

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 65-78

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5199

Entre el modernismo y el vanguardismo: las incursiones incaicas en *Los heraldos negros* de Vallejo

Between Spanish American «Modernismo» and
Avant-garde: The Inca Incursions in *The Black
Heralds* by Vallejo

THOMAS WARD

Loyola University Maryland

(Baltimore, Estados Unidos)

tward@loyola.edu

<https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>



RESUMEN

Entre los movimientos modernista y vanguardista, *Los heraldos negros* de César Vallejo ostenta una fuerte dosis de indigenismo, pero también brinda elementos que evocan al antiguo Tahuantinsuyo, los cuales constituyen lo que puede llamarse incaísmo. Este artículo pretende aislar algunos de los referentes indígenas de *Los heraldos negros* para determinar si son indigenistas (representación socio-realista) o incaístas (recuperación de los incas). Se concluirá definiendo el concepto indígena en *Los heraldos negros*.

Palabras clave: literatura peruana, modernismo, vanguardia, César Vallejo, *Los heraldos negros*, indigenismo, incaísmo.

ABSTRACT

Between the Spanish American «modernismo» and avant-garde movements, César Vallejo's *The Black Heralds* shows a strong dose of Indigenism, but also provides elements that evoke ancient Tahuantinsuyo, which constitute what may be called Incanism. This paper aims to isolate some of the indigenous referents of *The Black Heralds* to determine whether they are indigenist (socio-realistic representation), or Incanist (recovery of the Incas). It concludes by defining the indigenous concept in *The Black Heralds*.

Key words: Peruvian literature, modernismo, avant-garde, César Vallejo, *The Black Heralds*, Indigenism, Inkanism.

Recibido: 16/05/19 Aceptado: 05/06/19

César Vallejo (1892-1938) forma una comunidad intelectual con Antenor Orrego (1892-1960), José Carlos Mariátegui (1894-1930), entre otros. Los tres compartieron ideas sobre la naturaleza idónea de la literatura. Tara Daly, en su recientísimo libro sobre los materialismos vitales de la vanguardia andina, observa que Orrego buscaba «una nueva orientación material» en la literatura en la mejor tradición de *Nuestra América* de José Martí. Tal orientación, según el modo de ver de Orrego, proclama que «el arte debe surgir de los materiales que sustentan los cuerpos que conforman “América”» (Daly 2019: 32). Específicamente Orrego relaciona estos materiales a los que podría considerarse la esencia de las Américas. Para él, esta tendencia puede registrarse en el modernismo. Explica: «En Darío, Nervo y Chocano se expresa ya en plenitud, alcanza

entonces una amplitud universal y humana, por lo mismo que es original y privativa de América» (2018: 67). Es decir, es imposible llegar a lo universal sin partir de las raíces de la sustancia humana de la cual procede el poeta. Del mismo modo, Daly (2019: 33) hace referencia a los *Siete ensayos* de Mariátegui, donde el socialista afirma una idea similar: «El arte tiene necesidad de alimentarse de la savia de una tradición, de una historia, de un pueblo» (1975: 219). Lo que le interesa a Mariátegui es superar «el colonialismo supérstite» (1975: 217) y una forma de hacerlo es recurrir a los cuerpos de la nación, es decir, a los pueblos indígenas. Respecto al primer poemario de César Vallejo, *Los heraldos negros*, Mariátegui nos dice que «El sentimiento indígena tiene en sus versos una modulación propia» (1975: 284). Veremos que Mariátegui tenía razón, César Vallejo tomaba la sustancia indígena y la fusionaba con el español, que era su medio literario, marcando un cambio en el patrón literario.

