

EL DIÁLOGO BORGES-VALLEJO: UN SILENCIO ELOCUENTE

Pedro Granados

El presente trabajo pretende bosquejar algunas ideas en torno al diálogo que —como poetas— establecieron César Vallejo y Jorge Luis Borges.¹ Dicho diálogo lo inició el peruano cuando el

¹ La bibliografía específica sobre la conexión entre las obras poéticas de César Vallejo y Jorge Luis Borges es escasa; mejor dicho, este estudio no ha sido emprendido aún de modo sistemático y, entonces, es esta carencia la que pretendemos ayudar a remediar. Sin embargo, este campo de trabajo ya ha sido vislumbrado por la crítica; por ejemplo, Mario Paoletti, tratando de responder a la pregunta sobre lo que quedará de la obra de Borges en el futuro, observa: “Quedará también la transparencia de sus poemas, dedicados todos a trazar un mapa de sus propias desdichas, una obra que es una hermana gemela de la de César Vallejo, aunque en dos registros muy diferentes” (30). Y, de modo más sesgado aunque no menos sugestivo, por Elizabeth Garrels en su libro *Mariátegui y la Argentina* (1982) donde, en definitiva, se tratan las afinidades y diferencias culturales entre estos dos “polos opuestos” en sus procesos de modernización —países dependientes ambos, pero próspero el primero y pobre el segundo— que en el contexto sudamericano son la Argentina y el Perú (39). Conceptos puntuales, estos últimos, que figuran y se desarrollan asimismo en una reciente tesis de maestría para la USP: “Dois polos da Latino/Americanidade: Borges e Vallejo”, de Leandro Pasini: “Estamos diante de dois poemas que são expressões brilhantes oriundas de dois pólos da cultura e da sociedade latino-americanas e que trazem de forma inerente e sobre tudo como antítese seus dilemas de classe: o poeta da elite mais ambiciosa do continente e o poeta da cultura indígena da serra peruana, cerceada da história e despossuída materialmente. Com essas diferenças de classe e de cultura, as poesia de Borges e

15 de agosto de 1927, en un artículo publicado en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, escribió: “No pido a los poetas de América que canten el fervor de Buenos Aires, como Borges, ni los destinos cosmopolitas, como otros muchachos. No les pido esto ni aquello” (92); crítica a la que el escritor argentino, al menos explícitamente, no contestó, pero a la que de alguna manera sí aludió a lo largo de su dilatada obra poética. Probablemente el contexto más elocuente del silencio de Borges sea su poema titulado “El Perú” —del poemario *La moneda de hierro* de 1976— donde en época de ya plena difusión internacional del peruano² (y fama del porteño), abiertamente lo ignoró y, más bien, rescató como entrañable la poesía de José María Eguren: “Y unas líneas de Eguren que pasan levemente” (3: 132).

Más, nuestro texto no quiere descender a lo meramente anecdótico o periodístico; desea más bien especular en las razones de esta polémica y, profundizando en ellas, encontrar no sólo las incomprendiones sordas sino también, y curiosamente, los vasos comunicantes en la obra de ambos poetas.

VALLEJO-BORGES

Obviamente, lo primero de lo que nos percatamos al repasar aquellos dos testimonios, el de 1927 y el de 1976, es que el de Va-

Vallejo enfrentam um mesmo fardo histórico, e suas diferenças e semelhanças são índices da mesma história latino-americana”; pero que lamentablemente ignoran o no informan su fuente. Por último, mención especial merece también un artículo reciente de Alvaro Sarco, “Borges y el Perú”, mas ante cuyas conclusiones el nuestro sería de algún modo su complemento y contraparte; es decir, no nos conformamos con que solamente: “Razones de encono personal [contra Alberto Hidalgo y César Vallejo, fundamentalmente], entonces, más que ideológicas o literarias, hicieron que Borges se mantuviera en una contumaz ignorancia de la literatura peruana del siglo XX Sorprende, eso sí, que semejante discordia la haya sostenido hasta el epílogo de su vida” (154).

² Pensemos en la gravitación de la obra de Vallejo en la poesía española de post-guerra, en su influencia de los años 50 y su hegemonía en los años 60 en Hispanoamérica donde, por ejemplo, en opinión de Roque Dalton, se ha pasado de la familia Neruda a la familia Vallejo y considera a éste como “el poeta más grande que ha dado América” (9); es más, donde, según Saúl Yurkievich, a estos poetas Vallejo “les sirve de modelo artístico y ético” (37).

llejo sólo tomó en cuenta, digamos, la obra del primer Borges, el de *Fervor de Buenos Aires* (1923); no así, en cambio, el del porteño que, como ya señalábamos en nota previa, podía tener en consideración ya todos los avatares de la obra del poeta de Santiago de Chuco. En realidad, creemos que el artículo de Vallejo, antes que una crítica específica a ese libro de Borges, funciona como una reseña implícita al *Índice de la nueva poesía americana*, que, con prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, apareciera publicado en Buenos Aires en 1926; Vallejo, entonces, estaría discutiendo aquellos prólogos, especialmente, se entiende, el del antologador e inconsulto antologado argentino.³

El contexto de la cita del artículo de 1927 es el siguiente:

No se trata aquí de una conminatoria a favor del nacionalismo ni intereses raciales. Siempre he creído que estas clasificaciones están fuera del arte y que cuando se juzga a los escritores en nombre de ellas, se cae en grotescas confusiones y peores desaciertos. No pido a los poetas de América que canten el fervor de Buenos Aires, como Borges, ni los destinos cosmopolitas, como otros muchachos. No les pido esto ni aquello. Hay un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo que contiene a la vez la corteza indígena y el sustratum común a todos los hombres, al cual propende el artista, a través de no importa que disciplinas, teorías o procesos creadores... A ese rasgo de hombría y de pureza conmino a mi generación. (92)

En resumidas cuentas, lo que Vallejo condena en Borges no es, digamos, su localismo (frente al cosmopolitismo de “otros muchachos”), sino su falta de “timbre humano”. Esta impresión sobre la obra de Borges no es nueva, pero probablemente Vallejo sea uno de los primeros en creer constatarla e inaugure una lista de sucesores que esgrimen tan ajetreado argumento;⁴ ante el cual, tal como lo indica Jaime Rest, es fácil y oportuno contraargumentar:

³ Precisamente, tal como refiere Alvaro Sarco, el inicial distanciamiento de Borges con Alberto Hidalgo: “habría respondido a la inconsciente inclusión [en aquel volumen] por parte del arequipeño de poemas de Borges que el autor de *Ficciones* consideraba superados [ejemplo, uno sobre la Revolución Bolchevique]”.

⁴ Entre ellos, por ejemplo, el mismo George Steiner, “según el cual en la producción de Borges falta calor y vitalidad humanos” (46-47).

