



MERCEDES LÓPEZ-BARALT
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, RÍO PIEDRAS
ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

WAKCHA (ORFANDAD), *AYNI*
(RECIPROCIDAD) Y *TINKU* (ENCUENTRO):
TRES NOCIONES ANDINAS QUE RIGEN
LA POESÍA DE VALLEJO

Resumen: En este ensayo la autora asedia un ángulo poco estudiado de la originalidad de Vallejo: el sustrato andino, reconocido por primera vez por Mariátegui, quien lo percibe en la nostalgia y el pesimismo de su poesía. Nacido en la sierra peruana –Santiago de Chuco–, sabido es que Vallejo emplea en sus versos palabras y frases quechuas. Pero también, y sin nombrarlas, acude a tres nociones andinas ancestrales, que rigen su poesía: *wakcha*, *ayni* y *tinku*. Por qué y cómo, veremos aquí.

Palabras clave: César Vallejo, poesía andina, literatura peruana, orfandad, reciprocidad, encuentro

Abstract: In this essay, the author examines an aspect of Vallejo's uniqueness that is often overlooked: the Andean influence in his poetry, which was observed for the first time by Mariátegui, who perceived it in his nostalgia and pessimism. It is known that Vallejo, who was born in the Andean mountain range –Santiago de Chuco–, frequently uses Quechua words and phrases in his verses. However, he also, without naming them,

pursues three ancestral Andean notions in his poetry: wakcha, ayni and tinku. This essay explains the why and how.

Keywords: César Vallejo, Andean poetry, Peruvian literature, orphanhood, reciprocity, encounter

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2022

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2022

Quando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.
(«He almorzado solo ahora», *Trilce*)

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros.
(*Poemas humanos*)

En memoria de la antropóloga andinista
Billie Jean Isbell, maestra y amiga ejemplar.

Volver a César Vallejo siempre es llegar a buen puerto. A la casa de un amigo incondicional. Sencillo y cotidiano, y a la vez complejo y hermético, pero siempre con la puerta abierta. Lo que nos hace olvidar por un momento que estamos leyendo a un genio. Pero sus críticos nos lo recuerdan: Saúl Yurkievich lo considera como uno de los fundadores de la poesía hispanoamericana; José Carlos Mariátegui afirma en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* que Vallejo estrena el sentimiento indígena en la literatura del Perú; Martin Seymour Smith lo ve como el poeta más importante del siglo veinte y Thomas Merton como el mejor poeta católico desde Dante; Mario Vargas Llosa lamenta que

la grandeza de su obra no le haya sido reconocida en vida; Mario Benedetti pone el acento en su honestidad, su inocencia, su tristeza, su rebelión y su desgarramiento, proponiendo como eje de su poesía la oportuna frase *soledad fraternal*. Para Neruda, Vallejo es «el Gran Cholo», «poeta de poesía arrugada, difícil al tacto como piel selvática, pero poesía grandiosa, de dimensiones sobrehumanas»; y Stephen Hart observa que cuando Vallejo abraza a su yo niño, habla como ningún otro poeta latinoamericano lo había hecho hasta entonces: de una manera inocente y fresca, distante del tono a veces grandilocuente de los modernistas. Otros críticos destacan su singularidad: Alan Smith reconoce los relámpagos de júbilo en este poeta caracterizado por la tristeza; Américo Ferrari propone que la perpleja angustia de su poesía viene del agnosticismo; Antonio Cornejo Polar sentencia que «en la poesía de César Vallejo, clarísimamente hay un apetito de oralidad». En este ensayo quisiera asediar otro ángulo de la originalidad de Vallejo: el sustrato andino, reconocido por primera vez por Mariátegui, quien lo percibe en la nostalgia y el pesimismo de su poesía.

Propongo que tres nociones andinas rigen la poesía de Vallejo; para decirlo en quechua: *wakcha* (huérfano), *ayni* (reciprocidad), y *tinku* (el gozne que las une). Si bien Mariátegui, Cornejo Polar, Américo Ferrari, Julio Ortega y José Luis Vega han reconocido que el tema de la orfandad es fundamental en su obra, y estoy de acuerdo con ellos, quiero añadir algo muy importante que la crítica no ha visto: se trata de una orfandad andina. Vallejo asume el rol de *wakcha* o huérfano en su obra: un ser solitario, desterrado y desposeído, como los indios peruanos desde la conquista. Se trata del mismo rol que han asumido cronistas coloniales andinos como Guaman Poma y el Inca Garcilaso, y escritores peruanos contemporáneos como José María Arguedas. Pero

el tema de la orfandad en la poesía del Gran Cholo no solo viene del mundo andino, porque nuestro poeta es heredero obligado de la tradición literaria hispánica. Y el tema de la orfandad del hombre que está a la intemperie en un mundo sin sentido, y que se siente desamparado, sin techo, sin cielo, sin providencia, sin Dios –*leitmotif* de la novela moderna, como lo ha visto Lukács– tiene en la hispanidad una fuente remota, que no se suele reconocer: el Llanto de Pleberio en *La Celestina*, la primera novela europea, del escritor judío converso Fernando de Rojas, de 1499. En la España inquisitorial que vivió, en la que los españoles árabes y judíos se vieron obligados a convertirse al cristianismo so pena de muerte, tortura o exilio, Rojas pone en labios de Pleberio, ante el suicidio de su hija Melibea, una elegía agnóstica en prosa, en la que se atreve a decir: «Cata que Dios mata a los que crió».

