

# ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJIANOS

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019. Publicación semestral. Lima, Perú

ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4



CENTRO DE ESTUDIOS  
VALLEJIANOS

La revista *Archivo Vallejo*  
es patrocinada por



UNIVERSIDAD  
RICARDO PALMA





# ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJIANOS  
VOL. 2, N.º 4, JULIO-DICIEMBRE, 2019  
PUBLICACIÓN SEMESTRAL. LIMA, PERÚ

## EDITORA EN JEFE

Gladys Flores Heredia (Centro de Estudios Vallejanos, Perú)

## EDITOR ACADÉMICO

Álex Flores Flores (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)

## COMITÉ EDITORIAL

Francisco Távara Córdova (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Jorge Luis Kishimoto Yoshimura (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Ricardo Silva-Santisteban (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Ricardo González Vigil (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Iván Rodríguez Chávez (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Antonio González Montes (Centro de Estudios Vallejanos, Perú), Jesús Cabel Moscoso (Centro de Estudios Vallejanos, Perú).

## COMITÉ CIENTÍFICO

Stephen M. Hart (University of London, Inglaterra), Enrique Foffani (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Gonzalo Santonja Gómez-Agero (Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, España), José Antonio Mazzotti (Tufts University, Estados Unidos), Laurie Lomask (City University of New York, Estados Unidos), Valentino Gianuzzi (The University of Manchester, Inglaterra), Francisco Javier Pérez (Asociación de Academias de la Lengua Española, España), Olga Muñoz Carrasco (Saint Louis University, Madrid Campus, España), Thomas Ward (Loyola University Maryland, Estados Unidos), Víctor Vich (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú), Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú).

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2018-07704

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva de su autor o autores y no compromete la opinión de la revista.

**CORRESPONDENCIA:** La correspondencia sobre suscripción, canje, pedidos u otros debe dirigirse a nombre de la editora de *Archivo Vallejo*, av. Universitaria Sur 1965, dpto. 309, Lima 21, Perú. *E-mail:* revistaarchivovallejo@gmail.com

**CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJIANOS**

**CONSEJO DIRECTIVO**

Presidenta: Gladys Flores Heredia

Vicepresidente: Francisco Távara Córdova

Secretario: Jorge Luis Kishimoto Yoshimura

Tesorero: Ricardo Silva-Santisteban

Vocal: Ricardo González Vigil

Vocal: Iván Rodríguez Chávez

Vocal: Antonio González Montes

Vocal: Jesús Cabel Moscoso

**SOCIOS**

Raúl Vargas Vega

Freddy Salvador Cruzado Ríos

La revista *Archivo Vallejo* es una publicación académica del Centro de Estudios Vallejianos, que tiene como objetivo fundamental la difusión de investigaciones sobre la producción literaria de César Vallejo, y, como objetivo complementario, fomentar el estudio de la literatura y la cultura iberoamericana desde diversas orientaciones humanísticas. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos originales e inéditos sobre literatura, lingüística, filología, filosofía e historia. *Archivo Vallejo* es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados de manera anónima por especialistas externos a la institución.

*Archivo Vallejo* recibe las colaboraciones de todos los académicos de nuestra corporación, así como los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros. La revista está dirigida a investigadores, docentes universitarios, profesores, estudiantes, escritores y a un público lector interesado en las cuestiones propias de la reflexión, el trabajo crítico y la investigación humanística.



*Archivo Vallejo* Journal is an academic publication of *Centro de Estudios Vallejanos* (Vallejos' Studies Center) which aims to disseminate the researches on César Vallejo literary productions and complementarily aims to promote Iberoamerican culture and literature studies from different humanistic orientations. In accordance with the previous purposes, we are presenting original and unpublished articles on literature, linguistics, philology, philosophy and history. *Archivo Vallejo* is a semiannual journal whose articles are arbitrated anonymously by external experts to this institution.

*Archivo Vallejo* receives contributions from all scholars of our Corporation, as well as national and foreign intellectuals' works. This journal is addressed to researchers, university professors, teachers, students, writers and any public reader interested in reflection, critical work and humanistic research issues.



# ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJANOS

VOL. 2, N.º 4, JULIO-DICIEMBRE, 2019. LIMA, PERÚ

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4

## TABLA DE CONTENIDO

### PRESENTACIÓN

9 GLADYS FLORES HEREDIA

### NÚMERO MONOGRÁFICO SOBRE *LOS HERALDOS NEGROS*

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

15 Vallejo y mi abuelito: persona poética y persona real en  
*Los heraldos negros*

STEPHEN M. HART

45 El Vallejo «verde» de *Los heraldos negros*

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

71 Los estilos de pensamiento en «Canciones de hogar» de  
César Vallejo

SANIEL LOZANO ALVARADO

89 Estructura de «Canciones de hogar» de *Los heraldos  
negros*

- LUIS VELÁSQUEZ CCOSI  
105 La encrucijada del saber en *Los heraldos negros* (1919).  
Una relectura del poema «La araña»
- ANTONIO MERINO  
125 La conciencia del dolor en *Los heraldos negros*
- ANTONIO GONZÁLEZ MONTES  
133 Constantes temáticas y expresivas entre *Los heraldos negros* y el resto de la obra vallejiana
- NILTON CÉSAR VELAZCO LÉVANO  
155 El paradigma de justicia en *Los heraldos negros*: «un latido único de corazón; un solo ritmo»
- FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA  
185 La búsqueda de la justicia poética en *Los heraldos negros* de César Vallejo
- GUSTAVO LESPADA  
207 César Vallejo: revocación de la muerte.  
(Presencia de un motivo hasta su origen en *Los heraldos negros*)
- MANUEL VELÁZQUEZ ROJAS  
227 Entorno natural en *Los heraldos negros*
- PEDRO JOSÉ GRANADOS  
247 *Los heraldos negros*: «fermento[s] de Sol»
- 263 INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 9-11

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5178

## Presentación

GLADYS FLORES HEREDIA

Centro de Estudios Vallejanos

Universidad Ricardo Palma

(Lima, Perú)

gladys.floresh@urp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7515-6905>



La conmemoración del centenario de *Los heraldos negros* (1919) motivó al Centro de Estudios Vallejanos, en alianza con el Rectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el Rectorado de la Universidad Ricardo Palma, la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y el Centro de Estudios Vallejanos de la Universidad de Londres, a realizar un histórico congreso internacional en la ciudad de Lima para celebrar los cien años de publicación del primer poemario de César Vallejo. Los artículos publicados en *Archivo Vallejo* n.º 4 son algunos de los textos que fueron sometidos a la evaluación de pares ciegos y que alcanzaron la correspondiente aprobación. El lector encontrará, en tal sentido, que este es un número monográfico sobre la investigación en torno a *Los heraldos negros* (LHN).

Desde que se publicó el primer poemario de Vallejo las lecturas que se han realizado sobre aquel fueron diversas. Estas

han formado una historia de la recepción, con lecturas que saludaron positivamente el poemario hasta las que mostraron su posición en contra. Cumplidos cien años de su publicación, este número monográfico de la revista pretende ser también una especie de escenario donde el lector pueda avizorar las perspectivas que aún no se han desarrollado. Así, encontrará las indagaciones que buscan reconstruir la etapa formativa de los poemas que conforman *LHN* a través de una reflexión sobre sus poemas iniciales publicados en revistas y la idea de que Vallejo es un poeta que constantemente corrige sus versos, sugiriendo una idea del artista que busca la expresión perfecta del poema.

También se podrán hallar reflexiones que instan a pensar en las conexiones interdisciplinarias que el poemario sugiere realizar, esas que colocan en diálogo al derecho y la poesía, en la línea de pensar sobre los contenidos jurídicos de esta última; y las investigaciones que reparan en los componentes estructurales de *LHN* ya sea para caracterizar los usos de las formas métricas, su continuidad de la tradición y su ruptura; ya sea para caracterizar algunas de las estrategias retóricas que se ponen en juego al momento de realizar una crítica de la realidad. Otros estudios también buscan develar el universo poético y hacernos saber cuáles son sus claves estéticas por las que, tras cien años, aún seguimos sintiendo la actualidad y la fuerza de sus mejores poemas.

Juan Espejo Asturrizaga, uno de los biógrafos más entendidos sobre la vida de Vallejo en Lima, precisa que fue entre el 16 y 17 de julio de 1919 que Vallejo tuvo entre sus manos los ejemplares de su primer poemario. Cuando decidimos publicar este número de *Archivo Vallejo* tuvimos en cuenta ese simbolismo, es decir, tratar de que todo el aparato logístico de los sistemas electrónicos, los trabajos de pre prensa, entre otros factores, coincidan con finiquitar su proceso de edición en este mes de julio, y es así como la revista sale a la luz en julio después

de cien años de publicada la ópera prima poética de nuestro poeta universal. Esperamos que este conjunto de artículos contribuyan con reforzar este renacimiento vallejiano que ha iniciado el Centro de Estudios Vallejanos a través de su revista institucional *Archivo Vallejo* y los cónclaves realizados desde el 2014 hasta la actualidad.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 15-261

ISSN: 2663-9254 (En línea)

# **NÚMERO MONOGRÁFICO SOBRE *LOS HERALDOS* *NEGROS***





ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 15-43

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5179

## **Vallejo y mi abuelito: persona poética y persona real en *Los heraldos negros***

Vallejo and my Grandpa: Poetic Persona and  
Real Person in *The Black Heralds*

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

Tufts University

(Massachusetts, Estados Unidos)

jose.mazzotti@tufts.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>



### **RESUMEN**

A partir del conocimiento personal que tuvo de César Vallejo el Dr. Humberto Ramos Guardia (Huaraz, 26 diciembre de 1900-Lima, 13 octubre de 1980), abuelo materno del autor de este ensayo, se exploran los límites entre la persona biográfica de Vallejo y la persona poética representada en su primer libro, *Los heraldos negros* (1918-1919). Humberto Ramos Guardia era profesor de ciencias en el Colegio Barrós en los mismos años en que Vallejo lo era de letras. Cultivaron una cordial amistad que le permitió a Humberto Ramos conocer de cerca la personalidad jovial y las ideas burlescas de César Vallejo en su etapa limeña. El

ensayo ahondará en algunos aspectos de *LHN* que problematizan la imagen tradicional del poeta depresivo y melancólico que suele difundirse del vate de Santiago de Chuco.

**Palabras clave:** César Vallejo, Humberto Ramos Guardia, *Los heraldos negros*, mestizaje, persona poética.

## ABSTRACT

This paper departs from the personal knowledge that Dr. Humberto Ramos Guardia (Huaraz, December 26, 1900-Lima, October 13, 1980) had of César Vallejo. Dr. Ramos was the maternal grandfather of the author of this essay. He explores the limits between the biographical person of Vallejo and the poetic person represented in his first book, *The Black Heralds* (1918-1919). Humberto Ramos Guardia was a science teacher at the Barrós school in the same years that Vallejo was a teacher of History, Language and Geography. Both men cultivated a cordial friendship that allowed Humberto Ramos to get to know closely the jovial personality and mocking ideas of César Vallejo in his Lima stage. The essay will delve into some aspects of *The Black Heralds* that problematize the traditional image of the depressive and melancholic poet that tends to prevail in the criticism about the poet from Santiago de Chuco.

**Key words:** César Vallejo, Humberto Ramos Guardia, *The Black Heralds*, mestizaje, poetic persona.

Recibido: 13/05/19    Aceptado: 05/06/19

## 1. UNA INTRODUCCIÓN DE FAMILIA

En 1978, dos años antes de fallecer, el Dr. Humberto Ramos Guardia, mi abuelo materno, nacido el año 1900, conversaba conmigo sobre sus recuerdos de infancia y juventud. Yo sabía que después de crecer en Huaraz, su ciudad natal, donde su familia materna había vivido por generaciones, decidió viajar a Lima terminada la secundaria para estudiar medicina en la Facultad de San Fernando de la Universidad de San Marcos. Su llegada a la capital se dio a principios de 1918 y el joven huaracino fue a alojarse a casa de unos parientes suyos, dejando atrás a sus ocho hermanos y hermanas<sup>1</sup>.

Pero no nos desviemos del tema y pasemos a la relación con César Vallejo. Decía, pues, que mi abuelo atesoraba entre sus recuerdos aquellos primeros años en Lima, en que para ganarse la vida como estudiante de medicina trabajó dando clases en el Colegio Barrós, situado entonces en el jirón Huaraz (ironías de la vida), número 506, muy cerca de la actual plaza Bolívar o plaza de la Inquisición. Ese era el mismo colegio en que Vallejo fue profesor de Historia y Geografía a partir de marzo de 1918. La pregunta obvia fue, entonces, si mi abuelo conoció a Vallejo.

---

1 De ellos, el que le seguía, Víctor Ramos Guardia, nacido en 1901, es decir, al año siguiente que mi abuelo, llegó a ser también un destacado médico. El Hospital General de Huaraz lleva hoy el nombre de «Hospital Víctor Ramos Guardia» en honor a sus prolongados servicios, en especial a aquellos prestados después del trágico terremoto del 31 de mayo de 1970, que devastó la región, sobre todo porque generó un aluvión que desapareció la ciudad de Yungay, causando más de ochenta mil muertes en menos de tres minutos por el desprendimiento de un pedazo del glaciar del Huascarán. Los hermanos Ramos Guardia eran hijos de Víctor Manuel Ramos Almandoz, natural de San Sebastián, España, y doña Natalia Guardia Pacini, de la ciudad de Carhuaz. Mi abuelo, Humberto Ramos, continuó luego su carrera como médico asimilado al Ejército peruano, sirvió por varios años en la selva de los ríos Pichis y Alto Ucayali, en la comunidad campa o asháninka, entre los departamentos de Ucayali, Pasco y Junín (ver apéndice fotográfico). Para más información sobre esta familia, puede consultarse la página <https://www.geni.com/people/Victor-Ramos-Guardia/6000000076269046070?through=6000000011943541209>

Cuál no sería mi alegría cuando se le iluminó aún más el rostro con una enorme sonrisa y me dijo, mirándome desde su altura, como un nevado cuando el sol lo baña: «¡Claro! ¡Era mi amigo!». Yo, que justamente ese año de 1978 estaba comenzando mis estudios de Literatura simultáneamente en la misma Universidad de San Marcos y en la Católica, no podía salir de mi asombro.

La siguiente inquietud es fácil de adivinar. «¿Y cómo era Vallejo?», le espeté. Mi abuelo, continuando en su jolgorio como un chico que reencuentra un juguete perdido, respondió rápidamente: «A veces, cuando salíamos del trabajo, me agarraba del brazo y me decía: “Ramos, ¿un cafecito?”». Y así se iban por las inmediaciones hacia Barrios Altos a tomar seguramente algo más fuerte que un café, según testimonio de mis tíos Óscar y Carlos Ramos Morante, sus hijos, a quienes les dio más detalles de esa relación con el poeta.

Pero, como mi insistencia con mi abuelo no podía ser poca, llegué a contarme también —y esto fue algo sorprendente para mí— que, en esas reuniones, se tratara de ellos solos o con otros amigos y colegas, Vallejo no paraba de contar chistes y de burlarse de distintos personajes.

Hasta ahí los recuerdos de mi abuelo, pues no quería cansarlo. Como imagen indeleble me ha quedado ese retrato del joven Vallejo de veintiséis años, ocho años mayor que mi abuelo, contando chistes y burlándose de medio mundo, lleno de alegría de vivir y bastante sociable.

Lamentablemente, no he tenido forma de encontrar ningún documento que certifique las labores de mi abuelo en el Colegio Barrós. Según se sabe, el centro educativo pasó a llamarse «Instituto Nacional» a partir de la muerte súbita de su director y fundador, el Sr. Pedro Barrós el 6 de setiembre de 1918. A Vallejo le asignaron la dirección por ser el único de los profesores que tenía título universitario. Ya en 1919, al Instituto Nacional le fue muy

mal por la baja matrícula y Vallejo fue despedido por una disputa que tuvo con uno de sus colegas, el profesor Manuel Rabanal Cortegana, quien era cuñado de la famosa Otilia Villanueva Pajares, enamorada de Vallejo con la que este aparentemente no quiso casarse. El poeta pasaría a integrarse entonces a la plana docente del Colegio Nuestra Señora de Guadalupe. Ninguna de las dos instituciones ha dejado archivos de los años 1918 o 1919; por lo tanto, solo puedo confiar, por ahora, en el testimonio de mi abuelo<sup>2</sup>.

## 2. LA PROVINCIA EN LIMA

Vallejo llegó a la señorial Ciudad de los Reyes el 30 de diciembre de 1917 en el vapor Ucayali, que había zarpado tres días antes del puerto de Salaverry, en La Libertad. No era la primera vez que el poeta visitaba Lima. Ya había tenido una experiencia de unos meses en 1911 cuando intentó estudiar medicina en la misma Facultad de San Fernando, pero sus limitaciones económicas y

- 
- 2 La identidad de la famosa Otilia ha quedado confirmada en un artículo de Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi (2011), el cual da cuenta así de la persona a la que se refiere la imagen de las «venas otílinas» de *Trilce* VI. Se trataba de una muchacha cajamarquina de apenas quince años que vivía con su hermana y su madre viuda a pocas manzanas del Colegio Barrós, en la calle Maravillas, en Barrios Altos. Gianuzzi tuvo la gentileza, en correo electrónico de mayo de 2019, de darme más pistas sobre el estado de la documentación concerniente al Colegio Barrós. Lamentablemente, tanto él como Fernández —expertos en el tema— tampoco han podido localizar una lista de docentes de esa institución educativa. Por mi lado, me ha sido imposible ubicar los archivos del Colegio Guadalupe de hace cien años. Sin embargo, Carlos Enrique Pastor, en su breve opúsculo *César Vallejo: maestro primario*, de 1966, consigna algunos nombres de los docentes que trabajaron con Vallejo en el Colegio Guadalupe. Entre ellos no figura el joven Humberto Ramos Guardia, quien fue solamente un profesor a tiempo parcial en el Colegio Barrós entre 1918 y 1919. Ver también Pachas Almeyda (2018: 232) para una lista de los colegas de Vallejo en el Colegio Guadalupe a partir del trabajo de Pastor (1966: 8). Sobre Vallejo como profesor de escuela, consúltese también el trabajo de Gonzalo Espino Relucé (1992).

quizá su corta edad (tenía apenas diecinueve años) lo hicieron dejar la capital para trabajar como preceptor de los hijos del hacendado Domingo Sotil en el pueblo de Ambo, en Huánuco, y luego volver al norte, donde consiguió un puesto como ayudante de cajero en la hacienda Roma, en el valle de Chicama, de propiedad de Víctor Larco Herrera. Finalmente, se matriculó de nuevo en la Facultad de Letras de la Universidad de Trujillo en 1913. De ahí se graduaría, como es sabido, en 1915 con la tesis *El Romanticismo en la poesía castellana* y permanecería en la ciudad dos años más, ejerciendo como profesor «en el Colegio Nacional de San Juan (uno de sus alumnos ahí fue Ciro Alegría)» (González Vigil 1998: 10).

