

César Vallejo musical

Pedro Granados, Ph.D.
VASINFIN/ UNMSM

Resumen

El intérprete y compositor peruano, Micky González, lanzó el 2009 un disco titulado “Landó por bulerías”, donde fusiona de modo maravilloso música afro-peruana (marinera limeña incluida) con palos flamencos. Por nuestra parte, hemos publicado ya “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana” (2007) donde demostramos la pertinencia de relacionar la palabra Trilce con “!Trila!”, término de resbalosa de la marinera limeña y, a su vez, glosolalia de “La Tirana” (la Madre Patria, España, para los soldados españoles de servicio en las Indias y, en concreto, en el Perú). Por lo tanto, y lo intentaremos demostrar en el presente ensayo, creemos que es tan pertinente y lograda la propuesta de Micky González --de fundir el landó a la bulería-- como puede ser observar ya no sólo qué tanto de ritmo afroperuano existe en *Trilce*; sino también el grado de fusión de éste con los palos flamencos --en voz y versos-- y, obvio, asimismo con los tópicos medievales que de manera directa --vía Jorge Manrique-- o a través de sus lecturas de los autores del Siglo de Oro (Góngora o Quevedo, por ejemplo) pasaron a la poesía del peruano. No olvidemos que, étnicamente, César Vallejo es un peruano de segunda generación (abuelos, materno y paterno, españoles). Y curiosa o paradójicamente, un mestizo que con su arte ha gravitado en los movimientos nativos más “beligerantes y descolonizadores” del Perú y Bolivia (Elizabeth Monasterios Pérez); el Grupo Orkopata, a modo de ejemplo.

Palabras clave: Poesía de César Vallejo, *Trilce* y marinera limeña, Cesar Vallejo y *Grupo Orkopata*.

Mención necesaria y liminar, en este ensayo, merece el famoso artículo de Xavier Abril (“Vallejo, la música, exégesis del poema XLIV de *Trilce*, el influjo mallarmeano y la crítica”) (Abril 63-91). Título y palabras claves, a un tiempo, que nos permiten asentir en lo sustancial con aquel talentoso crítico peruano, sobre todo con su postura contra la “incuria ultraísta” o vanguardista según la cual Vallejo --en *Trilce*-- renunció a la música. Menos, en el focalizado y sistemático fervor mallarmeano que Abril cree entrever en la poesía del autor de *Los heraldos negros*; dicho sea de paso, y acierta aquí el autor de *Exégesis trílrica*, poemario de 1918 en franco “acatamiento rubeniano” o verleniano y, no menos, pleno de “referencias musicales”. Ni Mallarmé --aquello de que no se trata ya más de “trozos sonoros regulares o versos, sino de subdivisiones prismáticas de la Idea”-- ni solamente la música culta o europea constituyen aquello que acierta a describir al “melómano” Vallejo. Sino que fue también, y sobre todo, la música popular o cotidiana o incluso “mítica” (glosolalias cuyas ondas, según Paul Zumthor, persisten aunque la cultura que las originó haya históricamente desaparecido) a lo que César Vallejo, en lo fundamental, y en toda su riqueza y complejidad, supo prestar oídos.

A. Apostillas a “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”

En el contexto del dossier: “César Vallejo: ¿un hombre o una vanguardia?” (Revista Casa Silva, No 22, 2008, 96-194)¹, a raíz de la conmemoración de los 75 años del fallecimiento del poeta, destaca nítidamente --por su novedad e interés-- el artículo del joven musicólogo y narrador peruano Juan Carlos Garay (1964) que, enseguida, pasamos brevemente a reseñar.

