestión. Prefiere lidiar el tema como un debate con sombras, sombras nada más... Será solución de filósofo. Al menos considero paradójico que lo haga así precisamente quien dedica atención a la *génesis* de la poesía de Vallejo y ha estudiado el tema de la *muerte de Dios* en las literaturas hispánicas.

En lo que se refiere a las posibilidades de una crítica genética en Vallejo, la opinión personal del mencionado crítico supone una renuncia fácil, no puede plantearse como propuesta generalmente válida. La omisión y el silencio de la edición crítica de 1988 respecto al estudio monográfico de 1985 sobre "Intensidad y altura", cualquiera que sea su causa, tampoco resulta una solución crítica ejemplar. La significativa y cautelosa anotación mínima que el soneto merece en la útil edición crítica coordinada y, en este caso, también anotada por Ferrari respeta absolutamente en esa ocasión la libertad de los lectores, pero no les ayuda a comprender la importancia del texto y sus problemas, ni da noticia alguna del debate suscitado en torno al poema. La posterior omisión del citado artículo en la *bibliografía crítica* del profesor peruano llueve sobre mojado, es *más de lo mismo*, un último error sin aparente justificación, si puedo decirlo. Lamento señalarlo en un crítico que hasta esa fecha había dedicado inteligente y constante atención al soneto de Vallejo. Esperemos que su silencio posterior sobre ese poema no sea definitivo. Conocer su opinión, sinceramente, sigue teniendo interés para quienes nos hemos acercado a Vallejo a través de sus estudios y ediciones.

En mi opinión, el poeta peruano sí conoce bien el alcance del "no sé qué", varios de sus numerosos precedentes poéticos y las implicaciones de la materia. Y Vallejo sabe de algún modo -véase en primer lugar los comentarios del propio Juan de Yepes a la estrofa séptima del *Cántico* y al verso en cuestión- que el de Fontiveros lo toma de la lengua literaria anterior y de la lengua oral y coloquial del XVI. El precedente de Cicerón no creo que les fuese ajeno, aunque sea difícil precisar con rigor esa posible huella dado el amplio uso de la fórmula en el autor latino. Vallejo coincide con él en su uso epistolar, quizá el más repetido en Marco Tulio⁵⁰. En los mismos años (1916-1919), el recurso ofrece relación con la materia teológica en varios poemas de su primer libro. En esas fechas y en otros textos se integra y confunde con *el no saber* y la ignorancia propios de un hombre de su tiempo expresados con intencional llaneza. Su

50.- La difusión del *nescio quid* y su recepción consciente entre seminaristas, religiosos y estudiosos de la lengua latina en las fechas que nos ocupan es fácil de documentar, dada su frecuencia en Cicerón y la atención que los diccionarios del XIX prestan a los usos de *nescio*. Véase el de Raimundo de Miguel, que fatigó literalmente las prensas con sus numerosas y ya borrosas impresiones antes de 1920, y el *Freund's Latin Dictionary (1879 et alii)*. Una valoración de su importancia en la obra del Arpinate queda fuera de nuestra pretensión, pero hoy es fácil confirmar con la consulta de *CD. ROM Pandora* que en sus epístolas hay 30 usos de la forma *nescio quid*, a las que cabe añadir otros 37 si atendemos a las formas *nescio quis, quo...*, etc. La presencia en sus 880 cartas es muy numerosa. Su entrada en la poesía latina está confirmada (*infra* n. 53) y puede ampliarse. Su huella en la poesía castellana se produce en cierta medida por el magisterio de San Agustín y el de Petrarca, humanista estrechamente relacionado con la recuperación del epistolario de Marco Tulio. Como *formula loquendi* reconocida es rasgo originalmente ciceroniano y asumido por el petrarquismo. Entiendo que en Petrarca, en Boscán, en San Juan de la Cruz, en Valera... y en Vallejo es clave de relaciones intertextuales que obliga a tomar en consideración la huella y la mediación de las *Confesiones* de San Agustín.

marca parece unida a la expresión de las dudas ante lo absurdo del dolor y el sufrimiento, a sus crisis de fe, a los bíblicos golpes del Destino, a "las caídas hondas de los Cristos del alma"⁵¹.

Las figuras de Job y de Jesucristo reaparecen como clave de referencia en imágenes particulares e incluso en poemas completos. La función de ambos modelos en la integración unitaria de su poesía merece atención crítica. Contribuyen decisivamente en la configuración del alcance universal de una poesía asentada en la vivencia trágica del Gran Código en crisis. Reconocer este motivo sostenido es tan importante como tomar conciencia del diálogo que la poesía de Vallejo establece con la tradición literaria de la materia, con la historia literaria⁵². Su poesía se construye en principio sobre las ruinas del modelo cristiano cuestionado y dominante, y se expresa con la voluntad de afirmación solidaria en *lo sagrado personal*. Lo veremos enseguida con el análisis de un poema que la crítica vallejeista ha descuidado injustamente. Sirva como nuevo ejemplo, aunque breve e incompleto todavía, de las posibilidades y límites de la interpretación de la génesis de la poesía de Vallejo.

El *postromántico* regreso a su aldea descrito en "Hojas de ébano" alcanza con el "no sé qué" la posibilidad de lectura intertextual con un complejo sistema referencial. El primero de esos referentes puede parecernos lejano y ajeno, puesto que pertenece al mundo clásico y a otro género literario. Pero, sea o no aceptable en cuanto lectura realizada y relación intertextual directa, nos ayuda a entender el sentido último de alguno de los componentes del poema. Como Ulises, según el mismo Cicerón lo evoca en el diálogo de *Marcus* con *Atticus*, César Vallejo ha retornado a su pequeña patria, a su pueblo natal. El breve episodio de *De legibus* ha sido considerado uno de los textos originales en la caracterización tópica del arquetipo literario del regreso del héroe con el conocido modelo homérico. La huella de esa materia en el poema de 1916 queda realizada por el "no sé qué". Puede muy bien recordarnos los sentimientos irracionales, el "*nescio quid*" y el "*nescio quo pacto*" expresados por Marco Tulio y por el epicúreo Ático en el regreso de Cicerón a Arpino (*homo novus* en estricto sentido romano), a su patria chica (*De legibus*, 2,1,3 y 2,2,4). Vallejo pudo conocer ese texto o los ecos de la fórmula y el tema en la poesía de Ovidio (*Pónticas*, 1,3 vv. 29-30 y 33-6) y en otros posteriores que han tratado de la vuelta a casa del *hombre nuevo*⁵³.

51.- No faltan trabajos ya citados que han señalado el interés de la asociación de Vallejo con la figura de Cristo en la interpretación de su poesía. Recordemos los de Paoli, Franco, Vydrová, Martínez García o Gutiérrez Girardot que lo ha descrito con rotundidad: "no es difícil deducir que Vallejo aprendió a descifrar la historia mundana con el pentagrama de la historia sagrada, esto es la historia de Jesús", "Génesis y recepción...", *art. cit.*, pp. 517-8, etc. También, del mismo autor, "La muerte de Dios", *art. cit.*, pp. 338 ss. La relación con el modelo o figura de Job no ha sido estudiada y casi ha pasado desapercibida. La relación de ambos modelos no puede sorprendernos en la tradición de la exégesis bíblica y ha de ser valorada sin perder de vista la evolución ideológica de Vallejo, el mito de la muerte de Dios y el interés por las tesis de Renan y Nietzsche a principios de siglo (*supra* nn. 5, 21, 31 y 38). Northrop Frye ha señalado que el *Libro de Job* puede leerse como epítome narrativo de la *Biblia*. N. Frye, *El Gran Código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Gedisa, 1988, pp. 222 y ss.

52.- De ahí el interés de reconocer otros modelos formales e incluso alegóricos de tradición clásica y cristiana como el *homo viator* o la *peregrinatio vitae*. Actualizan la posibilidad obvia de una lectura histórico literaria con significativos referentes desde Homero, Cicerón, San Agustín, Petrarca y San Juan de la Cruz hasta el más inmediato de *Los peregrinos de piedra* de Herrera y Reissig.

53.- Para el problema del *nescio quid* y los sentimientos inefables en relación con el regreso a la tierra natal, véase Madeleine Bonjour, *Terre natale. Études sur une composante affective du patriotisme romain*. Les Belles Lettres, Paris, 1975. En particular, aunque no sea el único capítulo de interés, "Mystère et ambiguïté du sentiment. L'exemplum d'Ulysse", pp. 302-316. Ahí dedica apartados independientes al caso del "*Je ne sais quoi*" de Cicerón en *De Legibus*, en las *Epistolae*, etc.; y al de Ovidio en *Tristes* (1, 5, vv. 57-66; 3, 3, vv. 7-8), *Pónticas* (1, 3, vv. 29-30 y 33-36), etc. El tema del lugar familiar y de la noche han sido considerados con distintas perspectivas en otros textos de Vallejo. Vid. H. Vydrová, "Las constantes...", *art. cit.*, pp. 57, etc.; P. Catalán, "Para una topología de César Vallejo", en AA. VV. *César Vallejo: la escritura y lo real*, op. cit., pp. 109 ss. Sobre el Poema LXI de *Trilce* vid. *infra* texto.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

De modo que esta posible relación ocasional de su ignorancia con precedentes clásicos, en este caso Cicerón y Ovidio, requiere alguna atención, aunque su confirmación actual aquí semeja, en principio, frágil y arriesgada. Son referentes textuales que creo cuestionables y lejanos, pero que resultan muy útiles para la percepción del componente situacional del poema. Si podemos considerar, junto a los ya señalados, otros casos más próximos en los que el regreso del héroe a su lugar de origen se presenta unido a una modificación de la conciencia y a pérdidas simbólicas y personales. Son emociones que provocan la expresión de sentimientos irracionales, la inefabilidad y el “no sé qué” (*supra* nn. 20, 44 *et infra* n. 56). Al menos existen sugerentes indicios de que nos encontramos ante una forma temática tópica con orígenes clásicos y modelos reconocidos que sería interesante por muchas razones estudiar mejor. Por otra parte, debemos contrastar una segunda relación intertextual más cercana y dispar que en esta ocasión entiendo dominante en lo poético e ideológico. Requiere un comentario algo más detallado.