Semejante objeción no tuvo presente si lo que se pide era admisible en los propósitos del artista juzgado y, adicionalmente, si la búsqueda de la realidad y las dificultades para acceder a ella con nuestras limitadas herramientas lingüísticas no constituyen problemas imbuídos de valor humano hasta la desesperación. (6)

Es más, estableciendo una algo forzada pero ilustrativa interpolación, Vallejo, creemos, comparte la miopía que incluso hasta los años 60 estuvo generalizada en la recepción de la poesía del argentino:

No nos era posible, como nos fue a muchos casi treinta años más tarde, no asimilar su peculiar tratamiento de lo (ir) real con el escapismo. No podíamos ver, bajo la superficie (aparentemente despolitizada) de sus textos la posible referencia —¿comprometida acaso?— a la realidad, a la política, a la historia. No pudimos leer en “El hombre del umbral” o en “El jardín de los senderos que se bifurcan” la discusión que esos textos hacen del colonialismo, o en “Historia del guerrero y la cautiva” la ambigua crítica a la conquista del desierto, al triunfo del hombre blanco y, por tanto, de Roca y de la historia oficial argentina. (Avellaneda 31)

Fuera como fuera, en el caso de *Fervor de Buenos Aires*, acaso no le fue posible observar a Vallejo que este libro es renuente a encasillarlo en la lógica del nacionalismo-cosmopolitismo; que precisamente se trata, entre otras cosas, de socavar este dualismo —tornándolo insustancial— proponiendo otra forma de concepción del Yo que no fuese el histórico, real o confesional ya que, como acertadamente nos manifiesta Enrique Pezzoni: “Ya en su proclama ultraísta de 1922 [Borges] se burlaba de la “credulidad” de los líricos intimistas, empeñados en mantener la más desdeñable simulación: la de un Yo presuntuoso de los pormenores del sentimiento” (329). Sin embargo, no todo se limita en este libro a revivir “la tremenda conjetura de Schopenhauer y de Berkeley/ que declara que el mundo/ es una actividad de la mente,/ un sueño de las almas,/ sin base ni propósito ni volumen” (“Amanecer”, 1: 38);⁵ a Borges también le interesa fervientemente lo que Vallejo

⁵ En *Fervor de Buenos Aires*, podríamos decir incluso que se extrema este distan-

denomina “timbre humano [...] que contiene a la vez corteza indígena y el sustratum común a todos los hombres”. Tal como se refleja, por ejemplo, en la crítica que en 1925 el escritor argentino hiciera del libro de Eduardo González Lanuza: “no hay una intuición entrañable vivificando sus metáforas” (Pezzoni 328), pensamos que tanto Borges con su “intuición entrañable” como Vallejo con su “timbre humano” aspiran a lo mismo. Este último, digamos, por la vía de una especie de profundización e intensificación de la experiencia del Yo que le permite acceder y reflejar, al mismo tiempo, lo individual y lo colectivo; Borges, más bien, “insistiendo en la radical diferencia entre el anecdotismo superficialmente autobiográfico y el otro, el que revela las condiciones mismas en que el Yo se percibe y percibe el mundo en el texto poético” (Pezzoni 329). Grosso modo, ambos apuntan a la necesidad de dar un salto cualitativo en nuestra cotidiana experiencia de las cosas, algo que —por ejemplo, aunque mucho más didácticamente— en la poesía de Octavio Paz identificamos con el “instante” (revelación, epifanía, satori, etc.).⁶

ciamiento del sujeto poético frente a su objeto para eludir cualquier sospecha de lirismo. Si asumimos el de como un posesivo (‘suyo’, ‘de Buenos Aires’) y no sólo como una preposición (‘por’), observamos que el objeto —aquella ciudad— tiene vida, digamos, independiente al sujeto; más aún, haciendo una inversión pero manteniendo la lógica berkeleyana, todas las cosas las estaría pensando —otorgándoles vida— Buenos Aires, incluso al sujeto que la percibe o anota. Ergo, aquí el Yo poético es nadie, no alguien; o, en todo caso, no es uno, sino más bien todos los hombres. Como podemos leer en un poemario posterior: “Ciegas y extrañamente sigilosas!/ Durarán más allá de nuestro olvido;/ No sabrán nunca que nos hemos ido” (“Las cosas”, *Elogio de la sombra*, OC 2: 335).

⁶ Desde este punto de vista, por ejemplo: “¡Qué bien se ve la tarde/ desde el fácil sosiego de los campos!” (“La plaza San Martín” de *Fervor*) (Borges: 1: 21) es equivalente a “Me gusta la vida enormemente [...] y diciendo:/ Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquélla...” (“Hoy me gusta la vida mucho menos” de Los poemas de París) (Vallejo *Obra*, 346); y por supuesto semejante a “Mis pasos en esta calle/ Resuenan/ En otra calle/ Donde/ Oigo mis pasos/ Pasar en esta calle/ Donde/ Sólo es real la niebla” (“Aquí” de *Días hábiles*) (Paz 318). En los tres primeros ejemplos, el común denominador es el testimonio de sorpresa o de asombro ante un descubrimiento; además del de la experiencia de la simultaneidad: de lo Uno y de lo Otro, de lo local y lo universal, del aquí y del más allá. Aunque, claro está, entre los tres poetas, Borges sea asimismo el más nihilista: no existen un aquí y un allá literales, como no existiría propiamente una revelación, ya que todo responde a una huella

Esta incompreensión del autor de *Trilce* hacia aquel poemario de 1923 ilustra sobremana el empleo por parte del peruano de la expresi3n “no pido [...] que canten [...] como Borges”; dicha expresi3n [3nfasis mío] — que no aparece por ning3n lugar en la primera edici3n de *Fervor de Buenos Aires* (1923), ni en el “A quien leyere” ni en los poemas mismos — pudiera describir m3s bien una poesía como la de Jos3 Santos Chocano, pero no de Borges, y pareciera incidir en la inintegibilidad por parte de Vallejo del proyecto fundamental del escritor argentino: “[Borges] se mostr3 3vido de no ser: su literatura 3ltima manifiesta reiteradamente la voluntad de desaparecer, para siempre, de perderse en la nada y el olvido” (Fern3ndez 68).⁷ Incluso el título mismo de un poemario como *Fervor de Buenos Aires* nos invita a reparar — a trav3s de la cuidadosa elecci3n de la preposici3n “de” y no por, como ya vimos — que no se trata de un yo lírico; el agente del “fervor” sería la ciudad de Buenos Aires, en un caso de sutil animizaci3n m3s bien de car3cter simbolista. Nada m3s lejos, pues, de una hipertrofia del yo o de la an3cdota que pueden estar implícitos en la elecci3n del verbo “canten”; ni el yo ni la an3cdota ya que, en definitiva, el lenguaje — que implica a ambos — no puede mediar en nuestro contacto con la realidad” (Cuesta 76). Vallejo no percibi3 esta impronta dram3tica, m3s que esc3ptica, estoica.⁸ Aunque sí pudo, de modo hipot3tico, perfectamente intuirlo ya que su propia poesía — en especial *Trilce* — asimismo descrece, con Schopenhauer, de “lo ilusorio de la individualizaci3n”; y que es tambi3n la representaci3n lingüística de este yo lo que va a activar sus poemas; m3s, por ejemplo — aunque es un rasgo estrictamente vallejiano y no de Borges —, “tratar de rescatar lo inconsciente, de introducirlo de nuevo en el lenguaje que lo ha excluido” (Franco “La ‘desautorizaci3n’ 57).

