



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021, 37-50

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7.5215

## César Vallejo, precursor de la antipoesía<sup>1</sup>

César Vallejo, precursor of antipoetry

MARLENE GOTTLIEB

Manhattan College

(Nueva York, Estados Unidos)

marlene.gottlieb@manhattan.edu

<https://orcid.org/0000-0001-9893-8942>



### RESUMEN

A primera vista, la seriedad y el tono trágico de la mayor parte de la obra vallejana distan radicalmente de la ironía y el humor negro y sarcástico de la antipoesía parriana. Además, los experimentos vanguardistas de *Trilce* resultan casi incomprensibles para la gran masa de lectores. De hecho, este es precisamente el tipo de poesía que rechaza Parra en su *Manifiesto*. Sin embargo, la crítica literaria ha señalado algunos vínculos entre la poesía de César Vallejo y la de Nicanor Parra. Este artículo pretende

---

1 Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional «Vallejo Siempre» (New York, 2021).

examinar estas afinidades y coincidencias, lo que une la antipoesía a Vallejo y lo que la separa de él. La obra poética vallejiana comparte el terreno con la de Parra y prepara el camino hacia la antipoesía. En ese sentido, Vallejo es un precursor que reconocemos cuando lo releemos a la luz de la antipoesía parriana.

**Palabras clave:** antipoesía; César Vallejo; Nicanor Parra; poesía conversacional; coloquialismo.

## ABSTRACT

At first glance, the seriousness and tragic tone of most of Vallejo's work is radically different from the irony and the black and sarcastic humor of Parra's antipoetry. Moreover, the avant-garde experiments of *Trilce* are almost incomprehensible to the great mass of readers. In fact, this is precisely the kind of poetry that Parra rejects in his *Manifiesto*. However, literary criticism has pointed out some links between the poetry of César Vallejo and that of Nicanor Parra. This article aims to examine these affinities and coincidences, what unites antipoetry to Vallejo, and what separates it from him. Vallejo's poetic work shares the terrain with Parra's and paves the way to antipoetry. In that sense, Vallejo is a precursor that we recognize when we reread it in the light of Parra's antipoetry.

**Key words:** antipoetry; César Vallejo; Nicanor Parra; conversational poetry; colloquialism.

Recibido: 10/05/2021 Aceptado: 05/06/2021

## 1. INTRODUCCIÓN

La seriedad y el tono trágico de la mayor parte de la obra vallejiana distan radicalmente de la ironía y el humor negro y sarcástico de la antipoesía parriana; además, los experimentos vanguardistas de *Trilce* resultan casi incomprensibles para la gran masa de lectores. De hecho, este es precisamente el tipo de poesía que rechaza Nicanor Parra en su *Manifiesto*. Sin embargo, muchos críticos han identificado algunos vínculos entre las obras poéticas de César Vallejo y Nicanor Parra. En *Letras del continente mestizo* (1967), Mario Benedetti introdujo una vena interpretativa para la poesía hispanoamericana contemporánea que perdura en la crítica posterior. Sugirió que había dos modos de influir, el de Neruda y el de Vallejo, contraponiendo el «caudal incesante, avasallador, abundante en plenitudes, del chileno, [frente al] lenguaje seco a veces, irregular, entrañable y estallante, vital hasta el sufrimiento, del peruano» (p. 62). Benedetti señaló la marca vallejiana en varios poetas jóvenes, quienes cultivaban una poesía conversacional, entre ellos Nicanor Parra. Desde entonces, otros críticos han declarado repetidas veces que la poesía de Vallejo es un antecedente de la antipoesía. Por ejemplo, Saúl Yurkievich (1992) plantea la estética del rechazo en la poesía de Vallejo y usa el término «antipoesía» para describir su contrarretórica ante la poesía tradicional, su lucha con el lenguaje y sus yuxtaposiciones de elementos disímiles e insólitos:

se propone describir lo escribible minándolo y activándolo por dentro mediante una sofisticada contrarretórica propensa al alambicamiento y a la fruición formalista. La soltura con que ejerce las libertades textuales (que son libertades mentales), su manejo de lo pedestre desublimante, de la disrupción prosaica, su parodia de los protocolos serios no pueden sino atribuirse a una poética de vanguardia. Su antipoesía, su inventiva siempre innovadora, su capacidad de ruptura son atributos vanguardistas (p. 24).