Desde luego estamos hablando del indigenismo, pero este tiene vertientes disímiles con medios y fines dispares según el momento histórico de donde provenga un autor o una autora, y según las peculiaridades estéticas y éticas innatas de los autores. El destacado crítico Antonio Cornejo Polar discute las continuidades entre el pasado y el presente con respecto a la representación de lo indígena. Él ve las crónicas coloniales como presagio del indigenismo que se cultivará durante los siglos XIX y XX (2005: 37; también Mazzotti 1998). Dicho de otra manera, la crónica y las culturas que le sirven de referente constituyen un primer paso hacia el indigenismo. Algunos de sus primeros exponentes fueron Bartolomé de las Casas, Inca Garcilaso de la Vega y el curaca Felipe Guamán Poma de Ayala. Algunas crónicas como los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso también pueden aprovecharse para entender a los incas, sirviendo de resorte a la tendencia literaria llamada

incaísmo. El indigenismo colonial permanecería mayormente soterrado hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando estalló de nuevo, pero ahora en géneros modernos como la novela de Clorinda Matto de Turner y el ensayo de Manuel González Prada. Cuando el indigenismo brota de nuevo durante los siglos XIX, XX y XXI, se publicaron por primera vez o en nuevas ediciones una miríada de las llamadas crónicas de Indias a la vez que también se difundió una escritura verdaderamente indígena, como, por primera vez, la crónica de Guamán Poma o el manuscrito de Huarochirí¹.

En su sentido más básico, el indigenismo puede entenderse como una defensa de los habitantes originales del continente y sus descendientes, que se mueve hacia el desarrollo de una sensibilidad política y social de su condición, que es heterogénea. Por lo tanto, se distingue del indianismo, una tendencia romántica en la poesía y la prosa que idealiza a los indígenas y mantiene al mismo tiempo una distancia estratégica de la política. El incaísmo puede ser indigenista o indianista, según el enfoque que se da². En *Los heraldos negros* de César Vallejo se da el curioso caso de que el incaísmo es indigenismo y que el indigenismo es incaísmo.

A la edad de veintiséis años, cuando Vallejo terminó *Los heraldos negros*, una década antes de que Mariátegui revolucionara el concepto de literatura peruana con los *Siete ensayos*, su interés por lo indígena nos podría parecer como un recurso literario (indianismo) más que una preocupación por la justicia (indigenismo), pero también tiene que ver con algo que podría llamarse *raza*, que está tallada en el vocabulario «lábrase la raza en mi palabra» (Vallejo 1975: 24). Mariátegui toma nota de este

1 Para un resumen de ellas, véase Ward (2017: 42).

2 He modificado y traducido este párrafo y el anterior sobre el indigenismo de Ward (2017: 134, 137).

aspecto y confirma que Vallejo «condensa la actitud espiritual de una raza, de un pueblo» (1975: 288). Lo espiritual y lo material son simplemente dos aspectos de la humanidad. *Raza* va con la «orientación material» que describe Daly; y el indianismo permuta en indigenismo. En obras posteriores como *Tungsteno*, lo político-social superaría lo literario y se haría más evidente. Sin embargo, no es apolítico hacer lo que el bardo hizo en *Los heraldos negros*, porque se trata de forjar un nuevo lenguaje al combinar los idiomas español y qheswa al mismo tiempo que forja un ideario híbrido al combinar temas e imágenes indígenas e incas.

Recordemos que Mariátegui arguye que el mestizo es el que engendra el indigenismo. José María Arguedas nos dice que *Los heraldos negros* está constituido por «la voz del mestizo que sabe ya el castellano para hablar de su propio destino, de su propia ansia y dolor» (2012: 192, vol. 1). De hecho, como el Inca Garcilaso de la Vega, Vallejo es mestizo, hecho que le ayuda a dar cierto matiz a su obra. Pero Arguedas, al hacer esta afirmación, generaliza excesivamente, y agrega que *Los heraldos negros* demuestra que la literatura peruana y, por extensión, el espíritu nacional peruano es «mestizo e indígena más que español y occidental» (Arguedas 2012: 194, vol. 1). Afirmaciones de este tipo atraen la ira de intelectuales como Mario Vargas Llosa, quien contesta: «Ni indio ni blanco, ni indigenista ni hispanista, el Perú que va apareciendo con visos de durar es todavía una incógnita de la que solo podemos asegurar, con absoluta certeza, que no corresponderá para nada con las imágenes con que fue descrito —con que fue fabulado— en las obras de José María Arguedas» (1996: 335). Y, por supuesto, si hubiera sido cierto que el Perú era más indígena que hispano, a Vallejo probablemente no se le habría admitido en el grupo selecto de vanguardistas principales del mundo hispánico transatlántico que incluía a Huidobro, Neruda, Borges y García Lorca. No obstante, tanto la cultura