M3s a3n, ya en 1922 (*Trilce*), Vallejo había cuestionado la reali-

cultural previa inserta en el lenguaje o la tradici3n (Ortega 30).

⁷ “Antes que nos alcance [el olvido] juguemos con el lodo/ de ser durante un tiempo, de ser y de haber sido” (“Sherlock Holmes”, *Los conjurados*) (3: 686).

⁸ “Estoicismo que reconoce la ausencia de explicaciones finales” (Ortega 31). Y esto, como en Quevedo: “provides consolation in the face of death; this stoic who, like Borges, wonders at time (“el es y el ser3, y el fue”), who makes us feel that life is a dream, that we cannot know God’s plans for us, that death is a law, not a punishment” (Maurer 193).

dad en términos semejantes a los de Borges, a su manera ya había efectuado su “interrogación radical de la naturaleza del conocimiento”. Para constatarlo nos basta observar cómo se manejan los números en aquel poemario, a grandes rasgos: “En *Trilce* los números son importantes, pero sólo porque indican un sentido de armonía y orden que se ha vaciado de significación [...] Los números son simples cifras que, como las paredes de la celda, o se suman estúpidamente al mismo número o se multiplican hasta alcanzar cifras tan vacías como ellos mismos” (Franco, *Historia* 291). Esta preocupación doble y simultánea de Vallejo, finalmente por el sujeto y la realidad, ha sido muy bien resumida por Alicia Borinsky: “There is an important preoccupation with numbers in Vallejo’s poetry that evolves complementary the thought about the subject. He wants to scrutinize proliferation, show what comes before and after, what are the conditions for unevenness, disequilibrium” (“On Translation” 222). Insistimos, Vallejo es uno de los primeros –por la relevancia que tienen en su poesía las ideas de Darwin, Marx y Freud– en proponerle al lector un sujeto determinado por fuerzas que desconoce (Franco, “La temática” 589).

De esta manera, pues, el uso del término “canten” en esta crónica –en “Contra el secreto profesional” de *Repertorio Americano*, leemos “fervor bonaerense [...] falso y epidérmico”– se puede entender desde un punto de vista estético e ideológico. Estético una vez que, desde cierto punto de vista, para el César Vallejo de 1927 Rubén Darío aún sigue siendo el poeta de América: “le basta a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalismo de su obra, es evidente y nadie puede poner en duda” (302); mientras que para Borges –y por tanto para el creacionismo o el simplismo– más bien:

se gastó el Rubenismo ¡al fin, gracias a Dios! El Rubenismo fue nuestra añoranza de Europa [...] fue un sentirnos extraños y descontentadizos y finos [...] la verdad poetizable ya no está sólo allende el mar [...] está en la queja de la canilla del patio y el lacroze que rezonga una esquina y el claror de la cigarrería frente a la noche callejera. (Borges, *Índice* 14-15)

Mas ahora, confrontando estas citas con otra crónica vallejana, "Poesía nueva", de 1926, se nos aclara mucho más el panorama:

La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna. (303)

Es decir, la crítica de Vallejo a Borges no sería por su "simplismo", éste (el de *Fervor de Buenos Aires* o el de sus poemas recogidos en el *Índice*) más bien le satisfaría al peruano; mucho menos por su ausencia de "cosmopolitismo" a usanza de la época; sino por su aparente falta de "universalidad" (a la manera de Darío); es esta falta de "universalidad" lo que haría a la poesía de Borges "epidérmica", tal como ya habíamos estimado era -respecto digamos al tono vital- carente de "timbre humano" ("universal", vamos entendiendo). Explicándolo de otra manera, ambas caracterizaciones negativas -"epidérmica" y carente de "timbre humano", aunque sobre todo la primera- bien podríamos encuadrarlas, por ejemplo, dentro de lo que Sylvia Molloy, a propósito de las ideas de Walter Benjamín y la vocación flanerística de la época, ha observado en *Fervor de Buenos Aires*: "en Borges hay menos aura que voluntad de aura" (24); de este modo, pues, su poesía resultaría postiza o, tal como denuncia Vallejo, "epidérmica". Por otro lado, implícito en el término *flâneur* el deporte de vagar y contemplar reducido a un grupo muy delimitado de personas (aristocratizante o intelectual), la segunda caracterización negativa de la poesía de Borges, carente de "timbre humano" o "universal", cae por su propio peso; sobre todo si para tipificar el específico flânerismo de César Vallejo tendríamos que hablar de exilio forzado, migración o cosa por el estilo (Cerna-Bazán).

Ahondando en el aspecto ideológico del punto de vista de Vallejo, debemos tener en cuenta que por esos años, según la cronología establecida por José Miguel Oviedo, se constata en el poeta peruano, junto a una profunda crisis moral e intelectual, un "Interés absorbente por el marxismo" (Vallejo, *Obras* 566), un inten-

to sincero de militancia o coherencia partidaria,⁹ a pesar de que, creemos, en el poeta peruano prima la idea del equilibrio de los extremos: “no les pido esto ni aquello”, tal como lo demuestran, por ejemplo, otras de sus crónicas de 1927, en particular las tituladas “Los ídolos de la vida contemporánea”¹⁰ y “El espíritu universitario”.¹¹ Frente, por ejemplo, al espiritualismo de un Jacques Maritain (Vallejo, *Obras* 369) y al catecismo político de un Diego Rivera (Vallejo *Obras*, 364), César Vallejo postula en “La dicha de la libertad”: “un nuevo filósofo, salido, pongamos por caso, de las fábricas de la Citroen” (Vallejo, *Obras* 369), en pos de una justa armonía entre lo espiritual y lo material.¹² Mas, es probable tam-

⁹ Según Alan Sicard, análogo proceso de ideologización experimenta también su misma poesía; “una de las diferencias que existen entre *Trilce* y *Poemas humanos* es que en este último libro va casi desapareciendo toda la gratuidad en el manejo del lenguaje poético que caracterizaba a *Trilce*: Asistimos, a partir precisamente de *Poemas en prosa* [los comienza a escribir, según Oviedo, desde 1924], a una como sistematización del lenguaje poético (muy notable en el uso de la antítesis, por ejemplo) sobre bases que son de carácter ideológico” (93).