¹ **César Vallejo: ¿un hombre o una vanguardia?**

“Piedra negra sobre piedra blanca”/ César Vallejo

“César Vallejo y las miserias vanguardistas”/ Juan Manuel Roca

“César Vallejo, acerca a nos vuestro cáliz”/ Julio César Rodríguezbustos

“112 días sólo un hombre: Vallejo tras las rejas”/ Celedonio Orjuela

“**César Vallejo y la música popular peruana**”/ Juan Carlos Garay

“César Vallejo y su creación poética”/ Ricardo Silva-Santisteban

“César Vallejo y la música popular peruana” (144-50), publicado un año después de nuestro ensayo “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana” (2007), ventila –intuitiva y de modo muy sugestivo– la posible relación de *Los heraldos negros* (1918) con un género musical típico de la región de Trujillo en la costa norte del Perú: el “triste”. Primeros ejemplos de esta melodía que, nos ilustra Garay, sobrevivieron registradas en el Códice de Trujillo gracias a la fervorosa labor del sacerdote español Don Baltazar Martínez y Compañón (s. XVIII); y que anima a decir al mismo Garay, en concreto en cuanto a la canción “Infelices ojos míos” (“dejad ya de atormentarme con el llanto”), lo siguiente: “ese sentimiento [triste] parece estar ligado a la geografía, al paisaje [...] los mismos que, un siglo y medio después, alimentarían la creación poética de César Vallejo” (145). En particular, como ya anotábamos, en el libro de 1918, cuyos poemas, además, son los que entre la producción lírica de César Vallejo han sido musicalizados: “Tal vez esto se deba a que es una primera obra, donde todavía imperan ciertas estructuras clásicas, cierto ritmo de las palabras al que resulta más fácil adaptarle melodía. Sin duda sería más complicado musicalizar los poemas de *Trilce* (1922), su siguiente libro, que era mucho más experimental” (Garay 146-7). Complicado para musicalizar este último, agregamos nosotros, pero no menos radicalmente musical, popular y peruano --es preciso y oportuno no demorar más el paralelo-- tal como quedó demostrado en nuestro artículo sobre Trilce y la marinera limeña. Y por lo tanto vinculado, desde ya, con los ritmos afro-peruanos; a decir, de Garay: “ese tercer elemento que completa nuestra identidad [nacional]” (150).

Filiación esta última --la de la poesía de César Vallejo con los “elementos negros” (sic, página 150)-- que Garay aquí sólo proyecta o vaticina como un posible y subsecuente desarrollo --no cristalizado-- de la lírica del autor de *Trilce*:

“Sería falso decir que estos elementos negros lograron aparecer en la poesía de César Vallejo [...] Tal vez después de su paso por un modernismo indigenista, un surrealismo americano y un socialismo europeo, hubiera seguido un interés [semejante al proceso creativo de la gran compositora Chabuca Granda] por los elementos negros [...] se quedó esperándolo el landó para que se lo apropiara y escribiera con su sonido muchos nuevos versos” (150)

Obvio, opinión la cual no compartimos, ya que creemos que todo *Trilce*, y no sólo el poema XXXVII, puede leerse con provecho en clave de zamacueca. Y

afirmación de Garay que no deja de sorprendernos ya que en la misma página de su artículo menciona algo más relevante y, pareciera, incluso en contradicción con la cita inmediatamente anterior: “Chabuca [Granda] es una de las artistas a las cuales le debemos el redescubrimiento de un género denominado landó [...] una música donde se funden extrañamente África y la Cordillera de los Andes” (150). Es lícito pensar, entonces, que César Vallejo también pudo llegar al landó, en *Trilce*, siguiendo una vía en apariencia castizamente andina. Si no supiéramos que en el poemario de 1922 eclosiona, junto con la modernización de la capital del Perú, asimismo la jarana limeña.

Por lo tanto, si acaso hubiera sido tentador elaborar desde el artículo de Garay las siguientes analogías o correspondencias:

“Triste” = *Los heraldos negros*

“Landó” = *Trilce*

Muy por el contrario, y no sólo por simplificadoras, consideramos que aquellas atractivas equivalencias no resultan viables. Faltó a Garay superar algunos prejuicios críticos o, es lo mismo, matizar ciertos tópicos o lastres en la lectura de la poesía de César Vallejo (sobre todo el de la ubicuidad y preeminencia del dolor). Junto con el ceñirse al enfoque referencial o temático y no animarse a analizar los poemas en su performatividad. Es decir, estos jamás son un tema, sí, un evento; mucho más tratándose de una poesía como la de nuestro peruano universal. Evento –prosódico, sintáctico, emotivo... con todos sus elementos en constante paralelismo– donde se ponen en movimiento los temas y, no es extraño tampoco, giran e invierten estos incluso su inicial valor semántico.