Al volver a Lima a finales de 1917 para buscar nuevos horizontes laborales y, sobre todo, literarios, ya había trabajado en distintos oficios y ambientes y conocido de cerca la explotación brutal de la población indígena y mestiza. Quizá entonces, a sus veinticinco años, se sentiría más preparado para enfrentar a la urbe que, en su poema «Idilio muerto», llamaría «Bizancio», no sin cierto sarcasmo.

Todos estos datos son bastante conocidos y aparecen con abundancia en las biografías de Juan Espejo Asturrizaga, Stephen Hart, Raúl Torres Martínez, Miguel Pachas Almeyda y otros especialistas, de modo que no me detendré demasiado en ellos. Solo quiero recordar que, en el ambiente de la capital de los años 1910, ya era bastante visible la presencia masiva de inmigrantes provincianos. Vallejo, en ese sentido, no estaba completamente solo.

Su abundante melena de esos años alternaba con, por lo menos, un 58% de habitantes de la ciudad de origen provinciano, dato ya establecido incluso para 1913, como señala Salazar Mejía (2014: 15). En Lima, pues, ya se observaba un verdadero «desborde popular» a través de numerosos clubes

departamentales y asociaciones de provincias en que los peruanos de origen no limeño podían alternar y organizarse. Ya hacia los finales de la llamada «República Aristocrática», Lima era una ciudad bastante heterogénea en cuanto al origen y, por lo tanto, la cultura, de sus habitantes<sup>3</sup>.

Por otro lado, el ambiente político en el Perú no era menos convulsionado. Aires frescos de renovación corrían con las protestas sindicales por mejoras laborales y las estudiantiles por la reforma universitaria. Los ecos de la Revolución mexicana de 1911 y la Revolución soviética de 1917 aún se escuchaban claros, y se avizoraba el fin de la Primera Guerra Mundial en junio de 1918. El gobierno de José Pardo, de eminente corte oligárquico, era cuestionado por fuerzas aparentemente más progresistas, como las de la Patria Nueva de Augusto Leguía, quien tomaría el poder con un golpe de Estado el 4 de julio de 1919<sup>4</sup>.

Pero no nos adelantemos demasiado. Basta con culminar estas pinceladas históricas mencionando que Vallejo tuvo al parecer unos meses relativamente felices en 1918, según se colige de

---

3 La «República Aristocrática», nombre que el historiador Jorge Basadre usó para referirse a las primeras décadas del siglo XX en el Perú, es definida por Manuel Burga y Alberto Flores Galindo como «una serie de regímenes en los cuales la oligarquía terrateniente, comercial y financiera ejerció directamente el poder político, salvo la pasajera interrupción que significó el temprano populismo de Guillermo Billinghurst. Entre 1895 y 1919 transcurren los años del apogeo de la oligarquía [...]. El Estado, durante esos años, fue solo nominalmente liberal y burgués. Para pertenecer a la clase dominante, al lado del poder económico se exigía la asunción de cierto estilo de vida y formar parte de una determinada estructura de parentesco. La oligarquía se sustentaba en el respaldo que podía recibir del imperialismo y en la violencia que los gamonales imponían en el interior del país» (Burga y Flores Galindo 1980: 7).

4 Esta división entre pardistas y leguistas motivaría, en 1920, las rencillas entre sectores conservadores de Santiago de Chuco, como la familia Santamaría, y los más renovadores, como los Vallejo. De esta disputa surgirían las acusaciones contra César por vandalismo, por las cuales sufrió persecución y cárcel entre el 6 de noviembre de 1920 y el 26 de febrero de 1921.

algunas de sus cartas de entonces. En una de ellas, dirigida a su entrañable amigo el poeta Óscar Imaña, miembro del Grupo Norte, de Trujillo, escribe con ánimo jovial, apenas a un mes de haber llegado a la capital, el 29 de enero de 1918: «¡Ahora paso una vida cómo diría! No sé fijarla en expresión alguna; pero lo que sí sé es que estoy tranquilísimo y reidor. La cursilería de otros días ya no volverá jamás. Me siento pulcro, claro, nítido, fuerte, enhiesto, olímpico ivamos!» (Vallejo 2002: 14).

Y más adelante, en la misma carta, recuerda con sarcasmo ciertos aspectos del conservador ambiente trujillano:

En esta mañana en que te escribo me acuerdo de tantas cosas nuestras y lejanas. Los días de diciembre, insalubres, estúpidos, llenos de tedio; los exámenes huachafos e imbéciles, con los ojos insomnes y ungidos de éter y dolor; los Vegas Zanabrias, los Chavarrys... ¡Oh, horror... Mejor no me acuerdo! [...] ¿Qué se dice de mi viaje entre esos trujillanos imbéciles? (Vallejo 2002: 14, 17).

Poco después, el 27 de febrero de 1918, en otra carta a sus amigos del Grupo Norte, va alternando entre el desprecio más absoluto hacia determinados personajes, en tono de sorna, y la exaltación emocional por el futuro que avizora en Lima: «¡He aquí un día feliz! ¡La tierra es un enorme corazón de mujer joven! [...] Y ya ven ustedes: hoy he amanecido al otro lado de las cosas. ¡Viva la vida! ¡Queridos hermanos, viva la vida! ¡Porque la suerte está echada! *iAlea jacta est!*» (Vallejo 2002: 18).

Esta actitud se condice con el lúcido apunte de Ricardo González Vigil sobre la personalidad de Vallejo: «a sus amigos bohemios César no les parecía la persona triste que muchos lectores, sacudidos por sus poemas dolientes, piensan que fue Vallejo. Al contrario, todos lo recuerdan alegre, juguetón, travieso como un niño» (1998: 13).

En ese verano de 1918 conoce a Abraham Valdelomar, hacia quien siente una profunda admiración y amistad que fueron correspondidas. Conoce también a Manuel González Prada, a Ricardo Palma, a José María Eguren. Escribe crónicas sobre ellos. E incluso se gana la admiración del hijo de don Ricardo, el severo crítico Clemente Palma, que lo había lapidado años antes por uno de sus poemas (Espejo Asturrizaga 1965: 66-72).

### 3. EL «SUJETO SERRANO»

Al mismo tiempo, se rodeó de amistades provincianas: el huamachuqueño Nemesio León, que lo alojó por varios meses en su casa del jirón Cusco; el ya mencionado pisqueño Abraham Valdelomar, cuatro años mayor que él, con quien alternó en el Palais Concert y visitaba, con otros contertulios, las playas de Magdalena; el moqueguano José Carlos Mariátegui, dos años menor que él; y varios más que han pasado al olvido. No sería raro, pues, que en el Colegio Barrós Vallejo encontrara y correspondiera la simpatía del joven huaracino Humberto Ramos Guardia, profesor de ciencias, ocho años menor que él, pero migrante de la sierra norte, como el propio santiagoachuqueño César Vallejo.

Sin embargo, su optimismo y su entusiasmo inicial fueron salpicados por pérdidas y recuerdos hirientes. Dejó atrás a sus viejos amigos liberteños de la Bohemia de Trujillo, entre los que destacaban Antenor Orrego, Alcides Spelucín, Macedonio de la Torre, José Eulogio Garrido, Serafín del Mar, Óscar Imaña y Víctor Raúl Haya de la Torre. Y atrás quedaron también varios amores, como la «Mirtho» de sus cartas, cuyo nombre verdadero era Zoila Rosa Cuadra, que había intentado suicidarse a fines de 1917 (Oviedo 1988: 247); María Rosa Sandoval (fallecida a los veinticuatro años el 10 de febrero de 1918, mientras Vallejo se encontraba en Lima, y sería la del verso «Tú no tienes Marías

que se van!» del poema «Los dados eternos»); su sobrina Otilia de Jesús Vallejo Gamboa, hija de su hermano mayor Víctor, quien muchos años más tarde negó en una entrevista haber tenido nunca ningún tipo de relación amorosa con su tío César (Pachas 2018: 240, nota 259).

Todo viaje supone alguna forma de ruptura. En el caso de Vallejo, el encuentro con la modernidad incipiente de Lima provocó una aguda conciencia de su condición social y racial y una valoración cada vez más grande de la comunidad familiar y social perdida de su Santiago de Chuco natal. En su valioso estudio *Vallejo y el dinero*, el crítico argentino Enrique Foffani acierta al referirse al poeta como un «sujeto serrano» que, pese a la amable recepción que recibe de determinados personajes literarios que lo alientan y lo apoyan, sobre todo Abraham Valdelomar, sufre también los apuros por los que todo asalariado mestizo pasa en una sociedad capitalista de pretensiones blancas. Por añadidura, las estrecheces económicas de Vallejo se vieron potenciadas por su relativo descuido del dinero como factor mercantilizante de las relaciones humanas.

En un plano estrictamente personal, arrastraba el recuerdo de su hermano Miguel Ambrosio, quien murió a los veintiséis años de una súbita neumonía el 22 de agosto de 1915. Esta pérdida se evoca en el poema «A mi hermano Miguel», de *Los heraldos negros*. Miguel es recordado también en el poema III de *Trilce*, que reconstruye los juegos infantiles de los hermanos Vallejo Mendoza en Santiago de Chuco. Luego viene la muerte de su admirado maestro Manuel González Prada el 22 de julio de 1918 y, de manera absolutamente definitiva para el resto de su vida y para su poesía, la muerte relativamente temprana y sorpresiva de su madre, María de los Santos Mendoza Gurrionero, a los sesenta y ocho años de edad, el 8 de agosto de 1918. Es lógico pensar que estos golpes le cambiarían el ánimo y la perspectiva sobre la vida. Por añadidura, su madre ni siquiera pudo ser enterrada en el

cementerio de Santiago de Chuco por ser hija de sacerdote, y, por lo tanto, ilegítima<sup>5</sup>.

Pero el desfile mortuorio no terminaría ahí. La ya mencionada muerte de don Pedro Barrós el 6 de setiembre de 1918 causó un repentino cambio en su condición laboral y una mejora temporal en sus finanzas, acompañada de la intensificación de su romance con la jovencísima Otilia Villanueva Pajares, de la cual, sin embargo, empieza a separarse hacia mayo de 1919 dada su negativa a comprometerse con ella. Todo indica que un presunto embarazo motivaría las presiones de la familia de la joven y de su cuñado, el profesor Rabanal, con quien terminó trabándose a puños en mayo de 1919. Finalmente, fue despedido ese mismo mes del Instituto Nacional y siguieron las muertes de

- 
- 5 Es importante insistir en que Vallejo era mestizo por sus cuatro costados, pues tanto su abuelo paterno como el materno eran sacerdotes españoles que tuvieron relaciones con mujeres indígenas de la zona. El abuelo materno de Vallejo era el cura gallego Joaquín de Mendoza, y su abuela, la india chimú Natividad Gurrionero. Su hija, la madre de Vallejo, nació en 1850. El abuelo paterno de Vallejo fue el sacerdote, también gallego, José Rufo Vallejo y mantuvo relaciones con la india Justa Benites. Ambos concibieron a Francisco de Paula Vallejo Benites, quien nació en 1840 y se convertiría en progenitor de César Vallejo. Los padres del poeta tenían, pues, respectivamente, cincuenta y dos y cuarenta y dos años de edad cuando trajeron al mundo al pequeño César Abraham el 16 de marzo de 1892, siendo el último de once hermanos. Hay que recordar que no era inusual en tiempos coloniales y durante el primer siglo de la República la existencia de curas que mantenían abiertamente relaciones de concubinato o contacto sexual con mujeres locales, generalmente indígenas. Esto generó un cuerpo social mestizo que se manifestaba en usos de la lengua marcados por su doble vertiente, española e indígena. Vallejo y sus numerosos peruanismos, quechuisms, cullismos (de la lengua culle) y expresiones coloquiales que a veces solo un hablante peruano de origen mestizo llega a entender, es producto genuino de ese proceso histórico de violencia colonial y poscolonial. El fundamental libro de Jorge Guzmán, *Tahuashando. Lectura mestiza de César Vallejo*, aborda el tema ampliamente (ver en especial las secciones «La mesticidad» y «La pertenencia a dos culturas» del cap. 1, 22-36). Sobre los peruanismos de Vallejo en general, puede consultarse César Ángeles Caballero (1958), y sobre su presencia y otros coloquialismos en *Trilce*, Mazzotti (1991).

Ricardo Palma (6 de octubre de 1919) y de Abraham Valdelomar (3 de noviembre de 1919), así como la partida de José Carlos Mariátegui a Italia (8 de octubre de 1919). Poco a poco se fue quedando más solo.

#### 4. EL HUMOR DE VALLEJO Y LA PERSONA POÉTICA

Todas estas pérdidas, sin embargo, por muy duras que fueran, no parecen haber sido suficientes para inutilizar ni paralizar a Vallejo en su afán de hacerse un nombre en la constelación de la poesía peruana. Pues, ¿qué persona deprimida continuaría escribiendo y corrigiendo su primer libro con tanta prolijidad hasta casi el último minuto?

Sabemos que las variantes que presenta la primera edición de *Los heraldos negros* se deben a las continuas intervenciones del poeta en la imprenta Souza y Ferreyra, además de los poemas que fue añadiendo hasta el año 1919, como los emblemáticos «Enereida» y «Espergesia»<sup>6</sup>.

El libro, aunque con fecha de 1918, fue finalmente impreso en julio de 1919, cuando Vallejo se cansó de esperar el prometido prólogo de su amigo Abraham Valdelomar, en cuyo lugar colocaría el epígrafe de los Evangelios «Qui potest capere, capiat», extraído de Mateo, capítulo 19, versículo 12, que se suele traducir como «El que pueda entender, que entienda». Empero, la frase atribuida a Cristo para explicar su celibato puede también traducirse en el sentido de «el que pueda hacerlo, que lo haga» o «el que pueda

---

6 El prólogo de Marta Ortiz Canseco para su edición de *Los heraldos negros* explica el proceso de corrección al que Vallejo sometió las pruebas de imprenta mientras el libro esperaba su aparición. Ver también, para las variantes, Pachas Almeyda (2018: 221, nota 248). En un artículo del año 2000 explico y preveo los problemas en que incurren los editores modernos de *Los heraldos negros* en el aspecto de la diagramación (Mazzotti 2000). Antonio Cajero (2013) ha dilucidado también los problemas que se presentan en un trabajo de edición crítica del primer libro de Vallejo.

tomarlo, que lo tome», refiriéndose a la castidad. Estas últimas interpretaciones permiten entender que para Cristo el celibato no era una norma obligatoria de quien ejerce la predicación, sino simplemente una posibilidad.

¿Cómo afecta esta segunda interpretación del epígrafe la lectura general del libro? A mi juicio, de manera importante, pues en *Los heraldos negros* se asume desde uno de sus paratextos iniciales, es decir, desde el mismo epígrafe, la persona literaria de Cristo como protagonista y hablante de los poemas. Y esto es visible asimismo en la primera sección, «Plafones ágiles»<sup>7</sup>, en cuyos once poemas hay constantes alusiones a la Biblia y a Cristo como *alter ego* de la persona poética. Basta recordar imágenes como «Roja corona de un Jesús que piensa» (del poema «Deshojación sagrada»); «Tu cuerpo es la espumante escaramuza / de un rosado Jordán», o «un látigo beatífico / que humillara a la víbora del mal!», o «un Domingo de Ramos que entré al Mundo, / ya lejos para siempre de Belén!» (poema «Comunión»); «Dulce hebrea [...] obséquiate tus vinos! / ¡espanta con un llanto de amor a mis sicarios / cuyos gestos son férreas cegueras de Longinos!» (del poema «Nervazón de angustia»). En este último texto la comparación de la amada con la madre de Cristo es también explícita: «¡oh nueva madre mía!». Los ejemplos en esta y las siguientes secciones del libro abundan. Un caso más, como prueba de que la persona literaria de Cristo se paganiza y sensualiza, está en el poema «Amor prohibido», de la sección «Truenos», donde se afirma abiertamente: «el Amor es un Cristo pecador!». Asimismo, las imágenes de «Y el hombre sí te sufre, el

---

7 *Plafón* (DRAE): «1. m. Adorno en la parte central del techo de una habitación, en el cual está el soporte para suspender la lámpara. 2. m. Lámpara plana traslúcida, que se coloca pegada al techo para disimular las bombillas. 3. m. *Arq.* Plano inferior del saliente de una cornisa». Título curioso que alude al carácter decorativo, introductorio, de esta sección inicial. «Plafones ágiles» remite, pues, a adornos rápidos, temporales, que, sin embargo, fijan el tono general del libro. Hay aquí, sin duda, la conciencia de una ingeniosa arquitectura.

Dios es él!» de «Los dados eternos», y «Yo nací un día que Dios estuvo enfermo» del poema final, «Espergesia», nos remiten de nuevo a un yo poético divino, aunque defectivo, y por lo tanto humano y carnal.

Es interesante notar que esta actitud aparentemente soberbia de presentarse como salvador y elegido ya anuncia el espíritu displicente de Vallejo hacia el gusto convencional de los partidarios del estilo modernista en su versión chocanesca o novomundista. Ya no será «el cantor de América, autóctono y salvaje» de José Santos Chocano, sino nada menos que el Hijo de Dios en figura de hombre y con rasgos paganos<sup>8</sup>.