Yurkievich (1992) identifica a Vallejo como exponente del dadaísmo: «Si Pablo Neruda inaugura en la poesía hispanoamericana la alucinada videncia que los surrealistas preconizan, la actitud dadaísta está representada por la movilidad icónica y la mutabilidad verbal, por las torsiones malabares de César Vallejo» (p. 28). Pedro Lastra (2016) también subraya el lenguaje prosaico coloquial y cotidiano como lazo principal entre la poesía de Vallejo y Parra:

Otro aspecto que no debe dejarse al margen en relación con la presencia de César Vallejo en la poesía chilena es lo que podemos entender como un capítulo suspendido y muy necesitado de clarificación a través de pruebas pertinentes y que resumo, por el momento, en una reflexión acerca de lo que ha significado como influencia la conquista lograda por Vallejo al incorporar situaciones y elementos del lenguaje conversacional o coloquial en la poesía de lengua española. Tal vez nadie fue tan lejos como él en esa dirección, con semejante audacia y eficacia. A mí me parece que esa conquista fue una motivación central en el trabajo poético llevado a cabo por Nicanor Parra en su llamada antipoesía: creo que es posible probar que la asunción de lo conversacional, de los elementos del quehacer cotidiano, la novedad de las alianzas verbales que remiten a esos ámbitos en la poesía vallejiiana, dejaron desde temprano su huella en la antipoesía y son una de sus vertientes más fecundas, aunque no se hayan registrado sobre esto referencias probatorias en la bibliografía dedicada a la influyente figura de Parra (p. 119).

Fernando Alegría (1970) señala, además del lenguaje, el tono tragicómico de la poesía de ambos vates y sostiene que César Vallejo es el único antecedente hispanoamericano de Parra, puesto que «ambos trabajan con elementos de la realidad cotidiana y ocultan su desconcierto detrás de fórmulas de conversación que sirven de marco a un humorismo patético» (p. 188, citado

por Serna, 2019, p. 212). Incluso Pablo de Rokha coincide con esta idea, aunque en un tono totalmente despectivo, llamando a la antipoesía «un pingajo del zapato de Vallejo» (citado por Lastra, 2016, p. 119).

A pesar de estas declaraciones, no se han estudiado a fondo los vínculos entre las obras poéticas de estos dos autores. Este artículo pretende examinar sus afinidades y coincidencias, es decir, lo que une la antipoesía a Vallejo, pero también lo que la separa de él. Cabe aclarar que no se trata de influencias directas, aunque Parra conocía bien la obra de Vallejo y declaró en varias entrevistas su aprecio por su poesía, inclusive lo nombra en su «Discurso de Guadalajara» comparándolo con Rulfo: «Fuera de José María Arguedas / Y del incommensurable cholo Vallejo / Pocos son los que pueden comparársele» (Parra, 2011, p. 567).

No obstante, cuando los críticos empezaron a definir la antipoesía como una poesía anti-Neruda, en una entrevista realizada por Mario Benedetti, Parra declaró lo siguiente:

Neruda no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos, y por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si esta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en que resuenan todos estos ecos (Benedetti, 1972, p. 52).

Entonces, ¿cuáles son estos ecos vallejianos que resuenan en la antipoesía? Por encima de todo está el lenguaje, la oralidad de muchos versos de Vallejo. Tanto él como Parra rechazan la poesía ampulosa, que canta, y optan por una poesía que habla, que usa frases del hombre común y refleja el contexto en que se mueve. Pese a que *Los heraldos negros* mantiene múltiples rasgos del modernismo y el posmodernismo, de pronto surgen

expresiones como «Yo no sé», «Yo nació un día / que Dios estuvo enfermo, / grave» e imágenes de la vida cotidiana como el «pan que en la puerta del horno se nos quema» y la palmada en el hombro o el juego al escondite en la elegía a su hermano Miguel.

Asimismo, aunque gran parte de los poemas de *Trilce* responden a experimentos vanguardistas, entre esos versos herméticos, a veces casi incomprensibles por sus neologismos y sintaxis tergiversada, se encuentran frases e imágenes muy coloquiales y cotidianas como «Quién hace tanta bulla [...]. // Un poco más de consideración» (I); el lenguaje infantil en III; «Déjenlo solo no más» (XXXVIII); «Y tomamos el café, ya tarde, / con deficiente azúcar que ha faltado, / y pan sin mantequilla. Qué se va a hacer» (XXXIX); «Y nos levantaremos cuando se nos dé / la gana, aunque mamá toda claror / nos despierte con cantora / y linda cólera materna. / Nosotros reiremos a hurtadillas de esto, / mordiendo el canto de las tibias colchas / de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!» (LII). Ahora bien, cabe precisar que el lenguaje coloquial es más pronunciado en *Poemas humanos*; por ejemplo, en «Telúrica y magnética», donde Vallejo exclama «(¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)»<sup>2</sup> y finaliza con el peruanismo «¡Y lo demás, me las pelan!», o «Fue domingo en las claras orejas de mi burro, / de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza)».<sup>3</sup>