Pero acerquémonos ahora a la orfandad andina, dimensión hasta ahora inexplorada de la poesía de Vallejo. Porque la literatura peruana exhibe una singular coherencia, a partir de este hilo conductor, que hermana sus dos caras, la oral y la culta: la figura del huérfano, nombrado en quechua como *wakcha* o *huak'cho*. Vale recordar que José María Arguedas se declaró huérfano públicamente en el congreso de narradores de Arequipa de 1965 al afirmar: «Voy a hacerles una confesión un poco curiosa: yo soy hechura de mi madrastra». Y en otra ocasión, explicó la versión andina de la orfandad. Así lo expresa en una grabación que le hizo Sara Castro Clarén:

Los indios sienten una gratitud muy grande por las cosas que les proporcionan bienes. El burro les sirve, la vaca les da leche, es decir, la vaca es todo bien para ellos. Inclusive emplean un término que es más descriptivo. Dividen a la gente en dos categorías. La categoría de

los que poseen bienes, ya sea en terrenos o animales, es gente, pero el que no tiene ni animales es *huak'cho*. La traducción que se le da a este término al castellano es huérfano. Es el término más próximo porque la orfandad tiene una condición no solamente de pobreza de bienes materiales sino que también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir. Un huérfano, un *huak'cho*, es aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y da gran compasión a los demás. Tampoco puede alternar con los que tienen bienes. Entonces no puede hacer trueques y está al margen de la gente que puede recibir protección a cambio de dar protección¹. Un *huak'cho* es en este sentido un sub-hombre, no está dentro de la categoría de los hombres que son tales. (Ortega, *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas* 106-107)

En la tradición oral andina, el *wakcha* es el héroe que propicia el *pachakuti* o mundo al revés que ha de abolir la injusticia: desposeídos, peregrinos y forasteros son los dioses Pariacaca y Wiracocha en los mitos de Huarochirí, así como el Guaman Poma que protagoniza uno de sus dibujos de la *Nueva coronica y buen gobierno*, de 1616, titulado «Camina el autor», en el que figura viajando pobre y desamparado a Lima a entregar su carta-crónica de denuncias de los males de la colonización al virrey, para que el rey de España le devuelva a los indios los derechos que les quitó; también lo son el protagonista *huérfano de huérfanos* del cuento anónimo quechua traducido por Arguedas, *El sueño del pongo*; y el pueblo andino que llora, ya extranjero en su propia tierra, la muerte de su rey en la elegía anónima cuzqueña *Apu Inka*

¹ Arguedas se refiere a los comuneros en sus *ayllus* (pueblos andinos), que practican el *ayni* o la ayuda mutua. Más sobre el *ayni* en breve.

Atawallpaman. Pero la orfandad también es tema importante de la literatura culta peruana del siglo veinte. Está en la narrativa de Arguedas: piénsese en el niño Ernesto, en la *opa*² y en la chichera doña Felipa de *Los ríos profundos*, así como en el huérfano que va a parir Fidela en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. También está en la poesía quechua urbana de hoy estudiada por Julio Noriega. Y se encuentra, indiscutiblemente, en la poesía de Vallejo.

La crítica ha examinado el hambre como uno de los motivos centrales de la lírica vallejjiana, pero este tema no es sino una de las carencias de la orfandad, expresada con intensidad en los versos de un poema de *Trilce*:

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habrás quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana,
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;

² *Opa* es una palabra quechua para nombrar a un tonto o un minusválido mental.

simbólico en esta comunión, pero su identidad de patriarca no cuajará (*su tardanza de imagen*) hasta que hable, para lo cual tiene que callar a su mujer y sus hijos: *pregunte . . . por los broches mayores del sonido*. He aquí una genial metáfora para el silencio.

El humor asoma en la tercera estrofa: *con sus canas tías que hablan/ en tordillo retinte de porcelana, / bisbiseando por todos sus viudos alvéolos, / y con cubiertos francos de alegres tiroriros, porque estánse en su casa*. El poeta está en casa de un amigo, con el padre y las tías de este, que peinan canas. Las viejas arman ruido con los cubiertos y están bisbiseando (onomatopeya de las *eses* cuando se habla bajito), porque tienen sus encías «viudas» por la falta de dientes. Y hablan *en tordillo retinte de porcelana* (un *tordo* es un caballo de pelaje blanco y negro). Exhibiendo el contraste entre el negro (la ausencia de algunos dientes) y el blanco (de los pocos que quedan). El poeta se siente forastero en esta mesa donde los demás se sienten cómodos, pues son familia. Y siente más que nunca su orfandad.

Orfandad que asoma en *Los heraldos negros* en el poema «Dios»: *Siento a Dios que camina / tan en mí, con la tarde y con el mar. / Con él nos vamos juntos. Anochece. / Con él anocheceemos. Orfandad* (Vallejo 44). Y orfandad presente en el extraordinario *In memoriam* «A mi hermano Miguel», del citado libro, cuyo tono juguetón y coloquial intensifica el dolor que el poeta quiere ocultar, al negar su muerte, sustituyéndola por un juego al esconder:

Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo!
Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá
nos acariciaba: «Pero, hijos . . . »

Ahora yo me escondo,
 como antes, todas estas oraciones
 vespertinas, y espero que tú no des conmigo.
 Por la sala, el zaguán, los corredores,
 después, te ocultas tú, y yo no doy contigo.
 Me acuerdo que nos hacíamos llorar,
 hermano, en aquel juego.

Miguel, tú te escondiste
 una noche de agosto, al alborear;
 pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste.
 Y tu gemelo corazón de esas tardes
 extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya
 cae sombra en el alma.