Vallejo seguramente sabía que muchos de los poemas de su libro, aparte de entronizar como foco de su discurso nada menos que al Hijo de Dios y al tratar de temas rurales, e incluso vulgares, e incorporar numerosos quechuismos y peruanismos, provocarían algún tipo de rechazo. Pero eso no lo detuvo en su afán de presentar una persona poética imbuida de un aura sagrada y a la vez sufriente, como la del mismísimo Cristo. Repito: estamos hablando de la persona poética, no de la real.

Sin embargo, la reacción de la crítica local fue en general positiva, como puede verse por los artículos de la época<sup>9</sup>. Esto quizá se debió a que muchos comentaristas no entendieron el sentido doble del epígrafe y optaron por la interpretación

---

8 De alguna manera, este Cristo profundamente humano coincide con las doctrinas arrianas de la Antigüedad tardía y la Edad Media inicial, que definían al Hijo de Dios en su unicidad humana y no en su dualidad humano-divina, habiendo sido creado, además, después de Dios y en situación subordinada. El arrianismo fue declarado una doctrina hereje ante la posición paulista (por San Pablo de Tarso), adoptada oficialmente por la Iglesia católica en los primeros siglos del cristianismo en el concilio de Nicea. Se ve aquí de nuevo el espíritu disidente de la temprana poética vallejana, que solo se ahondaría en los libros posteriores.

9 Para un recuento de las primeras críticas sobre el libro, puede consultarse Pachas Almeyda (2018: 223-229).

convencional, la de «el que pueda entender, que entienda», que calza muy bien con una lectura moralmente aséptica que no problematiza la persona poética del libro. Es como si Vallejo se estuviera burlando de sus lectores y dejando a escondidas el significado de «el que pueda con el celibato, que lo asuma». Pero al ser muchos de los poemas de corte amoroso e incluso carnal, queda implícito que la persona poética tal vez no guarde esa castidad y abrace los placeres sensuales sin poder evitarlo. Es como si dijera: «Los que prefieran mantener la castidad, que lo hagan; yo seguiré gozando»<sup>10</sup>. Y todo sin levantar la más mínima sospecha.

El poemario fue resumido en su estructura por Luis Monguió en 1963 de la siguiente manera:

El libro, tras un poema introductorio y temático «Los Heraldos Negros» que da nombre al volumen, se estructura en seis partes. Una, bajo el título de «Plafones ágiles», me parece contener lo que pudieran llamarse ejercicios literarios; creo percibir en los poemas que la constituyen una agrupación de poesías de las que el propio Vallejo debía tener conciencia de que eran ágilmente imitativas, o más bien dicho, derivativas; cosa y caso nada vergonzoso para

---

10 Interpretación que anticipa perfectamente el «Pienso en tu sexo» y «el bruto libre/ que goza donde quiere, donde puede» de *Trilce* XIII. Esta insistencia en el erotismo para lograr la unidad del ser con el universo es de larga estirpe romántica y encuentra luego una de sus manifestaciones más elocuentes en la poesía de Rubén Darío, a quien Vallejo consideraba «su padre», según algunos testimonios. En el modernismo dariano, en efecto, la búsqueda sexual es motor de numerosas composiciones —para un actualizado análisis del tema ver *Roses Lozano (2018)*—. Dada la personalidad juguetona y bohemia de Vallejo, en el sentido no de libertinaje, sino de desafío a las convenciones sociales, no sorprende que en su poesía también aparezcan numerosas alusiones al amor erótico como eje central de la búsqueda de sentido, sobre todo frente a la *pacata moral limeña*. A la influencia modernista debe añadirse el simbolismo francés y un afán nativista, como apunta *Paolo de Lima (2016: 8-15)*, que en conjunto conformarían el posmodernismo peruano de aquellos años, paralelo al de *López Velarde* y *González Tuñón* en México y el de *Herrera* y *Reissig* en Uruguay.

un poeta joven. La segunda parte titula[da] «Buzos», entiendo que la componen poemas experimentales en diversas direcciones, que en efecto bucean en los mares interiores de Vallejo. El tercer grupo, «De la tierra», lo forman especialmente poemas de amor y desilusión, de la tierra en oposición al ideal. El cuarto grupo, «Nostalgias imperiales», reúne una serie de poesías relativas a Santiago de Chuco, a Trujillo, al campo norperuano, a sus cholos e indios; contiene algunos de los poemas más popularizados de Vallejo, más repetidos en antologías, más recitados en homenajes y festivales. La quinta sección, bajo el nombre de «Truenos», agrupa los poemas a mi entender de más vibración del libro, poesías en que la filosofía de la existencia que Vallejo había ido descubriendo hasta ese momento se expresa con mayor intensidad y profundidad. Por fin, las últimas páginas, «Canciones de hogar» muestran el empleo que el poeta sabe hacer de su familia como palanca emocional de pura poesía. Estadísticamente, tras el poema inicial «Los heraldos negros», el primer grupo mencionado consta de once poemas, de cuatro el segundo, diez el tercero, trece el cuarto, veinticinco los «Truenos» y cinco la última sección (1963: 5-6).

En total, *Los heraldos negros* tiene sesenta y cuatro poemas, extendidos a lo largo y ancho de las ciento sesenta y dos páginas del libro. Oviedo (1988: 248) dice que tiene sesenta y nueve poemas, pero seguramente está contando como poemas individuales todos los sonetos que forman parte de «Nostalgias imperiales» y de «Terceto autóctono», que suman cinco composiciones más, aunque en realidad forman parte de poemas mayores divididos en varias secciones numeradas. Lo interesante que añade, sin embargo, siguiendo a Larrea en su edición de Seix Barral (1978), es que, del conjunto de poemas, «unos pocos datan de 1915 y 1916, pero la mayoría pertenece al período 1917-1918». No solo eso. Por la demora del libro en aparecer, Vallejo siguió escribiendo hasta por lo menos principios de 1919 y llegó a integrar esas composiciones, incluyendo las emblemáticas «Enereida» y «Espergesia» (la que da término al

libro), en la versión final, como ya he señalado. Es decir, Vallejo escribió una gran parte de los poemas en Lima y allí le dio al libro su forma definitiva.

A esto se añade lo que Oviedo llama un notable cambio de sensibilidad: «el hombre que llega de Trujillo [en diciembre de 1917] y el que publica *Los heraldos negros* [en julio de 1919] no son exactamente los mismos» (1988: 249). En otras palabras, en el año y medio que Vallejo pasó en Lima antes de la aparición del libro, su personalidad acusó recibo del impacto que le produjeron la capital y las circunstancias luctuosas que vivió.

Esto no significa que abandonara completamente algunos de sus rasgos joviales ni su sentido del humor. Como señalaba González Vigil, «hay que saber reparar en el humor disparatado de *Trilce* [ya en 1922], en las contorsiones chaplinescas [...] tan tragicómicas de varios de los *Poemas humanos* [ya en la etapa francesa, a partir de 1923]; no se diga en la comicidad desatada de la farsa teatral *Colacho hermanos* y en la variada gama humorística [...] de *Contra el secreto profesional* y [...] las páginas periodísticas [escritas desde Francia]» (1998: 13). En suma, pese a sus desgracias personales, Vallejo conservó su sentido del humor y su fina ironía a lo largo de toda su obra.

Claro que muchas veces el tono trágico y la actitud grandilocuente, sobre todo en *Los heraldos negros*, puede llevar a encasillar a la persona poética en una actitud de gravedad monolítica. Sin embargo, aparte del juego sutil ya apuntado desde el epígrafe bíblico del libro y del juego con la figura de un Cristo sensual y libidinoso de la primera sección (y, en realidad, de todo el libro), conviene analizar brevemente un par de poemas de otras secciones de *Los heraldos negros* para apreciar esa vena traviesa y burlona que venimos apuntando. No lo haremos nuevamente desde el tema del erotismo juguetón y a la vez frustrado, tan abundante y obvio, sino a través del uso del paisaje en dos composiciones poco atendidas por la crítica.

Veamos, en primer lugar, el soneto III del «Terceto autóctono» en la sección «Nostalgias imperiales». Dice así:

Madrugada. La chicha al fin revienta  
en sollozos, lujurias, pugilatos;  
entre olores de úrea y de pimienta  
traza un ebrio al andar mil garabatos.

«Mañana que me vaya...» se lamenta  
un Romeo rural cantando a ratos.  
Caldo madrugador hay ya de venta;  
y brinca un ruido aperital de platos.

Van tres mujeres.... silba un golfo.... Lejos  
el río anda borracho y canta y llora  
prehistorias de agua, tiempos viejos.

Y al sonar una *caja* de Tayanga,  
como iniciando un *huaino* azul, remanga  
sus pantorrillas de azafrán la Aurora (Vallejo 1918: 73; cursivas  
en el original).

Es de notar que vocablos populares como «chicha» (de origen kuna —en las costas de Panamá—, pero asumido como quechuismo por el público general) y «huaino» nos revelan, como ya se había dado en otros poemas, la desinhibición vallejana por hacer del castellano peruano su materia prima. Esta actitud fue claramente desafiante en su momento; es, por parte de Vallejo, una afirmación rotunda de su mestizaje y su condición de «sujeto serrano» y provocará el rechazo de un poeta tan importante como José María Eguren, que, a pesar de tenerle gran aprecio, no logra entender ese aspecto del vate santiaguochuqueño<sup>11</sup>.

---

11 La anécdota es harto conocida, pero nunca sobra repetirla. El novelista Ciro Alegría recuerda que en una entrevista que le hizo a José María Eguren, este expresó, refiriéndose al autor de *Los heraldos negros*, que «Vallejo es un hombre

A los vocablos populares se añaden los personajes populares: «un ebrio» de caminar zigzagueante «entre olores de úrea y de pimienta»; «un Romeo rural cantando a ratos»; «tres mujeres»; «un golfo»; hasta un «río borracho»; y algún músico que empieza a tocar un huaino con su «*caja* de Tayanga», continuando la fiesta y la borrachera de la noche anterior, mientras otros consumen un «caldo madrugador», quizá hasta nuestro popular caldo de gallina, famoso por curar la resaca etílica.

Conviene aclarar también que Tayanga es un caserío del distrito de Marcabal, provincia de Sánchez Carrión, departamento de La Libertad, a casi 3400 metros de altura, cerca de Huamachuco, donde Vallejo estudió la secundaria. Es voz de origen culle, tal como los otros tres vocablos del mismo sustrato que identifica Íbico Rojas, quien nos dice que «las cuatro únicas voces culles que usó César Vallejo en su poesía [fueron] *Tayanga*, *Irichugo*, *poña* y *tahuashando*» (2016: 4)<sup>12</sup>. Tenemos así que a

---

de gran sensibilidad [...], pero no traduce esa sensibilidad de manera poética. Cuando yo leo versos suyos en los que dice “poto de chicha” o algo por el estilo, me desconcierto. Eso no es poesía. Es difícil imaginar nada menos poético. ¡“Poto de chicha”!, ¡“poto de chicha”! Suena vulgar e inclusive es antipoético. Si no siempre dice cosas como “poto de chicha”, por ahí van las otras. La verdad es que no entiendo a Vallejo» (Alegría 1974: 436).

- 12 Sin embargo, el mismo estudioso (2016: 21, nota 9) indica que Rodolfo Cerrón-Palomino atribuye el origen de la voz *Tayanga* a un híbrido aimara-quechua, con el significado de «lugar donde hace frío». Rojas también indica la existencia de un arbusto llamado «tayanca» en la zona. Ver, asimismo, el artículo de Rojas «Culle: las voces del silencio» (2013) para abundar sobre el vocablo «Tayanga». Acerca del misterioso *tahuashando* del poema «Hojas de ébano», nos dice Rojas que «Al entrar en contacto el castellano con el culle, en el antiguo territorio de los huamachucos, un proceso parecido habría producido la palabra compuesta adjetival #*tahuasha*# (verbo + nombre) para expresar un significado como “encorvado”, esto es, con la espalda “curvada”, “flexionada”, “doblada”, “inclinada”, “arqueada” o “agobiada”, pero no jorobada» (2016: 19). Así, desarrollando el verdadero sentido del neologismo dentro del poema, añade que «Vallejo habría usado el gerundio “tahuashando” [...] no para expresar el significado común “encorvando”, sino,

los quechuisimos hay que añadir los cullismos, lo cual le da al vocabulario de Vallejo una autenticidad aún mayor en cuanto a sus orígenes liberteños.

Por último, las antropomorfizaciones del «río borracho» y «la Aurora» que «remanga / sus pantorrillas de azafrán» añaden una vitalidad y colorido que muestra el afán vallejiano por recrear el terruño en su esplendor matutino y sin negar la experiencia bohemia del yo poético, feminizando y sensualizando la madrugada.

Hay mucho más que decir de este poema, ciertamente, pero la falta de espacio me empuja a abordar la segunda composición anunciada. Se trata del poema «Los arrieros», el último de la sección «Truenos». Dice así:

Arriero, vas fabulosamente vidriado de sudor.  
La hacienda Menocucho  
cobra mil sinsabores diarios por la vida.  
Las doce. Vamos a la cintura del día.  
El sol que duele mucho.

Arriero, con tu poncho colorado te alejas,  
saboreando el romance peruano de tu coca.  
Y yo desde una hamaca,  
desde un siglo de duda,  
cavilo tu horizonte, y atisbo lamentado  
por zancudos y por el estribillo gentil  
y enfermo de una «paca-paca».  
Al fin tú llegarás donde debes llegar,  
arriero, que, detrás de tu burro santurrón,  
te vas...  
te vas...

---

metafóricamente, “reverenciando”, que concuerda cabalmente con el habitual gesto cortés de los huamachucos de antes y de ahora» (2016: 20).

Feliz de ti, en este calor en que se encabritan  
todas las ansias y todos los motivos;  
cuando el espíritu que anima al cuerpo apenas,  
va sin coca, y no atina a cabestrar  
su bruto hacia los Andes  
occidentales de la Eternidad (Vallejo 1918: 137-138).

Nuevamente nos encontramos, como en otros poemas, con alusiones geográficas específicas (en este caso, la hacienda Menocucho, a 20 km de Trujillo, en la que había que bajarse del tren para emprender la cabalgata hacia Santiago de Chuco<sup>13</sup>) y con peruanismos («poncho», «coca», el pájaro «paca-paca») que reafirman la veta nativista de *Los heraldos negros*. Pero lo que más importa es la exaltación del personaje popular del arriero que es capaz de llegar a su destino, a diferencia del poeta, que aparece estancado en un mediodía de calor abrumador, picoteado por zancudos y «sin coca», si bien en una cómoda hamaca. Hay una distinción entre las dos primeras estrofas centradas en el arriero que, pese a su simplicidad, logra un viaje y una resolución feliz, y la estrofa final, que expresa el estatismo del poeta. La diferencia entre las dos instancias insinúa un aburrimiento prolongado que llega hasta la condición metafísica del poeta, casi envidioso del arriero dignificado por el trabajo y «fabulosamente vidriado de sudor», mientras vive y paladea «el romance peruano de tu coca» sobre un «burro santurrón». Es decir, la vida simple del arriero produce una admiración pese a lo duro de su condición laboral. No hay amargura por el arriero, sino singularidad por la conciencia del poeta hacia una espera interminable por los cuadrúpedos que lo sacarán de Menocucho «hacia los Andes / occidentales de la Eternidad» (nótese la «x» de la edición príncipe, en contradicción

---

13 González Vigil nos recuerda que «Espejo Asturrizaga recoge la anécdota de que, a fines de diciembre de 1916, Vallejo se pasó varios días en Menocucho (sic), aguardando las bestias que debía enviarle su hermano Víctor» (1998: 152).

con la ortografía convencional de la doble «c», quizá para sugerir la antigüedad y herrumbre de los Andes añorados).

Esta simple anécdota produce una cadena de significados generales (la apatía, la desolación, la nostalgia por el hogar, en fin, temas recurrentes en este y en otros libros de Vallejo), pero desde el realismo de la vida rural y el trabajo asalariado. La apuesta por la superioridad vital del arriero es también una apuesta por la sabiduría del pueblo y por su ejemplo para solucionar el entrapamiento individualista de la sociedad moderna. Y eso varios años antes de que Vallejo se adhiriera al marxismo. Vemos, pues, en «Los arrieros» una actitud afirmativa que desdice el sentimiento trágico de otros poemas del libro.

## 5. CONCLUSIONES

En relación con el sentido de la esperanza y la apuesta por la vida y por el cambio social, el crítico y poeta César Ángeles Loayza, en un ensayo sobre Vallejo y el humor, nos dice:

En buena hora todo acercamiento refrescante a Vallejo y su obra. En verdad, hace falta que este camino sea proseguido no solo con este autor sino con muchos otros personajes culturales y políticos, para mutar el ánimo muchas veces dolido y sufriente que la imagen institucional promueve respecto de quienes bregaron por auténticos cambios aquí y en otras latitudes. Esto último, sin duda, ha constituido un trabajo de sicología o demolición políticas de la esperanza (2009: 141).

No deja de ser cierto que la imagen estereotipada de un Vallejo pesimista, derrotista y poco útil para el cambio sirve a determinados intereses políticos que buscan vaciar de sentido revolucionario su obra y su mensaje, o lo que Ángeles Loayza llama «la demolición política de la esperanza». Al margen de lo que pensara o no Vallejo en determinados momentos dolorosos,

como las muertes ya mencionadas antes y el impacto de la alienación del trabajo asalariado en una Lima discriminadora y displicente hacia los provincianos y los indios y mestizos en general, lo cierto es que los rasgos positivos y creativos que mostró en muchas instancias nos permiten relativizar mucho una lectura enteramente negativa y sombría de *Los heraldos negros*. Todo lo contrario: sostenemos que, desde su primer libro, Vallejo va a ser un entusiasta partidario de la vida y de la búsqueda de la unidad, si bien, en este caso, sobre todo a través de la vía erótica. La separación entre la persona biográfica y la persona poética se hace más tenue al examinar aquellos aspectos lúdicos, traviesos y socarrones de algunos de los poemas de *Los heraldos negros*.

