



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. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022, 183-203
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5319

La influencia de la ansiedad: la presencia vitalicia de Rubén Darío en la obra de César Vallejo

The impact of anxiety: the lifelong presence of Rubén Darío in the work of César Vallejo

ADAM FEINSTEIN

Investigador independiente

(Cambridge, Reino Unido)

adam.m.feinstein@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1454-3682>



RESUMEN

Harold Bloom estableció el concepto de la «ansiedad de la influencia», el fenómeno por el cual la necesidad del autor de escapar de la influencia de un predecesor promueve, en sí misma, una coloración de la obra del escritor posterior. En el presente artículo, se examina lo que, en cambio, llamamos la «influencia de la ansiedad». Se sostiene que este fenómeno podría encontrarse en la marca que el modernista nicaragüense, Rubén Darío, dejó en la obra de César Vallejo, y que, contrariamente a lo que está generalmente asumido, esta impresión fue,

de hecho, para toda la vida, en lugar de quedarse flotando únicamente en el primer poemario del poeta, *Los heraldos negros*.

Palabras clave: César Vallejo; Rubén Darío; influencia de la ansiedad.

Términos de indización: crítica literaria; poesía (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

Harold Bloom established the concept of the «anxiety of influence», that is, the phenomenon whereby the author has the need to escape the influence of a predecessor and promotes, in itself, a coloring of the later writer's work. In this article, we examine what we call instead the «impact of anxiety». It is argued that this phenomenon could be found in the mark that the Nicaraguan modernist, Rubén Darío, left on the work of César Vallejo, and that, contrary to what is generally assumed, this impression was, in fact, lifelong, rather than just hovering in the poet's first collection of poems, *Los heraldos negros*.

Key words: César Vallejo; Rubén Darío; impact of anxiety.

Indexing terms: literary criticism; poetry (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 24/10/2022

Revisado: 19/11/2022

Aceptado: 26/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)
stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)
dominic.moran@chch.ox.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

1. INTRODUCCIÓN

El título del presente artículo es, por supuesto, una inversión lúdica del concepto de Harold Bloom sobre la «ansiedad de la influencia», que se establece cuando un escritor, al esforzarse por evitar la influencia de un predecesor, puede caer bajo su hechizo. Así como muchos críticos han estado demasiado ansiosos —en nuestra opinión— por rastrear la salida de Pablo Neruda de su posición inicial bajo las alas literarias de Rubén Darío —el nicaragüense al que llamó «el padre de todos los poetas»—, del mismo modo otros críticos —ocasionalmente los mismos— han sido muy apresurados para delinear en extremo el proceso de alejamiento de César Vallejo del «modernismo» y del peso de la influencia de Darío, a partir de su primera colección, *Los heraldos negros*. Creemos que esta prisa se debe a una percepción excesivamente simplista de la obra de Darío, en comparación con la de Vallejo, es decir, a una desacertada tendencia a dividir la poesía del nicaragüense en lirismo temprano y coloquialismo posterior, cuando en realidad Darío encontró desde muy temprano una voz antilírica de la coloquialidad, irónicamente ingeniosa y satírica, y que fue capaz de elaborar un gran lirismo más tarde.

Por supuesto, muchos recordaremos el veredicto de Jorge Luis Borges sobre Darío: «Todo lo renovó Darío: la materia, el

vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras [...]. Lo podemos llamar el Libertador» (1968, p. 13). Menos conocida es la alusión de Neruda a Darío como un «toro en una tienda de porcelana» —bueno, esa es una pequeña licencia poética de nuestra parte—. En sus memorias, Neruda en realidad describe a Darío como «un gran elefante sonoro que rompió todos los cristales de una época del idioma español para que entrara en su ámbito el aire del mundo. Y entró» (1984, p. 142).

Vallejo consideraba a Darío un maestro, una figura paterna, al igual que Neruda. La poesía temprana de Vallejo —algunas escritas cuando Darío aún vivía— lleva muchas de las características de su deuda con el nicaragüense. Se conoce la anécdota de 1920 cuando Vallejo dio un recital de poesía en su antiguo colegio en Perú, el Colegio Nacional de Huamachuco. Ante la notoria ausencia de aplausos por parte del público, el poeta declaró, con bastante altivez: «¿Cómo no me aplauden? A mí que llegaré a ser más grande que Rubén Darío y tendré el orgullo de ver a la América prosternada a mis pies» (Coyné, 1999, p. 509).