Oye, hermano, no tardes
 en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá. (Vallejo 47-48)

Pero Vallejo compensa su orfandad. Con el más alto de los valores éticos de los ancestrales *ayllus* andinos: el *ayni*, o la reciprocidad («la ley de hermandad», según el cronista Blas Valera) (Murra 27). En su libro sobre el pueblo ayacuchano de Chuschi, casi desaparecido por las contiendas entre el Sendero Luminoso y el gobierno peruano, Billie Jean Isbell nota cómo a fines de la década de los años sesenta, cuando hizo allí su trabajo de campo como antropóloga, todavía se empleaba el término *ayni* para aludir a la reciprocidad. «Cuando alguien pide ayuda [laboral], está llamando a una *minka*, y aquellos que responden a su pedido están dando *ayni* y esperan ayuda futura. Tal labor recíproca es esencial a la agricultura de subsistencia de Chuschi» (57), señala Isbell. Siglos antes, en sus *Comentarios reales* de 1609, Garcilaso ofreció su versión del *ayni* (aunque no lo nombra como tal), al contar que en tiempos de los incas

. . . fue antiquísima costumbre de los indios que no solamente las obras públicas, mas también las particulares, las hacían y acababan trabajando todos en ellas, y por esto medían las tierras, para que cada uno trabajase en la parte que le cupiese. Juntábase toda la multitud, y labraban primeramente sus tierras particulares en común, ayudándose unos a otros, y luego labraban las del Rey; lo mismo hacían al sembrar y coger los frutos y encerrarlos en los pósitos reales y comunes. Casi de esta misma manera labraban sus casas; que el indio que tenía necesidad de labrar la suya, iba al Consejo para que señalara el día que se hubiese de hacer; los del pueblo acudían con igual consentimiento a socorrer la necesidad de su vecino y brevemente le hacían la casa. La cual costumbre aprobaron los incas y la confirmaron con ley que sobre ella hicieron. (461-462)

De nuevo, esta noción andina también tiene su versión occidental. Porque es evidente que Vallejo se inserta en una línea cervantina, ya que el eje de su obra está en la compasión, que hoy llamamos solidaridad. Cervantes pasó la batuta de su ética de bondad a Victor Hugo, quien en *Los miserables* define el espíritu como un jardín que hay que cultivar con compasión (20). Y un puñado de los mejores escritores de la modernidad han honrado la huella cervantina, a veces sin saberlo; entre ellos, Dostoievski, Galdós, Lorca, Arguedas y, desde luego, Vallejo.

Interesantemente, el Gran Cholo se hermana con un escritor peruano posterior, que ya mencionamos: Arguedas. Cuya orfandad engendra una paradoja de luz y sombra. Al desdeñarlo su madrastra, relegándolo a la cocina de la casa de su hacienda, no hizo otra cosa que regalarle, gracias a sus sirvientes indígenas, madres y padres vicarios que llenaron al niño del amor que le faltaba, el binomio de la cultura y la

lengua quechua, que habría de constituirse en el pilar esencial de su obra. El dolor, pues, le multiplicó el alma, convirtiéndolo en puente entre dos mundos, y llevándolo, paradójicamente, a la alegría. Dicho de otra manera, Arguedas se tornó en metáfora viva de aquel ancestral *tinku* que desde el pensamiento mítico esencializa la cultura andina. Franklin Pease definió hace años esta noción milenaria como un encuentro ritual, conflictivo, de dos mitades –*hanan* (alto) y *hurin* (bajo)– que componen la compleja totalidad⁴, ya sea esta el Tahuantinsuyo, el Cuzco⁵, o cualquier comunidad indígena andina. Pero en un sentido amplio el *tinku* alude a la dimensión conflictiva que funda la peruanidad: sierra versus costa, quechua versus español, cultura andina versus cultura hispánica, antigüedad versus modernidad. Consciente de ello, en un momento triunfal de *Los ríos profundos*, Arguedas celebrará la abundancia de horizontes que le otorga su identidad mestiza, metaforizando la ambición inclusiva de su amor con dos imágenes libertarias: el puente y el río. An-sía ser como ambos, pero termina eligiendo a este, porque su perpetuo movimiento logra el milagro de llevar la sierra hasta el mar. Y ese río no es otro que él mismo: «Yo no sabía si amaba más al puente o al río . . . Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar,

⁴ Comunicación personal reiterada entre las décadas del ochenta y del noventa.

⁵ En sus *Comentarios reales*, el Inca Garcilaso cuenta así el origen mítico del Cuzco: «De esta manera se principió a poblar esta nuestra imperial ciudad, dividida en dos medios que llamaron Hanan Cozco, que, como sabes, quiere decir Cuzco el alto, y Hurin Cozco, que es Cuzco el bajo. Los que atrajo el Rey quiso que poblasen a Hanan Cozco, . . . y los que convocó la Reina que poblasen a Hurin Cozco . . . Esta división de ciudad no fue para que los de la una mitad se aventajasen de la otra mitad . . . sino que todos fuesen iguales como hermanos, hijos de un padre y una madre» (2003; 55).

acompañado por un gran pueblo de aves que cantan desde la altura» (68).

Pues bien, el gozne o *tinku* que tiende un puente entre dos opuestos –la tristeza de la orfandad y el amor de la reciprocidad⁶– comienza justo al inicio de la obra de César Vallejo. Citemos el poema más famoso de *Los heraldos negros*, de 1919

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 tal vez 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 un charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes . . . ¡Yo no sé! (3)

⁶ Para Aristóteles la reciprocidad es justicia; pero para Vallejo es más, pues va acompañada de la compasión y el amor. Le agradezco a María Teresa Narváez que me diera a conocer el estudio de Daniel Alioto sobre la noción aristotélica de la reciprocidad.