Pero hay otro aspecto fundamental de su poética inicial que no debe soslayarse: su condición mestiza y su identificación con el pueblo indígena. Curiosamente, fue su gran amigo y mentor Antenor Orrego el que lo reconoció públicamente dentro de esas coordenadas en sus visionarias «Palabras prologales» a *Trilce* en 1922. Nos dice Orrego:

Por el tiempo en que el poeta rompe a decir sus primeros ritmos, en oscura ciudad de América, en Trujillo, aldea agraria y de universitarias presunciones, de vida sosegada y mansa, como sus verdes y estáticos cañaverales, nace la ascendrada (sic) fraternidad, que nunca hubo de declinar, entre el que estas palabras escribe y el mágico creador de *Trilce*. Era él *un humilde estudiante serrano*, con modestas ansias de doctorarse, *como tantos pobres indios* que engulle, despiadadamente, la Universidad. Recuerdo aquel día, vívido y florecido aún en mi corazón, en que el azar me trajo a las manos «Aldeana», pequeño poemita rural, de deleitoso ambiente cerril y campesino. Fue el «sésamo ábrete» que me franqueó la abismática riqueza del artista. Mi admiración y mi amor rindiéronse genuflexos ante el *indio maravilloso*. Comenzaba a forjarse, a yunque cordial y a puro martillo de vida, *Los heraldos negros* (1922: XI, mis cursivas).

Estas alusiones a Vallejo como «humilde estudiante serrano», «pobre indio» e «indio maravilloso» nos dan cuenta de una percepción muy lúcida que no cae en absoluto en la discriminación, pues están enfocadas desde la admiración más plena precisamente por su lealtad a sus orígenes andinos.

Por eso, como señala el crítico chileno Jorge Guzmán en su importante libro *Tahuashando. Lectura mestiza de César Vallejo*: «los textos de un poeta peruano, serrano y descendiente de europeos e indias, y que vivió en la primera mitad del siglo XX, y que además incluyó el texto no blanco repetidamente en sus poemas, exige, como muestra de respeto, que se lea lo que escribió en los códigos que le sirvieron para producirlo» (2000: 27). La cita vale perfectamente para evaluar la persona poética de Vallejo, tanto en *Los heraldos negros* como en el resto de su producción, donde el mestizaje (o, mejor, como diría Guzmán, la convivencia tensa y simultánea de las culturas «blanca» y «no blanca») asoma constantemente en el vocabulario, las perspectivas y las reivindicaciones étnicas y humanas del gran poeta santiaguino.

En cuanto a la persona biográfica, que sin duda se relaciona con la poética, pues la nutre y la subvierte, solo termino recordando ese encuentro feliz de un cholo huaracino (mi abuelo) y de un cholo liberteño (Vallejo), es decir, la confluencia amistosa de Chavín y Chimú en Lima, prefigurando, desde los años 10, la toma de «la ciudad de los señores» (como decía Arguedas) por las hordas provincianas, y la aparición de lo que Mariátegui lúcidamente llamaría en sus *7 ensayos*, de 1928, «el nuevo orto de la poesía peruana».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRÍA, Ciro (1974). «Conversación con José María Eguren». En *Obras completas de José María Eguren*. Lima: Mosca Azul Editores, 436-440. Aparecido originalmente en el diario *El Comercio*, 4 de marzo de 1960.

ÁNGELES CABALLERO, César (1958). *Los peruanismos en César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria.

ÁNGELES LOAYZA, César (2001). «César Vallejo y el humor». Recuperado de <[http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALVallejo/CAL\\_Vallejo.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALVallejo/CAL_Vallejo.html)>. (Consulta mayo de 2019).

\_\_\_\_\_ (2009). «César y Georgette Vallejo: entre las 2 orillas y al pie del orbe». *Intermezzo Tropical*, 6/7, 141-144. También en <<https://www.scribd.com/document/29820736/Cesar-y-Georgette-Vallejo-entre-las-dos-orillas-y-al-pie-del-orbe>>. (Consulta mayo de 2019).

BURGA, Manuel y FLORES GALINDO, Alberto (1980). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Ediciones Rikchay Perú.

CAJERO, Antonio (2013). «La edición y los editores de *Los heraldos negros* [1919]». *Revista de El Colegio de San Luis. Nueva época*, III, 6, 190-198.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923*. Lima: Juan Mejía Baca (impreso en Argentina).

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (1992). «A 100 años del nacimiento de César Vallejo. El profesor Vallejo y su poesía juvenil». *Tarea*, 30, 49-57.

FERNÁNDEZ, Carlos y GIANUZZI, Valentino (2011). «César Vallejo y la musa esquiva de *Trilce*». *La República*. Recuperado de <<https://larepublica.pe/tendencias/587693-cesar-vallejo-y-la-musa-esquiva-de-trilce>>. (Consulta mayo de 2019).

FOFFANI, Enrique (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Cátedra Vallejo.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1998). «Introducción». En VALLEJO, César. *Poemas completos*. Lima: Ediciones Copé, 7-31.

GUZMÁN, Jorge (2000). *Tahuashando. Lectura mestiza de César Vallejo*. Segunda edición. Santiago de Chile: Libros Arces-Lom.

HART, Stephen M. (2014). *César Vallejo: una biografía literaria*. Traducción del inglés de Nadia Stagnaro. Lima: Cátedra Vallejo.

LIMA, Paolo de (2016). «Introducción». En VALLEJO, César. *Los heraldos negros*. Lima: Fondo Editorial Universidad César Vallejo, 5-22.

MAZZOTTI, José Antonio (1991). «Hacia una lectura sociocrítica de *Trilce*». *Sociocriticism*, 11-12, 149-176.

\_\_\_\_\_ (2000). «Retos y soluciones en la edición de la poesía de Vallejo: el caso de la diagramación en *Los heraldos negros*». En ARELLANO, Ignacio y MAZZOTTI, José Antonio (eds.). *Edición y anotación de textos andinos*. Frankfurt am Main & Madrid: Vervuert & Iberoamericana, 231-240.

MONGUIÓ, Luis (1963). «Juicios sobre la obra. Estructura de *Los heraldos negros*». En VALLEJO, César. *Los heraldos negros*. Lima: Ediciones Perú, 5-9.

ORREGO, Antenor (1922). «Palabras prologales». En VALLEJO, César. *Trilce*. Lima: Imprenta de la Penitenciaría, III-XVI (fechado el 22 de setiembre de 1922).

OVIEDO, José Miguel (1988). «Contextos de *Los heraldos negros*». *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1, 454-455, 247-256.

PACHAS ALMEYDA, Miguel (2018). *¡Yo que tan solo he nacido!* (Una biografía de César Vallejo). Lima: Juan Gutemberg Editores.

PASTOR, Alberto Enrique (1966). *César Vallejo, maestro primario (1915-1923)*. Lima: Ediciones CHEG.

ROJAS, Íbico (2013). «Culle: las voces del silencio». En LUMBRERAS, Luis G. y otros. *Los Huamachucos: testimonios de una gran cultura*. Lima: Asociación Civil Ruta Moche.

\_\_\_\_\_ (2016). «Tahuashando, enigma culle en la poesía de Vallejo». *Espergesia*, 3, 2, 1-25. Publicación en línea: <<http://revistas.ucv.edu.pe/index.php/ESPERGESIA/article/view/1311/1068>>.

ROSES LOZANO, Joaquín (2018). «Rubén Darío, entre los ojos de Eros y la reina de la Nada». En COPES, Ana y PRÓSPERI, Germán (comps.). *Eros y Thanatos en las artes y las literaturas española y latinoamericana*. Santa Fe: Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral, 111-126.

SALAZAR MEJÍA, Luis (2014). «El cóndor pasa... y sus misterios». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 80, 11-37.

TORRES MARTÍNEZ, Raúl (1999). *César Vallejo. Poemas y tormentos*. San José de Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

VALLEJO, César (1918) [1919]. *Los heraldos negros*. Lima: [Talleres de Souza Ferreyra].

\_\_\_\_\_ (1922). *Trilce*. Lima: Imprenta de la Penitenciaría.

\_\_\_\_\_ (2002). *Correspondencia completa*. Edición, estudio preliminar y notas de Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (2009). *Los heraldos negros*. Edición de Marta Ortiz Canseco. Madrid: Castalia.

## APÉNDICE FOTOGRÁFICO



El doctor Humberto Ramos Guardia en 1928, médico asimilado al Ejército peruano con el grado de capitán, diez años después de conocer a Vallejo.



El doctor Humberto Ramos Guardia (al centro de la foto)  
prestando servicio en una comunidad asháninka  
cerca del río Pichis, 1932.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 45-69

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5180

## **El Vallejo «verde» de *Los heraldos negros*** «Green» Vallejo in *The Black Heralds*

STEPHEN M. HART

University College London

(Londres, Reino Unido)

[stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk](mailto:stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk)

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>



### **RESUMEN**

A diferencia del enfoque en la «negrura» y el «pesimismo» favorecido por algunos críticos en sus análisis del primer poemario de César Vallejo, en este ensayo utilizo la ecocrítica para investigar el papel desempeñado por «lo verde» en *Los heraldos negros*. Inicio mi análisis con los poemas juveniles, tales como «Fosforencia» y «Transpiración vegetal», y propongo que son importantísimos para entender la fascinación primordial que tenía Vallejo por la naturaleza, como también son cruciales aquellos poemas de *Los heraldos negros* en los cuales Vallejo plantea «lo verde». Luego paso a una investigación de cómo Vallejo describe su relación incestuosa con su sobrina por medio de la metáfora de la narrativa herética de la relación sexual

entre Cristo y María Magdalena en poemas como «Nervazón de angustia», «Comunión» y «Setiembre», y sugiero que revelan un lado «verde» del yo poético de Vallejo. Finalmente, recorro a las teorías del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss sobre lo «cocido» y lo «crudo», y la prohibición del incesto como la piedra angular de la cultura humana para proponer que el yo poético de Vallejo buscaba la dulzura en un mundo en que pudiera prescindir de la necesidad de comunicarse con los demás al mismo tiempo que rehusaba cambiar de mujeres, para así poder, citando las palabras de Lévi-Strauss, «vivre entre soi».

**Palabras clave:** César Vallejo, lo verde, interpretación «verde», incesto, *The Black Heralds*.

## ABSTRACT

Running counter to the focus on «blackness» and «pessimism» that some critics emphasise in their assessment of César Vallejo's first published collection of poems, in this essay I use an eco-critical approach in order to focus on the role played by greenness in Vallejo's 1919 collection, *The Black Heralds*. I start with the early poems such as «Phosphorence» and «Vegetal Transpiration» and argue that they are important for an understanding of Vallejo's primordial reliance on nature, as are those poems in *The Black Heralds* that focus on greenness. I then pass to an analysis of the ways in which Vallejo portrays his incestuous relationship with his niece via the heretical account of Christ's sexual relationship with Mary Magdalene in poems such as «Nervy Frenzy of Anguish», «Comunion» and «September», and suggest that these reveal a «green» side to Vallejo's poetic persona. Finally I draw on Claude Lévi-Strauss's theory of the «cooked» and the «uncooked» and his related theory of the prohibition of incest as underpinning human culture in order to suggest that Vallejo's poetic persona sought the sweetness of a world in which he

could escape the need to communicate through the exchange of words in the same way that he refused to exchange women, and thereby, in Lévi-Strauss's words, «vivre entre soi».

**Key words:** César Vallejo, greenness, «green» interpretation, incest, *The Black Heralds*.

Recibido: 09/06/19 Aceptado: 15/07/19

Se ha enfocado muy poco en las semejanzas entre el gran poeta peruano César Vallejo (1892-1938) y el gran poeta andaluz Federico García Lorca (1898-1936). Así, Luis F. González-Cruz, ha estudiado la obra de estos dos poetas, añadiéndoles un tercero, Pablo Neruda, en su estudio *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca* (1975), pero el libro básicamente es una compilación de catorce ensayos, y hay muy poca discusión comparativa, si se excluye el análisis algo obvio de la obsesión por la muerte presente en la obra de los tres poetas (1975: 29-40; 88-95; 131-50)<sup>1</sup>, de los puntos de clara sobreimposición, como, por ejemplo, el interés por la poesía popular y su adaptación, el gusto por el izquierdismo y la cultura popular, la experimentación formal y la fascinación por lo ilógico. Es importante hacer hincapié en el hecho de que nuestros dos poetas —Vallejo y Lorca— se conocieran en los años treinta: cuando Vallejo vivía en Madrid, Lorca trató de ayudarlo a forjar un camino en el mundo del teatro profesional<sup>2</sup>. Hay también algunos ejemplos de temas y tópicos compartidos por ambos. Los famosos gitanos de Lorca

- 
- 1 El autor habla de una supuesta «unidad» entre las tres obras por «la circunstancia de que los poetas escogidos sean todos de una misma generación» (1975: 9), pero hay muy poca convalidación de este punto.
  - 2 Esta ayuda, desgraciadamente, no llegó a gran cosa. En enero de 1930 Vallejo fue con Lorca a ver a Camila Quiroga para conversar sobre la posibilidad de representar una de sus obras teatrales en Madrid, aunque sin éxito alguno (Hart 2014: 273), pero por lo menos demuestra que existía cierta simpatía entre los dos poetas.

de «bronce y sueño» (1976: 13-14)<sup>3</sup> tienen su correlato objetivo en los últimos versos del segundo poema de *Los heraldos negros*, en que el poeta peruano se dirige a la luna: «¡tú eres talvez mi corazón gitano / que vaga en el azul llorando versos!...» (Vallejo 1997: 147, tomo I)<sup>4</sup>. La atmósfera lunera del poema vallejiano, su relación apasionante con la muerte, en fin, sugiere un parentesco fuerte con la poeticidad lorquiana. Hasta se podría hablar de una semejanza entre la obra de los dos poetas en cuanto a la proyección del color, negro en el caso de Vallejo y verde en el de Lorca. Pero, algo paradójicamente, quiero centrarme, en este ensayo, en «lo verde» de Vallejo en *Los heraldos negros*, a despecho del color negro en su título. Según veremos, hay tres facetas del verdor de Vallejo.

## 1. LA NATURALEZA VERDE EN VALLEJO

A diferencia de un poeta tal como Pablo Neruda, para quien la naturaleza era una presencia constante, volcánica y abrumadora, para Vallejo la naturaleza era una presencia más bien suave y calmante. En efecto, la única fase de la obra vallejiana que se puede llamar ecocéntrica es la prehistórica, es decir, los poemas que escribió antes de publicar *Los heraldos negros*, tales como «Hay una flor floripondio...», «Fosforencia», «Transpiración vegetal», «Fusión», y «Primaverál» (67-80, tomo I). Son poemas en que la naturaleza se proyecta como un mundo fantasmagórico y reciclado («Esas luces que viste y te asombraron, / son gases que exhalaban / los huesos del cadáver ya podrido, / como el hedor que sale de un pantano»; 69, tomo I), un universo que vive y suda («también la planta suda»; 72, tomo I), y cambia mágicamente

---

3 «Romance de la luna».

4 «Deshojación sagrada». A partir de ahora se citará a través de Vallejo, César. (1997). *Poesía completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Solo se indicará entre paréntesis la página y el tomo correspondientes a la cita.

(«la nieve es sólo agua dura»; 74, tomo I), un lenguaje sabio que inspira a los hombres:

¡Es así, como en toda la Natura  
fluye la nueva savia estremecida,  
y en la fuente y el árbol te murmura  
una gigante música de vida! (78, tomo I).

Es importante notar que, en estas poesías juveniles, Vallejo traza un circuito entre la naturaleza y el hombre, simbolizado por el poeta que escucha la naturaleza con reverencia *à la Victor Hugo*, ese «árbol» que le murmura al poeta «una gigante música de vida». Hasta ahora los críticos han minimizado la importancia de este puñado de poemas tempranos (escritos entre 1913 y 1915)<sup>5</sup>, pero en este artículo quiero replantear la importancia de este subsuelo ecológico y proponer que son unos poemas auténticamente «verdes» de Vallejo, es decir, escritos antes de que hubiera empezado a aprender cómo escribir poesía. Por eso, en mi opinión, estos poemas de la «prehistoria estética» como los llama Schneider (1971: 137, tomo I), son dignos de interés.

Vallejo se refiere a lo verde en dos ocasiones en *Los heraldos negros*, y ambas alusiones indican la centralidad de este símbolo en su universo poético, y son bastante semejantes al uso que se hizo de este término en sus poemas juveniles. Hay, por ejemplo, una referencia a «verdura» en «Medialuz»:

He soñado una fuga. Un «para siempre»  
suspulado en la escala de una proa;  
he soñado una madre;  
unas frescas matitas de verdura,  
y el ajuar constelado de una aurora (153, tomo I).

---

5 El ensayo de Luis Mario Schneider «Comienzos literarios de Vallejo» (1971: 137-181, tomo I) es una excepción.

Las «frescas matitas de verdura» deben entenderse como en una posición analógica con respecto a la referencia anterior a «madre» y la referencia posterior a «ajuar constelado de una aurora», y así la «verdura» puede interpretarse como la promesa de una nueva vida (es decir, como resultado de reunir la imagen de una madre embarazada y la del nacimiento de un nuevo día). En «Los pasos lejanos» Vallejo también explora las connotaciones vitales asociadas al «verdor»:

Hay soledad en el hogar sin bulla,  
sin noticias, sin verde, sin niñez (232, tomo I).

Aquí, «verde» se asocia con todo lo que es positivo en la vida, como el ajetreo y el bullicio de la vida cotidiana («bulla»), con el lenguaje («noticias») y con la infancia («niñez»). En cada caso, Vallejo emplea la palabra verde para referirse a un estado ideal e idílico, asociado con el sueño y también con la infancia en *Los heraldos negros* (147, tomo I)<sup>6</sup>. Si contamos los poemas de Vallejo dedicados específicamente a la naturaleza en sus poemas póstumos, hay que aclarar que son bastante esporádicos: hay algunos en *Poemas humanos* en que la naturaleza desempeña un papel menor, tales como «Gleba» y «Primavera tuberosa» —ambos soviéticos— y otros tales como «Telúrica y magnética» y «El libro de la naturaleza» donde la naturaleza tiene un rol más sustancial (119-123; 147-149; 205), pero nunca puede compararse con la importancia que tiene en la poesía nerudiana, por ejemplo<sup>7</sup>.