indígena como la mente mestiza operan en esta colección de poesía escrita en lengua española al estilo occidental compuesta por sonetos, endecasílabos y alejandrinos de forma libre.

Junto con lo indígena, lo mestizo y lo hispano, *Los heraldos negros* todavía contiene una fuerte dosis de modernismo. En un sentido reducido, el modernismo hispanoamericano se refiere a obras compuestas principalmente por dos generaciones de autores entre 1888 y 1916, pero con Vallejo también se mueve hacia algo nuevo, como han observado Ferrari (1972: 207-234) y Silva-Santisteban (2016: 19). Otra forma de decirlo es que esta tercera etapa del modernismo (post-1916) se convertía en la vanguardia antes de que la vanguardia fuera percibida como un movimiento literario.

Luis Monguió señala en su obra clásica sobre Vallejo que los tres *modernistas* que repercutieron en el joven poeta fueron los frecuentemente mencionados Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig, y otro, con menos frecuencia, Leopoldo Lugones (1952: 96-102). Hubo otras influencias modernistas, entre ellas Manuel González Prada, de la primera generación modernista, que el poeta había entrevistado inmediatamente antes de *Los heraldos negros* (Vallejo 2002: 13-16) y a quien Vallejo le escribiría en el *Boletín Titikaka*. Le dice: «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» (Cabel 2002: xxxi). En la entrevista que Vallejo hizo al maestro, menciona sus libros *Minúsculas*, *Exóticas*, *Horas de lucha*, y llama a *Páginas libres* «aquella biblia de acero» (Vallejo 2002: 15). El autor de estos libros tenía cierta atracción hacia Vallejo, por su modernismo, pero también por el interés indigenista. La combinación del modernismo e indianismo ya aparece en Darío, pero la combinación entre el indigenismo y el modernismo es un fenómeno netamente peruano. González Prada es un ejemplo obvio, pero a veces olvidamos que Clorinda Matto de

Turner introdujo a Rubén Darío y otros modernistas al Perú en las páginas de *El Perú Ilustrado*. José Santos Chocano buscó el «Alma» de «América» en 1906. La escritora Aurora Cáceres pudo publicar en 1914 *La rosa muerta*, novela modernísima, con prólogo de Amado Nervo, en el mismo tomo que incluye *Las perlas de Rosa*, novela de temática andina. Esta relación sintética culmina en Vallejo, en cuya obra Orrego nos dice: «palpamos la yema naciente de una América que brota entre dos túmulos: el coloniaje y el incario» (2018: 101). Es simbólico que González Prada falleciera el mismo año en que Vallejo intentó publicar *Los heraldos negros*.

Pero si Arguedas acierta en cuanto al mestizaje operante en la poesía vallejianana, este que describe no es solo lingüístico, sino también cronológico. Los incas de antaño se mezclan con los andinos de la época de Vallejo. Es decir, se fusionan indigenismo e incaísmo. Nos referimos principalmente a una sección de *Los heraldos negros* titulada «Nostalgias imperiales», pero también a los poemas «Terceto autóctono», «Hojas de ébano» y «Huaco». El título de la sección y su poema homónimo evocan al Imperio incaico, no como algo que existe, sino como algo por lo que podemos sentir nostalgia. Es decir, evocan el Tawantinsuyo, algo que ya no existe en la realidad, pero que todavía existe en la mente de los peruanos contemporáneos a la publicación del poemario casi un siglo después de la declaración de la independencia política en 1821. Si bien la independencia configura de nuevo la materia cultural que conforma la nación, la condición que podríamos describir como «lo incaico» es potente. El poema titular de esta sección de *Los heraldos negros*, constituido por un cuarteto de sonetos, tiene varias referencias precisas e imprecisas sobre los incas, «La anciana pensativa, cual relieve / de un bloque pre-incaico» que teje continuamente con el peso de las edades sobre sus hombros, un peso que el bardo describe como «cansancio imperial»; mientras tanto, presenciamos a los