El poema, neorromántico –con exclamaciones, grandilocuencia (mayúsculas en palabras rotundas como *Destino* y *Muerte*), blasfemia y victimización del sujeto lírico– y a la vez posmodernista –tono coloquial, balbuceo, gestualidad cotidiana, como el mirar atrás–, nos depara dos sorpresas. El sujeto lírico, que había puesto el acento en su «Yo» sufriente en un mundo sin sentido, y cuyos golpes tienen una fuente biográfica según Stephen Hart: la violación de la hermana mayor de Vallejo por una ganga de borrachos (77-78), de momento abandona el egocentrismo de su dolor. Mira a su alrededor y se da cuenta de que todos sufrimos. Y abraza la compasión: *Y el hombre... Pobre... pobre!* En otras palabras: la vida no tiene sentido, pero la salva la solidaridad. El poema constituye la puesta en práctica del tema dual que Benedetti nombra como eje de la poesía de Vallejo: «la soledad fraternal». Pero hay otra sorpresa. Y es un guiño del poeta, quien nos da una clave concreta, pero encubierta, de su pasión indígena. Al decir: *algún pan que en la puerta del horno se nos quema*, ha traducido –sin avisarle al lector– un refrán quechua: «Horno punkupi tanta ruparun» (en la puerta del horno el pan se quema). Le debo este importantísimo dato a la generosidad del insigne peruanista Edmundo Bendezú, que me lo explicó en persona en Lima en 1975.

Veamos otros momentos en que el amor consuela a la orfandad. Porque si bien se inicia en *Los heraldos negros*, estalla en los *Poemas humanos* de Vallejo, quien en su compasión por la marginalidad, ampara no sólo a enfermos y desposeídos, sino al mismísimo burrito peruano, emblema nacional y superlativo de la desdicha: *Fue domingo en las claras orejas de mi burro, / de mi burro peruano del Perú (perdonen la tristeza)* (134). Para culminar en su último poemario, dedicado a la España republicana en el fragor de la guerra civil, en el que la intuición de una derrota que apenas se atreve a nombrar

le hace apostrofar a todos los hombres como huérfanos de la gran madre a punto de perecer: *si la madre España cae –digo, es un decir– salid, niños del mundo; id a buscarla! . . .*

Y por cierto, Vallejo compensa el hambre de la orfandad con su esperanza de utopía, cuando en el poema «Cena miserable», de *Los heraldos negros*, dice: *Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos* (37). Casi cuarenta años después, imitando a Vallejo, Neruda evocará la utopía como un almuerzo universal. Cito aquí un fragmento del poema «El gran mantel», del libro *Estravagario*, de 1957:

Sentémonos pronto a comer
 con todos los que no han comido,
 pongamos los largos manteles,
 la sal en los lagos del mundo,
 panaderías planetarias,
 mesas con fresas en la nieve,
 y un plato como la luna
 en donde todos almorcemos.
 Por ahora no pido más
 que la justicia del almuerzo (1957: 612-614).

Son muchos los poemas que Vallejo le dedica a la solidaridad. Veamos dos de *Poemas humanos*:

Considerando en frío, imparcialmente,
 que el hombre es triste, tose y, sin embargo,
 se complace en su pecho colorado;
 que lo único que hace es componerse
 de días;
 que es lóbrego mamífero y se peina...
 Considerando

que el hombre procede suavemente del trabajo
y repercute jefe, suena subordinado;
que el diagrama del tiempo
es constante diorama en sus medallas
y, a medio abrir, sus ojos estudiaron,
desde lejanos tiempos,
su fórmula famélica de masa...
Comprendiendo sin esfuerzo
que el hombre se queda, a veces, pensando,
como queriendo llorar,
y, sujeto a tenderse como objeto,
se hace buen carpintero, suda, mata
y luego canta, almuerza, se abotona...
Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la
cabeza...
Examinando, en fin,
sus encontradas piezas, su retrete,
su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo...
Comprendiendo
que él sabe que le quiero,
que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...
Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificado
que prueba que nació muy pequeñito...
Le hago una seña,
viene,
y le doy un abrazo, emocionado.
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado... (149-150)

El tema es el amor a todos los hombres. Con una ironía estupenda. Recordemos el aforismo de Miguel Hernández: «Si analizas los motivos de tu alegría, te entristeces». El poeta comienza con un tono frío, imparcial. Disecta al hombre en sus precariedades y contradicciones. Un sujeto que se tiende como objeto (no es dueño de su vida, trabaja para otros). La primera estrofa es extraordinaria: *el hombre es triste, tose, y sin embargo*. Este *sin embargo* alberga la esperanza. *Se compone de días*, es mortal (esto me recuerda una frase de García Márquez: «Los días, que uno a uno, son la vida»). Es *lóbrego mamífero y se peina*: pese a ser un animal, es patéticamente vanidoso. El hombre se sintetiza en gestualidades cotidianas que revelan su pequeñez, su poca importancia: voltea la cabeza (como en «Los heraldos negros» para mirar su pasado), almuerza, se abotona. Es un animal, con retrete, pero su tristeza y su desesperación lo humanizan. Al final, el poeta se quita la máscara de observador frío para reconocer que es un hombre como todos, y abrazar al prójimo, que ya se le acerca, respondiendo a su llamada. *¡Qué más da! / Emocionado... emocionado...* La reciprocidad está servida.

Vayamos ahora a su inolvidable oda al amor universal, que desde luego, no se limita a Eros:

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
 de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
 y me viene de lejos un querer
 demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
 al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,
 a la que llora por el que lloraba,
 al rey del vino, al esclavo del agua,
 al que ocultóse en su ira,
 al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en
 mi alma.

Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;
su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
remendar a los niños y a los genios.
Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo
y me urge estar sentado a la diestra del zurdo, y respon-
der al mudo,
tratando de serle útil
en todo lo que puedo y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.
¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, provecto!
Me viene a pelo,
desde el cimientto, desde la ingle pública,
y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
la bufanda al cantor,
y al que sufre, besarle en su sartén,
al sordo, en su rumor craneano, impávido;
al que me da lo que olvidé en mi seno,
en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.
Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde célebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón, querría
ayudar a reír al que sonrío,
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,
ayudarle a matar al matador –cosa terrible–
y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo.

De nuevo, el poeta estalla de amor. Otra vez, un amor universal. Un poco al modo de Walt Whitman en su «Song of myself» en *Leaves of grass*, aunque el poeta norteamericano va más lejos, pues no solo se funde con toda la humanidad, sino con el cielo, el mar, los astros, los animales y las plantas, hasta la última hojita de hierba. La gana de amar de Vallejo es hiperbólica; política en el sentido de pública, y abarca a todos, malos y buenos, e incluso, en un acto de enorme sabiduría psíquica, a sí mismo.

La solidaridad también invade su libro póstumo, *España, aparta de mí este cáliz*. Cuyo contexto histórico es la guerra civil española (1936-1939), en que el fascismo dio un golpe de estado militar a la República Española, creada en las urnas con el voto. Tanto Vallejo como Neruda escribieron sendos poemarios para celebrar al bando republicano en el fragor de la guerra. El de Neruda se tituló *España en el corazón*. Ambos se publicaron en 1939. Lamentablemente, el fascismo franquista ganó la guerra y fue culpable de la muerte de dos de los poetas más grandes de la hispanidad: Federico García Lorca y Miguel Hernández. Y del exilio de tantos, como el del gran Antonio Machado, que lo llevó a la muerte. Pero el franquismo no pudo con la poesía, porque tanto estas luminarias como otras (los poetas de la posguerra española, como Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, José Hierro) nos dejaron el legado más preciado: la palabra. Libre.

Comencemos con el poema «Masa»:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
 «¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
 clamando «¡Tanto amor y no poder nada contra la
 muerte!»
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
 con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
 le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
 incorporóse lentamente,
 abrazó al primer hombre; echóse a andar...

El título del poema nunca me gustó, pues no es coherente con la belleza y esperanza del poema. Porque «Masa» es una palabra despectiva. Pero aquí hay una ironía genial de Vallejo. Ha redimido la palabra demonizada por Ortega y Gasset en su libro de 1929, *La rebelión de las masas*. Desde una actitud elitista, Ortega entiende que la sociedad debe regirse por una minoría selecta y no por la masa plebeya. En el poema «Masa» Vallejo se opone al individualismo de Ortega, proponiendo que la solidaridad –basada en el amor (*¡No mueras, te amo tanto!*)– puede vencer a la muerte. Se trata de una alegoría: un relato construido a partir de símbolos. Alegoría basada en la historia bíblica de la resurrección de Lázaro. Solo cuando toda la humanidad sea solidaria, se dará este milagro.

En otro poema –el «Himno a los voluntarios de la República»– Vallejo invoca otra vez la utopía, deseando que la

guerra civil española termine con el triunfo de la República, cuando «se amarán todos los hombres» (197). Pero sobre todo, nos regala el epítome de la solidaridad: *amar a traición al enemigo*. Frase luminosa que, siendo suya, Vallejo adjudica generosamente a los republicanos españoles (196).

Pero volvamos a los *Poemas humanos*. Porque quiero terminar con mi poema favorito de Vallejo, en el que se abrazan la orfandad y la solidaridad, el *wakcha* y el *ayni*: la elegía por su amigo Alfonso Silva, una de las más hermosas del siglo veinte, que se da la mano con el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca y la *Elegía* por Ramón Sijé de Miguel Hernández. Numero las estrofas:

1. Alfonso: estás mirándome, lo veo,
 desde el plano implacable donde moran
 lineales los siempre, lineales los jamases.
 (Esa noche, dormiste, entre tu sueño
 y mi sueño, en la rue de Ribouté)

2. Palpablemente
 tu inolvidable cholo te oye andar
 en París, te siente en el teléfono callar
 y toca en el alambre a tu último acto
 tomar peso, brindar
 por la profundidad, por mí, por ti.

3. Yo todavía
 compro «du vin, du lait, comptant les sous»
 bajo mi abrigo, para que no me vea mi alma,
 bajo mi abrigo aquel, querido Alfonso,
 y bajo el rayo simple de la sien compuesta;
 yo todavía sufro, y tú, ya no, jamás, hermano:
 (Me han dicho que en tus siglos de dolor,

amado ser,
 amado estar,
 hacías ceros de madera. ¿Es cierto?)

4. En la «boîte de nuit», donde tocabas tangos,
 tocando tu indignada criatura su corazón,
 escoltado de ti mismo, llorando
 por ti mismo y por tu enorme parecido con tu sombra,
 monsieur Fourgat, el patrón, ha envejecido.
 ¿Decírselo? ¿Contárselo? No más,
 Alfonso; eso, ya no!

5. El hôtel des Ecoles funciona siempre
 y todavía compran mandarinas;
 pero yo sufro, como te digo,
 dulcemente, recordando
 lo que hubimos sufrido ambos, a la muerte de ambos,
 en la apertura de la doble tumba,
 de esa otra tumba con tu ser,
 y de ésta de caoba con tu estar;
 sufro, bebiendo un vaso de ti, Silva,
 un vaso para ponerse bien, como decíamos,
 y después, ya veremos lo que pasa...