Con todo, “César Vallejo y la música popular peruana” es un trabajo inicial, sugestivo e interesante, que puede --una vez actualizadas o ecualizadas ciertas nociones generales de teoría y metodología literarias; y específicas, en lo que atañe a la historia de la recepción de la poesía del autor de *Trilce*-- dar para un muy productivo ulterior desarrollo.

B. “Landó por bulerías”

1. Micky González ha lanzado un disco, titulado “Landó por bulerías”, donde fusiona de modo maravilloso música afro-peruana (marinera limeña incluida) con palos flamencos.

2. Hemos ya publicado, de modo electrónico y en papel, “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana” donde demostramos la pertinencia de relacionar la palabra Trilce con “!Trila!”, término de resbalosa de la marinera limeña y, a su vez, glosolalia de “La Tirana” (la Madre Patria, España, para los soldados españoles de servicio en las Indias y, en concreto, en el Perú).

3. Al presentar nuestro libro, *Vallejo sin fronteras*, en el contexto del II Encuentro Universitario e Internacional de poesía en Bogotá (agosto 2010); en específico, aquella relación de *Trilce* con la marinera limeña, uno de los asistentes al acto (el poeta y actor español, Antonio Castaño) reparó en la pertinencia de mi trabajo y, a su vez, en otras posibles glosolalias análogas; por ejemplo, aquellas de “Tus ojillos negros”:

tiriti tran tran traio

tiriti tran tran tran tran

tiriti tran tran tran trero

ay tiriti tran tran traio

mis relucidos luceros ay en la bahía de Cádi

1era

mis relucidos luceros y eran tus ojillos negros

que me decía te quiero

ay eran tus ojillos negros que me decía te quiero

que con la luz del cigarro yo vi el molino

2da

se me apagó el cigarro perdí el camino

perdí el camino, mare, perdí el camino

ay que con la luz del cigarro yo vi el molino

que le llaman la atención,

3era

ay dos cositas tiene mi Cádi

ay que le llaman la atención

ay las mocitas de mi barrio y

la plaza de San Juan de Dios

ay las mocitas de mi barrio y
 la plaza San Juan de Dios
 yo pego un tiro al aire cayó en la arena **4ta**
 confianza en el hombre nunca la tengao
 nunca la tenga prima nunca la tenga
 yo pego un tiro al aire cayó en la arena
 te han puesto en envalanza **5ta**
 ay dos corazones a un tiempo
 ay está puesto en envalanza
 ay uno pidiendo justicia
 ay el otro pide venganza
 ke ya los titirimundi **6ta**
 que yo te pago la entrá
 que si tu madre no quiere ay que dirao ay que dirao
 ay qué dirao ay qué dirao ay que tendrá que decir
 que yo te quiero y te adoro que yo...
 Camarón (con Tomatito), París 1987

4. Glosolalias, en este caso, también en general de lamento o denuncia; pero que no aluden precisamente a “La Tirana” (en femenino), sino, pensamos más bien, al “Mundo” (en masculino):

tiriti tran tran traio
 tiriti tran tran tran tran
 tiriti tran tran tran trero
 ay tiriti tran tran traio

Ya que, y ahora tomando el contexto y temas de las coplas en relación con su interpretación, también aquí se comprueba que: “La voz, durante el desarrollo de la copla, adiciona elementos vocales, no literarios, que matizan y dan carácter [a la copla] “ [Molina, Ricardo / Mairena, Antonio: Mundo y formas del cante flamenco. Sevilla: Librería Al-Andalus, 1971 (82-88) 82.]

5. Temas de las coplas.

1era: los ojillos negros y relucientes, de la amada, en la bahía de Cádiz.

2da: análogo a los ojos relucientes de la amada, la luz del cigarro que por un momento alumbró al poeta en medio del –por contraste– obscuro mundo

3era: “que le llaman la atención” o codicia (el poeta o el mundo) las cosas amables que tiene Cádiz.

4ta: Quizá la más enigmática de estas coplas. Es probable anticipe el tema de la venganza, en este caso frustrada (tiro que cayó en la arena), de la copla siguiente.

5ta: Fuero interior del yo poético; se debate éste, irresueltamente, entre el anhelo de justicia y el deseo de venganza.

6ta: El tema pareciera resumirse en el amor o deseo de parte del cantor, hacia la amada, frente a la no aceptación, oposición o mala opinión del “titirimundi”: mundo, comunidad.