---

2 Díaz Herrera (1991) explica que muchas de las expresiones encontradas en los versos son familiares. Por ejemplo, el cóndor se asociaba con los ricos y se usaba para referirse a ellos, según la hermana de Vallejo.

3 De acuerdo con Marco Martos (2011), se trata de una broma bien conocida entre los peruanos:

Así, ese «burro peruano del Perú» está construido sobre una broma que hasta ahora se repite en las conversaciones de peruanos. Decimos «alemán de Alemania» para distinguirlo de otro que puede parecer alemán no siéndolo. «Alemán de Alemania» o «francés de Francia» confieren en el habla popular peruana una categoría de legitimidad cuya frase opuesta, implícita, bien puede ser un insulto. El juego de oposiciones se da entre lo legítimo y no legítimo.

Vallejo, como Parra, juega con las frases hechas dándoles un nuevo sentido: «guardar un día para cuando no haya, / una noche también, para cuando haya (así se dice en el Perú —me excuso)» («Ello es el lugar donde me pongo»); «Vamos a ver, hombre; / cuéntame lo que me pasa» («Otro poco de calma, camarada...»). El mayor logro de la antipoesía es precisamente este lenguaje no poético, el habla de todos los días en que el yo poético (hablante) se comunica directamente con el lector (oyente), es decir, sus refranes, frases hechas, regionalismos, connotaciones locales y juegos de palabras. Lo antipoético en el lenguaje de Vallejo es el uso frecuente de términos científicos insólitos en la poesía para representar la animalización del ser humano, su sometimiento al cuerpo físico y su anhelo de ser algo más.

En la década de 1960, durante el contexto histórico de la contracultura y los medios masivos de comunicación, Parra integra la cultura pop, los anuncios comerciales, los lemas políticos, pero el resultado de collage lingüístico es similar. En este sentido, la poesía de Vallejo es un primer paso hacia una poesía del actual hombre común y corriente, hacia la democratización de la poesía que significará la obra parriana.

Las voces poéticas de Vallejo y Parra no son oraculares, sino netamente humanas. El yo poético se ubica en el mismo nivel que los lectores y muchas veces incluso se denigra y se ridiculiza a sí mismo. Los personajes de los poemas vallejianos y los antipoemas, incluyendo al yo poético, no son héroes, sino pobres

---

Cuando Vallejo escribe «así se dice en el Perú —me excuso» se dirige más que en ningún otro texto al hablante del español que no es peruano. Con modestia, excusándose, demanda su derecho a hablar en peruano, la modalidad andina del español sudamericano. Castizo como el que más, Vallejo reclama, en poesía, como lo haría cualquier lingüista peruano en un artículo científico, el derecho de cualquier individuo a hablar su lengua materna tal como la ha aprendido en su infancia (párrs. 12-13).

hombres comunes, más cuerpo que alma, que tosen, escupen, sudan, lloran y sufren. Son «lóbregos mamíferos», animales, marginados, desgraciados que, a pesar de su desesperación, sobreviven y quieren vivir. Son profesores medio ciegos y afónicos, con la lengua roída por el cáncer y la cara bofetada; son drogadictos y predicadores descalzos de sayal humilde que van de pueblo en pueblo echando sus sermones de consejos prácticos:

¡Amado sea aquel que tiene chinches,  
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,  
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,  
el que se coge el dedo en una puerta,  
el que no tiene cumpleaños (Vallejo, 2000, «Traspié entre dos  
estrellas», vv. 19-23).

Quiénes son mis amigos  
los enfermos  
    los débiles  
        los pobres de espíritu  
los que no tienen donde caerse muertos  
los ancianos  
    los niños  
        las madres solteras (Parra, 2011, *Nuevos sermones  
y prédicas del Cristo de Elqui*, «XXXII», vv. 1-8).