La pérdida de sus referencias familiares y originales, su nostalgia simbólica indígena y cristiana, asociada a la muerte del ser querido, se expresa en “Hojas de ébano” por medio de una reescritura que analizaré. La encontramos ya impresa en símbolos desacralizados desde la primera estrofa:

Fulge mi cigarrillo;
su luz se limpia en pólvoras de alerta.
Y a su guiño amarillo
entona un pastorcillo
el tamarindo de su sombra muerta. (vv. 1-5)

La amenazadora reificación de la luz y el fuego del cigarrillo encendido difícilmente puede eludir su asociación al mundo de la minería y los explosivos. No permite todavía determinar el alcance de su origen y sus implicaciones. La mención del pastorcillo introduce el contraste con un realismo bucólico, apoyado en la alusión verbal a la música o el canto, amenazado por el irracionalismo del verso quinto en el que aparecen la oscuridad simbólica y la muerte. Son las primeras impresiones del retorno nocturno y ya imposible a un pasado sagrado e irrecuperable, a su tierra natal, a su lugar de origen. La repetición inicial del presente lírico viene unida al tema eglógico y a una función mostrativa que recuerda el presente actual en uso recto utilizado reiteradamente por otros poetas conocidos y próximos como Lugones o Herrera y Reissig⁵⁴. Sin embargo, estos referentes particulares los entiendo de alcance limitado, menor, subordinados a la que considero, es la relación intertextual dominante en este poema de Vallejo. Sirven sobre todo para reconocer la significativa integración del poema en la tradición poética bucólica inmediata.

Más adelante lo sagrado reaparecerá en otros símbolos semejantes, como esa “insomne piedad de mil ojeras” (v. 12) que representa lo que queda de mujeres todavía jóvenes unos años antes (*Ubi sunt...*). Son mujeres en estrecha relación simbólica con el lugar de origen, con el Sacrificio, con “su habano carcomido”, con la madera (*mater, materia...*)⁵⁵ y con esas puertas ya obsoletas (“*Mater salvatoris... Ianua coeli...*”), zurcidas ellas mismas por *las telarañas* del tiempo (*supra* n. 5), marcadas por la sombra.

54.- Es una poesía descriptiva y evocadora con intención crítica, construida en numerosos textos por medio de la recurrencia intensificadora del presente actual. Pensemos en el inicio del largo poema de Lugones “A los ganados y las mieses” (*Odas seculares*, 1910) o en algunos sonetos de *Eglogánimas* de Herrera (*Los peregrinos de piedra*, 1909).

55.- Sobre *materia, madera y madre* véase *materies-ei, materia-ae y mater-tris* en A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Klincksieck, 4ª ed., 1979, pp. 300 y 389. Son términos recurrentes propios del tema del regreso a la tierra natal en el que tienen carta de naturaleza y frecuente presencia entre “Les formulations conscientes”, según señala M. Bonjour, *Terre natale*, op. cit., *vid.* “*Communis omnium parens*”, pp. 318 ss. Véase también Gerardo Diego, “Valle Vallejo”, vv.1-10. El tema de la madera y el de la puerta reaparecen en otros poemas. Pienso ahora en el Poema LX (1918) de *Trilce* y en el LXI (1920) en que vuelve a tratar del regreso a la tierra natal tras la muerte de la madre (*supra* texto y n. 29). Trato de este poema más adelante.

ANTONIO ARMISÉN

Están todas las puertas muy ancianas
y se hastía en su habano carcomido
una insomne piedad de mil ojeras.
Yo las dejé lozanas,
y hoy ya las telarañas han zurcido
hasta en el corazón de sus maderas,
coágulos de sombra oliendo a olvido. (vv. 10-6)

Pocos versos después, encontramos la conocida fórmula como eslabón central y engarce nodal de una tópica significativa. Con la mención de su ignorancia expresa la inefabilidad del regreso a los orígenes y su contrastiva relación con la poesía mística:

Con no sé qué memoria secretea
mi corazón ansioso.
- ¿Señora?...-Sí, señor; murió en la aldea;
aún la veo envuelta en su rebozo...(vv. 24-7)⁵⁶

El “no sé qué”, la memoria perdida, las ansias amorosas, el secreteo recuerdan tópicos marcados, fórmulas expresivas concretas, temas y problemas que ahora se afirman nítidos como expresión simbólica y realista. Conviene advertir que también los encontramos cifrados poética y teológicamente en la poesía y las glosas sanjuanistas que la crítica actual ha estudiado con creciente detalle⁵⁷. La lectura se resolverá finalmente con la evidencia de que nos encontramos, otra vez, en un luctuoso negativo⁵⁸. Tener presente el conocido *exemplum* de Ulises, patéticamente evocado por Cicerón y Ovidio como modelo último de *homo viator* (*communicatio*), es oportuno ahora para leer mejor el texto de Vallejo y valorar el alcance de su “no sé qué”⁵⁹. Pero hacer-

56.- Estamos, quizá, ante un lejano pero interesantísimo eco moderno de las puertas de *la casa de la memoria*, relacionada con el *nescio quid* y con la *peregrinatio* por San Agustín en las *Confesiones*. El simbolismo de la “Letanía” (*Iamta coeli...*), reforzado en el poema por la referencia a la Piedad, se une posiblemente al recuerdo todavía perceptible del Libro X, capítulo X de las *Confesiones*: “Yo recorro todas las puertas de mi carne... Yo no sé cómo...”. Subrayaré que el Libro IX ha tratado de la muerte de Mónica. En el capítulo V del mismo Libro X, la memoria se presenta asociada a la *peregrinatio vitae*, a la ignorancia y al *nescio quid*. Véase en su conjunto el Libro X de San Agustín, *Confesiones*, Aguilar, ed. 1967, “Autoexamen de Agustín. Estudio filosófico sobre la memoria”, pp. 533-629. La asociación de la memoria de la tierra natal del exilado con el *nescio quid* la expresa ya Ovidio con referencia a Ulises en los versos antes citados de *Pónicas*. Véase también *infra* n. 60. La relación de las *Confesiones* con el tema homérico y ciceroniano del regreso a la tierra natal es otro punto de interés. En esta ocasión se une ya al “no sé qué” y a la muerte de la madre (*supra* nn. 29 y 32 *et infra* n. 63). La asociación de “las puertas” con el simbolismo espiritual cristiano, con el famoso “olvido” y con el “no sé qué” puede documentarse en otros poemas como “Ágape”, donde se localiza repetido (vv. 8-10 y 14-5) en otra libre pero significativa combinación de endecasílabos y heptasílabos, y “El pan nuestro” (1917). Sobre la identificación con Cristo en “Ágape” y en otros textos son útiles R. Paoli, *Poesie di César Vallejo*, op. cit.; y H. Vydrová, “Las constantes y las variantes...”, *art. cit.*, pp. 70 y ss.

57.- Véase al respecto A. Egidio, “Itinerario de la mente y del lenguaje en San Juan de la Cruz”, *Voz y letra*, II, 2, 1991, pp. 59-103.

58.- El interés de la evolución ideológica de Vallejo aconseja advertir que el crítico *hombre nuevo* que ha regresado a su tierra natal en el poema de 1916 continuará su peregrinación en años posteriores, como han estudiado N. Salomon y, más recientemente, F. Caudet, “César Vallejo y el marxismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456-7, *Homenaje...*, vol. 2, pp. 799-801. Es evidente que el compromiso de Vallejo, tal y como señala Salomon (*art. cit.*, p. 300) no está limitado ni supeditado a su *cristianismo*. Parece ahora claro que su distanciamiento del cristianismo familiar original es ya perceptible en *Los heraldos negros*, como es perceptible en algunos poemas de ese libro la huella poética de *Los peregrinos de piedra* de Herrera. Otro es el caso de la evolución ideológica de Gil de Biedma, aunque también presenta huellas de la influencia de las críticas de Nietzsche al cristianismo.

59.- *Vid. supra* n. 17. A principios de siglo el tema tiene el renovado interés que le prestan conceptos como los de *tipo psicológico, genio, santo, modelo heroico, máscara* o incluso, poco más tarde, *arquetipo ancestral*. Recordemos que

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

lo permite además recuperar la huella literaria clásica y renacentista que, posiblemente, inspiró a su vez a Juan de Yepes en el *Cántico espiritual*⁶⁰. Habrá que volver sobre el tema.

El poema de Vallejo se integra en una tradición poética muy concreta que semiesconde su sentido y expresa un simbolismo heredado que se esfuma y se pierde: “¡oh, derrotada musa legendaria! / afila sus melódicos raudales/ bajo la noche oscura” (vv. 30-32). Contrastemos este nocturno y este regreso a su lugar natal con la peregrinación espiritual y la búsqueda del alma enamorada del *Cántico*. Recordemos la fuga mística de la *Noche oscura* y sus comentarios, y la relación entre la ignorancia y la oscuridad del alma, glosada por el carmelita en la explicación de la *Llama de amor viva* (3,70). La distancia que los separa de su poema ha sido literaria y vitalmente medida paso a paso por el poeta que retorna al espacio de su infancia, a su origen primero.

Volvamos a la estrofa inicial de Vallejo y recordemos el *pastorcillo con su tamarindo y su sombra muerta*; y la brasa en la oscuridad, el *fulgor del cigarrillo* encendido de los primeros versos. El poema parece devolvernos a la poesía de San Juan de la Cruz y al mundo al que ésta pertenece, aunque vaciados por una radical y dolorosa secularización simbólica: estamos en el quinto poema de *Nostalgias imperiales*. La interpretación puede todavía impresionar como demasiado arriesgada al lector crítico y desconfiado, *pero poco atento*: al lector que no haya advertido que la primera estrofa es una lira casi perfecta. Es una lira que sólo se diferencia de las de Fray Luis y las del *Cántico espiritual* y la *Noche oscura* en la significativa y limitada discordancia de su combinación de rimas diferente; y que tiene también el precedente de la *Llama*⁶¹). Después, el poema se aleja de la simbó-

Nietzsche en *El Anticristo* (29, etc.) había prestado atención particular a la crítica de las ideas de Renan en relación con el *tipo psicológico del redentor*. El caso del regreso de Cicerón con su evocación de Ulises y el más próximo de San Agustín, unido a la muerte de su madre y a su recuperación espiritual, ejemplifican el interés de los *exempla* y el de la literaria y patética identificación con los héroes modélicos (*communicatio*) asumida o propuesta en los textos de otras épocas. En el terreno particular de la Retórica, contrástese la noticia sobre la *communicatio* recogida por José Aragüés en Pelletier (1641) con la versión *genus iudiciale* propuesta por Quintiliano, *Institutio oratoria* (IX,1,30; IX,II,20, 23 y 25). Vid. José Aragüés, *El “Fructus Sanctorum” de Alonso de Villegas (1594). Estudio y edición del texto*, Tesis doctoral, Ed. microfichas, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 113 ss.

60.- La coincidente presencia del “no sé qué” en la *peregrinatio vitae* y la *peregrinatio animae* nos permite localizar en el *canconero* y en el *canzoniere* de Boscán (Libros I y II de la edición de 1543) y en sus antecedentes un modelo inmediato, aunque no único (*supra* nn. 26 y 44). Juan de Yepes los conoció tanto en su versión original como en la reescritura *a lo divino* de Sebastián de Córdoba. Importa mucho señalar la frecuente presencia del “no sé qué” en el peregrinar amoroso y espiritual de ese poeta petrarquista donde, como en Ovidio, en Cicerón, en las *Confesiones* de San Agustín (Libro X, en particular cap. V), en Petrarca y en Vallejo, se presenta con frecuencia unido a la *memoria* y sus problemas (*supra* nn. 56 y 57). Para más información al respecto y para la bibliografía sobre el “no sé qué” posterior al trabajo de Porqueras Mayo, véase A. Armisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*. Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza/Libros Pórtico, 1982, pp. 9-19 y 401-2.