«trovadores incaicos en derrota» que pasan «donde náufrago llora Manco Cápac» (Vallejo 1975: 25-26).

En estos símbolos vemos un colapso cronológico, Manco Cápac del siglo XIII y los trovadores incaicos acaso del siglo XVI o XVII se encuentran en el mismo plano de expresión que la anciana pensativa que presumimos contemporánea a Vallejo cuando compuso este poemario. Además, el pasado y el presente colapsan cuando «la anciana pensativa» se asocia con el «bloque pre-incaico», que sería de aún más antigüedad que los propios incas. La aparición de elementos del pasado (incaísmo) con elementos del presente (indigenismo) es evidente en el crepúsculo, un dispositivo modernista que aquí evoca un pasado que no se ve del todo bien, lo que resulta en una nostalgia de un imperio derrotado hace mucho tiempo. El elemento de nostalgia infunde cierta tristeza en el pasado, como implican los trovadores derrotados y el primer inca llorando, o podría invertir las imágenes para conjeturar una futura posibilidad de trovadores victoriosos y el primer inca en su gloria.

En los sonetos III y IV, visualizamos una *huaca* y un *huaco*, un templo y un ícono de adoración, respectivamente (Vallejo 1975: 26-27). El primero es un sitio religioso andino, a veces elevado, que para Vallejo exuda «emoción», y el segundo es un «gigante» que nos cuida y nos protege. Esta emoción derivada del *huaco* resulta al contemplar un halcón simbólico llamado *coraquenque* que ha sido desterrado o exiliado. Las plumas del *coraquenque* también se mencionan en el poema «Huaco». Estas plumas son precisamente las que los incas históricos usaron para la *mascaypacha*, la borla real que llevaba el Sapa Inca. El significado aquí es claro. Después de la guerra de los cuarenta años (1531-1571), la borla real ya no simboliza el poder absoluto, pero la huaca y el huaco sobreviven durante el intervalo colonial para proteger a la gente de los Andes durante un tiempo contemporáneo al cristianismo. «La eucaristía» se

ofrece ahora, pero no con vino tinto sino con chicha (1975: 25), una cerveza hecha de maíz. La combinación de la eucaristía (asociada con el Occidente) con la chicha (asociada con los Andes) simboliza la condición mestiza, ni hispana ni inca en un sentido puro, sino como algo definitivamente híbrido como es la peruanidad.

En el poema «Huaco», se repiten estos símbolos y el poeta describe al *huaco* como girando en el lugar donde el poeta se convierte en el *coraquenque*. «Huaco» concluye con «la gracia incaica» que roe a los «áureos coricanchas», que ahora se bautizan (Vallejo 1975: 32). Se refiere al Qorikancha, que según el *Diccionario* de la Academia Mayor de la Lengua Quechua, es el terreno donde Manco Cápac construyó por primera vez el Templo del Sol, también llamado Qorikancha, el cual Pachakuteq reconstruyó de manera gloriosa. Esto nos lleva de nuevo a un Manco Cápac llorando por la pérdida de lo que él creó. Nuevamente, observamos el mestizaje religioso, porque, en lugar del bautismo por agua, como lo pide el catolicismo, tenemos «coricanchas bautizados / de fosfatos de error y de cicuta», acaso una referencia a la destrucción y muerte que vino con la Conquista. Extratextualmente, la arquitectura simboliza el mestizaje porque el Qorikancha fue destruido por los españoles y en sus ruinas construyeron el famoso convento de Santo Domingo combinando arquitectónicamente lo incaico y lo hispánico.