Varios de los primeros poemas de Vallejo incluso tienen los mismos títulos que los poemas de Darío. Por ejemplo, el «Primaveral» de Vallejo, escrito en 1915, un año antes de la muerte de Darío, lleva el mismo título que el poema del nicaragüense de su primera gran colección, *Azul*. Ambos poemas utilizan la naturaleza como tema clave, como uno esperaría: la primavera representa el renacimiento en el ciclo natural; ambos, también, emplean pájaros como símbolos. Sin embargo, donde Darío opta por adoptar imágenes de la mitología clásica, el poema de Vallejo es más abiertamente cristiano, con matices panteístas. En el «Primaveral» de Rubén Darío se dice:

El nido es cántico. El ave
incuba el trino, ¡oh, poetas!;
de la lira universal
el ave pulsa una cuerda.
Bendito el calor sagrado
que hizo reventar las yemas.
¡Oh, amada mía! Es el dulce
tiempo de la primavera.

 Mi dulce musa Delicia
me trajo un ánfora griega
cincelada en alabastro,
de vino de Naxos llena (1954, pp. 577-578).

Por su parte, el «Primaveral» (1915) de César Vallejo dice:

¡Oh juventud! Sostén del Universo.
Rosas, amores, cánticos y aromas.
Volar de sueño a Dios, junto a mi verso,
cual millón de eucarísticas palomas...

 Tuya es la Creación. Tu pensamiento
hará en ella una más fuerte vida
que el fecundo calor del sentimiento
primavera eternal dará en seguida (2013, pp. 62-63).

Otro temprano poema de Vallejo es «Estival» (1916), que nuevamente lleva el mismo título que un poema del *Azul* de Darío; sin embargo, las «disparidades» entre los dos poemas, no tanto sus similitudes, son más notables. El poema de Vallejo no tiene ningún vínculo temático ni tonal con el poema de Darío. El «Estival» de este último es una extraordinaria fábula de amor entre dos tigres, uno de los cuales —¡alerta de *spoiler!*— es herido de muerte por un cazador. La estrofa final de este poema

es una representación absolutamente notable, grotesca, parecida a Goya, del tigre sobreviviente que sueña con devorar a sus crías. Mientras que el «Estival» de Vallejo es muy diferente; a nuestro parecer, tiene ecos de otro poema íntegramente de Darío, su preciosa «Sinfonía en gris mayor» de su colección *Prosas profanas* (1896). En estos dos poemas hay un «ser humano» en el centro. En el poema de Darío, es un viejo marinero con cicatrices de sol que mira hacia el mar, hay una sensación de melancolía, de soledad, que se pierde en la bruma:

Sinfonía en gris mayor

Las ondas que mueven su vientre de plomo,
debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
está un marinero pensando en las playas
de un vago, lejano, brumoso país... . . .

Es viejo ese lobo. Tostaron su cara
los rayos de fuego del sol del Brasil;
los recios tifones del mar de la China
le han visto bebiendo su frasco de *gin*.

La espuma, impregnada de yodo y salitre,
ha tiempo conoce su roja nariz,
sus crespos cabellos, sus bíceps de atleta,
su gorra de lona, su blusa de dril (1954, p. 663).

Mientras que en el poema de Vallejo, el hombre en el centro es un pobre en un parque, aislado de la sociedad y que se desvanece en las sombras de la puesta del sol:

Estival

En una roja tarde de verano
cruzó como una sombra penitente,
el calmoso perfil de un indigente
alargando doquier la débil mano.

Rumorosa de júbilo la gente
veía con desdén al pobre anciano,
era un parque de fiesta, donde en vano
suplicaba el ayuno amargamente!

Luego, desengañada, paso a paso
la trémula visión de la pobreza
perdióse entre las sombras del ocaso (2013, p. 65).

Curiosamente, el poema de Darío puede haber significado más para Vallejo de lo que algunos críticos han reconocido. El poeta peruano puede que haya recordado algo de la música del poeta nicaragüense cuando escribió su poema «Mayo» en *Los heraldos negros*, especialmente en la línea: «¡oh cruzada fecunda del andrajo!» (2013, p. 150), con esos melancólicos sonidos de «a» que recuerdan al tercer verso de la primera estrofa del poema «Sinfonía de gris mayor» de Darío: «lejanas bandadas de pájaros manchan» (1954, p. 663).