¹⁰ “La boga popular en que están cayendo los revolucionarios es el mejor signo de la agonía de las revoluciones de la postguerra. Ya es difícil encontrar una persona que no sea revolucionaria o, al menos, que no esté adherida al revolucionarismo contemporáneo. Todos y no por snobismo sino sinceramente vanguardizan en política con los comunistas integrales, en economía con el marxismo, en literatura con el superrealismo, en música con el jazz-band, en artes plásticas con los negros, en ciencia pura con Einstein, en ciencia aplicada con el cinema, en gimnástica con el tenis [...] Tales revoluciones han logrado una victoria absoluta. Su jornada histórica, en cuanto espíritu revolucionario, está pues cumplida. [...] Pero ya estamos en vísperas de que se inicie el otro movimiento [...] Este movimiento no será de reacción [...] sino de equilibrio dinámico [...] Nadie sabe lo que saldrá de ese acto de justicia y rigor” (Vallejo, *Obras* 282-283)

¹¹ “— Quien quiera trabajar sinceramente por los pueblos de América tendrá que convenir en que el más grave foco de mistificación y oscurantismo que existe actualmente en el continente, es el espíritu universitario. En él se incubó ayer el plagio de la democracia europea y en él se está incubando ahora el plagio comunista. Hay que empezar por destruirlo de raíz, en todas sus formas y manifestaciones” (Vallejo, *Obras* 338).

¹² Tratando de tipificar la teoría del compromiso en César Vallejo, en “César Vallejo y el marxismo”, el filósofo peruano David Sobrerilla postula que el autor de *Trilce* optaría por una tercera vía: “En su ponencia ‘La responsabilidad del escritor’ Vallejo contrapone el lema de Cristo ‘Mi reino no es de este mundo’ y el que él

bién, sería esta misma inconsistencia política —“voluntariosa”, en términos de Sylvia Molloy— la que le estaría restando “timbre humano” y “universalidad” a la poesía de Borges, a pesar de los propios poemas “comprometidos” de este último en los años 20.¹³ Textos que a Vallejo le parecerían escritos a la sazón de lo que denuncia, verbigracia, en sus crónicas inmediatamente antes citadas (“Los ídolos de la vida contemporánea” y “El espíritu universitario”) y figuran también en el *Índice*. En otras palabras, al de Santiago de Chuco le sonarían aquellos poemas “comprometidos” del porteño como mero reflejo de la “boga popular” o simple alarde universitario. En todo caso, a este respecto la nuestra es sólo una hipótesis ya que es sobre todo después de 1928 en que Vallejo pareciera adoptar, ocasionalmente, un discurso marxista más definido donde pensamiento y sentimiento serían más lúcidos y eficaces al ceñirse al conocimiento de ciertas leyes universales: “Marx ha decretado, una vez por todas, la falencia del sentimentalismo, de la utopía y del patriotismo, pequeño o grande, en materia sociológica [léase poética]” (Vallejo, *Obras* 471).

BORGES-VALLEJO

El Perú

De la suma de cosas del orbe ilimitado
 Vislumbramos apenas una que otra. El olvido
 Y el azar nos despojan. Para el niño que he sido,
 El Perú fue la historia que Prescott ha salvado.
 Fue también esa clara palangana de plata
 Que prendió el arzón de una silla y el mate
 De plata con serpientes arqueadas y el embate
 De las lanzas que tejen la batalla escarlata.

mismo enunciaba para el intelectual en *El arte y la revolución*: ‘mi reino es de este mundo’, el lema siguiente: ‘Mi reino es de este mundo, pero también del otro’ —o sea del espíritu y a la vez de la materia” (Sobrevilla 307-08).

¹³ Borges, en la década del 20, no estaba contra la literatura comprometida sino, por el contrario, escribió poemas sobre la Revolución Bolchevique, sobre Yrigoyen y la UCR, etc.

Fue después una playa que el crepúsculo empañá
 Y un sigilo de patio, de enrejado y de fuente,
 Y unas líneas de Eguren que pasan levemente
 Y una vasta reliquia de piedra en la montaña.
 Vivo, soy una sombra que la Sombra amenaza;
 Moriré y no habré visto mi interminable casa.

(*La moneda de hierro*, OC 3: 132, énfasis mío)

En este verso alejandrino pesa, creemos, el ninguneo de Borges hacia la poesía de César Vallejo y, muy probablemente, a pesar de lo que se lee en el prólogo de este poemario,¹⁴ tengan que ver en esto no sólo motivos estéticos, sino también ideológicos. Además, sería muy humano, en el autor argentino habrían gravitado las palabras que le mereciera a Vallejo su poemario de juventud, *Fervor de Buenos Aires*. Claro que en todo esto estamos en el terreno de lo meramente hipotético (aunque, como ya anotamos, definitorio para un crítico como Álvaro Sarco); sin embargo, esto no es óbice para especular sobre este silencio, sobre todo si el arte de Borges el silencio o la ausencia adquieren tan particular significación.¹⁵ Y no es el caso, ni mucho menos, que la obra de José María Eguren (1874-1942) sea desdeñable o inferior a la de Vallejo, es sabido que ambos —sin desmerecer la tarea precursora de Manuel González Prada e incluso la función propagandística que le cupo a José Santos Chocano para llamar la atención sobre la poesía del Perú— fundan la tradición contemporánea de la poesía de este país. Es más, si bien consideramos que Eguren, “poeta que trasciende el modernismo simbolista y se convierte en enlace con la nueva poesía” (Verani 24), guarda por su “levedad” mayor afinidad con el es-

¹⁴ Borges declara que a su edad, 76 años, ha llegado a la conclusión de sentirse “indigno de opinar en materia política” (3: 121).

¹⁵ Nomás pensemos en el poema díptico “Ajedrez” (*El hacedor*, 1960) donde en el segundo soneto no se reproducen —a pesar del aparente paralelismo que se nos invita a considerar— las mismas fichas que figuran en el primero; se sustrae el caballo, lo cual lleva a pensar a Luis Antezana que —dado el movimiento que dibuja esta pieza— se nos está negando la L[etra], la posibilidad de conocimiento; es decir, lo sustraído, lo ausente, deviene a ser lo más significativo en el poema (conversación con Luis Antezana en Cochabamba, 1994).

tilo de Borges,¹⁶ es imposible, al hablar de literatura peruana, no tomar en cuenta al autor de *Trilce*.