61.- Vid. *supra* n. 27. Las liras sextinas de las traducciones de Horacio obra de Fray Luis y las de la *Llama de amor viva* son un precedente particular más a estudiar. Me refiero a la estrecha semejanza de la forma métrica y estrófica inicial y básica de “Aldeana” (1915) con el modelo que nos ocupa. Prueba su temprano interés por el uso libre de estrofas aliradas de variable número de versos. Es, quizá, el más temprano de los poemas incluidos en *Los heraldos negros*, y tuvo importancia en el afianzamiento del poeta y en el reconocimiento de la voz poética de Vallejo por parte de Antenor Orrego que lo publicó en *La Reforma* en Diciembre de 1915. Es también un precedente de “Noche en el campo” (después “Hojas de ébano”) con el que parece coincidir en la forma métrica y estrófica de referencia, en el tema bucólico y en otros componentes simbólicos. Vid. n. 32 de J.M. Oviedo en p. 118 de César Vallejo, *Obra poética*, ed. crít. cit. Para más información sobre la lira, sus variantes formales y su difusión desde el XVI hasta el Modernismo, véase los tratados correspondientes de T. Navarro Tomás y R. Baehr. Tampoco el mismo Jaime Gil se ha sustraído a la tentación intertextual que la forma estrófica de la lira y *Noche oscura* hacen posible. Vid. “Divertimentos antiguos”, *Fin de Siglo*, 4, 1983, pp. 2-4, en particular las liras de la p. 4. Sobre esos ejercicios, excluidos por el propio autor de la edición de *Las personas del verbo*, véase Antonia Cabanilles, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Universitat de Valencia, 1989, pp. 118-9.

lica forma en una metamorfosis que debe ser valorada⁶². La lira inicial se transforma con el desarrollo del poema en una libre combinación de versos rimados en los que la presencia sostenida y exclusiva de endecasílabos y heptasílabos mantiene la resonancia armónica, el recuerdo rítmico de su origen formal. Son estrofas de variable número de versos que combinan los metros indicados y sus rimas significativamente. Estamos en terrenos formales de difícil definición, próximos a la canción alirada y a la silva (*infra* n. 67). Pero Vallejo hace un uso muy consciente de las implicaciones simbólicas de la forma poética. Interpretemos esa transformación sin perder de vista el regreso del *hombre nuevo* y en particular las *Confesiones* de San Agustín⁶³.

Como digo, el sentido de la primera estrofa puede con motivo ser interpretado en estrecha relación con el *Cántico*. La rareza de la rima *illo* se presenta ajustada al decoro de un poeta y un pastor modernos (“cigarrillo”, “amarillo”, “pastorcillo”). Se trata de una rima rara que en el *Cántico espiritual* se utiliza una sola vez, en el único momento en que el alma enamorada, ajustándose ahí al decoro eglógico y espiritual, identifica a la divinidad con el afectuoso nombre pastoril de Carillo (*Cántico* A, estrofa 32; *Cántico* B, 19). En el poema de Vallejo el “pastorcillo” carece de sentido teológico, pero queda marcado simbólicamente por el árbol, por su sombra luctuosa, por la mencionada rima y por la forma estrófica. Debemos señalar que no es la única semejanza en el terreno de las consonancias procedentes del *Cántico* que merece atención crítica. La

62.- La lira inicial es una prueba formal que tiene, en términos de crítica intertextual, el carácter de una *cita* críptica (*quotation*) destinada a ser reconocida e interpretada. Será confirmada y desarrollada poéticamente por los símbolos señalados y por la referencia explícita de la *formula loquendi*: el conocido “no sé qué”. La relación de intertextualidad del poema con la poesía mística de Juan de Yepes me parece probada, la creo consciente e intencional. La que puede relacionar el poema con la prosa autobiográfica de las *Confesiones* se establece a otro nivel, el del componente temático situacional espiritual y familiar del regreso del *hombre nuevo*. Ambas referencias hipertextuales coinciden en algunos componentes expresivos muy concretos, y los referentes son objeto de una radical inversión por la crítica y desmitificadora postura ideológica que aleja a Vallejo de sus modelos. La distancia que une y separa “Hojas de ébano” y otros poemas de Vallejo a textos como “El regreso”, “La noche” o “Idilio” y, en general, la poesía de Herrera y Reissig en *Los peregrinos de piedra* será ahora más fácil de apreciar. Vid. A. Spelucín, “Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de mi evolución poética” (1962), art. cit. por la edición de *El escritor y la crítica*, op. cit., pp. 180-198; A. Coyné, “César Vallejo, vida y obra”, art. cit., *ibid.*, pp. 23-6. Para información sobre el concepto de *quotation* véase Udo J. Hebel, *Intertextuality, Allusion, and Quotation*, op. cit., pp. 3 y ss., etc.

63.- Vid. *supra* nn. 15, 29, 32, 45, 53, 59, 60 y 62. El problema de la distancia temporal y textual que media entre la primera versión titulada “Noche en el campo”, publicada en *La reforma* (20 de Mayo de 1916) y la versión final de *Los heraldos negros* (1919) es difícil de eludir. Prueba de nuevo el interés y la real posibilidad de estudiar la *génesis* del poema, pese a la *tesis negativa* de Gutiérrez Girardot. Merece un análisis más detallado. Como indica Oviedo en nota, según Spelucín las modificaciones introducidas en “Hojas de ébano” son correcciones posteriores a la muerte de la madre de Vallejo (8 de Agosto de 1918). Es muy posible que sea así (*supra* n. 56). Al menos parecen parcialmente motivadas por la intención de convertir lo que en la primera versión era un regreso simbólico ya imposible en un luctuoso regreso *post mortem* con intensificación de causas y efectos, ajustado a la nueva situación. He de destacar que la lira inicial, en la primera versión algo más dislocada, ha sido corregida para reproducir mejor la combinación métrica exacta del modelo simbólicamente pertinente. Vallejo tiene muy presentes tanto el caso personal de San Agustín como la poesía de San Juan de la Cruz. Los términos y las expresiones en que la relación con los modelos propuestos se asienta forman parte de la primera versión y se conservan potenciados en la definitiva tras la muerte de su madre, acontecimiento que pudo intensificar su evocación del regreso y de la crisis espiritual de Agustín de Hipona. Vid. César Vallejo, *Obra poética*, ed. crít. cit., pp. 58-61. También A. Spelucín, “Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de mi evolución poética”, *César Vallejo. El escritor y la crítica*, ed. cit., pp. 182-3; A. Coyné, “César Vallejo, vida y obra”, *El escritor...*, art. cit., p. 22; también, del mismo autor, “Ya que de vallejismos se trata...”, *César Vallejo. Vida y obra*, op. cit., pp. 45-67; A. Ferrari, *El universo poético de César Vallejo*, Monteávila, 1972, pp. 217 y ss.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

coincidencia casi general de las rimas de “Hojas de ébano” con algunas de las del poema de Juan de Yepes se añade a lo ya señalado sobre su forma métrica y la huella estrófica⁶⁴.

En cualquier caso, Vallejo conoce bien que su poema se inicia con una lira sobre cuyo origen y sentido no caben ya muchas dudas. No creo tampoco que su condición de correlato del “no sé qué” sea sólo una coincidencia fruto del azar⁶⁵. Por el contrario, se convierte en la mejor prueba de lo que digo sobre su referente simbólico dominante, dado que los sonetos que acompañan a “Hojas de ébano” permiten confirmar la intención estética de las formas poéticas en *Nostalgias imperiales*⁶⁶.

64.- Los 55 versos de “Noche en el campo” (1916) se reducen en la versión definitiva “Hojas de ébano” (1918) a 42, lo que da una extensión próxima a los 40 versos de la *Noche oscura*. En el terreno de la rima he de señalar que Vallejo pasa de usar 23 rimas diferentes en la primera versión a 16 en la definitiva. En esta última sólo dos se repiten. La versión final acentúa la coincidencia de sus rimas con las utilizadas por el *Cántico espiritual*. En la reescritura de “Hojas de ébano” desaparecen 4 rimas ajenas al *Cántico* (*usa; ita; irio y ola*); también dos que sí utilizó Juan de Yepes en su poema (*ada e ías*), y otra que, aunque ausente en el poema de San Juan, es muy próxima a una del *Cántico* (*Cant. ino e iña - “Noche en el campo”; ina*). Advertiré que elimina una repetición de la rima *illo*. De las 16 rimas de “Hojas de ébano”, 10 están presentes en el *Cántico* (*illo; ura 2; ero 2; ido; eras; ía; iste; ea; ales; ores*). En otros cuatro casos las rimas de “Hojas de ébano” tienen muy estrecha semejanza con rimas del *Cántico*. Es el caso de *erta* (*Cant. erto*); *ida* (*Cant. ido e idas*); *anas* (*Cant. añas*); y *oso* (*Cant. osos, osa, osas; Llama, oso*). En los otros dos casos la semejanza es más lejana: *ajo* (*Cant. ojos*); y *aria* (*Cant. ayre*). La semejanza de esta última merece comentario, puesto que la rima “legendaria” *l’paria* iba acompañada en “Noche en el campo” (vv. 39 y 42) precisamente de la referencia al “aire”, término que en “Hojas de ébano” será sustituido por “cantar”. Recordemos el “entona” (v. 4) y pensemos en la posible relación formal con el *Cántico* y la *canzone* (*infra* n. 67). Pese a la corrección que realiza sobre esos mismos versos, la mencionada rima se mantiene, aunque con “aire” desaparezca en ellos la aliteración interna con las palabras de rima. La presencia de la rima y su función estética en el poema de Vallejo marcan otro nivel de relación intertextual con la lengua poética del *Cántico*. Debemos recordarlo al volver sobre “Intensidad y altura”. La huella de San Juan de la Cruz y en concreto la presencia en sus tercetos de la rima y las palabras de rima de la primera estrofa del *Cántico* tiene antecedentes en su propia poesía.