6. Es éste el otro brindis, entre tres,
 taciturno, diverso
 en vino, en mundo, en vidrio, al que brindábamos
 más de una vez al cuerpo,
 y, menos de una vez, al pensamiento.
 Hoy es más diferente todavía;
 hoy sufro dulce, amargamente,
 bebo tu sangre en cuanto a Cristo el duro,
 como tu hueso en cuanto a Cristo el suave,

porque te quiero, dos a dos, Alfonso,
y casi lo podría decir, eternamente. (177-179)

Primera estrofa. Estamos, sin duda, frente a un poema que se inserta en la corriente conversacional de la poesía hispanoamericana contemporánea, de preocupación humana, interés por lo cotidiano y voluntad narrativa. La vena coloquial recorre el texto, con frases como *lo veo, ¿Es cierto?, eso, ya no, como te digo, como decíamos*. El primer verso impone el tono de diálogo al invocar la presencia de un tú invisible al que se dirige el poeta. Y esa voluntad de comunicación es tal que tiende un puente entre la vida y la muerte logrado mediante la yuxtaposición de lo concreto (ver al amigo mirándolo) y lo abstracto (desde el más allá). Este tiempo detenido que es la muerte se convierte en un dormir que separa dos sueños (en el sentido calderoniano de la palabra), las vidas de Alfonso y Vallejo. Pero el poeta no quiere admitir la ruptura que supone la palabra *entre*, que separa a los amigos; de ahí el *sotto voce* del paréntesis.

Segunda estrofa. Paréntesis que va seguido de una afirmación de vida: el recuerdo de Alfonso se hace presencia constatable por los sentidos. Las palabras *París* y *cholo* apuntan a una situación de exilio, al forastero como *wakcha*, con la connotación de los lazos afectivos que en tales circunstancias unen a los paisanos. El apodo tiernamente irónico que se autoimpone el poeta (que nos recuerda el que le aplicó Neruda: «el Gran Cholo») nos indica la procedencia de ambos: el Perú. El recuerdo recrea el último diálogo telefónico, en que el silencio del presagio fue conjurado por el brindis desafiante de Alfonso. Aunque en el callar de Alfonso cabe también una connotación de la cercanía psíquica entre los dos amigos, que podían soportar cómodamente un momento de silencio –tan difícil cuando no hay intimidad– en el

teléfono. Otra posible interpretación de ese silencio es el de la frustración de quien disca, inconscientemente, el número telefónico de alguien ausente, y no contesta nadie.

Tercera estrofa. Vallejo está solo en París. La distancia entre el pasado y el presente —o la vida y la muerte— se subraya patéticamente con la voz *todavía*, que ha de reiterarse ominosamente en el poema. El poeta se avergüenza de sobrevivir a su amigo. Lo vemos en el trajín cotidiano, y la precariedad de su vida (otro aspecto del *wakcha*) se cifra en dos gestos: contar las monedas y vestir la prenda que tan familiar le resultaba a Alfonso. El pronombre demostrativo *aquel*, alusivo al viejo abrigo —que equivale a un «¿recuerdas?», o, dicho en puertorriqueño, al «veintiúnico»— refuerza la ilusión del diálogo. El alma enlutada no debe enterarse de la apetencia de vida del cuerpo y el rostro del poeta encubre su dolor, deviene máscara. El enigmático verso *y bajo el rayo simple de la sien compuesta* introduce la imagen vanguardista, insólita en un texto posterior al surrealismo. La palabra *rayo* recuerda la voz «raya», que nombra la partidura del pelo lograda por el peine. Vallejo juega con la paradoja de los adjetivos *simple* y *compuesta* para aludir, por un lado, a la línea recta de la partidura y por el otro, al artificio de un pelo engominado y con raya impecable, a la manera gardeliana de los años treinta. La escisión entre un alma entristecida y un cuerpo que pide alimentarse y que aun cede a la vanidad de peinarse a la moda se hace palpable en estos detalles de la vida cotidiana, como sucede en otro poema del mismo libro, que comienza: *Considerando en frío, imparcialmente, / que el hombre es triste, tose, y, sin embargo . . .*

El paréntesis parece conferir un grado de mayor intimidad al diálogo, o tal vez sugiere la intención de poner sordina a la sospecha del sufrimiento del amigo. Uno de los motivos vallejianos es, como hemos visto, el tan occidental desdo-

blamiento del hombre en espíritu y materia, que la lengua española permite expresar cómodamente con los verbos *ser* y *estar*. El poeta nombra a Alfonso en su integridad dual, como si viviera, y le pregunta si vislumbró la cercanía de la muerte: la concreción casi material de la nada, expresada por otra imagen insólita, la de los *ceros de madera*. O tal vez (ya en una vena más optimista) le pregunta si apostó a lo imposible.

Cuarta estrofa. El tiempo pasa y pesa sobre el dueño del modesto bar donde Alfonso, en su dualidad de cuerpo y alma, solía desdoblarse otras dos veces: al trocar el sufrimiento de su *ser* en son de tango, y al proyectar la sombra de su *estar* enfocado por el reflector del boliche. Pero el dolor ha de ser pudoroso, y Vallejo opta piadosamente por no abrumar a monsieur Fourgat con los detalles de la muerte de Alfonso.

Quinta estrofa. Porque la vida sigue. La urgencia de la pulsión vital se cifra en las tiernas y cotidianas mandarinas. Vallejo cultiva la nostalgia, sacralizando la amistad al comulgar en un vaso de vino a su amigo. Ahora sabemos que se trata de Alfonso Silva, compositor limeño que murió en París en 1937, lo que confirma la dimensión autobiográfica del poema. La muerte fue premonición de futuro en el pasado, y ahora es recuerdo del pasado en el presente. También reconocemos en estos versos la ubicación de la amistad entre los dos peruanos: se trata del Barrio Latino de París, y muy concretamente, del entorno inmediato de la vieja Sorbona, donde se halla aún hoy la calle Des Écoles.