Veamos, pues, cuáles pudieron ser las razones del poeta argentino para cometer semejante olvido. Para este propósito puede ser muy útil hurgar en los prólogos de su Biblioteca Personal que habrían llegado a cien si no lo hubiera sorprendido la muerte en 1986; este volumen es un lugar privilegiado para reparar en los gustos o prejuicios estéticos del escritor porteño. De esta manera, si clasificáramos la obra de Vallejo tal como hace la crítica —al menos, por ejemplo, Alain Sicard algo más arriba—, es decir, *Trilce* como algo diferente, por su complejidad ideológica y experimentación con el lenguaje, a *Poemas de París* (*Poemas humanos*), menos complejos ideológicamente y menos experimentales, Borges tomaría distancia frente a ambas estéticas. En relación a la del primero, *Trilce*, porque le achacaría a Vallejo —curiosamente de modo semejante a como el poeta peruano lo hace a la vanguardia— el tratar de escribir un libro moderno;¹⁷ respecto a *Los mitos griegos*, de Robert Graves, nos dice Borges: “Nunca trató de ser moderno, ha declarado que un poeta debe escribir como un poeta y no como un período” (4: 465). Muy ligado a esto, entonces, le achacaría a *Trilce* su ofuscamiento en el estilo; refiriéndose al autor de *Las variedades de la experiencia religiosa. Estudio sobre*

¹⁶ En este sentido Borges se lee (se ve) a sí mismo en Eguren o, en todo caso, el calificativo “levemente” define muy bien la poesía de este último. José Olivio Jiménez nos ilustra: “[Eguren] vivió en un silencio y recogimiento cordial, nada hosco, en una suerte de correlato o metáfora existencial de su propia poesía, desligada sin acritud de la realidad material e histórica” (372).

¹⁷ Aunque a diferencia de Vallejo que sí se refiere a la vanguardia en sentido estricto (ejemplo, su nota “Poesía nueva” publicada en *Amauta* en 1926), del Borges de 1923 está pensando más bien en el Modernismo. Este poeta —lo deducimos desde el “A quien leyere” de su libro juvenil— frente al novomundismo opone un entorno íntimo y cotidiano: “Mi patria [Buenos Aires] no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables”, a cambio de “la lírica decorativamente visual que nos legó Don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales”; por último, respecto al uso del idioma, frente al abuso de la metáfora opta por la etimología: “disciplina más ardua de lo que suponen quienes sin lograr imágenes nuevas, fían su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad”.

la naturaleza humana, nos dice el porteño: “Como David Hume, como Schopenhauer, William James fue un pensador y un escritor. Escribió con la claridad que requiere la buena educación; no fabricó dialectos incómodos” (4: 478). “Claridad”, clasicismo,¹⁸ pues, versus los “dialectos incómodos” de *Trilce*: vanguardia y Barroco.¹⁹ Por lo tanto, relacionando todo lo anterior, el libro que Vallejo escribiera en 1922 le parecería a Borges carente de encanto: “Observa Stevenson que hay una virtud sin la cual todas las demás son inútiles; esa virtud es el encanto” (4: 478).

Ahora, respecto a los *Poemas de París*, Borges lo objetaría precisamente por ser literatura “comprometida”.²⁰

La esencial grandeza de Kipling ha sido oscurecida por algunas circunstancias adversas. Kipling reveló el Imperio Británico a una Inglaterra diferente y quizá un poco hostil. Wells y Shaw, socialistas [...] Fatalmente incurrieron en el error de juzgar a ese hombre genial por sus opiniones políticas. Ese mal ejemplo tiene hoy muchos seguidores; es común hablar de literatura comprometida (4: 496).

¹⁸ Al respecto, Wladimir Kryszynski nos ilustra: “Sin duda, Borges cumple, al menos, un postulado de la poesía clásica moderna tal como lo formula T. E. Hulme allá por 1914 en su manifiesto “Romanticism and Classicism”. Practica fancy antes que imagination. Fancy es la poética de la finitud del mundo, opuesta a la imagination que caracteriza a la poesía romántica de la infinitud” (204). En este sentido, es particularmente oportuno relacionar esto, asimismo, con lo que está haciendo Borges en *Fervor de Buenos Aires*; añadido el hecho que, según precisa también este crítico: “El apego de Borges a la tierra patria es fundamentalmente cultural y se inscribe en la repetición de las isotopías del meta-saber” (205).

¹⁹ Resulta sumamente ilustrativo ese pasaje del prólogo de *Los conjurados*: “Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman) pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo. Recordemos el monólogo interior de James Joyce o el sumamente incómodo Poliferno” (3: 643).

²⁰ Aunque deberíamos reparar que esta atingencia es más coherente con el escritor maduro, y no, con el escritor joven; ya que Borges, como señalamos antes, en la década del 20 no estaba contra la literatura comprometida. Dicho escritor maduro emergería recién, según Rafael Olea Franco: “hacia la década del 40 [...] quien sólo deseaba para ellos [sus textos de juventud] el olvido” (18). En todo caso, es fundamental situar en su época respectiva las opiniones de Borges (en realidad, las de cualquier otro autor); aunque particularmente aquí, en estos sus elocuentes silencios hacia la obra de César Vallejo que, como dijo Álvaro Sarco, sostuvo hasta el epílogo de su vida.

En este sentido, Borges, sin duda, preferiría un autor que encajara con su imagen — no decepcionada todavía — del Dostoievsky de *Los demonios*: “Yo había imaginado que Dostoievsky era una suerte de gran Dios insondable, capaz de comprender y justificar a todos los seres. Me asombró que hubiera descendido alguna vez a la mera política, que discrimina y que condena” (33). El rechazo de Borges a esta clase de literatura tiene que ver, asimismo, con un concepto meta-literario algo más hondo que, como todos los demás, figura desperdigado en toda su obra: “Kipling observa que a un escritor le está permitido urdir fábulas, pero le está vedado saber cuál es la moraleja” (4: 512). Finalmente, sumados todos estos criterios, aquellos textos póstumos de Vallejo estarían vetados al gusto de Borges porque los leemos “en función de la historia, no de la estética” [la *Eneida* de Publio Virgilio Marón] (4: 521).

Vemos, pues, que — conjugados — serían dos criterios (uno de orden estético y otro de orden ideológico) los que habrían influido en Borges para que no incluyera la poesía de César Vallejo entre lo más entrañable del Perú. El adverbio en función adjetival (“levemente”) que califica la poesía de José María Eguren constituye, precisamente, la antípoda implícita con la que Borges estaría describiendo los versos de César Vallejo. No ‘leves’ estos, más bien ‘pesados’, por ser, en términos de Borges, un dialecto incómodo (*Trilce*) (recuérdense, tal como el hipérbaton del “incómodo Polifemo”); no ‘leves’, asimismo, y en resumidas cuentas, por su arraigo a la “historia” y no sólo a la “estética” (*Poemas de París*). Ergo, “Y unas líneas de Eguren que pasan levemente” de modo estoico y discreto, como un río de poco caudal (sin mayor énfasis en el yo) que no se afirma en la vida sino, como en Manrique o Quevedo o Borges, en lo imaginario o en la muerte (no olvidemos que Borges por esa fecha tiene ya más de 70 años, y en “El Perú” termina afirmando: “Moriré y no habré visto mi interminable casa”). El sintagma verbal “pasan levemente”, pues, es proteico, integra de modo sutil ambas lecturas: revela la opción por una estética y por una situación en el mundo; defiende una forma de discurso, también, censura o se ensaña con la poesía “comprometida”.