Igual que las sillas y las mesas, los ataúdes y los útiles de escritorio de los antipoemas, los poemas de Vallejo están poblados de objetos de la vida cotidiana del ser humano: solapas, carteras, migrañas y barrigas. Ambos poetas sienten la necesidad de bajar la poesía del Olimpo y hacerla hablar de la actual situación de los hombres comunes. En el caso de Vallejo, esta preocupación social toma un lugar primordial en su obra desde *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos*, y está plenamente expresada en su poema «Un hombre pasa con un pan al



hombro». En cuanto a Parra, es uno de los ejes constantes de la larga y cambiante trayectoria de la antipoesía desde «Los vicios del mundo moderno» y «El soliloquio del individuo», de *Poemas y antipoemas*, hasta los artefactos y ecopoemas. La antipoesía pretende que «el árbol no crezca torcido» («Manifiesto», p. 143) porque «la finalidad última del antipoeta [es] hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas» (Neruda y Parra, 1962, p. 13).

En esa línea, el crítico brasileño João Mostazo Lopes (2019) resalta otra conexión entre la poesía vallejiana y la parriana: el ritmo es la unidad básica que marca el poema; se evita el encabalgamiento que produce fluidez entre los versos. Tal ritmo *staccato* y esta enumeración a veces ilógica e inesperada de elementos y objetos dispares es sumamente común en Vallejo y Parra; además, capta la fragmentación sin sentido que caracteriza lo absurdo de la vida contemporánea. Ambos vates tienen poemas enteros montados como una serie de versos sueltos, a menudo inconexos y contradictorios. A continuación, citamos algunos ejemplos:

- a) Vallejo: «Nómina de huesos», «Altura y pelos», «Terremoto», «Confianza en el anteojo, no en el ojo...», «Los nueve monstruos», «Intensidad y altura», «¿Qué me da, que me azoto con la línea», «La paz, la avispa, el taco, las vertientes», «Traspié entre dos estrellas», «Yuntas», etc.
- b) Parra: «Los vicios del mundo moderno», «Mujeres», «Se me ocurren ideas luminosas», «Advertencias», «Frases», «Versos sueltos», «Noticiero 1957», «Yo pecador», «Test», «Sigmund Freud», «Rompecabezas», «Saranguaco», etc.

La elipsis que caracteriza a buena parte de la poesía vallejiana («Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!») desemboca en la progresiva reducción del antipoema a unos núcleos esenciales captados en los artefactos, los guatapiques, las bandejas y

los trabajos prácticos de Parra: «Hombre nuevo / hambre nueva»; «¿Marxista? / No, ateo, gracias a Dios» y, el más conocido de todos los artefactos, «La izquierda y la derecha unidas / jamás serán vencidas».

Como es evidente, además del lenguaje y las innovaciones estilísticas, Vallejo y Parra comparten preocupaciones temáticas. Ambos se enfrentan al sinsentido de una vida absurda y luchan con la inescapable presencia de la muerte. Dado que los dos se criaron en familias católicas, su tentativa de explicar el sinsentido de la vida y las injusticias sociales los enfrentan inevitablemente con la figura de Dios, quien, para Vallejo (2000), es indiferente al sufrimiento humano:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,  
hoy supieras ser Dios;  
pero tú, que estuviste siempre bien,  
no sientes nada de tu creación.  
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él (p. 105).

En el caso de Parra (2006), lo considera impotente:

Padre nuestro que estás en el cielo  
lleno de toda clase de problemas  
con el ceño fruncido  
como si fueras un hombre vulgar y corriente  
no pienses más en nosotros.

Comprendemos que sufres  
porque no puedes arreglar las cosas.  
[...]  
sinceramente: no sufras más por nosotros  
tienes que darte cuenta  
de que los dioses no son infalibles  
y que nosotros perdonamos todo (p. 185).

En la poesía de ambos vates abundan las imágenes cristianas: en la de Vallejo, sirven de símbolos, mientras que en la de Parra, se desacralizan con su ironía iconoclasta.