---

6 Cabe señalar que, incluso cuando Vallejo adopta el imaginario cargado de joyas de los modernistas, está dispuesto a tomar esas joyas que son verdes. La «corona roja» de Cristo descrita en «Deshojación sagrada» se describe como «trágicamente dulce de esmeraldas» (147, tomo I).

7 Si comparamos *España, aparta de mí este cáliz* con *España en el corazón* de Neruda, la diferencia es impactante. Véase Hart 1988 (106-122).

Para tratar de entender la importancia de este subsuelo ecológico en la poesía vallejana, hay que rechazar, en mi opinión, las herramientas tradicionales de la crítica y emplear el nuevo sistema hermenéutico de la ecocrítica, que hoy en día algunos llaman las *humanidades verdes*. Pero ¿qué significa el término *humanidades verdes*? Aquí cito una definición del término que se encuentra en el prólogo del segundo volumen de la revista *Green Humanities*, que apareció en la primavera de 2017, y que dice así:

Por consiguiente, de los titulares de los periódicos y el discurso político estamos habituados hoy en día a noticias alarmantes sobre la intensificación de los peligros del calentamiento global, la fractura hidráulica o el «fracking», el aumento del nivel del mar y los gases de efecto invernadero. Con demasiada frecuencia, nos volvemos demasiado dependientes de los enfoques científicos basados en datos del mundo natural a expensas del discurso humanista. Se ha percibido un cisma entre las humanidades, aparentemente al margen o en una torre de marfil, mientras que las ciencias naturales a menudo toman la atención pública y se piensa que son líderes en temas ambientales. En *Green Humanities* creemos en el poder que tienen las humanidades, por ejemplo, un libro, un poema o una obra de arte, para influir en la opinión pública e inspirar el compromiso con cuestiones y causas ecológicas. *Green Humanities* pretende situar a las humanidades en la línea del frente no solo de las críticas ecológicas de vanguardia, sino también de los debates medioambientales que darán forma y determinarán el futuro de nuestro mundo. Hay que imaginar diversas colaboraciones y yuxtaposiciones de estudios dentro de las humanidades, así como en las ciencias ambientales y campos relacionados, todo con el objetivo general de persuadir a nuestra sociedad global a lanzarse hacia un futuro más sostenible.

La ecocrítica promocionada por las *humanidades verdes* ofrece una herramienta muy útil para explorar la proyección de la naturaleza en la obra literaria de aquellos escritores que pregonan la importancia del mundo verde, tales como Neruda en «Alturas de Macchu Pichu», pero con un poeta tal como Vallejo nuestra tarea resulta más difícil. Y hay una complicación aún más grande. Puesto que la interpretación de la cultura siempre tiene que estar atenta a las características de esa misma cultura, hay que aceptar que una lectura «verde» en el mundo hispánico siempre va a ser diferente en comparación con un enfoque «verde» en el mundo anglosajón. El término «verde», por ejemplo, tiene connotaciones en español que están completamente ausentes en el universo lingüístico inglés. Según leemos en el *Diccionario de la Real Academia*, hay veintidós acepciones del significado del término «verde», que son las siguientes:

1. adj. Dicho de un color: Semejante al de la hierba fresca o al de la esmeralda, y que ocupa el cuarto lugar en el espectro luminoso. U. t. c. s. m.
2. adj. De color **verde**.
3. adj. Dicho de un árbol o de una planta: Que aún conservan alguna savia, en contraposición al seco.
4. adj. Dicho de la leña: Recién cortada del árbol vivo.
5. adj. Dicho de una legumbre: Que se consume fresca, para diferenciarla de la que se guisa seca. *Judías, habas verdes*.
6. adj. Dicho especialmente de un fruto: Que aún no está maduro. U. t. en sent. fig.
7. adj. En alfarería, albañilería, etc., dicho de una labor: Hecha con materiales húmedos mientras no se secan.
8. adj. Dicho de un vino: Que hace entender, por su sabor áspero, que en su elaboración se mezcló uva agraz con la madura.
9. adj. Dicho de un conjunto de años de la vida: Correspondientes a la infancia o a la juventud.

10. adj. Dicho de una cosa: Que está en los principios y a la cual falta mucho para perfeccionarse.
11. adj. Dicho de una persona: Inexperta y poco preparada.
12. adj. Dicho de un cuento, de una comedia, de un chiste, etc.: Indecentes, eróticos.
13. adj. Dicho de una persona: Que conserva inclinaciones sexuales impropias de su edad o de su estado. *Viejo verde*.
14. adj. Dicho de un lugar: Destinado a ser parque o jardín, y en el que no se puede edificar. Zona, espacio verde.
15. adj. ecologista. Apl. a pers., u. t. c. s.
16. adj. Dicho de un producto: ecológico (||que no es perjudicial para el medio ambiente).
17. m. Alcacer y demás hierbas que se siegan en verde y las consume el ganado sin dejarlas secar.
18. m. follaje (||conjunto de hojas de árboles y otras plantas).
19. m. Señal de tráfico de color verde que, en los semáforos, indica precaución. *Al ver el verde, aceleró*.
20. m. Colorante o pigmento utilizado para producir el color verde.
21. m. coloq. Cuba. dólar (||unidad monetaria de los Estados Unidos).
22. m. pl. Pastos del campo para el ganado (RAE 2014).

Las primeras once definiciones tienen su equivalente en inglés, pero la duodécima y la decimotercera están ausentes del mundo anglosajón; la conexión entre lo verde y la sexualidad, en efecto, no existe en inglés. Esta connotación de verdor o verdura que refiere a una persona «que conserva inclinaciones sexuales impropias de su edad o de su estado» forma parte intrínseca de la lengua española, y los poetas tales como Lorca, por ejemplo, siempre han sabido jugar con los varios niveles de cada palabra. De hecho, el poeta andaluz recobra en su poesía esa connotación, y además la extiende. Tal es la habilidad poética de Lorca, que

consigue convertir el color verde en un símbolo ambivalente (Harvard 1972: 812-819)<sup>8</sup>, así que lo «verde» en su poema famosísimo «Romance sonámbulo», sugiere no solamente un colorido visual, sino que también insinúa la presencia simultánea del misterio, el erotismo impropio, la crudeza y la muerte trágica:

Verde, que te quiero, verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña.  
Con la sombra en la cintura  
ella suena en su baranda,  
verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Verde que te quiero verde.  
Bajo la luna gitana,  
las cosas le están mirando  
y ella no puede mirarlas (García Lorca 1976: 23-27).

Es precisamente la convergencia de estos cuatro temas —el misterio, el erotismo impropio, la crudeza y la muerte— lo que ahora me propongo profundizar en la segunda parte de este ensayo sobre *Los heraldos negros* de Vallejo.

## 2. LA SEXUALIDAD «VERDE»

Si tuviéramos que pensar en la implicación que podía tener lo «verde» en la obra de Vallejo, en términos generales, es cierto que habría que incluir el episodio más «verde» de su biografía, a saber,

---

8 Es interesante notar que el poeta galés también exploró en sus poesías la ambivalencia del símbolo «verde», especialmente en su poema famosísimo, «The force that through the green fuse drives the flower», y empleaba la palabra para sugerir la fuerza de la naturaleza, la crudeza y también la muerte (Harvard 1972: 812 y 819), pero, a diferencia de Lorca, la conexión con la sexualidad no aparece en la obra de Thomas.

el amor incestuoso del poeta peruano por su sobrina, Otilia Vallejo Gamboa. En mi biografía de Vallejo me he referido a este episodio como un evento fundacional en la creación de la personalidad del poeta; algunos me han criticado por mi «prurito» al incluir una alusión a esta relación en mi texto (Hart 2014: 20-23)<sup>9</sup>. Y, sin embargo, como voy a proponer más abajo, considero que ese evento es crucial porque nos abre un camino para explicar los enigmas, y no me refiero solamente a estas narrativas escondidas por la prudencia de Juan Espejo Asturrizaga (1955: 85)<sup>10</sup>, sino que también nos revela cómo Vallejo veía el lenguaje mismo. En mi biografía de Vallejo he señalado que hay varios puntos en que Espejo Asturrizaga cubre la vida de Vallejo con un velo discreto. También he analizado el empleo que Vallejo hizo de la historia bíblica de Holofernes, que fue decapitado por Judith, y este episodio de la Biblia me ha parecido crucial para entender la cosmovisión angustiada del poeta con respecto al amor, el cual se proyecta típicamente en términos trágicos (Hart 2014: 57-59). El término «trágico» no es una exageración porque, en el amor tal como se describe en su poema, el poeta literalmente pierde la cabeza. Pero, en este artículo, quiero explorar otra figura amorosa usada por Vallejo, la cual me parece aun más importante que la figura de Judith, y es la figura de María Magdalena —también bíblica— a la cual Vallejo recurrió como apoyo de escenario para su floreciente historia de amor.

La única referencia explícita que tenemos en *Los heraldos negros* a María Magdalena se encuentra en el poema «Setiembre». En la tercera estrofa de este poema, Vallejo se refiere a su amada con «tus ojos de Magdala» (174, tomo I); y está clara la referencia porque la figura histórica de María Magdalena era de Magdala,

---

9 Véase también <http://vallejosinfrontera.blogspot.com/2018/>.

10 Hay un ejemplo de cómo Asturrizaga narra las aventuras eróticas sin nunca decir el nombre de la amada.

un pueblo que se encontraba a orillas del lago Galileo. En este poema Vallejo habla de una riña de novios, de la cual se siente avergonzado, y dice —como enamorado— que «y te fui dulce» (174, tomo I). Vallejo dramatiza su relación con su amada, convirtiéndola en María Magdalena y —siguiendo la misma lógica— proyectándose a sí mismo como Cristo.

Recordemos que María Magdalena fue una mujer sanada por Cristo al principio de su ministerio, y que luego se convirtió en una seguidora, como leemos en el Evangelio según Lucas:

Aconteció después, que Jesús iba por todas las ciudades y aldeas, predicando y anunciando el evangelio del reino de Dios, y los doce con él, y algunas mujeres que habían sido sanadas de espíritus malos y de enfermedades: María, que se llamaba Magdalena, de la que habían salido siete demonios, Juana, mujer de Chuza intendente de Herodes, y Susana, y otras muchas que le servían de sus bienes (Lucas 8: 1-3).

También fue la primera persona en descubrir que Cristo había resucitado, como se afirma en el Evangelio según Juan:

Pero María estaba fuera llorando junto al sepulcro; mientras lloraba, se inclinó para mirar dentro del sepulcro, y vio a dos ángeles con vestiduras blancas, que estaban sentados el uno a la cabecera y el otro a los pies, donde el cuerpo de Jesús había sido puesto. Y le dijeron:

—Mujer, ¿por qué lloras?

Les dijo:

—Porque se han llevado a mi Señor y no sé dónde lo han puesto.

Dicho esto, se volvió y vio a Jesús que estaba allí; pero no sabía que era Jesús. Jesús le dijo:

—Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?

Ella, pensando que era el jardinero, le dijo:

—Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto y yo lo llevaré.

Jesús le dijo:

—¡María!

Volviéndose ella, le dijo:

—¡Raboni! —que significa: «Maestro».

Jesús le dijo:

—¡Suéltame!, porque aún no he subido a mi Padre; pero ve a mis hermanos y diles: «Subo a mi Padre y a vuestro Padre, a mi Dios y a vuestro Dios».

Fue entonces María Magdalena para dar a los discípulos la noticia de que había visto al Señor, y que él le había dicho estas cosas (Juan 20: 11-18).

Esta es la versión canónica de María Magdalena, pero su estatus cambió en 521 cuando San Gregorio Magno ofreció una nueva interpretación de ella, al unir distintos pasajes y personas de los evangelios:

Ella, a quien Lucas llama mujer pecadora, a quien Juan llama María, creemos que es la María de la que fueron expulsados siete demonios, según nos cuenta Marcos. ¿Y qué significaban estos siete demonios sino los vicios?... está claro hermanos, que la mujer usó previamente el ungüento para perfumar su cuerpo en actos prohibidos. Eso que antes desplegaba de la manera más escandalosa es lo que ahora ofrece a Dios de la manera más admirable [...] Ella se había tenido para todo deleite, pero ahora se inmola a sí misma. Cambió la masa de sus crímenes por virtudes para servir eternamente a Dios por la penitencia, tanto como ella antes le había equivocadamente despreciado<sup>11</sup>.

Esta versión de María Magdalena —la de una prostituta sensual pero reformada— hay que compararla con otra interpretación,

---

11 San Gregorio Magno, «Homilía XXXIII». Véase información sobre su recuperación posterior por el papado en «María Magdalena, apóstola de los apóstoles, 10.06.2016» (<https://press.vatican.va/content/salastampa/es/bollettino/pubblico/2016/06/10/apostol.html>).

la herética, según la cual María Magdalena fue la amante de Cristo. El *Evangelio de Felipe*, por ejemplo, contiene la siguiente declaración sobre la relación entre Cristo y María Magdalena:

Tal era María Magdalena, la compañera del Hijo. El Señor la amaba más que a todos los otros discípulos, y la besaba a menudo en su boca. El resto de los discípulos, viéndole amando a María, Le dijeron: «¿Por qué la amas más que a todos nosotros?». Contestándoles, Él dijo: «¿Por qué no los amo a ustedes como a ella? Cuando un hombre ciego y uno que ve están juntos en la oscuridad, ellos no difieren entre sí. No obstante, cuando la luz llegue, quien ve verá la luz; en cambio, el ciego permanecerá en la oscuridad» (55-56).

Aunque esta versión de María Magdalena fue rechazada por la Iglesia por ser herética, ha inspirado varias obras de ficción tales como *La última tentación de Cristo* (1988) de Martin Scorsese y *El código Da Vinci* (2003) de Dan Brown<sup>12</sup>. Y también parece que inspiró a Vallejo en su poesía. No podemos decir con certeza si Vallejo tuvo acceso a escritos heréticos como *El Evangelio de Felipe* o *El Evangelio de María Magdalena*, pero podemos conjeturar que es muy probable que habría tenido un interés especial dado que sabía que era descendiente de dos sacerdotes que no habían respetado la ley de la castidad (Hart 2014: 20-23). Según veremos, Vallejo utilizó esta versión herética de la relación de Cristo con María Magdalena como un vehículo para describir su relación con Otilia Vallejo Gamboa.

Antes de entrar en la materia, es importante hacer algunas aclaraciones sobre el papel desempeñado por la religión en la

---

12 En 1969, la Iglesia romana revisó esta versión de María Magdalena y se promovió una nueva interpretación de su papel, como «Apóstol de los Apóstoles», es decir, el más importante de los Apóstoles y el único individuo que verdaderamente entendió a Cristo. Esta nueva versión inspiró la película, *Mary Magdalene*, dirigida por Garth Davis, que se estrenó en 2018.

obra de Vallejo. Por muchos años el debate sobre la religión en Vallejo fue canalizado por dos figuras poderosas y opuestas: Juan Larrea, para quien Vallejo era un poeta católico, y Georgette de Vallejo, para quien era un ateo marxista (Hart 1998: 710-723). Rafael Gutiérrez Girardot, por su parte, rechaza este tipo de maniqueísmo y prefiere una interpretación más cotidiana del papel de la religión en la obra vallejiiana. Ha señalado, por ejemplo, que las varias referencias a la historia sagrada y la vida y pasión de Jesús

permiten conjeturar que el «argumento de la obra» de *Los heraldos negros* consiste en una repetición del acontecimiento de la Crucifixión y de las partes relevantes de su prehistoria (la frase «tránsito de arcilla» sugiere también el barro del Génesis, no solo la Encarnación), pero no con el propósito de elaborar una poética, muy terrenal y en ocasiones algo blasfema *Imitación de Cristo*, sino con el intento de recrearla con una mirada infantil que le permita, como en un fúnebre juego de niños, reservarse el privilegio de ser Cristo o el mal ladrón, de repartir calvarios y cruces, coronas de espinas y penas, de designar en cada caso a quien toca el papel de María como madre o como amada, de la Magdalena como amada o como hermana, del padre que ausculta, como José, la huida a Egipto y de las otras máscaras en el sombrío Viernes Santo, mezclado de Jueves Santo pero sin esperanza de Pascua de Resurrección. De descendencia típicamente romántica —y toda la poesía moderna es, como dice Hugo Friedrich, «romanticismo desromantizado»— lo que hace Vallejo en *Los heraldos negros* es construir su teatro del mundo, su altar de máscaras sagradas, el Gólgota infantil y triste a la vez (Gutiérrez Girardot 1971: 335-350, tomo I).

Si seguimos la hipótesis de Gutiérrez Girardot, podemos interpretar el uso de Magdalena «como amada o como hermana», en el «altar de máscaras sagradas» de Vallejo, esencialmente como un juego poético.

Teniendo en cuenta la proposición de Gutiérrez Girardot, empiezo mi análisis del papel desempeñado por María Magdalena en la poesía de Vallejo con «Nervazón de angustia». Según leemos en las tres primeras estrofas del poema:

Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;  
desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...  
¡Desclava, amada eterna, mi largo afán y los  
dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!

Regreso del desierto donde he caído mucho;  
retira la cicuta y obséquiate tus vinos:  
¡espanta con un llanto de amor a mis sicarios,  
cuyos gestos son férreas cegueras de Longinos!

Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía!  
¡Sinfonía de olivos, escancia tu llorar!  
¡Y has de esperar, sentada junto a mi carne muerta,  
cuál cede la amenaza, y la alondra se va! (149, tomo I).