Por último, y desde el contexto de la historia de la recepción de los poetas hispanoamericanos del siglo XX, no deberíamos sosla-

yar que también en esta decisión, frente a César Vallejo, de optar por un “poeta menor”, existiría un Borges interesado en aludir a su propia persona; sobre todo si recordamos los poemas “A un poeta menor de la Antología” o “A un poeta menor de 1899” (*El otro, el mismo*, 1964) en relación, por ejemplo, a los famosos o indiscutibles de su época —al menos, hasta promediar la década del 70—, Pablo Neruda y Octavio Paz.

¿BALLEJO-VORGES?

Obviamente, ahora comenzamos a observar lo que, pese a sus marcadas diferencias, tienen en común las obras de estos dos grandes poetas hispanoamericanos. En ambos, aunque Elba Bohórquez se refiera aquí sólo al argentino y no al peruano:

[I]a experiencia [...] subyacente no sólo un reto del sujeto individual frente al poder teórico sino de una identidad cultural frente a otra, verbigracia la de un argentino, como dice él mismo [Borges], extraviado en la metafísica [“Nueva refutación del tiempo”, *Otras inquisiciones*]. A una escala social, Borges expresa el desacuerdo con una forma de pensar ajena y el calificativo europeo que se le aplica a menudo queda así relativizado. Su más auténtica genialidad [también, creemos, la de Vallejo en *Trilce*] me parece estar en haber dado verbo a la reacción semiótica que todo sujeto experimenta pero no siempre expresa frente al orden cultural. (191)

Lo que sucede es que en la poesía de César Vallejo su “reacción” también va a integrar —e ir integrando paulatinamente más en sus textos posteriores a *Trilce*, y con aquel mismo perfil no sólo individual— el aspecto económico-político. Frente a un Jorge Luis Borges que, al menos en su poesía, escinde sociedad de cultura —tal como su Buenos Aires está desprovista “de toda presencia humana” (Molloy 25)—, Vallejo no lo hace. Dicha escisión, como lo formula muy bien Wladimir Krysinski, probablemente tenga una explicación en la particular manera como Borges practica su clasicismo en comparación, verbigracia, a la forma en que lo ensaya Vallejo: “Para él [Borges], el pensamiento es una experiencia en

sí que disocia su sensibilidad" (203); vale decir: "puesto que en la práctica poética de Borges el pensamiento se hace una experiencia autónoma y una obsesión demasiado repetitiva, su sensibilidad disociada [...] rompe rara vez el círculo vicioso de las isotopías [llámese meta-saber]" (204). Mas, al margen del juicio que le merece a Krysinski la poesía de Borges, lo cierto es que ambos, no sólo el poeta argentino, ensayan la típica periférica transculturación o bricolage.²¹

En segundo lugar, si bien es cierto estamos dando énfasis, seguro que con justa razón, a una lectura, digamos, de un Borges no logocéntrico: "que entiende el texto como transformación de otro, como problema de escritura", según Mario Rodríguez (84), no debemos olvidar que existe también un Borges logocéntrico; como Rodríguez, en la misma página, nos informa:

Los textos borgianos soportan dos lecturas posibles: la logocéntrica y la no logocéntrica. La primera [...] busca siempre el sentido del texto en la anterioridad: el sujeto, la conciencia, lo real [...] Se trata de una comprensión del texto como "expresión de" [Ejemplo, el ser argentino] que conlleva un confinamiento notable de la escritura. La otra lectura es la no logocéntrica. (84)

Este esquema de lectura de la obra de Borges, juzgamos que acertadamente didáctico, nos puede llevar a aquilatar con justeza lo que sobre el mismo escritor argentino indica Guillermo Sucre:

Entre las grandes admiraciones borgianas se cuentan los Evangelios y los poemas de Whitman; las razones son evidentes: la presencia en esos textos de lo épico y de lo anecdótico. En otra oportunidad Borges ha declarado que lo que más personalmente siente es la épica. ¿No podría considerarse su poesía como una suerte de épica subjetiva? Casi siempre hay en ella algo que se cuenta, que se desarrolla como dentro y fuera a la vez del poeta mismo. (50)

²¹ En la última entrevista que Ángel Rama concedió, argumenta: "Yo alguna vez dije que la operación que hacía Borges con la información universal para elaborar sus cuentos [...] era una operación de bricolage, exactamente como la que hace el jefe de una tribu africana que toma un sillón de dentista al que sacramenta, le pone cosas y lo transforma en el trono real" (Díaz Caballero 29).

Nosotros consideramos, al respecto, y a riesgo de equivocarnos, que no habría otra mejor definición de *Trilce*; es también “épica subjetiva”, sino que más elocuente y comprometiendo, sin susstraerse a ninguno, múltiples planos de lo de afuera y de lo de dentro,²² no sólo citas o huellas culturales; y con la salvedad de que en la poesía del peruano: “a diferencia de los románticos que sitúan lo ideal fuera del mundo material. Vallejo trata de materializar lo simbólico y crear un lenguaje adecuado a la duración y a lo transitorio” (Franco “La temática”, 590).

Sin embargo, si esta actitud ante el lenguaje (por lo menos en *Trilce*) es lo que diferencia a Vallejo del escritor argentino — para aquél existe un afuera, no sólo como sensibilidad ante lo épico, que debe integrarse “al lenguaje y la tradición” —, a su modo, en Borges, este llamado de afuera y su respuesta va a ser cada vez más patente, si no en su prosa, sin duda sí en su poesía:

esta poesía última es eminentemente personal. Lo es en cuanto habla de la infelicidad de un hombre, pero en el contexto todo de su obra esa voz solamente permitida desde la vez adquiere la dimensión de un silencio, es una astilla de luz que acentúa aun más la oscuridad rasgada. (Alazraki 165)

Vallejo murió relativamente joven, es difícil vislumbrar cómo hubiera evolucionado su poesía, por lo menos el tono de su poesía, pero es difícil imaginar que él no suscribiera también este poema:

²² Estos múltiples planos, espaciales y temporales, los logra Vallejo en *Trilce* —además de rescatar en el texto, como dice Jean Franco, lo inconsciente desechado por el lenguaje— sobre todo apelando reiteradamente al ícono que, tal como ya hemos visto, es un modo harto elocuente de, según Julia Kristeva, añorar a la madre, preguntar insistentemente por lo vreal (42). Este es, a grandes rasgos, el modo como aquel poemario de 1922 se hace tridimensional. Modo que no comparte en absoluto Borges ya que, por el contrario, éste se atiene siempre a la etimología; es decir, confía en lo simbólico o, llamémoslo con sus propias palabras, “el lenguaje y la tradición” (“Borges y yo”). Sin embargo, así como cabe hablar de un Borges logocéntrico y uno no logocéntrico; lo mismo cabría decir de la poesía de César Vallejo, e incluso clasificar sus libros de acuerdo a ese paradigma. De esta manera, *Trilce* sería el poemario no logocéntrico por excelencia del peruano, como *Los heraldos negros* y los *Poemas de París* serían más bien textos logocéntricos que, aunque con excepciones, también conllevarían, tal como dice Mario Rodríguez para el caso de los del argentino: “un confinamiento notable de la escritura”.