65.- No faltan otras coincidencias significativas que ayudan a entender el alcance sociocultural del problema. Recordemos por un momento lo ya dicho sobre la reiterada presencia de la fórmula en Rimbaud (*supra* nn. 18, 19 y 20). Merece atención, pese a que sabemos que Vallejo no pudo leer el juvenil texto anticlerical del poeta francés hasta su llegada a Europa y su publicación en la revista *Littérature* (1924). En todo caso, los “no sé qué” de Rimbaud y Valera tienen el precedente común de Stendhal en *Le rouge et le noir* (1831) sobre el que he de volver en fecha próxima. *Un Coeur sous une soutane* parodia en sus anotaciones del 4 de Mayo las ansias amorosas del joven seminarista: “Le soufflé de l’esprit sacré a parcourue mon être ! J’ai pris ma lyre et j’ai chanté :...”. Las referencias musicales y bíblicas a la lira y la cítara reaparecen en el texto después; como, según he indicado, lo hace la repetida mención paródica, erótica y escatológica del “no sé qué”: “Et voici que je ne sais quel petit goût me parut sortir des mes souliers...”. En las anotaciones del 16 de Mayo también la *Letanía* aparece en versión algo descuidada: *porta caeli... stella maris... etc.* A. Rimbaud, *Un coeur sous une soutane*, ed. cit., pp. 20, 26, 36, 42, 58, etc.

66.- Es perceptible la relación temática y formal de este poema y este grupo de textos con la realidad social peruana y el cruce de culturas. Contrástese con las controvertidas opiniones de J.C. Mariátegui sobre el simbolismo y la nostalgia como huellas indígenas de la poesía de Vallejo. La repetida afirmación en estudios posteriores de que el título de esa sección da cuenta de la nostalgia imperial indígena debería ser ampliada, de acuerdo con su forma plural y con los poemas que agrupa. Expresa también los encontrados sentimientos que en el César Vallejo de 1918 provocan la evocación crítica de la espiritualidad y las formas poéticas hispánicas e imperiales del XVI. Vid. J. Ortega, “*Heraldos*: la poética de la persona confesional”, art. cit., *op. cit.*, pp. 17 ss. Quizá sea “*Idilio muerto*” (finales de 1918 o 1919, Oviedo n. 33) la versión última y más dislocada de su trabajo estético sobre el soneto y otras formas poéticas de origen italiano en *Los heraldos negros*. Expresa la intensa nostalgia original. Recordemos el soneto “*Idilio*” de Herrera y Reissig donde el presente actual va unido a la evocación del modelo mitológico (*supra* texto y n. 54). Como indicó Ferrari en 1972, el poema que cierra *Nostalgias Imperiales* es un soneto en el que se combinan alejandrinos, heptasílabos y un endecasílabo. Vid. A. Ferrari, *El universo poético de Vallejo*, *op. cit.*, p. 227. Sobre ese soneto polimétrico véase también J. Ortega, “La hermenéutica vallejana y el hablar materno”, en

Tampoco es un caso aislado. Deberá ser reinterpretado detenidamente en relación con otros poemas de Vallejo y con los probables modelos de su simbólica desconstrucción formal en otra ocasión⁶⁷.

Desarrolla además un tema y un problema clásicos, que hemos de interpretar a la luz más cercana del pensamiento y la realidad de principios de siglo. En ese sentido, señalaré todavía un inmediato precedente poético que, al menos, prueba la relevancia del problema en esas fechas. Me refiero al diálogo amoroso del poeta y la noche de la composición XXXVII de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), antes publicada en *Soledades* (1902). Antonio Machado pregunta ahí por el origen y sentido de la voz poética: "no sé si el llanto es una voz o un eco" (v. 32). Sus dudas se plantean con la ayuda entrevista de referentes y modelos que pueden recordarnos lo antes dicho sobre el poema "Dios" de Vallejo. El XXXVII de Machado, como el *Cántico*, es un poema dialogado que, fuese o no conocido por Vallejo -ése ya sería otro asunto-, ofrece contraste radical con la brusca irrupción del breve diálogo directo, real y humano de "Hojas de ébano" (vv. 26-7). Con este último comparte el referente literario dominante del *Cántico espiritual*, señalado en el poema de Machado por la presencia repetida del *no saber* (vv. 13-6; 23-6 y 31-2) y por otros componentes simbólicos reconocibles⁶⁸. Las diferencias de tema, estilo y tono poético son perceptibles, pero la coincidencia de relaciones intertextuales y sus consiguientes implicaciones deben ser valoradas.

ed. crít. cit., pp. 612 ss. Recordemos la noticia de su temprana afición a la composición por desconstrucción de sonetos (*supra* n. 47). Vid. A. Coyné, "Cuando Vallejo se volvió Vallejo", *art. cit.*, pp. 24 ss.; H. Vydrová, "Las constantes y...", *art. cit.*, p. 60; César Vallejo, *Los heraldos negros*, Anaya & M. Muchnik/Ayuntamiento de Málaga, ed. de René de Costa, 1992, pp. 17, 27 ss. y 30. Leslie Bary, "Politics, Aesthetics, and the Question of Meaning in Vallejo", *Hispania*, 75 (1992), p. 1148. También A. Ferrari, "César Vallejo entre los Andes y los horizontes españoles", *El bosque y sus caminos*, Pre-textos, 1993, pp. 87 ss.

67.- La atención preferente al soneto y más particularmente a la lira y la canción puede hacernos recordar lo ya señalado sobre la recuperación de la tradición poética española. Es vía formal que en Vallejo marca también el distanciamiento estético y crítico, formal e ideológico referido a una visión del mundo vigente en la sociedad en que vive y a precedentes literarios próximos. La frecuente combinación de endecasílabos y heptasílabos y la incidencia de la silva en Rubén Darío debe ser considerada. Modelo formal lejano de algunos poemas de Vallejo en esos metros puede ser el de las estancias libres de la canción leopardiana breve. No faltan en esa tradición formal nocturnos pastoriles que expresan la crisis de la *ausencia de Dios*. El caso de la recepción de Leopardi -descubierto tempranamente por Valera y descrito por Menéndez Pelayo como *místico ateo*- ha merecido la atención de J. Arce. Añadiré ahora la noticia de su huella en Campoamor que usa sus formas estróficas, le dedica un soneto y traduce el "Canto nocturno de un pastore errante nell'Asia" en 1897 (*Germinal*, 4, p.7), dos años antes de que Unamuno realice la defectuosa traducción de *La Ginebra* que publicará en *Poesías* (1907). Joaquín Arce, "Leopardi en la crítica y la poesía españolas", en *Literaturas italiana y española frente a frente*, Espasa Calpe, 1982, pp. 316-332. En la literatura española del momento podemos confirmar otros casos muy diferentes ideológica y poéticamente. El caso de Ricardo León puede ser contrastado. Sus lirras *pastiche* (*Comedia sentimental*, Málaga, 1909, pp. 228-230) y sus lirras cultas (*El amor de los amores*, 1910) tienen precedentes en Ganivet ("Invocación al amor divino" 1898) y en la "lirica mística y caminante", en la poesía religiosa que enlaza con los *Idilios i Cants Mistichs* de Verdaguer y la poesía simbolista. Véase al respecto Juan Carlos Ara Torralba, *Ricardo León (1877-1943). Vida y obra*, op. cit., "Un curioso devocionario poético de 1911: *Alivio de caminantes*", pp. 79-126. Quiero añadir que es el mismo Ricardo León quien "hacia 1920" (?), quizá algún año más tarde, publica en su colección Gil Blas de la Biblioteca Renacimiento la obra de Francisco Sánchez, *Que nada se sabe* (1581). Hay edición asequible con prólogo y notas de Fernando Palacios en la Colección Austral.

68.- Gutiérrez Girardot advirtió certeramente el interés de la poesía del *Cántico espiritual* para la interpretación del poema XXXVII de Machado como ejemplo de *secularización*. El caso merece una interpretación cautelosa y más detenida. Véase también lo que sobre ese poema y su función en *Del camino* ha escrito J.M. Valverde, *Antonio Machado, Siglo XXI*, 1975, pp. 43-7, etc.; R. Gutiérrez Girardot, "Secularización, vida urbana, sustitutos de la religión", en *Modernismo*, op. cit., p. 51. Entre las coincidencias de los poemas de Machado y Vallejo subrayaré las referidas al tema del llanto y la lluvia, el común interés por el origen de la voz poética, la incidencia en el simbólico nocturno y las alusiones al *no saber*; a las sombras y al sueño. El dato fundamental es la dispar relación desarticuladora de ambos poemas con el *Cántico espiritual*. El grado de confirmación que una y otra permiten, en mi

Vallejo formaliza cuidadosamente *ab initio* la significativa relación con la poesía espiritual del carmelita, insiste después en la reutilización de algunos componentes simbólicos del tema del regreso y evoca con provecho sus implicaciones en la literatura religiosa anterior. Al hacerlo, nos permite probar la huella formal de la poesía mística de San Juan de la Cruz que se presenta, en 1916 y años posteriores, asociada en la poesía del peruano con el tema de *la muerte de Dios*. Ahora la encontramos poéticamente actualizada en poemas de la primera época de Vallejo⁶⁹.

En 1920 y desde la cárcel, Vallejo vuelve a tratar de *el regreso nocturno* en el Poema LXI de *Trilce* ("Dios en la paz foránea, / estornuda...", vv. 12-13). Tras la presente interpretación de "Hojas de ébano" y atendiendo a la integración del Poema LXI en el libro mencionado, este texto posterior en el que insiste sobre materia literaria ya trabajada merece una nueva lectura que reconsidere sus dos versiones comentadas por Ortega en la reciente edición de *Trilce* (1991). No nos detendremos ahora en ello (*supra* nn. 29, 53 y 55), por más que es evidente su valor para comprender la creciente secularización y la evolución poética de Vallejo en esas fechas. Sí insistiré aquí en lo ya dicho. La marca repetida de la poesía de Juan de Yepes ofrece en *Los heraldos negros* el mayor interés, puesto que consolida además la hipótesis propuesta en 1985 de la conexión intertextual de "Intensidad y altura" con la lengua poética del *Cántico espiritual*. Como vemos, tiene precedentes bastante anteriores y en su misma escritura poética.

La experiencia estética de Vallejo en la desconstrucción de formas poéticas clásicas consagradas, iniciada como sabemos en su juventud (*supra* n. 47), culminará años más tarde con la ruptura de la *pirámide escrita*, con el simbólico resquebrajamiento del breve grupo estrófico cerrado del soneto de 1937, según comentamos en su día. "Hojas de ébano" ejemplifica un tra-

opinión, es desigual. Si Vallejo conoció antes de 1916 el poema de Machado (?) el XXXVII sería tan sólo, en todo caso, uno de sus posibles *modelos ocultos*. La relación de "Hojas de ébano" con el *Cántico* es intencional, significativa y diferente. No faltan otros precedentes en la tradición eglógica de origen bíblico, como es el caso de "El prisma roto" de Amado Nervo (1898). Tanto en los poemas de Nervo como en los de Machado el contraste de *saber* y *el no saber*, clásico y romántico, es repetido: *vid.* el XLVI, "La noria" de *Soledades...*, etc. La competencia con los modelos inmediatos ayuda a comprender la relación del texto de Vallejo con los citados poemas de Lugones y Herrera (*supra* n. 54).