La referencia a su «amada eterna» como una «dulce hebrea» parece ser una clara referencia a María Magdalena, ya que esta fue una mujer hebrea que vivía en Magdala y, según varias fuentes, fue muy hermosa. La segunda estrofa parece confirmar la hipótesis de que Vallejo, en ciertos poemas, optó por adoptar la personalidad o «máscara» de Cristo, pues se refiere al desierto que ha visitado (como lo hizo Cristo durante cuarenta días y noches), se refiere a sus «sicarios» (como Cristo pudo referirse a los soldados romanos que lo ejecutaron), y hasta alude a Longino, quien, según la tradición cristiana, fue el centurión ciego que clavó una lanza en el costado de Cristo cuando moría en la cruz. La tercera estrofa dramatiza la escena bíblica en la cual María Magdalena espera pacientemente el cadáver de Cristo después de la crucifixión, hasta que, según Vallejo lo dice poéticamente, «la alondra se va», a saber, que el espíritu de Cristo abandona su

cuerpo muerto. En la última estrofa del poema, el poeta clarifica que su creación poética se ha construido sobre la base de la interpretación herética de María Magdalena:

¡Y en mi alma hereje canta su dulce fiesta asiática  
un dionisiaco hastío de café...! (149, tomo I).

Su autodenominación («mi alma hereje») no podía ser más clara. Y la referencia a la «dulce fiesta asiática» es sin duda una alusión al hecho de que la mayoría de las herejías combatidas por la Iglesia desde la era patristica hasta la Edad Media, tales como el arrianismo y el catarismo, tenían su origen en el Oriente. El poeta efectivamente crea un *collage* al ensamblar diversos componentes culturales para expresar una visión del amor que incluye varios elementos tales como la herejía, el Asia, la fiesta, la dulzura, el vino y la locura (sugerido por la referencia a Dioniso) y que excluye elementos tales como lo canónico y el café, los cuales están asociados con lo cotidiano y lo aburrido. Así podemos aceptar la interpretación de Gutiérrez Girardot cuando sugiere que en el poema vallejiano hay una teatralización de «su teatro del mundo, su altar de máscaras sagradas, el Gólgota infantil y triste a la vez», pero debemos matizarla al añadir que a veces estas dramatizaciones poéticas se basaban en versiones heréticas de la Biblia.

Hay otros poemas de *Los heraldos negros* en los cuales hay una exploración semejante del «amor» de Cristo por María Magdalena. En «Comunión», por ejemplo, la descripción de su amante como «Linda Regia» podría ser una alusión a María Magdalena, dada su hermosura legendaria, y la tercera estrofa nos remonta específicamente a la época bíblica con la presencia del río Jordán:

Tu cuerpo es la espumante escaramuza  
de un rosado Jordán;

y ondea, como un látigo beatífico  
que humillara a la víbora del mal! (148, tomo I).

Parece una clara referencia a María Magdalena, por el detalle de la mezcla ambigua de sensualidad («espumante escamaruza») y pureza espiritual («que humillara a la víbora del mal»); la misma ambigüedad caracterizaba a María Magdalena según la Biblia (tanto la ortodoxa como la no ortodoxa). En la última estrofa del poema, Vallejo adopta la «máscara» de Cristo para describir la tragedia de su amor:

¡Tus pies son dos heráldicas alondras  
que eternamente llegan de mi ayer!  
¡Linda Regia! ¡Tus pies son las dos lágrimas  
que al bajar del Espíritu ahogué,  
un Domingo de Ramos que entré al Mundo,  
ya lejos para siempre de Belén! (148, tomo I).

Vallejo recicla algunos episodios de la vida de Cristo —como Belén, la entrada en Jerusalén el Domingo de Ramos, y la bajada del Espíritu—, pero los moldea en su poema para personalizarlos. En el poema vallejiano, por ejemplo, se enfatiza la gran diferencia entre el presente —el momento en que el poeta entra al «Mundo»— y su pasado, descrito como «mi ayer» y «Belén». Es interesante notar que la metáfora principal usada por el poeta para describir su «Linda Regia», aparte del Espíritu (sugerido por las alondras) es el pie («tus pies son [...] tus pies son»). Si hacemos una comparación con la poesía amorosa tradicional, la de Petrarca, por ejemplo, en su *Canzoniere*, que favorece la cara, los ojos, la voz y las manos de la amada, el poema de Vallejo nos choca: alude simplemente a los pies de su amada. Pero la alusión es deliberada en el sentido de que el poeta parece indicar que su amada trata de seguir sus pasos cuando viaja al «Mundo» —que aquí podría ser, quizás, Lima—, cuando dice que sus pies

«eternamente llegan de mi ayer». Y también sugiere que el poeta decidió cerrarle el paso («¡Tus pies son las dos lágrimas / que al bajar del Espíritu *ahogué*»; mis cursivas). El poeta se proyecta en el último verso de la estrofa como «ya lejos para siempre de Belén», y parece inevitable interpretar a Belén como una referencia al pueblo natal de Vallejo, Santiago de Chuco. Dada la conexión estrecha entre Otilia Vallejo Gamboa y Santiago de Chuco —Vallejo y Otilia vivieron en la misma casa por muchos años— es muy probable que este poema sea una alusión al amor impropio y «verde» que Vallejo sentía por su sobrina. Sugiero que Vallejo decidió emplear deliberadamente el vehículo de un texto bíblico apócrifo para describir su amor por su sobrina. Así el epígrafe de *Los heraldos negros* —«Qui potest capere capiat EL EVANGELIO»— tendría otra connotación, más herética de lo que se ha supuesto hasta ahora, o, por lo menos, más irónica.

Hay un poema más que merece ser mencionado en este análisis del uso de textos bíblicos para describir el amor de Vallejo por su amada, y es «Ascuas». Este poema adopta una ética de sacrificio —André Coyné habla del «ambiente de profanación amorosa en el poema» (1957: 39)—, que es semejante a lo que hemos observado en varios de los poemas analizados arriba. Hay otras semejanzas en cuanto al registro y la imagen poética: los «vinos» de «Ascuas» (152, tomo I), por ejemplo, nos recuerdan la petición, «obséquiamme tus vinos», de «Nervazón de angustia» (149, tomo I); la «cruz» de «Ascuas» (152, tomo I) se asemeja a la «cruz» de «Comunión» (148, tomo I); los «lúgubres vinos» de «Ascuas» (152, tomo I), nos hacen pensar en la «champaña / negro» de «Comunión» (148, tomo I); y la referencia a «mi testa» de «Ascuas» (152, tomo I), descrita como «la sangre salvadora de Cristo» por González-Cruz (1975: 91), nos remite inmediatamente a la «testa inmensa» de «Deshojación» (147, tomo I). Esta sobreimposición en cuanto al vocabulario, la tonalidad y las metáforas religiosas entre dichos poemas («Setiembre», «Nervazón de angustias», «Comunión» y

«Ascuas») sugiere que forman un grupo unido. Como he sugerido en mi biografía de Vallejo, la destinataria de «Ascuas», «Nervazón de angustia» y «Comunión» puede ser identificada, y es Otilia, la sobrina de Vallejo (Hart 2014: 56-60). Propongo que no solamente estos tres poemas, sino que también «Setiembre» retratan a una amada, la cual es Otilia Vallejo Gamboa. La única diferencia entre los cuatro poemas es que, mientras que en «Ascuas» Vallejo recurre a la historia de Judith y Holofernes para describir su amor, en «Setiembre», «Nervazón de angustia» y «Comunión» emplea la relación Cristo-María Magdalena para retratar este amor «verde» inspirado por su sobrina.

### 3. LA ENDOGAMIZACIÓN «VERDE» DEL LENGUAJE POÉTICO

¿Cuáles son las implicaciones de este conjunto de poemas que Vallejo quería usar para afirmar el valor de su amor incestuoso por su sobrina? El primer punto que vale la pena destacar es que podemos definir este gesto de desafío con otros gestos, ya que al atacar la cultura humana también ataca la ortodoxia del catolicismo, el logocentrismo y hasta el lenguaje mismo. En esta tercera parte del ensayo me inspiro en la segunda estrofa de «Desnudo en barro», que reza así:

Fosforece un mohín de sueños crueles.  
Y el cielo que murió lleno de voces  
de nieve. Y madrugara, poeta, nómada,  
al crudísimo día de ser hombre (209, tomo I).

Lo que me interesa especialmente en estos versos es la cosmovisión que nos ofrecen del poeta que nos explica cómo hay que entender este «crudísimo día de ser hombre». Aquí el término «crudo» tiene que ver con la sexta definición de «verde» ofrecida por la Real Academia y citada arriba, a saber, «dicho especialmente de un fruto, que aún no está maduro», y también

me basaré en la distinción trazada por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, entre lo crudo y lo cocido. En su estudio *Le cru et le cuit* presentó un análisis dinámico de la cultura en que la diferencia entre lo cocido y lo crudo establece y define la línea divisoria entre la cultura y la naturaleza. En otra obra, *Les structures élémentaires de la parenté*, el gran antropólogo francés demostró que la interdicción (prohibición) universal del incesto es la piedra angular de la cultura humana: «la prohibition de l'inceste est, à la fois, au seuil de la culture, dans la culture, et, en un sens [...] la culture elle-même» (2009: 14). Y —más importante para nuestro análisis— Lévi-Strauss también propone que esta prohibición tiene que ver con la creación de la lengua misma: «exogamie et langage ont la même fonction fondamentale: la communication avec autrui, et l'intégration du group» (2009: 565)<sup>13</sup>. En ese sentido, podemos decir que la prohibición del incesto es tan universal como la lengua:

Toutes ces prohibitions se ramènent donc á un dénominatuer commun: elles constituent toutes un *abus de language*, et elles son, à ce titre, groupées avec la prohibition de l'inceste, ou avec des actes évocatuers de l'inceste. Qu'est-ce que cela signifie, sinon que les femmes elles-mêmes sont traitées comme des *signes*, don on abuse quand on ne leur donne pas l'emploi réservé aux signes, que est d'être *communiqués*? (Lévi Strauss 2009: 568; cursivas en el texto original).

El último párrafo de la obra de Lévi-Strauss parece ser escrito para descifrar la obra de Vallejo porque habla del deseo sentido por todos los hombres de escaparse de la dureza de estas dos reglas que rigen, por un lado, el cambio de las mujeres y, por otro, el cambio de las palabras:

---

13 Hay que señalar que, en ese punto, Lévi-Strauss cita la obra del antropólogo británico W. I. Thomas; véase p. 565, n. 35.

Mais le climat brûlant et pathétique où sont écloses la pensée symbolique et la vie sociale, que en constitue la forme collective, réchauffe encore nos songes de son mirage. Jusqu'à nos jours, l'humanité a rêvé de saisir et de fixer cet instant fugitif où il fut permit de croire qu'on pouvait ruser avec la loi d'échange, gagner sans perdre, jouer sans partager. Aux deux bouts du monde, aux deux extrémités du temps, le mythe sumérien de l'âge d'or et le mythe andaman de la vie future se répondent: l'un, plaçant la fin du bonheur primitif au moment où la confusion des langues a fait des mots la chose de tous; l'autre, décrivant la béatitude de l'au-delà comme un ciel où les femmes ne seront plus échangées; c'est-à-dire rejetant, dans un futur ou dans un passé également hors d'atteinte, la douceur, éternellement déniée à l'homme social, d'un monde où l'on pourrait vivre *entre soi* (2009: 569-570; cursivas en el texto original).

Vallejo deliberada y conscientemente crea una dimensión endogámica en el terreno del lenguaje poético, la cual es análoga al incesto genético, para de ese modo vivir entre sí (*entre soi*) según el término lingüístico empleado por Lévi-Strauss. ¿Y cuáles son las reglas —o, mejor dicho, antirreglas— de esta dimensión endogámica del lenguaje? La primera consecuencia es que Vallejo crea un lenguaje poético dentro de la lengua (entendida en el sentido saussureano de lengua como un sistema usado para fines comunicativos por los miembros de una sociedad), el cual no se entrega a esa sociedad, o por lo menos no se entrega fácilmente a su público, es decir, el equivalente en el mundo literario del «otro hombre» a quien se entrega la hermana según el sistema taxonómico identificado por Lévi-Strauss. Al no entregarse, este lenguaje poético se guarda para sí mismo —la palabra de Vallejo no se «vende» a otros según las reglas de un sistema de cambio clientelar y se conserva en su propia casa—. Efectivamente, cuando Vallejo decide no entregar este lenguaje a otros, le quita su pasaporte de comunicabilidad.

¿Cuál es el resultado de la decisión tomada por Vallejo de «endogamizar» la lengua? Primero, se nota que las palabras gozan de esta pérdida del control y empiezan a crear un nuevo mundo basado en nuevas leyes; un adjetivo, por ejemplo, puede adoptar la modalidad de otro componente gramatical, el sustantivo puede comportarse como si fuera un adjetivo, el adverbio puede disfrazarse de sustantivo, y el sujeto puede convertirse en objeto. Esta aventura llegaría a su cúspide en *Trilce*, pero ya existen algunos indicios de esta trayectoria en *Los heraldos negros*. La primera y segunda estrofas de «Nochebuena» nos ofrecen un buen ejemplo de ello:

Al callar la orquesta, pasean veladas  
sombras femeninas bajo los ramajes,  
por cuya hojarasca se filtran heladas  
quimeras de luna, pálidos celajes.  
Hay labios que lloran arias olvidadas  
grandes lirios fingen los ebúrneos trajes.  
Charlas y sonrisas en locas bandadas  
perfuman de seda los rudos boscajes (151, tomo I).

Vallejo adopta la pose de un modernista que describe una función social aristocrática (ha concluido la orquesta) llena de mujeres hermosas, hombres guapos, «charlas y risas», todo envuelto en un ambiente de misterio y amor. La oscuridad calienta la imaginación; así que hay «sombras femeninas», «quimeras de luna» y «pálidos celajes». Y en el segundo verso de la segunda estrofa, Vallejo nos engaña con la frase «grandes lirios fingen los ebúrneos trajes» porque no sabemos si son los «grandes lirios» los que fingen ser ebúrneos trajes, o si, al revés, son los «ebúrneos trajes» los que fingen ser grandes lirios. Las dos interpretaciones son válidas y completamente aceptables desde el punto de vista de la gramática. Vallejo nos obliga a aceptar esta ambigüedad, así que estamos viendo un mundo que nos engaña —tanto gramática

como visualmente— puesto que no sabemos cuál es el sujeto y cuál el objeto.

En conclusión: la palabra poética vallejana tiene mucha destreza y sabe copiar el ácido desoxirribonucleico de una palabra compañera de la misma manera en que lo hace un virus. En consecuencia, se complican y se vuelven ágiles las fronteras entre las palabras, y las palabras pueden actuar quiásmicamente, igualando las diferencias entre palabras diferentes y, al mismo tiempo, diferenciando entre palabras iguales. De esta manera, el lenguaje vallejano nos susurra: «lo que fue igual (hombre y sobrina) ahora es diferente, y lo que fue diferente (sujeto y objeto) ahora es igual». De esta manera, Vallejo crea en su poesía el reverso de la lengua, un mundo al revés —tanto de la vida como de la lengua—. Esta es la táctica poética usada por Vallejo para sostener su cosmovisión del «día crudísimo de ser hombre». Vallejo logra crear con su poesía (y en *Los heraldos negros* las raíces de este mundo ya están plantadas) un mundo indomable, prelogocéntrico, que rompe las leyes «cocinadas» de la sociedad humana, y se enfrenta con la crudeza de lo prehumano, lo endogámico, lo herético, lo crudo, lo verde...

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COYNÉ, André (1957). *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Letras Peruanas.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1955). *César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923*. Lima: Juan Mejía Baca.

GARCÍA LORCA, Federico (1976). *Romancero gitano. Poema del cante jondo*. Madrid: Espasa-Calpe.

GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F. (1975). *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca: microcosmos poéticos, estudios de interpretación crítica*. Nueva York: Las Américas.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1971). «La “muerte de Dios”». En FLORES, Ángel (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo I. Nueva York: Las Américas, 335-352.

HART, Stephen M. (1988). «War within a War: Poetry and the Spanish Civil War». *iNo pasarán! Art, Literature and the Spanish Civil War*. Londres: Támesis, 106-122.

\_\_\_\_\_ (1998). «Vallejo’s “Other”: A Note on Versions of Otherness in the Work of César Vallejo (1892-1938)». *Modern Language Review*, 93, 710-723.

\_\_\_\_\_ (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Traducción de Nadia Stagnaro. Lima: Cátedra Vallejo.

HARVARD, Robert G. (1972). «The Symbolic Ambivalence of “Green” in García Lorca and Dylan Thomas». *Modern Language Review*, 67, 4, 810-819.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2009). *Les structures élémentaires de la parenté*. Berlín: De Gruyter Mouton.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*. Vigésimo tercera edición. Madrid: Espasa Libros.

SCHNEIDER, Luis Mario (1971). «Comienzos literarios de Vallejo». En FLORES, Ángel. (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo I. Nueva York: Las Américas, 133-181.

VALLEJO, César (1997). *Poesía completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 71-87

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5181

# Los estilos de pensamiento en «Canciones de hogar» de César Vallejo

## The Thinking Styles in «Songs of Home» of César Vallejo

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

Universidad de Lima

(Lima, Perú)

crferna@ulima.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7474-8666>



### RESUMEN

No hay un solo estilo en un poemario, libro de cuentos, novela u obra de teatro. Existe una pluralidad de estilos que luchan entre sí. Giovanni Bottirolí, sobre la base de la propuesta de Mijaíl Bajtín, formula que existen tres estilos de pensamiento: el separativo, que es rígido y suprime las ambigüedades entre significante y significado; el distintivo, que implica un trabajo con las oposiciones y tiene, a veces, una dimensión dialéctica; y el confusivo, que implica el triunfo del caos en el ámbito del discurso. En «Canciones de hogar», luchan los tres estilos de pensamiento: el separativo, que es cuestionado por el distintivo (que implica el tratamiento dialéctico entre la escritura y la oralidad en «Los pasos lejanos», verbigracia) y el confusivo (que

evidencia la ruptura de la sintaxis y la presencia embrionaria de algunos rasgos vanguardistas en «A mi hermano Miguel», por ejemplo).