Cómo puede morir una mujer o un hombre o un niño, que han sido tantas primaveras y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas mañanas y noches.

Esta noche puedo llorar como un hombre, puedo sentir que por mis mejillas las lágrimas resbalan, porque sé que en la tierra no hay una sola cosa que sea mortal y que no proyecte su sombra. (“Abramowicz”, *OC* 3: 463)

Lo curioso del poeta argentino es que logra esta intensidad sin recurrir, tal como Vallejo en *Trilce*, a lo logocéntrico. Si en general la literatura de Borges le sigue constantemente los pasos a muchos textos antiguos y en otras lenguas (no sólo el latín) que entraron a Occidente y fueron traducidos al castellano,²³ y de este modo nos acerca a aquel entrecruzamiento, a aquel abismo cultural donde apenas somos nosotros, sino más bien el Otro, los Otros; en cambio, en sus últimos poemas recurre a los mitos, por ejemplo a Ulises en “Reliquias” (*Los conjurados*), no para pretender calcarse o reflejarse en ellos, sino para corroborar una falencia o un error personal (y social), que hace que aquella ejemplaridad sea literalmente imposible.

Asimismo, otro paralelo muy significativo entre Vallejo y Borges, es el tratamiento de la mujer en sus respectivas poesías. En ambas, aquélla asume un papel fundamental, en concreto a través de la figura de la madre. Lo cual, para el caso de la obra del argentino, no desmiente sino más bien corrobora la opinión de Alicia Borinsky:

Las mujeres acuden muertas a la cita [...] o simplemente inertes en contraste con ese otro material vivo, maleable, alusivo, ligado al

²³ En esto la obra de Borges se parece a la obra del Rey Sabio (Alfonso X), en cuanto ambos son para nuestra lengua el principio y el final de un proyecto de traducción universal. El Rey traduce y asciende, fundando nuestro imaginario en castellano (“el lenguaje y la tradición”, dirá el argentino en “Borges y yo”). Borges, como Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*, desciende y va hacia los orígenes de aquella traducción; pero que no es un lugar, claro, ni un momento, sino nosotros mismos ya, algo sutil y tan consistente como eso. Los exempla del *Calilae Dimna*, por ejemplo, fueron traducidos del sánscrito al árabe (s. VIII), luego al hebreo, y de allí al latín (*Directorium Vitae Humanae*), por el converso Juan de Cepeda), antes de vertirse al castellano recién en 1251.

placer y la repetición: los libros y ciertos objetos privilegiados como el zahir, el aleph, el laberinto. La intimidad, ese acercamiento transformador de cada participante en un encuentro, se patentiza para Borges en los libros y queda puesto entre paréntesis en la relación con la mujer. (“On Translation” 10)

Sin embargo, el argumento de Borinsky recaería sólo sobre uno de los dos Borges que ya Mario Rodríguez distinguía, el no logocéntrico. En cuanto al otro Borges, y teniendo en cuenta que “el tema del amor no ocupa una posición central en su obra” (Carracciolo 561), sucedería lo mismo que en la poesía logocéntrica de su colega peruano: “las imágenes de la mujer, de la amada, y sobre todo de la ausente invariablemente connota a la madre en el contexto vallejianos. La madre como una ausencia presente es una constante en toda su poesía” (Aronne Amestoy 45). Es decir, la presencia de lo femenino en la obra del porteño habría que pensarla monopolizada por la figura materna, o que también en su poesía: mujer, amada y “ausencia presente” (madre) constituyen –tal como en la poesía de Vallejo– una unidad, nunca una tríada independiente; más bien algo así como una (santísima) trinidad. Obviamente, haciendo la atingencia que los poemas de contenido amoroso del peruano, a diferencia de los del argentino, si dramatizan la pena o celebran la dicha.²⁴

Ahora, en relación a la añoranza de la madre, si en *Trilce* es reiterativo, incluso en su opacidad, el uso del ícono del círculo –y de sus semejantes: la ola o el cero (Granados 2000)– tal que lo perfilan como un auténtico fetiche;²⁵ y, en *España, aparta de mí*

²⁴ Los poemas de contenido amoroso en Borges: “Son siempre momentos pasajeros que el poeta detiene más por lo que propician que por lo que son en realidad. Es el arabesco de una meditación el que parece justificarlo antes que una intensidad emocional que el poeta siempre sabe irreal” (Carracciolo 561), según este mismo crítico, en “Susana Bombal” de *El oro de los tigres*, por ejemplo: “Lo erótico se nos revela aquí como fugitiva visión y como una triste culminación que no alcanza el tono celebratorio [...] Es más bien la certidumbre de su condición inasible y transitoria lo que patentiza” (564).

²⁵ Al respecto, Roberto Echavarren nos ilustra: “Si bien el fetiche puede ser descrito con palabras [...] creo que vale antes que nada como imagen, como imagen muda y tangible, o como hendiduras y protuberancias al tacto, o como sonido,

este cáliz, por sucesivas transformaciones e interpolaciones, el yo poético se convierte en una “madre” él mismo: “Niños // ... Si tar-do”. En cambio, respecto a esta misma materia, Borges se orienta con más comodidad —e incluso le resulta suficiente— el orden simbólico o “el lenguaje y la tradición”. Es por este motivo que su escritura no recurre a “dialectos incómodos” y, más bien, se atiene al diccionario y a la etimología. Sin embargo, tal como por ejemplo constatamos en el poema “Reliquias” (*Los conjurados*), tejiendo con lo simbólico un entramado sutil y casi tan impenetrable como el del estilo vanguardista del peruano.