69.- Además de la presencia del "no sé qué", antes reseñada (*supra* n. 13, etc.), existen otras fórmulas de interés. Destacaré ahora una muy concreta que he señalado en la n. 3. El Poema LXXIV de *Trilce* ("Hubo un día tan rico el año pasado... / que ya ni sé qué hacer con él." vv. 1-2) ejemplifica un uso que debe recordarnos el primer verso de "Los heraldos negros" (1917) donde quedó asociada a esos famosos *golpes* que Vallejo recordará siempre. La mención de la ignorancia coincide con el ponderativo "tan... que...", del que deriva como consecuencia ineludible. Su posición enfática inicial es la misma. La ignorancia consecuente será recordada más tarde en "que ya ni sé qué hacer con él" (v. 9). Según Espejo, este poema es de 1919. *vid.* César Vallejo, *Trilce*, ed. de J. Ortega, Cátedra, 1991, pp. 342-5. Son fórmulas coloquiales y comunes, pero ambas también presentan un uso repetido y muy consciente en la obra del que ha sido descrito como el poeta más breve de la literatura universal. El valor lógico y estilístico de los comparativos de desigualdad del tipo "tan... que...", su interesante condición simbólica de correlato expresivo y estético del *no saber* y el "no sé qué" en la poesía de San Juan de la Cruz, y su importancia en la poesía castellana anterior son fáciles de confirmar, aunque la fórmula no ha sido satisfactoriamente estudiada en el caso del carmelita. El uso de "tan..." y "tal..." es muy frecuente en los dos primeros libros de Vallejo. Merece atención, puesto que en su poesía cumple una función familiar, afectiva y enfatizadora, de un coloquialismo simbólico y trascendido. Repetidamente aparece en relación contextual con el *no saber*, el "no sé qué" y la inefabilidad: "Septiembre" (vv. 1-4 y 8); "Dios", texto ya comentado siquiera parcialmente, (vv. 1-2; 10-11 y 14-17); "Los pasos lejanos" (vv. 1-4; 9-10 y 11-14); etc. Señalaré también que la presencia del *no saber* y el "no sé qué" se reduce en *Trilce* y parece centrada en poemas de 1918 y 1919. Véase al respecto las composiciones XII, XXVII, LX y LXXIV. La única referencia ocasional al "tan..." en Vallejo de la que tengo noticia es la de A. Coyné, *César Vallejo*, op. cit., pp. 96 y 99, y n. 39. Para más información estilística sobre las fórmulas citadas, véase A. Armisen, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán...*, op. cit., pp. 135-47. Para la relación de la fórmula con Juan de Yepes véase, en ese mismo trabajo las nn. 45 y 56 de las pp. 138 y 147.

ANTONIO ARMISÉN

bajo anterior y semejante sobre la lira y la *canzone* libre, formas estróficas que, en sí mismas, ofrecen la solución de continuidad de una sucesión, la posibilidad de una dinámica metamorfosis. La escritura surge en ambos poemas como dislocación de la forma poética convencional. Es el reconocimiento de formas de expresión características, de formas y de modelos de referencia, sustituidos o dislocados pero significativos, lo que permite acercarnos a la mejor lectura, a su difícil, íntima, y directa *intensidad y altura*.

La crisis de su cristianismo y el mito de la *muerte de Dios* se expresan en la lengua poética del primer Vallejo en relación temática y formal con los más importantes textos ascéticos y místicos de la tradición poética castellana. Como en el caso anterior de "La cena miserable", la secularización simbólica configura un nuevo sacrificio, la renovadora consagración poética, ritual. Constituye la afirmación última de Vallejo como poeta en lo *sagrado personal*. Nos encontramos en los umbrales de su inversión de la pretensión ascensional, de su transformación de la clásica búsqueda de la divinidad (*De Deo abscondito*, etc.). Estamos ya ante los inmediatos precedentes vallejianos de la famosa "caída hacia arriba" de la que Vallejo y otros poetas han escrito⁷⁰. Estamos, pues, ante lo que años más tarde será la conocida interrogación final del penúltimo verso de *Trilce*: "¿No subimos acaso para abajo?" (LXXVII, v. 17). El sentido ideológico de su solidaridad tenía antecedentes en su poesía de tipo "religioso", tal y como he señalado en "La cena miserable".

Queda todavía por plantear la relación del poema de Vallejo con "Los aparecidos" de Jaime Gil de Biedma. Su análisis servirá para recuperar parcialmente el interés y la lectura que "Los heraldos negros" merecieron en la España de los años cuarenta y cincuenta. Pese a que la recepción de la poesía de Vallejo en España ha sido objeto de atención en diversos trabajos, no se ha señalado su influencia en el poema que ahora comentamos, ni tampoco ha sido valorada la huella del poeta peruano en la poesía del barcelonés. Es un aspecto descuidado por los historiadores de la recepción, pero que ha de servirnos para entender mejor la fusión del realismo crítico con el irracionalismo poético en la poesía de Gil de Biedma. Y ayudará a reconocer en Vallejo, con el análisis de una relación intertextual concreta, uno de los modelos más caracterizados en el debate de la poesía comprometida de esos años. Vayamos al texto:

LOS APARECIDOS

Fue esta misma mañana,
en mitad de la calle.

Yo esperaba

con los demás, al borde de la señal de cruce,
y de pronto he sentido como un roce ligero,
como casi una súplica en la manga.

Luego, 5

mientras precipitadamente atravesaba,
la visión de unos ojos terribles, exhalados

70.- Advertimos la presencia del tema de la solidaridad, la inversión de la metafísica pretensión ascensional, el uso simbólico de la autonominación, el tema de "la fuerza de los débiles" y otras importantes coincidencias en un poeta postvallejiano como Ángel González, que en 1956 publica "Para que yo me llame Ángel González", poema inicial de su primer libro *Áspero mundo*. Vid. A. Armisén, "Sobre el hombre y el nombre. Primeras notas a «Para que yo me llame Ángel González»", *Poesía en el campus*, 24, 1993, Universidad de Zaragoza/Ibercaja, pp. 10-17. La presencia de la solidaridad en *Los heraldos negros* fue señalada por J.Á. Valente y Alcides Spelucfn, después recogida y comentada por J. Higgins, *Visión del hombre...*, op. cit., pp. 261 ss. En relación con la inversión de los valores verticales, González coincide con una anotación de Vallejo: "Yo amo a las plantas por la raíz y no por la flor". Vid. F. Bravo, "Trilce XXXVI" en *César Vallejo: la escritura...*, op. cit., pp. 132 ss. Para lo referido a la interpretación de Valente, vid. *infra* n. 79. Sobre "la caída para arriba" he tratado antes en "Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y..." , *art. cit.*, pp. 278-9 y n. 6; p. 292, etc.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

yo no sé desde qué vacío doloroso.	
Ocurre que esto sucede demasiado a menudo.	
Y sin embargo,	10
al menos en algunos de nosotros, queda una estela de malestar furtivo, un cierto sentimiento de culpabilidad.	
Recuerdo	
también, en una hermosa tarde que regresaba a casa... Una mujer	15
se desplomó a mi lado replegándose sobre sí misma, silenciosamente y con una increíble lentitud -la tuve por las axilas, un momento el rostro, viejo, casi pegado al mío.	20
Luego, sin comprender aún, incorporó unos ojos donde nada se leía, sino la pura privación que me daba las gracias.	
Me volví	
penosamente a verla calle abajo.	25
No sé cómo explicarlo, es lo mismo que si todo, lo mismo que si el mundo alrededor estuviese parado	
pero continuase en movimiento	30
cómicamente, como si nada, como si nada fuese verdad.	
Cada aparición que pasa, cada cuerpo en pena que anuncia muerte, dice que la muerte	35
estaba ya entre nosotros sin saberlo.	
Vienen	
de allá, del otro lado del fondo sulfuroso, de las sordas minas del hambre y de la multitud.	
Y ni siquiera saben quiénes son,	40
desenterrados vivos.	

En su aspiración a una poesía de la experiencia que exprese su *mala conciencia burguesa*, une a los caracteres del realismo crítico el componente irracionalista y simbólico. No es siempre irónico, ni inadecuado si tomamos en consideración el precedente de la psicología nietzscheana del tema⁷¹. Y no le faltaban a Gil de Biedma modelos próximos en la tradición hispánica casi

71.- Sobre la *mala conciencia* y el *resentimiento* de Gil de Biedma y otros miembros de su generación, y sobre la relación de estos conceptos con *La genealogía de la moral* de Nietzsche he tratado en "Sobre [Nietzsche y Jung...] *Barcelona ja no és bona*" y la estructura inicial de *Moralidades*", *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, art. cit. También "Sobre [Nietzsche y Sartre] héroes, ritos y mitos. La autocrítica de Gil de Biedma en «Ampliación de estudios»", extenso trabajo pendiente de publicación en el que hago una valoración crítica más detallada de la recepción por parte del poeta barcelonés de la citada huella nietzscheana. Aunque sea un

ANTONIO ARMISÉN

inmediata, ni otros motivos particulares sin salir del contexto sociocultural barcelonés. El poema ejemplifica, pese al diferente tono poético, la más estrecha relación con los textos de Vallejo que he podido localizar en la poesía de Jaime Gil. Está escrito en 1957, año en que, tras el encuentro en Madrid, reinicia su larga amistad con Ángel González. Es también el año en que lee el decisivo libro de Langbaum *The Poetry of Experience*⁷².

El referente literario más próximo, hipotexto concreto o modelo cercano es, en mi opinión, reconocible⁷³. Gil de Biedma actualiza y asume en primera persona unas conocidas comparaciones de cierre que "Los aparecidos" desarrollan:

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa en la mirada.
Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! (vv. 13-17)⁷⁴

La coincidencia de "Los heraldos negros" con "Los aparecidos" es perceptible a distintos niveles y nos ayudará en el intento de reconstruir su *genotexto*⁷⁵. Los encuentros del poeta en las calles de Barcelona con las ruinas humanas descritas en este último poema tienen el alcance de esos reveladores golpes de los que habla con énfasis y emoción el poeta peruano, narran la crónica de una verdadera *epifanía*. Estamos ante lo que parece un precedente poético directo y en castellano del conocido tema de la *mala conciencia* en la poesía de Jaime Gil de Biedma.

Advirtamos que los límites del irracionalismo metafísico del poema del barcelonés los señalará la misma ambigüedad irónica, cruda, desmitificadora y coloquial del texto. Son tristes *apariciones que pasan* y que nada tienen ya de metafísicas: "Cada aparición/ que pasa,..." (vv. 33-4). La descripción irónica se completa con la fórmula tópica *alma en pena*, paradójicamente des-

trabajo ajeno a esa huella, puede alcanzarse una rápida comprensión del alcance de la *mala conciencia* en esos años en S. Mangini, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Anthropos, 1987.