Volviendo al título de los sonetos de «Nostalgias imperiales», consideramos que la nostalgia es recordar con cariño, tal vez incluso deseando su retorno. Aquí el «recordar» es ancestral, histórico e incluso, como dijimos anteriormente, racial. Cuando Vallejo canta sobre la «asiática emoción de este crepúsculo» (1975: 25), parece ser una muestra del orientalismo según lo define Edward Said (1979): un discurso occidental sobre el Oriente que no coincide con el discurso oriental sobre el

Oriente. Pero no sería orientalismo si consideramos a los incas como una cultura asiática, una posición obvia cuando tomamos en cuenta los descubrimientos de la arqueología y la genética del siglo XX. El registro arqueológico sugiere una migración de Asia a Beringia, una masa de tierra que hace doce milenios asomaba sobre la superficie de lo que hoy es el mar de Bering. De allí los migrantes bajaron por las Américas. Es difícil decir con precisión exactamente cuánto sabía Vallejo en este punto al principio de su vida sobre el paso tortuoso de mongoles, siberianos, beringsios u otros asiáticos a través de la masa de tierra que últimamente se transformó en el estrecho de Bering.

Durante el tiempo en que se compuso *Los heraldos negros*, la existencia de las puntas de flecha paleoindias, conocidas como «clovis», se había dispersado tan lejos de Beringia como Nuevo México, Virginia, Venezuela, Brasil y Perú. Estas flechas constituyen la prueba necesaria para defender los orígenes asiáticos de los pueblos amerindios. Las primeras puntas de flecha se descubrieron en la década de 1920, pero no fue hasta la década posterior cuando se dio cuenta de que la dispersión de las puntas de flecha era generalizada. Ahora sabemos que los migrantes asiáticos no solo atravesaron Beringia, sino que se quedaron y se enfrentaron con los caucásicos siberianos (Scheinsohn 2003; Sandoval y otros 2013). Por lo tanto, ya eran «mestizos» cuando comenzaron su viaje por la costa del Pacífico de las Américas. Por sus raíces asiáticas, habría similitudes fisiológicas entre ellos y los descendientes de los culíes que Vallejo habría conocido en el Perú. Por lo tanto, tenemos un caso en el que la intención de Vallejo pudo haber sido orientalista, o no, si percibía las semejanzas raciales. No obstante, el tiempo, la arquitectura y la genética (Sandoval y otros 2013) han sematizado el texto a un significado que tal vez no haya imaginado en el momento de su composición, pero que, cien años después, nos queda claro.

Sin tener acceso a los recursos de ADN que tenemos hoy y el conocimiento de las ciencias sociales que se desarrollaron después de desaparecer el poeta, este puede haber notado semejanzas físicas entre los *chinos* en la costa de Perú que eran realmente de Asia, de lugares como Macao, y gente andina que había conocido, como «mi andina y dulce Rita» a quien poetiza en «Idilio muerto» (Vallejo 1975: 36). Vallejo nos dice que ella es «de junco y de capulí», especies de árboles. Hay dos especies de árboles con este nombre, el segundo en particular se asocia con la cereza, es decir, color rojizo, y el otro es amarillento (RAE 2001: 298). Amarillo es un color asociado con la raza asiática y rojo, a veces, con la indígena. Stephen Hart explora la identidad de esta Rita y parece ser Otilia Vallejo Gamboa, la hija de su hermano (2014: 54-61), por lo tanto, mestiza. Los colores de estos árboles asociados con la andina Rita/Otilia pueden asociarse con los que vienen del crepúsculo, asociado en «Nostalgias imperiales» con «asiática emoción». El crepúsculo podría referirse al eclipse del Tawantinsuyo o incluso podría referirse a la nebulosidad que ocurre a medida que retrocedemos en el tiempo, lo que confunde la capacidad de saber qué sucedió antes. El poeta subraya esta luz parpadeante en los versos iniciales de «Nostalgias imperiales». Reorganizando el hipérbaton de Vallejo, el poeta nos dice que «el crepúsculo labra nostalgias imperiales en los paisajes de Mansiche» (1975: 25). Mansiche, de hecho, se refiere al terruño norteño de donde era Vallejo, lo cual hace que la materia sea biográfica. Al mezclar imágenes netamente modernistas como el crepúsculo con la experimentación del lenguaje y forma poética tan común de los vanguardistas, Vallejo crea una hibridez literaria inestable donde fácilmente puede integrar elementos indigenistas e incaístas que resultan nostálgicos por el pasado, aun cuando se describen en un castellano altamente moderno que se dirige al futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA/QHESWA SIMI HAMUT'ANA KURAK SUNTUR (1995). *Diccionario quechua-español-quechua*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo.