No puedo resistirme a hacer una breve interrupción. En 1919, Vallejo escribió un poema notable, «Oscura», ambientado en un taller de herrería, que comienza así:

Oscura

Trabajo del herrero
fiero,
junto a la lumbre de la fragua!
Fresco aroma del agua
que ha llorado la lluvia:
sangriento luto de la tarde rubia!

Nervuda faz de cobre
del pobre
que anochece caldeado de esfuerzo...!
Perfil que, acaso terso,
reflejó el sol de oro
en la cima vertiendo el primer lloro! (2013, p. 76; énfasis nuestro).

Apenas cuatro años después de que Vallejo escribiera esas líneas, Pablo Neruda publicó su primera colección, *Crepusculario* (1923), que contiene un poema igualmente notable, también ambientado en un taller de herrería, «Maestranzas de noche», que inicia así:

Maestranzas de noche

Hierro negro que duerme, fierro negro que gime
por cada poro un grito de desconsolación.

Las cenizas ardidadas sobre la tierra triste,
los caldos en que el bronce derritió su dolor.

Aves de qué lejano país desventurado
graznaron en la noche dolorosa y sin fin? (1999, p. 34).

Además de las resonancias (la oscuridad, el calor de la fragua, el herrero), llama la atención el adjetivo inusual de Vallejo, «Nervuda», tan intrigantemente cercano al apellido del poeta chileno a quien conocería y entablaría amistad en París, antes de que las circunstancias (y un choque de personalidades) los alejaran uno del otro. El enlace lingüístico es fantasioso, ipero delicioso sin embargo!

Permítanme volver rápidamente al tema del presente trabajo. Sabemos, por supuesto, que Vallejo al comienzo de su carrera estuvo muy influenciado por *el* modernismo y su renuente capitán, Rubén Darío. André Coyné (1958) y Xavier Abril (1958) han señalado que el mismo título de su primera colección, *Los heraldos negros*, tiene un claro regusto modernista: uno de los poemas de las *Prosas profanas* de Darío se llama «Heraldos». Sin embargo, la imagen de Dios en el poemario de Vallejo es mucho más sombría (más negra, por cierto) que en Darío. Como ha escrito Stephen Hart (1987), es claro que el concepto de Dios que aparece en *Los heraldos negros* es el de un ser malévolo, impotente y moribundo.

En muchos de los primeros poemas de Vallejo, el sufrimiento es un elemento crucial; y este «dolor», esta angustia existencial, permite al poeta participar y fusionarse con el secreto del sufrimiento de la humanidad. Todo esto es muy dariano, como lo es la insistencia de Vallejo en que el sufrimiento corre paralelo al amor.

Por supuesto, no hay ni rastro del cisne grecolatino de Darío en Vallejo, ni tampoco de ninguna otra raza de esta ave. Vallejo, en cambio, utiliza animales andinos cargados de significado simbólico o totémico, por ejemplo, la llama o el cóndor. Sin embargo, el propio Darío es citado en el poema «Retablo» de Vallejo, en *Los heraldos negros*:

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano (2013, p. 181).

Vallejo, en un inicio —al igual que Darío— hacía un uso constante de alusiones religiosas y litúrgicas. Ello lo podemos ver en «Retablo»: la «lira enlutada» (v. 4) es probablemente una referencia a que Darío había muerto en 1916, dos años antes de que Vallejo escribiera este poema. No obstante, Ainhoa Segura (2013) ha afirmado que Vallejo ya intentaba huir de los tradicionales atavíos del lenguaje modernista utilizando una imagen de tierno «localismo» que acompañaba a «la dulce Musa»: «a ella van mis ojos, cual polluelos al grano» (v. 6). Sin embargo, como esperamos mostrar, el mismo Darío se daría cuenta más tarde (como Vallejo) de que había más en la vida que solo el modernismo; y que la musa que más importaba era la «musa de carne y hueso». En otras palabras, para Darío, la musa se convertiría en más que una fuente de creatividad: en una fuerza muy real y terrenal de placer carnal.

Luis Alberto Ambroggio ha señalado que el azul emblemático de la estética modernista está presente en *Los heraldos negros*. Por ejemplo, en el poema «¡América Latina!», también denominado «Canto a América», Vallejo se refiere a «una montaña azul» (2013, p. 69, v. 2); asimismo, utiliza este color en el poema «Comunión» como un eco tanto de la idealización como del erotismo del amor en Darío: «Tus brazos dan la sed de lo infinito, / con sus castas hespérides de luz, / cual dos blancos caminos

redentores, / dos arranques murientes de una cruz. / Y están plasmados en la sangre invicta / de mi imposible azul! (2013, p. 96, estrofa 4).