Sexta estrofa. El otro brindis es diverso al que brindaban los dos amigos al placer en la bohemia parisina. Pero como aquél del último diálogo telefónico, incluye a la muerte. El tres (Vallejo en cuerpo y alma, y el alma presente e incorpórea del amigo muerto) reitera la idea de la separación, haciendo taciturno el brindis de ahora. El número cobra en

este texto un sentido de carencia muy distinto al que connotaba en el libro anterior, cuando Vallejo proclamó jubilosamente: ¡*Ceded al nuevo impar/potente de orfandad!*. Estética de la sugerencia simbolista derivada directamente de aquel manifiesto de 1882 de Verlaine que decía: «De la musique avant toute chose/et pour cela préfère l'Impair» (La música antes que nada / y para ello prefiere lo Impar; mi traducción). Pues en *Trilce*, como bien lo ha visto José Luis Vega, el tres es signo de vida y plenitud, de ahí que el mismo título del libro sea «un neologismo derivado de tres».

Sin embargo, *Poemas humanos* es el libro de la dualidad. Dualidad que en la elegía se concibe amenazada, ya sea por la interferencia de un tercero (la muerte que en la primera estrofa se sitúa *entre* las dos vidas-sueños de los amigos, el brindis entre tres de la última), o por la tensión de los dos polos del binomio: un tú y un yo separados por la profundidad, Vallejo guardando la leche y el vino bajo su abrigo para que no lo vea su alma, el rayo simple y la sien compuesta, el ser y el estar de Alfonso, los ceros de madera, la indignada criatura de Alfonso y su corazón, Alfonso escoltado de sí mismo, Alfonso llorando por sí mismo, Alfonso y su enorme sombra, la doble tumba (el cuerpo con el ser de Alfonso, el ataúd con su estar), el nuevo brindis frente al antiguo brindis, los motivos dispares de este último: unas veces al cuerpo y otras pocas al pensamiento, la sangre y el hueso de Cristo, la dureza y la suavidad de la Pasión redentora, el hoy y el ayer, la soledad y la compañía, la vida y la muerte, el dolor y el placer del dulce sufrir de Vallejo. Dualidad escindida hasta la resolución del poema en sus dos –no es casualidad– versos finales.

Una comunión simbólica logra el milagro de restablecer la integridad del dos. El vino y el recuerdo –*la soledad con el alcohol*, que cantaría años más tarde Alfredo Zitarrosa desde el Uruguay en la melodía «Los boliches»– devienen el hueso

y la sangre de un Cristo que muere para dar vida. La comunión es la forma sagrada de la solidaridad, la fusión perfecta entre dos que se convierten en uno.

Estamos ante el germen de aquel amor solidario que resucitó al cadáver que seguía muriendo en el poema «Masa» de *España, aparta de mí este cáliz*. De aquella voluntad amorosa que produjo los versos de otro de los *Poemas humanos*: «Me viene hay días, una gana ubérrima, política / de querer, de besar al cariño en sus dos rostros» (de nuevo, la integridad del dos), y que desde un dolor desgarrado que la crítica mira a veces como nostalgia indígena tradicional (Mariátegui) u orfandad urbana contemporánea (Julio Ortega) produce el eje temático de la poesía vallejana. Lo que Mario Benedetti ha llamado «soledad fraternal» y otros han visto en la composición del neologismo *trilce* como fusión de «triste» y «dulce». La solidaridad que parte de la capacidad de trascender el sufrimiento propio para dar lugar al ajeno. El amor al prójimo se expresa a nivel político en la adhesión del poeta cristiano al marxismo, postura que se manifiesta en la protesta antifascista de su homenaje a la República española en su libro póstumo. Al fin de cuentas, no es otra cosa que el humanismo por el que nos conminó en el siglo diecisiete el poeta inglés John Donne: «Don't ask for whom the bell tolls, it tolls for thee» (No preguntes por quién dobla la campana, dobla por ti), porque «No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main» (Porque ningún hombre es una isla, suficiente en sí mismo; cada hombre es un pedazo del continente, una parte de la tierra firme; mis traducciones). El amor al otro produce la dialéctica que funda la elegía a Alfonso; muerte en vida y vida en muerte: Vallejo, vivo, ha muerto un poco con la muerte de su amigo, pero Alfonso, muerto, sigue vivo en Vallejo. Otra vez la reciprocidad, el *ayni*.

Porque te quiero, dos a dos, Alfonso: el poeta, desde la integridad de su ser y su estar, quiere a Alfonso, también íntegro, vivo. *Y casi* –con este adverbio atenuante y la forma condicional del verbo Vallejo salva el final del melodrama siempre posible, porque, como el Borges que amó a Beatriz Viterbo, Vallejo tiene que rendirse a la memoria, que es «porosa para el olvido»– *y casi lo podría decir, eternamente.*