6. Lo que se adiciona o matiza en la voz, más bien sutilmente se enfatiza, es la gravitación de sonido vocálico /o/. Tanto, claro, de modo evidente al final de los versos de las glosolalias (vv. 1-4); pero también, de modo más o menos generalizado, al final de los versos de las coplas propiamente dichas. Esto quiere decir que, efectivamente, existe un rechazo, una frustración, una pugna o un lamento, pero no dirigido a “La tirana” (en femenino), sino al Mundo (en masculino). Esto, aunque puede ser motivo de un trabajo posterior, puede hallarse vinculado al tópico medieval del mundo cruel; tal como lo ilustra la siguiente y famosa copla de Jorge Manrique.

¡OH, MUNDO!,

PUES QUE NOS MATAS...

¡Oh, mundo!, pues que nos matas,

fuera la vida que diste

toda vida;

mas según acá nos tratas,

lo mejor y menos triste

es la partida

de tu vida, tan cubierta

de tristezas y dolores,

despoblada;

de los bienes tan desierta,
de placeres y dulzores
despojada.

Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*

7. Por lo tanto, y retomando el principio de este breve ensayo. Creemos que es tan pertinente y lograda la propuesta de Miky González, de fundir el landó a la bulería, como puede ser observar ya no sólo qué tanto de ritmo afroperuano existe en *Trilce*, sino también de fusión con los palos flamencos –en voz y versos– y, obvio, con los tópicos medievales que directa o a través de sus lecturas de los autores del Siglo de Oro (Góngora o Quevedo, fundamentalmente) pasaron a la poesía del peruano.

C. ¿El Grupo Orkopata, por bulerías?

No olvidemos que César Vallejo es un peruano de segunda generación (abuelos, materno y paterno, españoles). Y curiosa o paradójicamente, un mestizo que con su arte ha gravitado en los movimientos más aborígenes o nativos del Perú; el Grupo Orkopata, a manera de ejemplo. Enfatizamos este aspecto étnico, más que el cultural, para ponernos a tono y debatir con un texto que se mueve en esta misma lógica bioepistémica, en concreto un libro reciente de Elizabeth Monasterios Pérez, *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes* (La Paz, Bolivia: IFEA/ Plural, 2015). Ponernos a tono, obviamente, para rebatirla. Ya que, en general, aquella autora se aplica en llevar de modo apresurado argumentos para su molino; los cuales se resumen en exponer las bondades --o, más bien, “beligerancias” descolonizadoras-- e incluso preeminencia --a nivel regional-- de la “poética” de Gamaliel Churata sobre la de César Vallejo o, de lo que hemos denominando en otro lado, “Ayllu Orkopata vs. Ayllu *Trilce*”.

El año 2013, en dos sendas entregas en nuestro blog, y en ocasión de saludar, una, la edición crítica de *El pez de oro* por Elena Usandizaga (17 de marzo); y, la otra, a modo de reseñar brevemente --AHAYU-WATAN. *Suma poética de Gamaliel Churata*/ Mauro Mamani (compilación y estudio) (20 de octubre)-- ya calábamos, aunque no en detalle, en el punto que hoy nos convoca. Decíamos allí:

El poeta, entre los Churata, es el autor de *Ande* (Alejandro), no Gamaliel (Arturo); es decir, el poeta en estricto, el versificador. Alejandro Peralta², a su vez, influido directamente por *Trilce*³; el franco vanguardista. Muy al contrario de su hermano (Gamaliel), hechizado por Eguren y, otro tanto, por Apollinaire (el de “Zona”: “sol/ cuello cortado”); sin desprenderse del todo del modernismo y cierto simbolismo. Es como si el “Interludio Bruníldico”, del autor de *El pez de oro* (Arturo), se continuara en la poesía de su hermano. Virtual tema de estudio este diálogo y complicidad literaria entre ambos hermanos⁴. Acaso Gamaliel discutiera con César Vallejo; pero no Alejandro⁵ [...] Muy probablemente (otro subtema a cotejar) Arturo Peralta en su poesía jamás dejó

² O “Antero Obrian”, en 1924, cuando publicó sus primeros versos (Monasterios 142).