Curiosamente, en «XLVI» de su siguiente colección *Trilce*, de 1922, Vallejo decidió borrar la referencia al azul de la primera versión del poema, que decía: «La tarde cocinera se detiene / ante la mesa donde tú comiste; / y muerta de hambre tu memoria viene/ sin probar ni agua, del **azul** más triste» (vv. 1-4; recogidos por Espejo, 1965, p. 77; énfasis nuestro). La expresión «del azul más triste», en esta primera cuarteta, fue posteriormente alterada por el poeta a «de lo puro triste» en la versión final del poema. Si Vallejo pensó en Darío como su padre poético y si aceptamos la opinión generalizada de que Vallejo estaba tratando de romper con el modernismo después de *Los heraldos negros*, entonces suponemos que también debemos estar de acuerdo con Juan Carlos Ghiano cuando dice que Vallejo estaba cometiendo parricidio en *Trilce* (citado por Ambroggio, 2016, pp. 30-31).

Mientras tanto, la «dulce musa», la de la creatividad, puede secarse —si es que existe una musa disecada—. Y tanto Darío como Vallejo —y antes Stéphane Mallarmé, por supuesto, con su célebre poema «Brise marine»— escribió sobre la angustia muy real del escritor que se siente incapaz de expresarse. Mucho se ha hablado de las similitudes temáticas entre el poema «Yo persigo una forma», de *Prosas profanas*, de Darío, y el poema «Intensidad y altura», un soneto fechado en 1937, de Vallejo (es decir, hacia el final de su vida), confirmando lo señalado por André Coyné: «Por Rubén Darío, Vallejo sintió desde el principio una admiración que nunca desmintió» (1999, p. 193).

El poema de Vallejo es claramente un homenaje al nicaragüense. Formalmente, ambos poemas son sonetos clásicos. Si bien Vallejo utiliza el endecasílabo más flexible, en contraposición al alejandrino de Darío, que permite mayores variaciones

rítmicas, las sensaciones de impotencia de los dos escritores ante la precariedad de la inspiración son muy similares. En efecto, ambos poetas utilizan prácticamente la misma palabra para expresar la búsqueda desesperada de signos de vida creadora: «botón» en Darío, y «cogollo» en Vallejo; sin embargo, la búsqueda de este último —o mejor dicho, el resultado de esta búsqueda— es mucho más amarga. En el poema de Darío, Venus y el cisne inspiran esperanza; en Vallejo, esta esperanza se ha transformado en un par de siniestros cuervos infernales. Y a esta siniestra sensación le corresponde la música del poema de Vallejo, su oscura y desesperada repetición de «vámonos», que contrasta llamativamente con la pureza y luminosidad del verso de Darío. Eso sí, hay que recordar que Vallejo escribía en medio de la tragedia de la Guerra Civil española, momento en que la esperanza escaseaba. Darío escribe:

Yo persigo una forma...

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
el abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz, como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;

y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga (1954, p. 699;
énfasis nuestro).

Y aquí está Vallejo:

Intensidad y altura

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin **cogollo**.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva (2013, p. 535; énfasis
nuestro).

Lo que está claro es que el diálogo literario de Vallejo con Darío nunca cesó. Pudo haber algunas diferencias y desacuerdos, pero la deuda permaneció intacta. Hay otro ejemplo escrito hacia el final de la vida de Vallejo, esta vez de su colección póstuma dedicada a la Guerra Civil española, *España, aparta de mí este cáliz*: «si las férulas suenan, si es la noche, / si el cielo

cabe en dos limbos terrestres, / si hay ruido en el sonido de las puertas» (2013, p. 642). ¿Podemos negar seriamente los ecos de los versos del comienzo del gran «Nocturno» de Darío? «Los que auscultasteis el corazón de la noche, / los que por insomnio tenaz habéis oído / el cerrar de una puerta, el resonar de un coche / lejano, un eco vago, un ligero rüido» (1954, p. 770).