Por otro lado, aunque el amor parece un tema secundario en las obras poéticas de los dos vates, a veces encontramos coincidencias en sus maneras de describirlo. Por ejemplo, el amor es un negocio tanto en «La víbora» de Parra como en el poema «XXXVII» de *Trilce*: «Y cuando ambos burlamos al párroco / quebróse mi negocio y el suyo / y la esfera barrida» (vv. 14-16). En otras ocasiones, se reduce al acto sexual; así, en el poema «XIII» de *Trilce*, el hablante expresa: «Pienso en tu sexo. / Simplificado el corazón, pienso en tu sexo» (vv. 1-2) igual que Parra en su poema «Mujeres», donde define a la mujer según su actitud ante el acto sexual. Ambos poetas unen Tánatos y Eros en su visión del sexo; de este modo, en «Desnudo en barro», Vallejo le dice al Amor: «¡La tumba es todavía / un sexo de mujer que atrae al hombre!» (vv. 16-17); por su parte, Parra señala que «La muerte es una puta caliente» y, en tono más jocosos y burlescos, en la anécdota de «El poeta y la muerte» escribe lo siguiente:

A la casa del poeta  
llega la muerte borracha  
ábreme viejo que ando  
buscando una oveja guacha

Estoy enfermo - después  
perdóname vieja lacha

Ábreme viejo cabrón  
¿o vai a mohstrar l'hilacha?  
por muy enfermo quehtí  
tenih quiafilame l'hacha

Déjame morir tranquilo  
te digo vieja vizcacha

Mira viejo dehgraciao  
bigoteh e cucaracha  
anteh de morir tenñh  
quechame tu güena cacha

La puerta se abrió de golpe:  
Ya - pasa vieja cufufa  
ella que se le empelota  
y el viejo que se lo enchufa.

Pese a estas afinidades y coincidencias, la poesía de Vallejo no es antipoesía en el sentido en que Parra la ha desarrollado, ya que, además del lenguaje coloquial y la crítica social, la esencia de la antipoesía se encuentra en su espíritu lúdico, su humor irónico y sus múltiples voces dramáticas que desembocan en monólogos dramáticos y una especie de *performance*. No es que no haya momentos de ironía y humor en la poesía de Vallejo, de hecho, se encuentran, principalmente, en *Poemas humanos*, a saber: «En el momento en que el tenista...»; el penúltimo verso de «Gleba» («Allá, las putas, Luis Taboada, los ingleses»); «Confianza en el antejo, no en el ojo»; «Los nueve monstruos»; los versos finales de «Sermón sobre la muerte»; «Los desgraciados» y «Un hombre pasa con un pan al hombro». En efecto, Gómez (2008) y Ortiz (2012) han insistido en la presencia del humor en la obra y la persona de Vallejo y han señalado su predilección por la caricatura y el cine de Charlie Chaplin, un gusto que comparte con Parra. No obstante, el tono doloroso que predomina en la poesía vallejianana es el de una angustia tan profunda y trágica que no se alivia con los momentos en que el humor se asoma. Como muy acertadamente ha señalado Borges (2001): «La aparición

de una obra de arte afecta a cuantas obras de arte la precedieron. [...] El pasado es modificado por el presente, el presente es dirigido por el pasado» (p. 50).

## REFERENCIAS

- Benedetti, M. (1967). *Letras del continente mestizo*. Arca.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Los poetas comunicantes*. Biblioteca de Marcha.
- Borges, J. L. (2001). *Textos recobrados (1931-1955)*. Emecé Editores.
- Díaz Herrera, J. (1991, junio). Y también el humor en la poesía de Vallejo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (492), 7-22. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/y-tambien-el-humor-en-la-poesia-de-vallejo-932837/>
- Gómez, N. (2008). La sombra de Charles Chaplin en César Vallejo. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, (39), s. p. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/chaplinv.html>
- Lastra, P. (2016). Dos notas sobre César Vallejo y la poesía chilena. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 8(8), 117-121. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/3092/2733>
- Lopes, J. G. M. (2019, janeiro-junho). Vida, absurdo e engajamento em César Vallejo e Nicanor Parra. *Caracol*, (17), 484-512. <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/159146/154044>
- Martos, M. (2011, 16 de marzo). La poesía de César Vallejo. *La Mula*. <https://lamula.pe/2011/03/16/la-poesia-de-cesar-vallejo/nuestrabandera>
- Neruda, P. y Parra, N. (1962). *Discursos*. Nascimento.
- Ortiz, B. (2012, 18 de marzo). Vallejo no es triste. *Perú 21*. <https://peru21.pe/voces/vallejo-triste-20442-noticia/>
- Parra, N. (2006). *Obras completas & algo + (1935-1972)* (vol. I). Galaxia Gutenberg.

\_\_\_\_\_ (2011). *Obras completas & algo + (1975-2006)* (vol. II). Galaxia Gutenberg.

Vallejo, C. (2000). *Obra poética completa*. Alianza Editorial.

Yurkievich, S. (1992). César Vallejo: La vigencia del rechazo. *Inti*, (36), 23-28. <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1602&context=inti>