³ “En 1919, en su primer viaje [de Alejandro Peralta] a Lima conoce a César Vallejo, con quien empieza a intercambiar correspondencia y de quien recibe unos años más tarde *Trilce* (1922) y *Escalas Melografiadas* (1923) [...] Luego [de *Ande*, 1926, y *Kollao*, 1934], por más de 30 años, Peralta no publica otro libro hasta *Poesía de entretiempos* (1968), con un texto más intimista, pero no menos comprometido. Con este libro gana el Premio Nacional de Fomento a la Cultura de 1970. En el homenaje que le brindaron en esa ocasión el *Instituto Puneño de Cultura*, el *Instituto José Antonio Encinas*, el Departamental de Puno y *Brisas del Titikaka*, Peralta dijo en su discurso de agradecimiento: *Cabe decir que yo no he arado en el mar. Que hoy que ha resucitado Tupac Amaru, mi poesía en la que esta de cuerpo entero el hermano indio, va a echarse a andar como quiere el inmortal poeta de Santiago de Chuco*” (Portugal Catacora 2013).

⁴ “Alejandro y Arturo emprenderían juntos sucesivas aventuras literarias, compartiendo el mismo ideario. En 1915 fundan el grupo “Bohemia Andina” y Alejandro publica sus primeros versos en “La Voz del Obrero”; en 1917 ambos participan en la revista “La Tea” dirigida por Arturo” (Portugal Catacora 2013).

⁵ César Vallejo

En plena matanza de hombres
caíste herido por la espalda
hambre y sed de los hombres
fueron nudo de muerte en tu garganta

Hombre de voz crecida entre roquedos
sangre en raíz y fruto derramada
para darle eternidad de tierra
dijiste tu palabra

Voz de millones de hombres levantaste
en el fragor del exterminio
Desde entonces tu voz se renueva en el aire

Eres la voz de la montaña
eres la soledad y los caminos
eres los pobres en marcha.

En *Poesía de Entretiempos* (Portugal Catacora 2015)

de ser [aunque con mucha “voluntad de aura”⁶] Juan Cajal: seudónimo hispánico que aquél usara para acompañar sus poemas de influencia modernista (Granados 2013). Y, asimismo, apuntábamos lo siguiente:

Una paradoja, que está por desarrollarse y acaso pasar a enriquecer y problematizar la literatura peruana [muy en particular, si nos sujetamos al criterio que maneja en esta obra Elizabeth Monasterios: cultura = etnia], es cómo un peruano de segunda generación --que por sus abuelos españoles es Vallejo-- influencia de modo directo (particularmente con *Trilce*, de 1922) la poesía de Alejandro Peralta (*Ande*, 1926)⁷ y --a pesar de no gustar de Vallejo o no saber aquilatarlo⁸-- también la compleja obra dramático-retablista de su hermano Arturo o “Gamaliel Churata” presente en *El pez de*

⁶ Silvia Molloy, refiriéndose a la obra de Jorge Luis Borges (21).