Cierto es que, en su segunda colección, *Trilce*, Vallejo prescindió de la rima, así como de las imágenes y metáforas modernistas. Vallejo, a través de su poesía, se dirige ahora al lector de forma confidencial. Hay una nueva intimidad, esta vez una compartida. Esto no significa un alejamiento de Darío, como han sugerido tantos críticos. Y volvemos aquí a la mala interpretación que se ha hecho del poeta nicaragüense, o al falso cisma que con tanta frecuencia se dibuja entre el temprano Darío romántico y lírico y el posterior Darío más íntimo y coloquial. Aparte del hecho de que el poeta era perfectamente capaz de ser tanto lírico como coloquial en un mismo poema, la división artificial de su carrera simplemente ignora el hecho de que su primera colección, *Epístolas y poemas*, publicada en 1885, contiene un notable poema largo titulado «Ecce homo», en el que se burla de los tropos románticos de manera brutal, sarcástica y despiadada. Y su segundo libro, *Abrojos*, ya contiene coloquialismos, en forma de réplicas irónicas e ingeniosas dirigidas directamente al lector. Ciertamente hay una intimidad compartida aquí, un acercamiento al lector en busca de empatía.

Al respecto, el difunto crítico argentino, Saúl Yurkievich, señaló:

La importancia de Darío en relación con la poesía posterior es que el nicaragüense devuelve el verbo a su origen; pronunciarlo provoca un contacto mágico con el principio generador de su energía [...]. Si la realidad de la experiencia concreta se ha

vaciado de sentido, si la trascendencia es inalcanzable por vía intelectual, lo mejor es desrealizar y desintelectualizar, acceder por la magia y el misterio [...]. Tal es el proceso que desencadena Darío y que llegará a su máxima explosión con la vanguardia (citado por Lucas, 2018, párr. 8).

De hecho, los poemas «XIII» y «XIV», de *Trilce*, se refieren precisamente al conflicto entre el instinto y el intelecto, y la trascendencia es esquivada porque los humanos están condenados a quedar atrapados en el pensamiento.

Carmen Alemay (2007), por su parte, señaló que los poetas coloquiales que vinieron después de Darío recuperarían la parte menos conocida y más sincera del poeta nicaragüense: esos versos donde el «prosaísmo», el humor y la libertad poética están en su máxima expresión. La poesía coloquial que se cultivó en América Latina fue el fruto tardío nacido del modernismo y de su autor emblemático, Rubén Darío. Para los poetas coloquiales de este continente, lo que se sintió nuevo en la poesía de Darío no fue la introducción de «términos cultos» y neologismos (aunque él los introdujo, por supuesto), sino el dicho cotidiano.

El ensayista colombiano Baldomero Sanín Cano dijo que en la poesía de Darío, «en lo exterior de las formas, el cambio se hizo visible rápidamente: consistía en introducir en la poesía los modos corrientes del decir, las expresiones y fórmulas usuales en la conversación ordinaria» (1977, p. 423). Precisamente, por esta misma razón, el gran poeta, cuentista y novelista uruguayo, Mario Benedetti, encontró tanta alegría en el poema largo de Darío, «Epístola de la señora de Leopoldo Lugones» (en adelante, la «Epístola»), que apareció por primera vez en la colección de 1907, *El canto errante*. Benedetti escribió que este poema «es tan inobjetablemente actual que puede leerse como si hubiera sido escrita la semana pasada, es decir, sin que sea necesaria la

previa acomodación histórica de nuestro ánimo» (1995, p. 167). Por su parte, Octavio Paz en México llamó a la «Epístola» un «indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad» (1965, p. 45).

Por supuesto, no sugerimos que el íntimo Vallejo modeló conscientemente su registro —de ninguna manera— en la voz coloquial de Darío. Después de todo, por deliciosa que sin duda sea la «Epístola», el poeta eligió escribir el poema en rima y en alejandrinos. Y, sin embargo, por inapropiado que esto pueda parecer a primera vista para una carta coloquial y autobiográfica (y, de hecho, en el momento en que se publicó el poema, fue criticado en algunos círculos por su supuesta torpeza verbal), los críticos de este poema no se dieron cuenta de que eran precisamente los ritmos y rimas insólitos (a veces tan transgresores) los que formaban parte clave del tono irónico y conversacional que Darío deliberadamente eligió y que atrajo —y sigue atrayendo— a los poetas latinoamericanos antes y después de Mario Benedetti y Octavio Paz.