Hemos reconocido en la poesía de Vallejo la huella de tres importantes nociones andinas: *wakcha*, *ayni* y *tinku*. ¿Cómo llegaron al poeta? ¿Por la tradición oral? Podría ser, ya que emplea frecuentemente palabras quechuas en sus versos y traduce y cita en «Los heraldos negros» un refrán quechua. ¿Por la literatura peruana? No lo sabemos, ya que por cuestiones de fechas, no podría haber recibido influencia de los libros emblemáticos del gran indigenista José María Arguedas. Pero La Casa de la Literatura Peruana nos da un dato importante: «La influencia del quechua en Vallejo le vino de su tierra, Santiago de Chuco, ubicada en la zona andina de La Libertad», declara en un anuncio publicado en Internet sobre un ciclo sobre el quechua en la poesía de Vallejo que auspició en Facebook en enero del 2021. Por otra parte está la presencia física del poeta. Era cabalmente indígena, como bien lo notó Neruda: «más indio que yo, con unos ojos muy oscuros y una frente muy alta y abovedada. Tenía un hermoso rostro incaico entristecido por cierta indudable majestad» (1974: 93-94). Y era evidente su pasión por el mundo andino, que confiesa y afirma en unos versos provocadores del poema «Telúrica y magnética», de *Poemas humanos*:

¡Oh campos humanos!
 ¡Solar y nutricia ausencia de la mar,
 y sentimiento oceánico de todo!

.....

¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!

.....

¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y lo demás me las pelan!

Ante la incertidumbre de cómo llegaron a Vallejo las importantes nociones andinas de *wakcha*, *ayni* y *tinku*, que no menciona en su poesía, hay otra opción: acudir a la tercera forma de la tríada de la intertextualidad propuesta por Stephen Gilman en 1981 en su libro *Galdós and the Art of the European Novel*. Según el recordado hispanista, hay tres formas de diálogo en un texto literario: el autor dialoga con sus propios textos, el autor dialoga con textos ajenos, y el lector pone al texto a dialogar con sus propias lecturas, que el autor bien pudo no leer, pero que pueden iluminarlo.

Como siempre, el curioso lector tiene la palabra.

OBRAS CITADAS

- Abril, Xavier. *Vallejo –Ensayo de aproximación crítica*. Ediciones Front, 1958.
- Alioto, Daniel G. *La justicia de los contratos*. Colección Circa Humana Philosophia, Instituto Santo Tomás de Aquino, 2009, pp. 61-83.
- Arguedas, José M. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Coordinado por Eve-Marie Fell, Edición crítica de la UNESCO, 1990.
- Benedetti, Mario. «Vallejo y Neruda: dos modos de influir». *Letras del continente mestizo*. Arca, 1969, pp. 62-66.
- Breton, André. *Manifestos del surrealismo*. Guadarrama, 1969.
- Casa de la Literatura Peruana. «*Rimaykunamanta hamut'aspa: el quechua en la poesía de César Vallejo*». [Consultado en línea el 5 de enero de 2021].
- Cornejo Polar, Antonio. «Cambio de palabras». *Sí*, no. 175, junio-julio 1990, pp. 54-57.
- Coyné, André. *César Vallejo y su obra poética. Apuntes biográficos de César Vallejo*. Editorial Letras Peruanas, 1950.
- Donne, John. «Meditation XVII». *The Works of John Donne*, editado por Henry Alford, vol. III, John Parker, 1839.
- Escobar, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. P.L. Villanueva Editor, 1973.
- Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Monte Ávila Editores, 1974.
- Garcilaso, Inca. *Comentarios reales*. En *Comentarios reales / La Florida del Inca*. Edición anotada por Mercedes López-Baralt, Espasa-Calpe, 2003.
- Gilman, Stephen: *Galdós and the Art of the European Novel*. Princeton University Press, 1981.

- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva coronica i buen go-bierno*. Editado por John V. Murra y Rolena Adorno, Siglo Veintiuno, 1980.
- Hart, Stephen. *César Vallejo: Una biografía literaria*. Editorial Cátedra Vallejo, 2014.
- Isbell, Billie Jean. *To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in an Andean Village*. Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1978.
- Larrea, Juan: *César Vallejo y el surrealismo*. Visor, 1976.
- López-Baralt, Mercedes: *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*. Hiperión, 1988.
- . «César Vallejo: poeta elegiaco andino». Discurso de ingreso, Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico, 15 de enero de 2002.
- . «César Vallejo o la gana ubérrima de querer». *La Torre*. Universidad de Puerto Rico, año V, no. 20, 1991.
- . *El Inca Garcilaso, traductor de culturas*. Iberoamericana Vervuert, 2011.
- . «La orfandad andina de José María Arguedas». *Asociación Internacional de Hispanistas*, Actas XII, 1995, pp. 42-52.
- . «La otredad puertas adentro: “Arguedas, poeta”». *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, año 2, no.2, 2015, pp. 19-39.
- . «Wakcha, pachakuti y tinku: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas». *Las cartas de Arguedas*, editado por John V. Murra y Mercedes López-Baralt, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- Lukacs, Georg. *Teoría de la novela* [1920]. EDHASA, 1971.
- Mariátegui, José C. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928]. Biblioteca Amauta, 1970.
- Murra, John V. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Instituto de Estudios Peruanos, 1975.

- Neruda, Pablo. *Obras completas II*. Losada, 1957.
- . *Confieso que he vivido*. Losada, 1974.
- Noriega Bernuy, Julio. *Buscando una tradición poética quechua en el Perú*. North-South Center, University of Miami, Iberian Studies Institute, Premio Letras de Oro, 1995.
- . *Poesía quechua escrita en el Perú: Antología*. Centro de Estudios y Publicaciones, 1993.
- Ortega, Julio. *El escritor y la crítica*. Editado por César Vallejo, Taurus, 1975.
- . *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas*. Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1982.
- Pease G. Y., Franklin. *Curacas, reciprocidad y riqueza*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- . *Los últimos Incas del Cuzco*. P.L. Villanueva, 1972.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Editado por Enrique Ballón Aguirre, Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Vega, José L. *César Vallejo en Trilce*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1979.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz*. EDHASA, 1971.