**Palabras clave:** estilo, pensamiento, separativo, distintivo, confusivo.

## **ABSTRACT**

There is not a single style in a book of poems, book of stories, novel or play. There is a plurality of styles that fight each other. Giovanni Bottioli, on the basis of Mikhail Bakhtin's proposal, formulates that there are three styles of thought: separative, that is rigid and suppresses the ambiguities between signifier and meaning; the distinctive, that implies a work with the oppositions and has, sometimes, a dialectic dimension; and the confusive one, that implies the triumph of the chaos in the scope of the discourse. In «Songs of Home», the three styles of thoughts struggle: the separative that is questioned by the distinctive (which implies the dialectical treatment between writing and orality in «The distant steps», for example) and the confusing (that evidences the rupture of the syntax and the embryonic presence of some avant-garde features in «To my brother Miguel», for example).

**Key words:** style, thought, separative, distinctive, confusing.

Recibido: 15/05/19    Aceptado: 22/06/19

Pocas obras tan trascendentes como la de César Vallejo (1892-1938). Roberto Paoli (1981), el celebrado peruanista, afirma que *Trilce* es probablemente el poemario de la vanguardia posbélica más importante en el ámbito mundial; es decir, Vallejo, según el crítico literario italiano, supera a Guillaume Apollinaire, André Breton o Paul Éluard, para referirnos a tres poetas imprescindibles de lengua francesa del siglo XX. Se han escrito decenas de libros y miles de artículos sobre el autor de Santiago de Chuco: no es fácil cincelar una propuesta nueva.

Mi investigación se basa en la siguiente hipótesis: en *Los heraldos negros* hay metáforas orientacionales y personajes que evidencian la lucha entre los estilos de pensamiento. Ello manifiesta cómo en un poemario existe más de un solo estilo que entra en pugna con otro, de manera que hay varias voces que hablan estilísticamente en el tejido de una obra literaria. Me sustentaré en los planteamientos del teórico italiano Giovanni Bottiroli (1993, 1997, 2006, 2013), quien, en función de las ideas de Bajtín (1982), considera que hay una heterofonía de posturas estilísticas en una novela, poemario, libro de cuentos o tratado de filosofía.

Si bien la contribución académica de los investigadores sobre *Los heraldos negros* es notable, no existe un estudio riguroso de dicho poemario a partir de los aportes de la lingüística cognitiva de George Lakoff y Mark Johnson (2003), y de la retórica general textual de Giovanni Bottiroli (1993, 1997, 2006, 2013). Trataré de realizar una primera aproximación a la poesía de Vallejo basándome en el marco teórico antes mencionado. Tomaré el concepto de metáfora orientacional de la teoría de Lakoff y Johnson; asimismo, asimilaré la noción de pluralidad de estilos del planteamiento

de Bottirolí, quien realiza una clasificación de los personajes en metafóricos, metonímicos, sinecdóquicos y antitéticos<sup>1</sup>.

## 1. LOS ESTILOS DE PENSAMIENTO EN UNA OBRA LITERARIA, LA TAXONOMÍA DE LAS METÁFORAS Y LOS TIPOS DE PERSONAJE

Tradicionalmente se comprendía que en una obra literaria había un solo estilo. Esta concepción fue desarrollada por algunos discípulos de Ferdinand de Saussure, entre los cuales destacaba Charles Bally. Dicho planteamiento subrayaba que había una oposición entre lengua (*langue*) y habla (*parole*). La primera era un conjunto de signos que configuraba un sistema con sus propias reglas y normas de funcionamiento; en cambio, la segunda ponía de relieve el uso individual de un idioma. El concepto de estilo tenía relación con el de habla porque, según la estilística tradicional, ella constituía la manera particular de emplear una lengua. Sin embargo, dicha óptica fue cuestionada por Mijaíl Bajtín, quien planteó la noción de heterofonía, que develaba una pluralidad de estilos en un determinado discurso. En otras palabras, este último muestra la lucha entre los diversos estilos y hace del texto literario un campo de batalla.

Bottirolí (2010) afirma que deberíamos aprender a concebir que los conflictos son fecundos, y las pacificaciones, estériles. En otras palabras, no existe un solo estilo en una obra, sino que hay posturas estilísticas que luchan entre sí. Bottirolí (1993) concibe que hay tres estilos en el ámbito de la filosofía y de la literatura a partir de la lógica que maneja cada autor. El primero es el *estilo separativo*, que es rígido y disminuye la ambigüedad entre significante y significado. Se trata de una lógica disyuntiva porque se reduce un tanto el diálogo fructífero entre las distintas culturas.

---

1 En realidad, Bottirolí distingue personajes metafóricos, sinecdóquicos y metonímicos. Agregaré, como aporte personal, el cuarto tipo de personaje, es decir, el antitético, sobre la base de los planteamientos de Bottirolí.

Por ejemplo, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, de José de la Riva-Agüero, donde se plantea que la peruana es una literatura tal como lo es la de Murcia o la de Aragón; vale decir, una provincia de la literatura peninsular. Otro caso es la poesía modernista de Rubén Darío cuando aborda las culturas amerindias en *Cantos de vida y esperanza*, porque realiza dicho acercamiento desde una óptica exotista y no profundiza en el análisis del pensamiento mítico de los antiguos mexicanos en el poema «A Roosevelt», cuando alude a Netzahualcoyotl. Tanto Riva-Agüero como Darío son autores notables, pero impregnados, en cierta forma, de una visión eurocéntrica al referirse a las culturas amerindias.

Frente a la lógica disyuntiva se enfrenta la conjuntiva, que se manifiesta en dos estilos: el *distintivo* y el *confusivo*. Sin duda, el distintivo supone el tratamiento de la contradicción entre dos términos que se oponen entre sí; por eso, revela, en muchos casos, la presencia de una inteligencia estratégica de naturaleza dialéctica. Verbigracia, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui supone el tratamiento de la contradicción entre lo andino y lo occidental a través de la formulación de tres periodos en la literatura peruana: el colonial, donde la literatura peruana es una provincia de la peninsular; el cosmopolita, que implica la apertura de dicha producción literaria a otras literaturas distintas de la española como la francesa o la italiana; y el nacional, donde la creación literaria peruana adquiere su personalidad propia y distintiva, sin dejar de seguir asimilando creativamente los aportes de escritores europeos. Reconozco dialécticamente, en este caso, una tesis, una antítesis y una síntesis. Otro ejemplo del estilo distintivo es *Los ríos profundos* de José María Arguedas, quien, a través del personaje Ernesto, percibe la oposición entre lo andino y lo occidental en el internado de Abancay: el padre director representa a la religión católica al servicio del feudalismo tradicional; sin embargo, el río

Pachachaca y la música del canto de los pájaros evocan el mundo andino que habita en la memoria de Ernesto.

Por último, el estilo confusivo implica el triunfo del caos sobre el orden, y el funcionamiento, en muchos casos, de un tiempo cíclico, además de incentivar una analogía de términos casi interminable. Un caso representativo es *El pez de oro* de Gamaliel Churata, donde hay una escritura híbrida y de ruptura (que nos recuerda a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas) porque presupone que en un texto ensayístico se mezclan la narrativa y la poesía a través de una escritura experimental y caótica. En dicha obra de Churata (2012a, 2012b), aparecen con fuerza las culturas quechua y aimara, que se revelan en una estructura de retablo (Huamán 1994; Bosshard 2014), de manera que se encuentra la noción de profundidad y de estructura circular (léase cíclica), «la cual se inicia con un retablo que comparte su título con el último: ambos se denominan precisamente *El pez de oro*» (Di Benedetto 2017). En el ámbito de la poesía, una evidencia del estilo confusivo está en *Trilce*, donde las transposiciones sintácticas, semánticas, grafemáticas y lógicas producen un verdadero caos discursivo. A ello hay que sumar que la figura de la madre muere, pero, a la vez, renace en la mente del sujeto poético, de manera que el locutor comprueba que existe allí el funcionamiento de un tiempo cíclico.

Ahora bien, los estilos luchan entre sí en una obra literaria o filosófica. Por ejemplo, en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* vence el estilo distintivo; sin embargo, aparece el estilo separativo cuando Mariátegui afirma que la poesía de Chocano pertenece al periodo colonial de nuestra literatura, afirmación rígida conceptualmente hablando, pues no se condice con una inteligencia estratégica de naturaleza dialéctica. Otra muestra de esa lucha estilística se observa en *Trilce*, donde triunfa el estilo confusivo, pero algunos textos del

mencionado poemario son algo más tradicionales (poemas XXIV y XXXVII, entre otros), de manera que se percibe, en ese caso, la reminiscencia de un estilo distintivo más tradicional de algunas secciones («Canciones de hogar») de *Los heraldos negros* en ese segundo poemario de Vallejo.

Otra noción que emplearé es la de metáfora. Lakoff y Johnson (2003) afirman que las metáforas son de tres tipos: las *estructurales*, las *ontológicas* y las *orientacionales*. Estas últimas son las más importantes para mi análisis. Son metáforas de tipo espacial y se materializan en expresiones como *caí en una severa depresión* o *alcancé la cumbre del éxito*; en otras palabras, son procedimientos metafóricos que toman en cuenta las oposiciones entre alto-bajo, centro-periferia, izquierda-derecha, etc. Dicha particularidad se evidencia en la expresión *soy de izquierda o de centroderecha* en el ámbito de la política.

En la poesía de Vallejo predominan las metáforas orientacionales. En tal sentido, en «La araña», poema de *Los heraldos negros*, el hablante caracteriza a este animal tomando en cuenta las relaciones espaciales entre las partes del cuerpo de aquella: «Es una araña que temblaba fija / en un filo de piedra; / el abdomen a un lado, / y al otro la cabeza» (Vallejo 1991: 89). Asimismo, en «Dios», se alude, desde un punto de vista orientacional, a la caminata de la divinidad en la interioridad del yo: «Siento a Dios que camina / tan en mí, con la tarde y con el mar. / Con él nos vamos juntos. Anochece. / Con él anohecemos. Orfandad...» (Vallejo 1991: 186), aspecto que podría llevar al lector a situar a los seres humanos en un lugar desamparado por el Dios creador. Los ejemplos podrían multiplicarse. Lo importante es señalar que, en *Los heraldos negros*, Vallejo establece relaciones entre los objetos y sujetos en función de las relaciones en el espacio: aquí-allá, arriba-abajo, centro-periferia, entre otras posibilidades. Esta particularidad de la lírica vallejana será explicada más adelante.

El estudio de los personajes ha sido uno de los grandes temas de la teoría literaria contemporánea. Bottioli (1993) plantea que hay cuatro provincias figurales: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la negación (antítesis); en otros términos, el ser humano piensa el mundo de manera metafórica, metonímica, sinecdóquica o antitética. Los personajes, en tal sentido, se sitúan en este ámbito. Por consiguiente, hay personajes metafóricos, metonímicos, sinecdóquicos y antitéticos. Verbigracia, en las novelas de aprendizaje, como *Los ríos profundos*, Ernesto es un *personaje metafórico* porque aprende sobre la base de la analogía y percibe la convivencia con otros adolescentes (de diferentes etnias y clases sociales) en el internado de Abancay a partir de la configuración, en su mente, de una analogía con su pasado donde convivió con los indígenas cuando era solamente un niño. En cambio, en los relatos de Frank Kafka preponderan los *personajes metonímicos*, hecho que se observa en Gregorio Samsa, donde existe la relación hombre-bestia a través de un fenómeno de contigüidad. En los poemas épicos, sobresalen los *personajes sinecdóquicos*, por ejemplo, Agamenón representa la parte de un todo (la sociedad esclavista en la antigua Grecia). Por último, Hamlet es un *personaje antitético* porque en él existe la lucha entre el ser y no ser; actuar y no actuar; vivir o suicidarse. Se trata, por consiguiente, de formular una teoría dinámica del personaje en función de la asunción de las provincias figurales en el campo del análisis de las acciones de un relato o poema.

En la poesía de Vallejo, hay textos donde se observa el funcionamiento de los cuatro tipos de personajes. Por ejemplo, en «Avestruz», la Melancolía es un *personaje sinecdóquico* porque constituye la encarnación de una idea (de naturaleza bíblica) y representa, en tal sentido, una etapa histórica marcada por el predominio de la idiosincrasia cristiana. La relación parte-todo (Melancolía-periodo romántico que implica la revaloración de los valores cristianos) es ostensible en el

poema porque además en este se percibe una parte constitutiva (el pico): «Melancolía, saca tu dulce pico ya; / no cebes tus ayunos en mis trigos de luz» (Vallejo 1991: 83). Ahora bien, en el mismo poema, el hablante es un *personaje metafórico* que conoce el mundo a través del mecanismo de la analogía. Ello se observa cuando compara la O con la gran boca del ataúd a partir de la percepción de la ironía del féretro humanizado: «No acabes el maná de mujer que ha bajado; / yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz, / mañana que no tenga yo a quien volver los ojos, / cuando abra su gran O de burla el ataúd» (Vallejo 1991: 83). Ahora bien, el locutor, en el poema «El palco estrecho», es un *personaje metonímico* porque desea ser actor y espectador a la vez del teatro de la vida. He ahí un fenómeno de contigüidad interna. Anhela observar y actuar de manera decidida: «Hasta qué hora no suben las cortinas / esas manos que fingen un zarzal? / Ves? Los otros, qué cómodos, qué efígies. / Más acá, más acá!» (Vallejo 1991: 92). Se encuentra, en tal sentido, fragmentado en dos esferas complementarias entre sí. Se trata de un fenómeno de contigüidad interna (dos sentimientos yuxtapuestos) y no externa como la de Gregorio Samsa (hombre-bestia). Por último, en «El pan nuestro», el locutor es un *personaje antitético* porque en su interioridad luchan dos sentimientos dispares: el primero es el de haber ocupado injustamente el lugar del otro, mientras que el segundo busca realizar plenamente la justicia en el mundo. En consecuencia, el poeta subraya en la cuarta estrofa: «Todos mis huesos son ajenos; / yo talvez los robé» (Vallejo 1991: 158), donde resulta interesante cómo el hablante siente que su propio cuerpo implica la asunción de un sitio que le corresponde a otro ser humano. Es como si se hubiera apropiado de otros huesos que no le pertenecen. Además, la idea del mal ladrón que fue crucificado al lado de Jesús acentúa la soledad y desamparo del hablante: «Yo soy un mal ladrón... A dónde iré!» (Vallejo 1991: 158).

## 2. LA LUCHA ENTRE LOS ESTILOS DE PENSAMIENTO EN «CANCIONES DE HOGAR»

En «Canciones de hogar», sexta parte de *Los heraldos negros*, se percibe un mayor hálito vanguardista (Fernández 2003; Lauer 2001, 2003; López 1999; Vich 2000) y el predominio del *estilo confusivo*. Vallejo se aleja del régimen separativo edulcorado del modernismo indianista y se aproxima al habla oral para abordar los temas del hogar provinciano. Se multiplican las semejanzas de modo interminable y creativamente caótico. En «Enereida» se afirma sin ambages: «Mi padre, apenas, / en la mañana pajarina, pone / sus setentiocho años, sus setentiocho / ramos de invierno a solear» (Vallejo 1991: 198). La hipérbole final de los «setentiocho ramos» implica el régimen *confusivo*, pues hace que el anciano sea ya el centro de la escena y ocupe, con su transcurrir vital, todo el espacio natural. Imaginar setenta y ocho ramos: es una cantidad hiperbólica y supone el triunfo de la semejanza inacabable. Ya no es la idealización modernista de la naturaleza, sino que se plantea cómo los años vividos configuran un nuevo paisaje humano. Se han quebrado las rígidas fronteras entre el hombre y la naturaleza: se trata de una naturaleza poblada de seres vivos. El padre de Vallejo como personaje ficcionalizado semeja un viejo comunero lleno de sabiduría y experiencia.

En «A mi hermano Miguel», el locutor personaje recuerda a su hermano Miguel ya fallecido. Con él jugaba a las escondidas, mientras que la madre, con mucha ternura, le recriminaba a sus dos hijos su accionar lúdico. La idea que subyace al poema es que Miguel se escondió tristemente una noche de agosto, es decir, murió. Sin embargo, el final del poema instaaura el triunfo del régimen *confusivo*. Miguel ya falleció, pero aún vive en la mente del hermano. Por lo tanto, los versos finales son contundentes: «Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá» (Vallejo 1991: 196). El caos es absoluto: no se sabe si

Miguel está muerto o vivo. Parece que los vivos y los muertos convivieran en el mismo espacio: el que se muere no se va al cielo, sino que permanece en el mismo ámbito donde están los vivos. En tal sentido, el hermano desea modificar aún la actitud de su hermano Miguel («no tardes en salir») y así expresar la esperanza de que este último regrese desde el recinto de la muerte al de la vida. Pasaré al abordaje de un poema muy representativo de Vallejo.

### 3. ANÁLISIS DE «LOS PASOS LEJANOS»

Mi padre duerme. Su semblante augusto  
figura un apacible corazón;  
está ahora tan dulce...  
si hay algo en él de amargo, seré yo.

Hay soledad en el hogar; se reza;  
y no hay noticias de los hijos hoy.  
Mi padre se despierta, ausculta  
la huida a Egipto, el restañante adiós.  
Está ahora tan cerca;  
si hay algo en él de lejos, seré yo.

Y mi madre pasea allá en los huertos,  
saboreando un sabor ya sin sabor.  
Está ahora tan suave,  
tan ala, tan salida, tan amor.

Hay soledad en el hogar sin bulla,  
sin noticias, sin verde, sin niñez.  
Y si hay algo quebrado en esta tarde,  
y que baja y que cruje,  
son dos viejos caminos blancos, curvos.  
Por ellos va mi corazón a pie (Vallejo 1991: 195).

Coyné afirma que en «Los pasos lejanos»: «El poeta no evoca el hogar que ha abandonado y en el cual unos seres amados piensan constantemente en él, sino que se lo “representa” en el sentido literal de la palabra o, mejor dicho, transporta su presente al presente del padre y de la madre» (1957: 58). Ortega señala que se configura una discontinuidad entre el padre y el hijo «a pesar de la identificación que crea el sentimiento» (1974: 64). González Vigil indica que «el yo se pinta alejado del paraíso hogareño: sus pasos están lejanos. Sin embargo, con los ojos del alma contempla a sus padres, afectados por su ausencia» (1988: 236).