La «Epístola a los transeúntes», de Vallejo, es sin duda muy diferente a la «Epístola» de Darío. No obstante, cuando en «LVII», de *Trilce*, Vallejo escribe «bebo, ayuno, ab- / sorbo heroína para la pena» (2013, p. 319, vv. 2-3), es como si Darío le hubiera dado «permiso» para transgredir y romper una línea versal (de una manera tan sorprendente) antes que él, quizás por líneas en la «Epístola» de Darío como la que sigue: «Me recetan que no haga nada ni piense nada, / que me retire al campo a ver la madrugada / con las alondras y con Garcilaso y con / el *sport*» (1954, p. 850, II, vv. 19-22). ¡Es un momento entrecortado, en ambos poemas, del que Charles Olson y los poetas de Black Mountain se habrían sentido orgullosos! Y cabe preguntar: ¿podría haber escrito Vallejo su poema en prosa y deliciosamente cómico, «El momento más

grave de la vida», sin haber leído la «Epístola» de Darío? Aunque el poema de Vallejo trata ostensiblemente de «otros» hombres, comparte el mismo registro íntimo e ingeniosamente confesional que el poeta nicaragüense.

Por lo tanto, en cierto sentido, se podría considerar que Vallejo «heredó» la transgresión de Darío. Esta fue ciertamente la visión del poeta cubano Roberto Fernández Retamar, por ejemplo, quien llegó a la conclusión de que la originalidad de Rubén Darío residía en aquellos versos que se alejaban del esteticismo puro, es decir, los versos más coloquiales. En una entrevista en 1992, Retamar declaró que serían precisamente los poemas conversacionales de Darío los que sobrevivirían:

En la poesía de Darío ya están el ilogicismo, el desmantelamiento de la cohesión, lo inconsciente y lo anormal, la tensión propia de la poesía moderna; la amplificación de lo decible, una abolición de las censuras morales que prepara el terreno a la desenvoltura expresiva de Vallejo y Neruda. Hay en su poesía humor, prosaísmo y esa marca inconfundible de la poesía moderna, la voluntad de reflexión teórica sobre la práctica poética incluso en el seno mismo del poema (1995, p. 298).

No debe olvidarse —aunque con demasiada frecuencia ocurre— que el propio Darío era consciente, desde principios del siglo XX, de que el modernismo estaba viviendo con tiempo prestado. En realidad fue otra poeta uruguaya (mucho antes de Benedetti), Delmira Agustini, quien recogió la nueva e incipiente voz posmodernista en su colección de 1913, *Los cálices vacíos*, para el que el propio Darío escribió un prólogo admirativo.

El Darío posmodernista, como el Vallejo con el que coincidió hacia el final de su vida, dejó de ser un poeta puro (si alguna vez lo fue) que se abstraía del tiempo y del espacio inmediatos,

para estar arraigado en el aquí y ahora, en lo terrenal, con la musa de carne y hueso. Sus preocupaciones en su «Epístola» no son esotéricas, sino universales: su frágil salud, su necesidad de ganarse el sustento (en su caso, de sus artículos para el diario argentino *La Nación*). En efecto, lo que convierte a Rubén Darío en un poeta universal son sus contradicciones y tensiones internas y muy modernas: lo revolucionario en pugna con lo tradicionalista, un afán de realización erótica acompañado de potentes impulsos espirituales, su obsesión por la muerte y su apasionada necesidad de vivir la vida al máximo; esperanza y desesperación, a veces dentro de un mismo poema.

¿Son estas contradicciones tan diferentes a las de Vallejo? Pensemos en dos poemas que son intrigantemente similares en la naturaleza de su erotismo: «Que el amor no admite cuerdas reflexiones», de *Prosas profanas*, y «LXXI», de *Trilce*. En ambos poemas, el sexo es placentero, pero tiene un lado enloquecido y violento, una maraña de miembros incontrolables.

Darío escribe:

Señora, Amor es violento;
y cuando nos transfigura
nos enciende el pensamiento,
la locura.

No pidas paz a mis brazos
que a los tuyos tienen presos;
son de guerra mis abrazos
y son de incendio mis besos (1954, pp. 687-688).

Y aquí está Vallejo:

Cállate. Nadie sabe que estás en mí,
toda entera. Cállate. No respire. Nadie
sabe mi merienda succulenta de unidad:
legión de oscuridades, Amazonas de lloro.

Vanse los carros flajelados por la tarde,
y entre ellos los míos, cara atrás, a las riendas
fatales de tus dedos (2013, p. 345).