⁷ Poemario que incluso, tal como lo hiciera casi todo el *mainstream* de la época (Chocano, L. A. Sánchez, Mariátegui, Eguren, Magda Portal, etc., entre los nacionales), también saludó el propio César Vallejo: “Querido y gran poeta: Le envío un entrañable abrazo por su magnífico libro “ANDE”. Me doy cuenta de que se trata de un artista mayor, de vasta envergadura creadora. Su libro me ha emocionado de la emoción de mi tierra. Mil gracias por este presente inapreciable. Siga Ud. por su vía. Puede estar seguro de que sus poemas quedarán. Son ellos de los versos que andan y viven. Lo demás está en los estantes y eso nos tiene sin cuidado. Suyo con toda admiración” (Monasterios 140). Ahora, texto que amerita un ciudadoso análisis, y aunque este no sea el mejor lugar para explayarse sobre ello --y, por ejemplo, deconstruir ideológica y contextualmente cada uno de aquellos reconocimientos al libro de Alejandro Peralta--, sólo llamamos la atención del fino o sutil humor del autor de *Trilce*. No es que Vallejo sea un hipócrita ante *Ande* --y no, “ANDE”, que acaso nos pasa al imperativo de este verbo--; sino que es absolutamente consciente del, ante su poemario de 1922, carácter epigonal del de Peralta. De modo que aquel: “Siga Ud. por su vía” --ya que aquí existe una preestablecida, anfibológicamente, la de *Ande* o la de Vallejo-- debemos tomarlo con cuidado. Aunque, esto último, de modo no menos significativo; tal como, asimismo, aquella falta de reacción de parte de Vallejo ante la publicación --en el *Boletín Titikaka* (número de octubre de 1926)-- del poema LXV de *Trilce* (“Madre me voy mañana para Santiago”) intervenido o modificado: exacerbado allí en su “vanguardismo”. En general, es como si Vallejo no se hubiera tomado en serio la poesía de los Peralta ni, tampoco, al Grupo Orkopata. Esto último, podemos especular, acaso porque el discurso de Churata cae en esencialismos o exclusivismos étnicos, aunque Monasterios se encargue enfáticamente de negarlo (171); o, a nivel político, porque Vallejo leía allí --hacia 1927, viviendo desde 1923 en la cosmopolita París y en pleno momento de su ascenso comunista: multiétnica e internacional-- no Orkopata, sino Orkoapra: “Lo que sí llama la atención es que a partir de este artículo [“Indoamericanismo estético” por Antero Peralta] la trinidad indoamericanismo/mestizaje/nuevo indígena, quedó plenamente instalada en las páginas del *Boletín Titikaka* y vinculada al proyecto de una nueva estética, que en la lógica de Antero Peralta estaba llamada a ser vanguardista, mestiza y aprista” (Monasterios 2015: 156). Aunque, hacia 1932, Gamaliel Churata en persona se declara ya “enemigo del APRA”: “Sabemos que ideológicamente siempre estuvo más cerca de Mariátegui que de Haya, pero también que en el momento del golpe de estado de Sánchez Cerro [1930] vislumbró la posibilidad de un 'gobierno del pueblo' con participación aprista” (Monasterios 228).

⁸ En su “Homilía del Khorí – Challwa” (“rocas”), Vallejo no figura ni “entre nuestro grandes poetas: “Darío, Chocano, Herrera Reissig, Jaimes Freyre, Reynolds, Lugones, Eguren, Valencia...” (Monasterios 247); “La crítica que Churata le hace a los artistas y escritores de su época es que con contadas excepciones (Guamán en el siglo XVI, Jorge Icaza, José María Arguedas, Cardoza Aragón en el siglo XX), buscan producir belleza, arte, y literatura, aferrados a *nuños* extranjeros [...] Contra esos 'históricos fuera de sí' [ismos] se articuló esa contra-marcha cultural que fue el vanguardismo del Titikaka, cuya obra cumbre es el Pez de oro, tardíamente publicado [aunque empezado treinta años antes] en 1957” (Monasterios 264).

oro [1927] (1957)⁹. Y, en consecuencia, movimientos autoctonistas como el que representó y animó el Grupo Orkopata en Puno (1926-1930) y que lideraron ambos hermanos¹⁰.

Por lo tanto, aquello de que: “Vallejo no busca 'reivindicar' saberes andinos porque los considera derrotados por el avance de la tragedia del progreso [...] En su poesía la ancestralidad andina constituye un campo cultural debilitado [...]”, de Elizabeth Monasterios (27), nos parece o un exabrupto o algo tirado de los pelos. Es decir, si por un lado esta poética “no cabe realmente dentro del paradigma indigenista”¹¹. Y, acaso étnicamente Vallejo no es un indio --o, por lo menos, no un aymara--; consideramos resulta innegable que *Trilce* se adelantó en treinta años --los primeros testimonios se recogieron a mediados de los 50', entre otros, por José María Arguedas-- en tanto “relato” del mito de Inkarrí (Granados 2014: “Introducción”). Éste último, nada menos que el meollo cultural pan-andino de lo que Monasterios va denominando aquí ancestralidad y reivindicación.