72.- R. Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Random House, New York, 1957.

73.- La coincidencia en la imagen de los muertos vivos con versos de "Friso con obreros" de Victoriano Crémer (1952) y de la "Carta a Miguel Labordeta" de Gabriel Celaya (1951) ha sido señalada por Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, Anagrama, 1988, pp. 334-6. Sin duda, la frecuencia de la imagen los muertos vivos en la postguerra requiere particular atención. *Vid infra* n. 85. El tema urbano en Gil de Biedma ha merecido justa atención. Sin embargo el poema que nos ocupa, texto *moralista* y *con mensaje* pero que tiene también la huella crítica del poeta con experiencia en la *selva urbana* de la que habla W. Benjamin, apenas ha sido mencionado. C. Riera "Imágenes barcelonesas en los poemas metropolitanos. (Homenaje a Carlos Barral y a Jaime Gil de Biedma)", *Revista de Occidente*, 110-1, 1990, pp. 57-72. También y particularmente D. Cañas, "Gil de Biedma y su paseo solitario entre las ruinas", *ibid.*, pp. 101-110. Contrástese con la reciente opinión de Horta recogida en L. Bonet, *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del Medio Siglo*, Península, 1994, p. 157.

74.- *Vid infra* n. 79. Las últimas comparaciones de su poema inicial tienen el alcance de las imágenes fundamentales y reveladoras. Introducen la identificación solidaria con *el otro* y con la idea de culpa. Véase A. Sicard, "El doble en la obra de César Vallejo", *César Vallejo. Vida y obra*, editor R. Forgues, op. cit., pp. 191-9.

75.- La práctica imitativa, característica de su escritura poética, ha sido reconocida por el propio autor barcelonés en conferencias y entrevistas con cierto tono de provocación. La intertextualidad, concepto crítico que desde sus orígenes fue vinculado por Kristeva al pensamiento de Nietzsche, a la negación, a la dialéctica de lo apolíneo y lo dionisíaco y a la práctica poética de Mallarmé, ofrece hoy una vía de aproximación particularmente adecuada y útil tanto en el caso de Vallejo como en el de Gil de Biedma, pese a sus diferencias. El contraste de la teoría y la práctica de la imitación clásica con las posibilidades de interpretación intertextual delimita distintas lecturas, según el *horizonte de expectativas* y la *competencia* de los lectores. Julia Kristeva, *Semiótica*, Espiral, 1981, 2 vols. La primera edición francesa es de 1969. *Vid.* vol. I, pp. 7 y ss.; vol. II, pp. 55 ss. "Poesía y negatividad"; para lo referido a la intertextualidad y el *genotexto* consultar índice de materias, vol. II, p. 225.

viada: "cada cuerpo en pena/ que anuncia muerte, dice que la muerte/ estaba ya entre nosotros sin saberlo." (vv. 34-6). La lectura intertextual permite reconocer que se trata de una corrección. Es la radicalización simbólica y realista de la imagen titular del poema y el libro de Vallejo integrada por el peruano en su verso octavo "los heraldos negros que nos manda la Muerte". Lo que en Vallejo era sólo, "talvez", un anuncio, un doble símbolo apocalíptico -hombre y caballo- con alcance de Anticristo ("los potros de bárbaros atilas"), sale aquí al paso sobre la acera como presencia real identificatoria y corpórea. La imagen de cierre, apenas esbozada en su realismo cotidiano en las comparaciones finales de Vallejo, se hace cruda realidad significativa en las calles de Barcelona. Creo que el intento de aproximarnos a la *mejor lectura* de "Los aparecidos" impone el reconocimiento de la relación genotextual con "Los heraldos negros" y su implícito componente nietzscheano y nihilista.

Como señala Leonardo Romero, el título de "Los aparecidos" coincide con "Le revenant", poema de Baudelaire con el que, sin embargo, no tiene otra perceptible conexión *in verba*⁷⁶. Es una similitud que, a un buen conocedor de la poesía del parisino, difícilmente pudo pasarle inadvertida y podemos considerar de algún modo intencional. Sobre todo si recordamos el hecho de que en 1957, ese mismo año, hace una relectura de Baudelaire "al alimón con Gabriel Ferrater"⁷⁷.

Debemos volver a la relación con el poema de Vallejo. La más relativa semejanza de los títulos es tan sólo la primera coincidencia a señalar entre los dos poemas que estudiamos. Adelanta la voluntad de Jaime Gil de declarar un posible sentido visionario e irrealista, en tensión y contraste con el realismo dinámico, callejero y urbano de los primeros versos. El título sitúa el poema en una tradición temática que se asienta en el precedente de Baudelaire y se afianza con la relación intertextual que propongo. La significativa coincidencia de ambos poemas se confirmará tanto en la combinación de la revelación metafísica con el realismo crítico, cotidiano y moral, dominante en el poema de Gil de Biedma, como en el uso repetitivo del molde discursivo recurrente, tomado del fraseo coloquial, e incluso en algún importante tema complementario e imágenes características.

Las referencias a la mirada y al *contacto físico*, el obsesivo, vallejiano y tentativo uso de la comparación... y, sobre todo, la insistencia en la reveladora ignorancia del poeta y en la conciencia culpable me llevan a la conclusión de que el telúrico poema inicial del peruano es referencia calculada y necesaria para acercarnos a la mejor interpretación de "Los aparecidos". Y digo esto sin olvidar, desde luego, los más próximos ejemplos de la poesía crónica, de la pintura y de la cinematografía españolas del realismo social en blanco y negro del momento, ni los lectores implícitos y más caracterizados, que podemos suponer buenos conocedores del interés por la poesía de Vallejo entre los poetas y críticos de esa generación⁷⁸. La lengua poética y el uso

76.- Aparte la coincidencia en el título, los versos de Baudelaire no permiten proponer una influencia directa. Otro es el caso si atendemos al tema urbano y a su provocadora ironía metafísica. Como sabemos, Jaime Gil había leído el *Baudelaire* de Sartre en 1954. Es muy posible que en 1957 conociese también los trabajos de Benjamin sobre la poesía del parisino, la selva urbana y los *flâneurs*, puesto que existía ya edición francesa. W. Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, 1980, (primera ed. en castellano en 1972). Sobre la relación de Baudelaire con la poesía de Gil de Biedma véase la comunicación de Leonardo Romero Tobar, "Gil de Biedma, Baudelaire: correspondences", *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, op. cit.

77.- Que su *sparring* literario no era partidario de las *tentaciones metafísicas* del barcelonés el año anterior nos lo ha contado el propio Jaime Gil. Vid. J. Gil de Biedma, *Retrato del artista en 1956*, Lumen, 1991, p. 141; también Shirley Mangini González, *Gil de Biedma*, Júcar, 1980, p. 207. Sobre la relación del interés de Gil de Biedma por las *epifanías* con el caso de Joyce he tratado en otra ocasión.

78.- 1957 es un año crítico y la producción poética de Gil de Biedma lo refleja. Es el año de las huelgas de tranvías en Barcelona, motivo de su poema "Por lo visto", y año de movilizaciones estudiantiles en Madrid y Barcelona. "El miedo sobreviene" está relacionado con la detención de Gabriel Ferrater en febrero. El poema que nos ocupa tiene estrecha relación particular con "La lágrima" (1956), según el propio autor. Por ello he de advertir que si el título de "Los aparecidos" tiene el precedente de "Le revenant", poema de Baudelaire, "La lágrima" tiene a su vez

ANTONIO ARMISÉN

de los coloquialismos de César Vallejo influyen fuertemente en la poesía realista y comprometida de los años cincuenta. Es algo conocido y señalado por los propios poetas⁷⁹. Este poema ejemplifica una relación más compleja y particular.

No puede, por tanto, extrañarnos que en “Los aparecidos” encontremos primero expresada la ignorancia en la descripción de la experiencia callejera, ante “la visión de unos ojos terribles, exhalados/ yo no sé desde qué vacío doloroso” (vv. 7-8). Ofrece ya una primera aparición del *no saber* que se confirma después. Reaparece asociada a los problemas del poeta realista ante lo inexpressable:

No sé cómo explicarlo, es
lo mismo que si todo,
lo mismo que si el mundo alrededor
estuviese parado
pero continuase en movimiento
cínicamente, como
si nada, como si nada fuese verdad. (vv. 26-32)

El poeta ignorante se refugia otra vez en los límites de la humilde, dubitativa, reiterada y doble comparación, con nuevos indicios de filiación vallejana (“lo mismo...lo mismo...” nos hace pensar en “Lomismo” de *Trilce*, II, v.15) y expresa una amargura universal con antecedentes en Nietzsche y Darío (*supra* n. 4). Construida en principio sobre la duda y la vacilante torpeza expresiva, se refuerza y proyecta finalmente en la anfibología y el revelador juego de palabras. El lector de poesía puede recordar muy bien en esas fechas el casi inevitable “un no sé qué que quedan balbuciendo”. Volvamos a los comentarios que en su día hizo sobre ese verso el propio Juan de la Cruz, y a la renovada valoración que hacía posible desde 1942 la crítica estilística de Dámaso Alonso⁸⁰. Con los precedentes castellanos que presenta, ampliados por otros estudiosos poco después, y con sus breves pero tantas veces comentadas observaciones sobre el “*no sé qué*” y la infabilidad ponía ante lectores, profesores y estudiantes, críticos y creadores uno de los problemas fundamentales de la lengua poética. Hoy hemos de verlo con otra perspectiva.

Porque, si bien el poema inicial de Vallejo es, en mi opinión, un referente intertextual significativo muy concreto, no resuelve él solo la interpretación de “Los aparecidos”. El realismo social de los años cincuenta surge con la necesidad de cuestionar la injusticia y el absurdo, asume una toma de conciencia crítica y la búsqueda de la expresión *más propia*. La ignorancia y el *no saber* alcanzan en esos años condición de materia simbólica y tema caracterizado en distintos

el del poema de Rimbaud titulado “Larme”, el de Valéry “Larmes”, etc. Son coincidencias que supongo conscientes y podemos entender como motivadas por la conflictiva tensión estética entre simbolismo y realismo crítico, y relacionadas con su lectura en 1955 del libro de E. Wilson, *Axel's Castle*. Vid. Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, Anagrama, 1988, p. 312.

79.- Años más tarde, José Ángel Valente ha comentado las comparaciones finales de “Los heraldos negros” como el primer ejemplo de la conmiseración humana y la solidaridad en su poesía. Vid. J. Á. Valente, “César Vallejo, desde esta orilla”, la primera edición que conozco es la del *Homenaje Internacional a César Vallejo*, en *Visión del Perú*, Julio de 1969, 4, Lima, pp. 97-100. Después reeditada en J. Á. Valente, *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, 1971, pp. 144-160, en particular p. 150-1; y en *César Vallejo. El escritor y la crítica*, op. cit. pp. 107-118, vid. p. 112.