En cuanto a la esperanza y la desesperación, el poema en prosa de Vallejo, titulado «Voy a hablar de la esperanza», es prácticamente un himno al sufrimiento. Sin embargo, es interesante comparar la desafiante voluntad de vivir de Darío frente a las muchas tragedias de su vida (la muerte de su joven esposa y de varios de sus hijos) con el desafiante «Tengo fe en ser fuerte» (v. 1), de Vallejo, en el poema «XVI» de *Trilce*, especialmente en medio del pesimismo penetrante de este libro.

René de Costa (1991) escribió que Vallejo no inventaba palabras para describir cosas nuevas. Más bien, utilizó términos que, si bien no existían en el *Diccionario de la Real Academia Española*, deberían existir, dada la naturalidad del contexto en que los emplea. Nosotros, en cambio, proponemos que los neologismos de Darío, aunque más raros que los de Vallejo, también se sienten naturales en su contexto, y, como los de Vallejo, tienen una función tanto lúdica como práctica, como la invención de verbos como «panamericanizar» y «piruetear». En ambos poetas, los neologismos aportan su propia armonía apropiada. Como escribió Darío en su prólogo a *Prosas Profanas*: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo de la idea, muchas veces» (1954, p. 613).

Darío, como Vallejo, rechazó la idea del puro formalismo. En su prólogo a *El canto errante*, de 1907, declaraba su fe en «lo sincero, lo consciente, y lo apasionado» (1954, p. 784) y expresaba su creencia de que la poesía nunca podría ser estática porque siempre buscaría nuevas formas de escapar de los peligros de los clichés mentales y verbales:

La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos [...]. Los que la usan mal serán los culpables si no saben manejar estos peligrosos y delicados medios. Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos (1954, pp. 794-795).

¿César Vallejo podría haberlo dicho mejor?

REFERENCIAS

- Abril, X. (1958). *Vallejo*. Ediciones Front.
- Alemay, C. (2007). Versiones, revisiones y subversiones de la poesía de Rubén Darío en el siglo XX. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 137-152. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110137A/21726>
- Ambroggio, L. A. (2016). Vallejo y Darío: dos poetas unidos en un poema. *Espergesia*, 3(1), 26-35. <https://revistas.ucv.edu.pe/index.php/espergesia/article/view/1045/984>
- Benedetti, M. (1995). Rubén Darío, señor de los tristes. En *El ejercicio del criterio* (pp. 160-169). Alfaguara.
- Borges, J. L. (1968). Mensaje en honor de Rubén Darío. En Mejía, E. (comp.), *Estudios sobre Rubén Darío* (p. 13). Fondo de Cultura Económica.

- Costa, R. (1991). La diferencia de Vallejo. *Revista Chilena de Literatura*, (38), 7-27. <https://revistapsicologia.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40054/41613>
- Coyné, A. (1958). *César Vallejo y su obra poética*. Editorial Letras Peruanas.
- _____ (1999). *Medio siglo con Vallejo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Darío, R. (1954). *Poesías completas*. Aguilar.
- Espejo, J. (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923*. Editorial Juan Mejía Baca.
- Hart, S. (1987). *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Támesis.
- Lucas, K. (2018, 30 de julio). *Rubén Darío en el camino de Hugo von Hofmannsthal*. Sur y Sur. <https://www.surysur.net/cesar-vallejo-y-ruben-dario-vistios-por-kintto-lucas/>
- Neruda, P. (1984). *Confieso que he vivido*. Seix Barral.
- _____ (1999). *Crepusculario*. Editorial Andrés Bello.
- Paz, O. (1965). El caracol y la sirena (Rubén Darío). En *Cuadrivio* (pp. 9-65). Joaquín Mortiz.
- Retamar, R. F. (1995). Rubén Darío en las modernidades de nuestra América. En *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (pp. 283-307). Instituto Caro y Cuervo.
- Sanín, B. (1977). El modernismo. En *Escritos* (pp. 421-426). Instituto Colombiano de Cultura.
- Segura, A. (2013). Vallejo y *Los heraldos negros*: del modernismo al lenguaje vallejiano. *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 2(25). [https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/39488/1/1004-3231-1-PB%20\(1\).pdf](https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/39488/1/1004-3231-1-PB%20(1).pdf)
- Vallejo, C. (2013). *Poesía completa*. Ediciones Copé.