ARGUEDAS, José María (2012). *Obra antropológica y cultural*. Edición de Sybila A. de Arguedas. 7 volúmenes. [Conocido también como *Obras completas*, vols. 6-13]. Lima: Editorial Horizonte.

CABEL, Jesús (2002). «El rostro humano de Vallejo a través de su correspondencia». En VALLEJO, César. *Correspondencia completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, xi-lvii.

CORNEJO POLAR, Antonio (2005). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista. Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Lima: Latinoamericana Editores.

DALY, Tara (2019). *Beyond Human: Vital Materialisms in the Andean Avant Gardes*. Lewisburg: Bucknell University Press.

FERRARI, Américo (1972). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila.

HART, Stephen M. (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Marcos/Cátedra Vallejo.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1975). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Edición de Francisco Baeza. Tercera edición. La Habana: Casa de las Américas.

MAZZOTTI, José Antonio (1998). «Indigenismos de ayer: prototipos perdurables del discurso criollo». En MORAÑA, Mabel (ed.). *Indigenismo hacia el fin del milenio: homenaje a José Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: IILI, 77-101.

MONGUIÓ, Luis (1952). *César Vallejo: vida y obra*. Lima: Editora Perú Nuevo.

NORIEGA TORERO, Ramón (2012). *César Vallejo en su tierra, y en su lengua: homenaje a César Vallejo, a los 120 años de su nacimiento*. Lima: XIII Capulí Vallejo y su Tierra.

ORREGO, Antenor (2018). *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*. Lima: Alastor Editores/Cátedra Vallejo.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. 10 volúmenes. Madrid: Real Academia Española.

RODRÍGUEZ PERALTA, Phyllis (2001). «Sobre el indigenismo de César Vallejo». En KAPSOLI, Wilfredo y RODRÍGUEZ CHÁVEZ, Iván (eds.). *César Vallejo en la crítica internacional*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 165-182.

SANDOVAL, José R., SALAZAR-GRANARA, Alberto, ACOSTA, Oscar, CASTILLO-HERRERA, Wilder, FUJITA, Ricardo, PENA, Sergio D., SANTOS, Fabricio R. (2013). «Tracing the genomic ancestry of Peruvians reveals a major legacy of pre-Columbian ancestors». *Journal of Human Genetics*, 58, 627-634.

SCHEINSOHN, Vivian (2003). «Hunter-Gatherer Archaeology in South America». *Annual Review of Anthropology*, 32, 339-361.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (2016). *César Vallejo y su creación literaria*. Lima: Cátedra Vallejo.

SOBREVILLA, David (1994). *César Vallejo: poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*. Lima: Amaru Editores.

VALLEJO, César (1975). *Obra poética completa*. Segunda edición. La Habana: Casa de las Américas.

_____ (2002). *Artículos y crónicas completas*. Vol. I. Edición de Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VARGAS LLOSA, Mario (1996). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

WARD, Thomas (2017). *Decolonizing Indigeneity: New Approaches to Latin American Literature*. Lanham/London: Lexington Books.