80.- Sobre la poesía de Vallejo en cuanto *balbuceo*, vid. *supra* n. 14 et *infra* n. 87. D. Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*, 1942. Citaré por la edición de Aguilar, 1966, pp. 88-90. Este capítulo ha sido integrado sin correcciones en *Poesía española*, 1952. Gil de Biedma da cuenta de su lectura de este trabajo en el *Retrato del artista en 1956*. Parece oportuno advertir que el “no sé qué” de Juan de Yepes, si nos atenemos a la cronología, tiene también difusión y antecedentes humorísticos en la poesía popular castellana. Véase al respecto el caso del villancico recogido por Juan Vázquez (1551): “No sé qué me bulle/ en el calcañar/ que no puedo andar...”. Véase también *supra* n. 60. Como es sabido, es fórmula usada por Lázaro de Tormes y comentada por Juan de Valdés.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

géneros⁸¹. De modo que considerar su tamizada presencia en *Nada* (1945), donde queda limitada por la percepción de la protagonista y parece supeditada a la negación general dominante, contrastándola con el plural, reiterado y cuidado uso coloquial del tema en *La colmena* (1951) puede ser oportuno. La relación del problema con el aflorar de la *mala conciencia* en Gil de Biedma y en otros poetas de su generación es ahora evidente⁸².

El contexto cultural de la poesía de Vallejo era en buena medida diferente. En su poesía encontramos pruebas de una anterior atención al tema que, como he escrito, sería conveniente estudiar mejor. Porque, si Vallejo había encontrado el *no saber* y el “no sé qué” en la literatura clásica y en la poesía mística en relación con la materia teológica, los recibe acrisolados en la lengua de otros autores críticos más próximos y los había hecho suyos, verso a verso, hasta integrarlos poéticamente en una nueva y solidaria sacralización con el “Himno a los voluntarios de la República” que marchan camino de su renovado sacrificio. Señalaré de nuevo que el texto tiene además la marca simbólica contigua del estilo poético de Fray Luis⁸³. Es el comienzo del primer poema de su último libro *España, aparta de mí este cáliz*:

81.- La distinción entre lo que se sabe y lo que se desconoce, conocido problema del narrador realista en la tradición literaria castellana por lo menos desde el *Lazarillo* y *El Quijote*, marca la inicial atención al tema del *no saber* en *La colmena* (1951) ya en el primer capítulo. Contrástese esa aplicación concreta de la *vox populi* en el universo del Café con los frecuentes y significativos usos coloquiales del *no saber* que las castigadas víctimas de la postguerra usan en sus diálogos. El análisis del campo semántico del conocimiento y su desarrollo lingüístico en ese texto excede los límites de una nota. La citada novela es otro de los referentes más pertinentes en un rápido esbozo del horizonte literario del propio Gil de Biedma en cuanto cronista y poeta narrativo, como lo es también de las expectativas de sus primeros lectores. Camilo José Cela, *La colmena*, Castalia, 1984, ed. de Raquel Asún, *vid. pp.* 124, 126 y 129...; también pp. 139, 140, 152, 161, 165, etc.

82.- *Vid. supra* n. 70. Tampoco es Gil de Biedma el único que asocia el *no saber* a la inicial percepción de la *mala conciencia burguesa*. Barral vuelve sobre la conocida fórmula años más tarde para expresar, con distancia y *resentimiento* crítico, lo oscuro de sus primeras sensaciones de adolescente en los terrenos de la culpa social; y lo hace con una variante del “no sé qué”: “...Porque algo / que no sabía qué era nos marcaba, / algo que consistía en estar allí, en el agradable / sopor del camino y en irles a observar / a sus pueblos decrepitos” (“Un pueblo”, vv. 40-5). El poema ha sido considerado el único texto poético de Barral en que se hace explícita la violencia del conflicto social. Pertenece a *Diecinueve historias de mi vida civil* (1961). Carlos Barral, *Poesía*, ed. de C. Riera, Cátedra, 1991, pp. 117-9. La adecuación del *no saber* al tono confesional la confirma su presencia repetida en memorias de autores de la generación de los 50. Merece atención al respecto el caso reciente de J. M. Caballero Bonald, *Tiempo de guerras perdidas*. Anagrama, 1995. Entre los poetas posteriores quizá sea el granadino Antonio Carvajal el que más atención ha prestado al “no sé qué”.

83.- Aceptando en buena medida los planteamientos de Noel Salomon, podemos ahora matizar sus opiniones y corregir en algunos aspectos su tesis con la ayuda de una aproximación estilística, intertextual e histórico literaria. La huella de la formación religiosa de Vallejo se percibe tanto en *Los heraldos negros*, donde es más frecuente, como en la poesía de sus últimos años. Tomar en consideración la temprana presencia del tema de *la muerte de Dios* es un dato básico en la interpretación formal del componente trágico de su poesía. Como hemos visto, el sentido crítico de su “cristianismo” era perceptible ya en 1916 y 1917. Ahora, la huella estilística de Fray Luis y su coincidencia con el “no sé qué” confirman la intencionalidad crítica de su escritura poética *religiosa* después de 1936, tal y como señalé en “Intensidad y altura”. En el “Himno a los voluntarios de la República” la coincidencia con Fray Luis no es sólo estilística. La referencia del v. 11 a “esas famosas caídas de arquitecto” ha de recordarnos “las caídas hondas de los Cristos del alma”, pero también la presencia del tema del Gran Arquitecto del Universo en el *Libro de Job* (38, 1 ss.) y en el repetidamente citado “Cuándo será que pueda” de Fray Luis de León (Oda X, vv. 11 ss.). En relación con la huella estilística del agustino antes mencionada, véase el trabajo de Mario Castro Arenas. “Algunos rasgos estilísticos de la poesía de Vallejo”, en *Aproximaciones a...*, op. cit., vol. I, pp. 361-380, en particular pp. 373-4. Su observación sobre el estilo nominal de Vallejo que considera relacionado con el de San Juan de la Cruz en el *Cántico* debe ser recordada, y valorada de nuevo a la luz del presente trabajo. También Noel Salomon, “Algunos aspectos de lo humano...”, *art. cit.*, pp. 293 ss.

ANTONIO ARMISÉN

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedigno, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozó, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien que venga...⁸⁴

Por su parte, Gil de Biedma pudo encontrar en los últimos versos de “Los heraldos negros”, primer poema inicial de Vallejo, la conocida huella de *la mala conciencia cristiana* y en las calles de Barcelona la acusadora evidencia de su propia ignorancia culpable, de su *no saber* ante la injusticia próxima y real: los *muertos vivos* de la Guerra Civil. Afirma su identidad solidaria con el calculado contraste que lo asimila y lo distancia de esa otra ignorancia inocente señalada en las víctimas de la guerra (“Los aparecidos”, vv. 21 y 40). La significativa oposición entre el *saber* y el *no saber* es fórmula expresiva ya anterior (*supra* n. 68) y repetida en el libro de *Los heraldos negros*, como será rasgo repetido y en cierta medida caracterizador de la influencia vallejianana en los poetas españoles de postguerra el sentido de solidaridad. La mención de los “desenterrados vivos”, imagen conclusiva y último verso de “Los aparecidos”, donde está en principio limitada a ellos, tiene en esos años el valor simbólico de dominante sinécdoque caracterizadora de la España del momento y confirma ese sentido alegórico en prosa y verso⁸⁵. También la encontraremos en la poesía del autor de *Trilce*. Como vemos, *la mala conciencia burguesa* de Gil de Biedma resuena ya en 1957 empozada, con la dolorosa herida de esos seres que surgen -“de las sordas/minas del hambre y de la multitud” (vv. 38-9)-, “como charco de culpa en la mirada”, en significativa consonancia con uno de los poemas nietzscheanos de Vallejo.

El carácter y alcance barcelonés del poema obligan a tener en cuenta los estudios vallejianos de José María Valverde. Es otra relación intertextual directa que, pese a la diferencia genérica, influye decisivamente en el poema de Gil de Biedma y ha de ser valorada si aspiramos a com-

84.- Son versos que han merecido atención de la crítica y que ahora confirman la intencionalidad estilística de su autor. Como señala Manuel Moreno, expresan “la gloriosa ascensión de la victoria del hombre sobre la muerte”. La huella bíblica, adelantada en el título del libro, se potencia con fórmulas expresivas reconocibles, tomadas de la lengua de Fray Luis y de Juan de Yepes. En esta ocasión, la fórmula tiene el inmediato precedente de una afirmación de Claude Debussy escuchando música de J.S. Bach: “que no sabe uno cómo ponerse ni lo que hacer para sentirse digno de escucharla”. Bergamín la había aplicado a la poesía del propio Vallejo en su prólogo a la edición madrileña de *Trilce* (1930). Vallejo no era el único en atender al tema que nos ocupa (*supra* n. 21). Contrástese la interpretación de Noel Salomon con el trabajo anterior de G. Meo Zilio, *Stile e poesia in César Vallejo*, op. cit., pp. 156 ss.; con la de R. Paoli, “España, aparta de mí este cáliz”, *Aproximaciones a Vallejo*, op. cit., vol. II, pp. 351 ss.; y con los comentarios posteriores de J. Higgins, *Visión del hombre...*, op. cit., pp. 324-5; J. Franco, *César Vallejo. La dialéctica...*, op. cit., pp. 348-9; J. Ortega, “Una poética de la subversión”, *La teoría poética...*, op. cit., p. 76. En la edición César Vallejo, *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*, Cátedra, 1988, Julio Vélez señala la relación del v. 3 con Marcos (14,32). Para la valoración de la noticia sobre el prólogo de Bergamín, puede ser útil recordar lo ya dicho. A. Armisén, “Intensidad y altura: Lope de Vega, César...”, *art. cit.*, p. 299 y n. 52. *Vid.* Manuel Moreno Jimeno, “César Vallejo o el triunfo de la poesía honda y desgarrada del hombre” en AA.VV., *César Vallejo. Vida y obra*, op. cit., p. 149.