Esperamos haber contribuido a la comprensión de los lazos entre las poesías de seres aparentemente tan disímiles como Borges y Vallejo. Aunque es inconcebible imaginar que Vallejo pasara su adolescencia educándose en un colegio suizo o a Borges escribiendo cartas —desde París a algún “compañero” o amigo— lamentándose de no poder contar siquiera con lo más elemental para vivir; la poesía es finalmente lenguaje (aunque sólo lenguaje no sea) y allí se justifican vasos comunicantes, comparaciones, inadvertidas interpolaciones. Creemos que no hemos intentado proponer un “nuevo Borges” o un “nuevo Vallejo”; simplemente, al leer sus poesías desde el prisma de lo estético y lo ideológico, permitimos demostrar que así como fueron hombres de su tiempo también respondieron —como poetas— a una coyuntura común: tratar de renovar el lenguaje ya demasiado complaciente del Modernismo, y el gratuitamente automático de la Vanguardia. Y en esta empresa, nosotros comprobar que ambos compartieron un mismo fervor, que es lo que otorga autenticidad —“timbre humano” o “intuición entrañable” — a sus versos.

Queda pendiente, lo advertíamos al inicio de este ensayo, un trabajo donde se recojan las voces de los poetas que, desde los años 60, van aprovechando y fundiendo ambas canteras, y sobre

en el caso de que se trate del grano de cierta voz. Agreguemos que, a diferencia de un síntoma, que de ordinario se disuelve en la interpretación y desaparece, el fetiche está solidificado, petrificado, y las interpretaciones erradas o acertadas, no conmueven sus consistencias, no empalidecen las cualidades de su textura [...] Es una imagen movable, vacilante, aunque de firme impronta. Parece autosuficiente, con poder propio (poder que sin embargo depende de un campo de asociaciones, y es por tanto, delegado” (27-28).

todo ilustrar cómo los novísimos poetas producen, en este mismo comienzo de milenio en Latinoamérica, tan naturalmente su propio Borges y su propio Ballejo.

Pedro Granados
Pontificia Universidad Católica del Perú

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. "El difícil oficio de la intimidad." *Expliquémonos a Borges como poeta*. Comp. Ángel Flores. México: Siglo XXI, 1984. 181-92.
- Avellaneda, Andrés. "Borges y nosotros, en los sesenta". *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992): 229-32.
- Bohórquez, Elba. "La cuestión de lo teórico como fuente de lo literario en la obra de Jorge Luis Borges". *Coloquio Internacional Borges, Calvino, la literatura*. Madrid: Université de Potiers, 1996. 1: 181-92.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- . *Biblioteca personal (prólogos)*. Madrid: Alianza, 1987.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, s. ed., 1923.
- Borinsky, Alicia. "Borges: hallazgos del olvido". Número especial: Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención poética del lenguaje. *Anthropos* 142-143 (1993): 125-26.
- . "Mujeres y libros. La intimidad en la obra de Borges". *Insula* 631-632 (1999): 8-12.
- . "On Translation and the Art of Repetition". *Dispositio* 7.19-20 (1982): 217-27.
- Cerna Bazán, José. "Aldeano, heraldo, testador: migraciones del sujeto en la poesía de César Vallejo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23.46 (1997): 67-87.
- Cuesta Abad, José. *Ficciones de una crisis*. Madrid: Gredos, 1995.
- Dalton, Roque. *César Vallejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1963.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1986.

- Díaz Caballero, Jesús. *Ángel Rama o la crítica de la transculturación (Última entrevista)*. Lima: Lluvia, 1991.
- Echavarren, Roberto. *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- Fernández, Teodosio. "La presencia de Schopenhauer en la literatura de Jorge Luis Borges". *Documentos A* (1993): 6-18.
- Franco, Jean. "La temática: de Los heraldos negros a los Poemas póstumos". *César Vallejo. Obra poética*. Comp. Américo Ferrari. Nanterre: ALLCA XX, Université Paris X, 1996.
- . La 'desautorización' de la voz poética en dos poemas de Vallejo". *Actas del Coloquio Internacional*. Freie Universität Berlín, 7-9 de junio, 1979. Comp. Gisela Beutler et al. Tübingen: Niemeyer, 1981. 54-94.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana (A partir de la Independencia)*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Garrels, Elizabeth. *Mariátegui y la Argentina: Un caso de lentes ajenos*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1982.
- Granados, Pedro. "El mar y los números en *Trilce*, de César Vallejo: hacia una filología tridimensional". *Edición e interpretación de textos andinos*. Comp. I. Arellano y J. A. Mazzotti. Madrid: Iberoamericana, 2000. 17-34.
- Hidalgo, Alberto, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, comp. e introducciones. *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones el Inca, 1926.
- Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1989.
- Kristeva, Julia. "Lo Vreal". *Loca verdad*. Buenos Aires: Editorial Fundamentos, 1972. 15-42.
- Krysinski, Wladimir. "Isotopías y procesos cognitivos en la poesía de Borges". *Jorge Luis Borges*. Comp. Karl Blüher y Alfonso de Toro. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992. 12-22.
- Maurer, Christopher. "The Poets's Poets: Borges and Quevedo". *Borges, the Poet*. Comp. Carlos Cortinez. Fayetteville: U Arkansas P, 1986. 17-64.
- Molloy, Sylvia. "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire". *Variaciones Borges* 8 (1999): 16-29.

- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ortega, Julio. "Borges y la cultura hispanoamericana". *Asedio a Jorge Luis Borges*. Comp. Joaquín Marco. Barcelona: Ultramar, 1982. 23-43.
- Oviedo, José Manuel. "Cronología establecida por José Miguel Oviedo". *César Vallejo. Obra poética*. Comp. Américo Ferrari. Nanterre: ALLCA XX, Université Paris X, 1996.
- Paoletti, Mario. *Borges verbal*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Paz, Octavio. *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Pezzoni, Enrique. "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato". *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y toma de posesión*. Comp. Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. 3: 326-48.
- Rest, Jaime. "Borges y el espacio literario". *Hispanérica* 11-12 (1975): 3-21.
- Rodríguez, Mario. "Borges y Derrida". *Revista Chilena de Literatura* 13 (1979): 31-42.
- Sarco, Alvaro. "Borges y el Perú". *Escritura y pensamiento* 7. 14 (2004): 149-56.
- Sicard, Alain. "Contradiction et renversement matérialiste dans la Poésie de César Vallejo". *Séminaire César Vallejo*. Poitiers: Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, 1973. 6-14.
- Sobrevilla, David. *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos vallejanos*. Lima: Amaru, 1994.
- Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y revolución lingüística*. Barcelona: Barral, 1973.
- Sucre, Guillermo. *Borges el poeta*. Caracas: Monte Ávila, 1974.
- . "Borges: marginal, central". *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. 34-50.
- Vallejo, César. *Obras completas. Artículos y crónicas*. Comp. Jorge Puccinelli. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997.
- . *Obra poética*. Comp. Américo Ferrari. Nanterre: ALLCA XX, Université Paris X, 1996.

Verani, Hugo. "Las vanguardias literarias en Hispanoamérica". *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Comp. Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. 3: 9-66.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral, 1971.