⁹ La presencia de Vallejo, y en particular la gravitación de *Trilce* en *Ande*, complicaría hasta negar o incluso invertir lo que al respecto sostiene esta autora: “[La proximidad de Churata con Bolivia] problematizará el privilegio peruano sobre la 'vanguardia andina' con la propuesta inter-regional de un 'vanguardismo del Titikaka’” (Monasterios 43). Es decir, si se trata de poner de relieve una labor de mediación cultural o “propuesta inter-regional” la obra de Vallejo se adelanta a la de Churata e, incluso, hasta el día de hoy se confirma su capacidad y potencia mediadora: “César Vallejo en español selvagem y portunhol trasatlántico” (Granados 2017), para el caso del Cono Sur. Y, asimismo, incluso para el propio altiplano: “Jaime Sáenz en el teleférico paceño: algunos cables de su poesía”; ensayo que presentamos y defendimos en el JALLA de 2016 en La Paz: “Acicateados por la observación de la estudiosa Mónica Velásquez Guzmán: 'Nada hay bien dicho sobre la relación de la obra saenzeana con autores bolivianos, latinoamericanos o universales (a excepción del texto de Wiethüchter sobre rasgos románticos en Sáenz y Pizarnik) carencia de nuestra crítica [¿sólo de Bolivia?] frecuentemente ocupada en los textos sin relacionar éstos con sus fuentes y sus pares' [...] Por lo tanto, y a modo de recoger el guante, iluminamos algunas zonas del cableado de su poesía -- fuentes, coincidencias, anticipaciones-- en relación con otras de la región; muy en particular, con la de César Vallejo. Relaciones hace tiempo consolidadas; pero que pueden resultarnos novedosas e incluso insólitas tanto como las nuevas imágenes paceñas a las que nos da acceso el flamante teleférico de la capital boliviana” (Granados 2016).

¹⁰ En el sentido tan elocuente y significativo según el cual: “Cuando más creativa y desafiante fue la idea de una estética andina fue cuando la comunidad orkopata la promovió desde la *diferencia* vanguardista que irradiaba la poesía de [Alejandro] Peralta” (Monasterios 145). Para, a partir de aquí, abrirse a la posibilidad: “de una estética simultáneamente nueva, andina y comprometida con reivindicaciones plebeyo-socialistas” (Monasterios 153).

¹¹ Idea, por otro lado, y aunque con otros presupuestos, plenamente coincidimos: “César Vallejo sepultó con su obra poética --aunque valiéndose también de sus persuasivas crónicas y ensayos-- todos los indigenismos; y sacó adelante un concepto y una práctica que podríamos motejar como Indigenismo-3, pero que preferimos --junto con Édouard Glissant-- denominar 'opacidad’” (Granados 2017)

Obras citadas

- Abril, Xavier. *Exégesis trílrica*. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1981.
- Camarón de la Isla. *Camarón con Tomatito. París 1987*. “Tus ojillos negros” (Video).
[<http://www.youtube.com/watch?v=p6kd5B6Gh0w>]
- Castaño, Antonio. [Comunicación personal].
- Garay, Juan Carlos. “César Vallejo y la música popular peruana”. *Revista Casa Silva*, No 22, 2008. 144-150.
- González, Micky. “Landó por bulerías” (Video).
[https://www.youtube.com/watch?v=W32YYTuHA_A]
- Granados, Pedro. “César Vallejo en español selvagem y portunhol trasatlántico”. *Sibila*, Año 17, 2017. Web.
- “Jaime Sáenz en el teleférico paceño: algunos cables de su poesía”.
Blog de Pedro Granados, 4 de junio, 2016.
- *Trilce: Húmeros para bailar*. Lima: VASINFIN, 2014.
- “AHAYU-WATAN. Suma poética de Gamaliel Churata/ Mauro Mamani (compilación y estudio)”. *Blog de Pedro Granados*, 13 de octubre, 2013.
- *Vallejo sin fronteras*. Lima: Arcadia/Cultura, 2010.
- “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”. *Lexis*, Vol. 31, Núm. 1-2, 2007. 151-164.
- Manrique, Jorge. *Coplas por la muerte de su padre*. Madrid: Editorial Casariego, 2011.
- Molina, Ricardo y Mairena, Antonio. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Librería Al-Andalus, 1971 (82-88) 82.
- Molloy, Sylvia. “Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”. *Variaciones Borges*, No 8 (1999): 16-29.
- Monasterios Pérez, Elizabeth. *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. La Paz, Bolivia: IFEA/ Plural, 2015.
- Portugal Catacora, José. “Alejandro Peralta Miranda”. *José Portugal Catacora*, 15 septiembre de 2013. [<http://joseportugalcatacora.blogspot.pe/>]