85.- Es materia con precedentes clásicos (*Lazarillo*, Villamediana, Quevedo *et alii*) que en la postguerra tiene carácter de metáfora recurrente en la llamada poesía social (*supra* n. 73). Como muestra de la identificación simbólica como sepulcro de la España del momento con presencia del tema de los *muertos vivos* bastará señalar tres destacados ejemplos. El primero es “Insomnio” (1940), poema inicial de Dámaso Alonso, *Los hijos de la ira* (1944), Castalia, 1986, ed. de M.J. Flys, pp. 73-4; véase también el muy conocido de C.J. Cela, *La colmena* (1951), ed. cit., Capítulo primero, pp. 122-4; y todavía J.Á. Valente, *Poemas a Lázaro* (1960). Véase también lo que dice sobre la *propuesta cointencional* de la poesía y “Epojé y epifanía” Darío Villanueva en *Teorías del realismo literario*, Espasa Calpe, 1992, pp. 144-9; 182 ss., etc.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

prender sus causas eficiente y final. El poeta extremeño, nacido en 1926 y sólo tres años mayor que el barcelonés, había participado ya en el breve homenaje a Vallejo del número 32 de *Espadaña*. En 1949 publica en *Cuadernos Hispanoamericanos* dos artículos sobre la poesía del peruano que reeditará en 1952, encabezando con ellos sus *Estudios sobre la palabra poética*. Una segunda edición de este libro aparece en 1958. Premio Nacional de poesía por su primer libro de poemas *Hombre de Dios* (1945), era también, pese a su juventud -en esas fechas y desde su incorporación en 1954 a la cátedra de Estética de la Universidad de Barcelona-, el poeta de lengua castellana más laureado residente en la ciudad condal.

La interpretación que Valverde hace de la poesía de Vallejo influye, sin duda, en el poema de Gil de Biedma. Ahí, en el primero de sus ensayos, encuentra comentado el tema de la muerte en Vallejo con inicial énfasis en la condición de *muerto en vida* del poeta americano⁸⁶. Ahí leyó la descripción de la lengua poética de Vallejo como poesía de “condición germinal”, situada “en el último límite del ay y del balbuceo”, que será descrita incluso con algún ocasional pero asumido uso del *no saber*⁸⁷.

Significativamente, uno de los últimos ensayos del libro de Valverde recoge su interpretación de la poesía de San Juan de la Cruz realizada con cierto cauteloso recelo de la mano del maestro Dámaso Alonso. No faltan en el mismo otras coincidencias interesantes. Tanto en un caso como en otro, se trata tan sólo de coincidencias e indicios, de un limitado valor probatorio considerados exclusivamente como pruebas textuales objetivas. Hemos de cambiar el planteamiento del problema para entender como es necesario lo que considero solamente pruebas circunstanciales, pero, en esta ocasión, decisivas. Es el contexto cultural local y generacional el que impone la ineludible conclusión de que Jaime Gil conocía bien la obra del joven poeta catedrático y tenía particulares motivos de interés en ella. Vistas así las cosas, las coincidencias que advierto y otras semejantes parecen más que suficientes o probables, resultan en la práctica prueba casi incuestionable⁸⁸. Los trabajos de Valverde eran no sólo los primeros sino también los únicos estudios sobre la poesía de Vallejo asequibles con facilidad en España en esas fechas.

Completaremos la revisión de esas coincidencias que ahora parecen más pertinentes. No faltan tampoco referencias a los golpes, ni encuentros en plena calle entre los fragmentos citados de poemas de Vallejo⁸⁹, por lo que no puede extrañarnos advertir que las últimas menciones de su poesía en estas “Notas de entrada...” traen consigo el comentario del poema en cuestión, de “Los heraldos negros”. El poema de Vallejo y los estudios de Valverde destacan así entre las lecturas no reconocidas, pero inmediatas y más significativas del autor de “Los aparecidos”.

86.- José María Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, Madrid, 1952, pp. 15-17, 26 ss. y 39-40. Las relaciones intertextuales son una constante en la poesía de Gil de Biedma. Como he indicado en otro lugar, creo que el título de “*Barcelona ja no és bona* o mi paseo solitario en primavera” (1961) guarda irónica relación con el título de un poema religioso de Valverde: “*Tibi dabo* o la tentación en el monte”, publicado en 1959. Sin embargo, no parece muy probable que Gil de Biedma tuviera conocimiento de la utilización particular de la lira en “Hojas de ébano”. El caso, si no me equivoco, ha pasado desapercibido para la crítica vallejista. Su provocador juego con la lira en “Divertimentos antiguos”, *Fin de siglo* (1983), es de publicación muy tardía y parece ajeno al precedente de Vallejo que hemos estudiado en este trabajo (*supra* nn. 61 y 67).

87.- José María Valverde, *op. cit.*, pp. 19-20. Para la referencia al *balbuceo*, *vid.* p. 18. Sobre la fortuna de este término en la crítica vallejista he tratado en las nn. 14 y 46. Sobre la presencia del término en Juan de Yepes y en la crítica de Dámaso Alonso en 1942, *vid. supra* n. 80. La importancia de la infancia, el sentido de su búsqueda expresiva y la presencia repetida del “no sé qué” en la poesía de Vallejo confirman la adecuación del término *balbuceo* en la descripción de esta lengua poética.

88.- No faltan noticias sobre la relación de Valverde con los miembros del llamado grupo de Barcelona en entrevistas y autobiografías. Me limitaré a los comentarios de Gil de Biedma, *Retrato del artista en 1956*, ed. cit., p. 125; y a las ocasionales referencias de Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, Anagrama, 1988.

89.- José María Valverde, *op. cit.*, pp. 35-37.

ANTONIO ARMISÉN

El comentario del profesor de Estética a “Los heraldos negros” y su interpretación de la poesía de Vallejo los valoro como el marco próximo complementario de “Los aparecidos” en las fechas de su escritura y primera aparición. En ese contexto, el poema del barcelonés es un cuidado ejercicio de interpretación recreadora y polémica. Creo que nos encontramos ante una calculada llamada de atención al crítico y poeta extremeño llegado a Barcelona pocos años antes. Leyendo el poema de Gil de Biedma como propuesta y como respuesta, hay que señalar que nos encontramos en los límites propios de la *poesía de la experiencia*, concepto mencionado también ocasionalmente en los estudios de Valverde⁹⁰. Expresa la opción realista de Jaime Gil de Biedma en 1957 y propone una poesía crítica y comprometida políticamente con la realidad presente⁹¹.

Que la relación de “Los aparecidos” con el famoso poema de Vallejo haya pasado desapercibida es una prueba del descuido con el que ha sido tratada la influencia del peruano en el grupo de Barcelona. Algunos de los rasgos más característicos de la poesía de Gil de Biedma, los que Riera entiende como procedentes de la poesía de Blas de Otero⁹², los encontramos también en uno de los reconocidos modelos de éste, en Vallejo. Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo y otros miembros del grupo conocían bien la poesía de ambos, tal y como advirtió Valente. Por esas fechas y aún poco más tarde Blas de Otero, que unos años antes en *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951) tuvo como referentes los lomos de Job (“Cántico”, “Tierra”) (*supra* n.23) y la conocida ignorancia de Juan de la Cruz (“Igual que vosotros”, “Cántico”, “A punto de caer”, etc.), era ejemplo vivo en Barcelona del interés de ambos modelos y de la lengua literaria de Vallejo para la poesía comprometida. En consonancia con el poeta peruano, todavía escribe sobre la relación en el dolor y el sufrimiento absurdo de Juan de Yepes, León Bloy, Blas de Otero y César Vallejo en el poema “Encuesta” de *Ancia* (Barcelona, 1958) y *Esto no es un libro* (Río Piedras, 1963).

Para entonces, el tema tenía ya los precedentes que hemos interpretado. Muchos años después, como un eco del conocido poema de Otero, la crítica sigue añadiendo ocasionalmente otros nombres a esa Guía de pensadores y poetas del sufrimiento -Guía de Pecadores la llama el poeta

90.- José María Valverde, op. cit., p. 20. “Es la sensación, la experiencia casi pura, el calambre que hace prorrumpir en palabras lógicamente quebradas, engarzadas sólo por el hilo de la emoción”. Recordemos lo que el propio Vallejo señaló sobre la escritura poética en “Electrones en la obra de arte”, *Vid.* A. Armisén, “Intensidad y altura...”, *art. cit.*, pp. 297 ss. y n. 51. También el interés de la relación entre *poesía y experiencia* en el caso de la obra de San Juan de la Cruz, como vemos ahora, modelo y referente fundamental en la interpretación de la poesía de Vallejo. Digo esto consciente de la necesidad de distinguir ese problema del caso concreto de la *poesía de la experiencia*, forma poética particular realizada en cuanto *monólogo dramático*. Uso ahora el término en su sentido general. La coincidencia en “Los aparecidos” (1957) del componente general y circunstancial con el formal literario ha de subrayarse. Para más información véase J. Sabadell Nieto, “El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción”, *Tropelías*, 2, 1991, pp. 177-186.

91.- Una aproximación siquiera inicial al compromiso ético y estético de Jaime Gil de Biedma obliga a analizar la influencia de Sartre en el Grupo de Barcelona. He dedicado particular atención al tema en “Sobre [Nietzsche y Sartre] héroes, ritos y mitos. La autocrítica de Gil de Biedma en “Ampliación de estudios”, trabajo pendiente de publicación.

92.- “De Otero toma el autor de *Moralidades* el gusto por la destrucción de frases hechas, siguiendo los mismos mecanismos, el empleo de los adverbios en mente, la ruptura del ritmo sintáctico y, en consecuencia, el uso del encabalgamiento para enfatizar la palabra encabalgada y el interés, reiteradísimo, por la intertextualidad.” C. Riera, *La Escuela de Barcelona*, op. cit., p. 252; más adelante insistirá en esa deuda con referencia a los rasgos señalados por Alarcos en su estudio sobre Otero de 1966, *Ibid.*, pp. 273 ss. No pretendo que esos diversos recursos formales tengan igual relevancia, pero fácil es comprobar que la gran mayoría -incluso cabría mejor decir *todos*- pueden ejemplificarse en poemas de Vallejo muy conocidos. Véase también J. Gil de Biedma, *Retrato del artista en 1956*, ed. cit., pp. 126-7. Para más información sobre la relación de Otero y otros poetas de postguerra con la lira y la poesía de Juan de Yepes, véase las breves notas de J. E. Serrano Asenjo “San Juan de la Cruz y la literatura contemporánea (1942-1991)” en AA.VV., *San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo*, op. cit., pp. 73-4.

SOBRE LA IGNORANCIA EN VALLEJO Y GIL DE BIEDMA

bilbaíno en su *querer saber...*-. Su capacidad de iluminar la poesía de Vallejo más allá de las posibilidades de la pobre Filología resulta, a veces, todavía sorprendente: Kierkegaard, Kafka, Paul Celan, Trakl... La lectura que no cesa. Con perdón, se nos hizo tarde. Pensemos que ése ya es otro problema. El interés de la poesía de Otero no ha pasado desapercibido para los que han estudiado con detalle la recepción en España de la poesía de Vallejo⁹³. Dejemos su interpretación para otro día, sin acritud, en términos vallejanos: que arrieros somos.

93.- J. Á. Valente, "César Vallejo, desde esta orilla", *art. cit.*; Francisco Gutiérrez Carbajo, "Presencia de Vallejo en la poesía española de postguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-5, *Homenaje...*, vol. I, pp. 196-213.