### **3.1. La metáfora orientacional de lejanía-cercanía**

Este poema es típicamente orientacional porque los sujetos se sitúan espacialmente lejos unos de los otros. En la segunda estrofa, la contundencia de la situación es ostensible: «Está ahora tan cerca; / si hay algo en él de lejos, seré yo». Este fenómeno tiene una profunda relación con una cercanía corporal, pero que implica una indudable lejanía afectiva. Los cuerpos están próximos el uno al otro, pero hay una distancia en lo que respecta a la situación psicológica que se evidencia entre el padre y el hijo. Ya en la primera estrofa, la dulzura del padre se contrapone a la tristeza del hablante, aspecto que, desde el punto de vista orientacional, también incide en una separación dramática entre el hijo y su progenitor.

Más adelante, aparece la lejanía entre la madre y el hijo a través del empleo del adverbio «allá»: «Y mi madre pasea allá en los huertos», mientras que el hablante se encuentra en una honda soledad. Lo que acentúa aún más este sentimiento de desamparo es que el locutor personaje es el único niño en un mundo adulto, ajeno y separado de él. No está el hermano Miguel a quien se le rinde homenaje en otro poema.

En suma, hay un macroespacio que es la casa, y, dentro de esta dos microespacios: el de los adultos y el del niño. Estos microespacios parecen estar escindidos uno en relación con el otro desde el punto de vista afectivo. En uno reina la dulzura; y, en el otro, la orfandad. Es como si el yo se sintiera acompañado físicamente, pero en realidad se halla absolutamente solo porque está en otro lugar distinto del que habitan los adultos. Se trata de dos ámbitos yuxtapuestos y complementarios; pero no plenamente articulados uno respecto al otro. Este hecho acentúa la orfandad del hablante.

### **3.2. El personaje antitético y los campos figurativos**

Se trata de un personaje antitético que se halla escindido entre dos fuerzas: la del niño solitario y la de los adultos. Esta particularidad contrastiva, en lo que concierne a la consideración de los sujetos que lo rodean, se observa cuando el hablante califica al padre, primero, de «augusto» (es decir, solemne y espléndido), pero luego lo describe como «apacible»; o cuando cataloga a la madre como paseante en los huertos, mas luego subraya que está «saboreando un sabor ya sin sabor». En tal sentido, el yo, al no sentir la presencia de hermanos («no hay noticias de los hijos hoy»), se siente desarraigado en un mundo adulto y ajeno a él.

En lo que respecta a los campos figurativos, es ostensible el empleo de la antítesis antes mencionada (lejanía-cercanía); sin embargo, esta también se manifiesta en la paradoja «saboreando un sabor ya sin sabor» que configura el desencanto de la madre y donde «la calidad emotiva se crea mediante utilización de un mismo vocablo hasta agotarlo» (Coyné 1957: 59), además del tono oral del verso: Vallejo abre sus puertas al habla coloquial en el poema.

No deberíamos olvidar el uso de la metáfora en la expresión «el restañante adiós», en la cual se alude a detener el flujo de

la hemorragia e implica la interrelación entre dos isotopías: la del cuerpo (la sangre) y la de los afectos (la despedida). Otro ámbito figural es el de la enumeración, cuando Vallejo dice que «Hay soledad en el hogar, sin bulla, / sin noticias, sin verde, sin niñez». Sin embargo, en los mencionados versos también se percibe la utilización del campo figurativo de la metonimia de efecto-cause porque no hay bullicio ni noticias debido a que no están los hermanos presentes; no hay color verde, pues no hay naturaleza plena, es decir, los niños ya no se encuentran jugando en la morada paterna.

Un recurso estilístico digno de mención es el empleo de la armonía vocálica (repetición de vocales con el fin de darle equilibrio y belleza al verso) en los siguientes versos: «Está ahora tan suave, / tan ala, tan salida, tan amor», donde destaca el uso de la vocal «a»; además, cabe mencionar cómo el adverbio pasa a calificar, de manera anómala y magistral, a ciertos sustantivos como «ala» y «amor». Vallejo se acerca ya a la poética vanguardista de ruptura.

### **3.3. El estilo separativo y el distintivo**

«Los pasos lejanos» evidencia la lucha entre dos estilos: el *separativo* y el *distintivo*. El primero se manifiesta en un léxico enjoyado de algunos versos (el adjetivo «augusto» y el verbo «ausculta», por ejemplo) y en el exotismo de cuño modernista. Rama (1985) señala cómo Rubén Darío buscaba insistentemente que la poesía estuviera en un universo incontaminado y exento de todo tipo de oralidad. Se trata de la vena exotista del poeta nicaragüense. Por eso, la expresión «Mi padre se despierta, ausculta la huida a Egipto» revela un acercamiento un tanto epidérmico a un episodio bíblico. No se vincula de modo fecundo con los ejes temáticos básicos del poema. A dicho estilo separativo se opone el distintivo, que implica el profuso uso de la oralidad a lo largo del poema y el tratamiento de la oposición entre el

mundo de los adultos (primer microespacio) y el de los niños (segundo microespacio). En el primero, hay mayor dinamismo: el padre se despierta; la madre pasea. En el segundo, se percibe mayor estatismo: hay soledad y no existe bullicio alguno.

El *estilo confusivo* aparece al final del poema porque se multiplica interminablemente la semejanza: el caos ya no está solo en el desamparo sentido en el hogar, sino en la tarde porque allí «hay algo quebrado», es decir, desarticulado y sin un rumbo fijo. La vejez no solo se asocia con la edad avanzada de los padres, sino también con los «caminos blancos, curvos». Por eso, se evoca la muerte del sujeto asociada a una especie de retorno sin fin: «Así, los padres son “dos viejos caminos blancos, curvos”: blancos porque aparecen vacíos y curvos porque caen hacia la muerte» (Ortega 1974: 65). El caos, en tal sentido, conduce hacia el final de la existencia: el color blanco asociado a la vejez y a la curvatura irreparable del cuerpo.

En suma, los tres estilos de pensamiento luchan en la obra poética de Vallejo. No hay un solo régimen de sentido en un poemario, sino que el estilo separativo, el distintivo y el confusivo bregan entre sí. Testimonio ostensible de que un texto es dinámico en la creación fecunda del sentido. Por ello, un poemario es un campo de batalla donde luchan los estilos. Ello evidencia cómo la poesía de Vallejo manifiesta una diversidad y una riqueza indiscutibles.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, Mijaíl (1982). *Estética de la creación verbal*. México D. F.: Siglo XXI.

BOSSHARD, Marco Thomas (2014). *Churata y la vanguardia andina*. Lima: CELACP/Latinoamericana Editores.

BOTTIROLI, Giovanni (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri.

\_\_\_\_\_ (1997). *Teoria dello stile*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.

\_\_\_\_\_ (2006). *Che cos'è la teoria della letteratura*. Torino: Giulio Einaudi Editore.

\_\_\_\_\_ (2013). *La ragione flessibili. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri.

CHURATA, Gamaliel (2012a). *El pez de oro*. Edición de Helena Usandizaga. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2012b). *Textos esenciales*. Tacna: Editorial Khorekhenkhe.

COYNÉ, Andrés (1957). *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Letras Peruanas.

DI BENEDETTO, Matías (2017). «El retablo como dispositivo de lectura en *El pez de oro* de Gamaliel Churata». *Orbis Tertius*, XXII, 26. Recuperado de <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe52/8925>>. (Consulta 10 de mayo de 2019).

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2003) [1990]. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Segunda edición. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Dedo Crítico.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1988). *Leamos juntos a Vallejo. Los heraldos negros y otros poemas juveniles*. Tomo I. Lima: Fondo Editorial del Banco de Reserva del Perú.

HUAMÁN, Miguel Ángel (1994). *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Horizonte.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (2003) [1980]. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

LAUER, Mirko (2001). *La polémica del vanguardismo 1916-1928*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

\_\_\_\_\_ (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

LÓPEZ LENCI, Yasmín (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años veinte*. Lima: Horizonte.

ORTEGA, Julio (1974). *La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad en el Perú*. Lima: Peisa.

PAOLI, Roberto (1981). *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Firenze: Casa Editrice D'Anna.

RAMA, Ángel (1985) [1970]. *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Alfadil Ediciones.

VALLEJO, César (1991). *Obras completas*. Tomo I: *Obra poética*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

VICH, Cynthia (2000). *Indigenismo de vanguardia. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 89-104

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5182

## **Estructura de «Canciones de hogar» de *Los heraldos negros***

Structure of «Songs of Home»  
of *The Black Heralds*

SANIEL LOZANO ALVARADO

Universidad Privada Antenor Orrego

Instituto de Estudios Vallejanos

(Trujillo, Perú)

slozanoa@upao.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-3880-8254>



### **RESUMEN**

«Canciones de hogar», la sección más breve de *Los heraldos negros*, está compuesta por cinco poemas, cuatro de los cuales se desarrollan en el contexto del hogar, en un ambiente íntimo y familiar, de marcado carácter subjetivo, anímico y espiritual, casi siempre dominado por la imagen del padre. La dimensión lineal del tiempo combina el presente con el pasado, con un fuerte carácter psicológico. La integración de las tres magnitudes —presente, pasado y futuro— solo se da en el poema «Enereida». La perspectiva de construcción de los poemas es personal, como algo primordial que le ocurre, siente y preocupa al propio

enunciador; por tanto, las demás personas no se sienten o no nos consideramos representados. El título es connotativo y bisémico, pues estrictamente no alude a ninguna canción o melodía, sino al ambiente íntimo y hogareño, transido de nostalgia, lejanía, añoranza y también de presagio de la muerte inexorable. Los posibles significados destacan el valor del hogar, el amor al padre, la ausencia del hermano, la sensación de vacío y soledad. El lenguaje parte de un sustrato popular, pero dotado de una riqueza artística admirable.

**Palabras clave:** estructura, perspectiva, significado connotativo, *Los heraldos negros*.

## ABSTRACT

«Songs of Home», the shortest section of *The Black Heralds*, is composed of five poems, four of which are developed in the context of the home, in an intimate and family environment, with a marked subjective, emotional and spiritual character, almost always dominated by the image of the father. The linear dimension of the time combines the present with the past, with a strong psychological character. The integration of the three magnitudes —present, past and future— only occurs in the poem «Enereida». The perspective of construction of the poems is personal, as something primordial that happens, feels and worries the enunciator himself; therefore, other people do not feel or consider themselves represented. The title is connotative and bisemic, because strictly it does not allude to any song or melody, but to the intimate and homelike atmosphere. The possible meanings highlight the value of the home, the love of the father, the absence of the brother, the feeling of emptiness and loneliness. The language starts from a popular substrate, but endowed with an admirable artistic wealth.

**Key words:** structure, perspective, connotative meaning, *The Black Heralds*.

Recibido: 29/05/19 Aceptado: 25/06/19

## 1. INTRODUCCIÓN

Una de las secciones más tiernas, tensas, doloridas, desbordantes de amor filial y doblegadas ante la sensación de acabamiento, soledad y lejanía, es «Canciones de hogar», cuyo contenido se desarrolla precisamente en el ámbito del hogar, sostenida por la sensación imprescindible de la orfandad, la soledad, el irreprimible partir, yéndose poco a poco, ante la inminencia de la muerte que nos acosa siempre. Como dice Zoilo León en su exhaustivo ensayo *Presencia del hogar en la poesía de César Vallejo*: «Esta visión cotidiana, indudablemente, dio motivo para que el poeta enfrentara, todos los días, la muerte a la vida y considerara a esta como un tránsito inexorable hacia aquella: vivimos para morir en la concepción vallejana» (1981: 26).

Por otro lado, la presencia del niño —o del hijo— constituye una vertiente primordial y decisiva en la producción narrativa y poética de César Vallejo. Y no se trata de una opción casual, esporádica o de segundo orden; tampoco de uno de los temas o motivos corrientes de inspiración, sino de toda una rica vertiente que recorre las fibras más sensitivas, específicamente, de la producción poética del autor.

Sin embargo, no obstante la persistencia del asunto, nos parece que la crítica no ha profundizado lo suficiente en su exploración y más bien se ha interesado por otros aspectos, por supuesto también válidos y pertinentes para el esclarecimiento de la creación poética vallejana. Entonces, adquieren particular relieve las sagaces observaciones de críticos tan importantes, como el acucioso y entrañable vallejista salmantino Julio Vélez

Noguera, para quien «la poesía en lengua castellana es distinta desde que Vallejo mostró la cantidad de ternura que tienen las palabras desperdigadas entre los huesos» (1988: 13), así como las de otro español notable, Félix Grande, quien considera a nuestro ilustre compatriota como «el poeta que más infancia conserva en su poesía». Asimismo, resultan sumamente esclarecedoras las valiosas observaciones de Alejandro Lora Risco:

Si tuviéramos que resumir en pocas palabras el contenido de la obra poética de Vallejo, diríamos que su poesía gira en torno, primero, de un redescubrimiento de Dios en el reino de la infancia, o, mejor dicho, de un volver a traer a la infancia al ámbito o esfera del misterio inefable. Gracias a la rememoración voluntaria, exigida por una suma de poderes ocultos, de su niñez, se produce un rarísimo fenómeno de compenetración con los orígenes mágicos (divinos) del universo [...]. El hacedor de poesía ha retornado definitivamente aquí a su infancia (1971: 91).

Pero la presencia de la niñez, o de la condición filial en «Canciones de hogar», no puede explicarse solo por razones de añoranza o por las profundas implicancias que las experiencias infantiles ejercen en su personalidad. Tal asunto debe entenderse mejor en el entrecruzamiento de otras dimensiones y de un contexto más rico y complejo. Entonces, creemos que se trata de una actitud esencial ante el destino inexorable del hombre, porque la niñez, o la posición del hijo, marca el punto de partida del discurrir irreversible de la vida, es decir, del tiempo, del mundo y de la muerte.

Desde otro plano de la reflexión, si el niño simboliza la alborada de la vida, que es como decir el comienzo de la jornada, en el otro extremo está el fin, el acabamiento, en cuyo punto culminante se yergue la figura patriarcal, solemne, casi sagrada del padre, acompañada de la madre, como una figura o dimensión que todo lo absorbe y domina en el horizonte de la eternidad, ante el

cual el hijo o el niño no puede hacer nada. Ante tal dimensión fatalista e inevitable, la niñez se erige en la gran posibilidad de que el hombre, en alas de la ilusión, pueda vencer el tiempo. Lamentablemente, cuando se la echa de menos es ya demasiado tarde y todo avanza hacia la consumación.

Tal es la imagen que percibimos, que nos impacta y que recreamos a través del presente trabajo, el cual desarrollamos en forma exhaustiva en nuestro libro *César Vallejo nació mañana* (2017).

## **2. EL PLANO FÍSICO**

En el plano externo o físico, «Canciones de hogar» consta de cinco poemas de diferente estructura y extensión: «Encaje de fiebre», «Los pasos lejanos», «A mi hermano Miguel», «Enereida» y «Espergesia», de los cuales los cuatro primeros se desarrollan en el ambiente íntimo y entrañable del hogar andino, el pueblo natal y provinciano.

El título «Canciones de hogar» está elaborado a nivel de un significado connotativo, toda vez que en el plano físico, directo o denotativo, no alude a ninguna canción o melodía, mucho menos que el tema que se desarrolle sea de carácter familiar. De esta manera, el título remite a un contenido profundo y trascendente, relacionado con categorías afectivas, sensitivas y espirituales, como se puede apreciar en el registro de cada uno de ellos.

## **3. EL MUNDO REPRESENTADO**

El valor, la fuerza, la vitalidad de la poesía como concentración y densidad de la vida no depende de un virtuosismo formal o técnico, sino de la riqueza estética del contenido, es decir, del singular e incomparable espesor espiritual que se resuelve en una sensación penosa y dolorida de la vida.

### 3.1. Intranquilidad, desasosiego y esperanza en «Encaje de fiebre»<sup>1</sup>

La sección respectiva del poemario en referencia se inicia con el soneto «Encaje de fiebre»:

Por los cuadros de santos en el muro colgados  
mis pupilas arrastran un ¡ay! de anochecer;  
y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados,  
mi ser recibe vaga visita del Noser (181).

En esta primera estrofa del poema se recrea el ambiente hogareño, con una entrañable sensación de intranquilidad, desasosiego y vaga esperanza, en la que se intuye la posición del hijo que echa de menos a los padres. La nostálgica estampa de tierna evocación hogareña se instala en la perspectiva personal del enunciador en situación expectante y anunciadora, porque en el siguiente cuarteto se alude a un signo de mal augurio («una mosca llorona»), presentimiento de pesares, presto inevitablemente a la desaparición física y espiritual:

Una mosca llorona en los muebles cansados  
yo no sé qué leyenda fatal quiere verter:  
una ilusión de Orientes que fugan asaltados;  
un nido azul de alondras que mueren al nacer (181).

Después de la presentación del ambiente familiar traspasado de espiritualidad y añoranza, la siguiente estrofa marca la aparición tácita del niño en la posición del hijo doblegado y abatido ante el presentimiento doloroso de la irrefrenable partida: «En un sillón antiguo sentado está mi padre. / Como una Dolorosa, entra y sale mi madre / Y al verlos siento un algo que no quiere partir» (181).

---

1 A partir de aquí, todas las citas provienen de *Poesías completas* (2018), por ello solo se indicará el número de página entre paréntesis.

La imagen sobria y austera del padre en actitud de reposo, quieto, sereno, contemplativo, como quien al concluir una jornada es acompañado por la esposa que en actitud silente va y viene alada, sutil, vagarosa, inefable, también abatida por un mismo pesado presentimiento de ausencia y lejanía. Entonces, ante las imágenes y con el mismo trasfondo religioso y místico, el hijo se revela débil, pero arropado en una atmósfera de honda y tensa espiritualidad, tal vez como último refugio del hombre: «Porque antes de la oblea que es hostia hecha de Ciencia, / está la hostia, oblea hecha de Providencia. / Y la visita nace, me ayuda a bien vivir...» (181).

La alternancia de la tercera y la primera persona gramatical conforma un juego de planos que definen la distinta posición de los personajes implicados: allá, las cosas, los padres, todos los elementos hogareños y familiares en una dolorosa posición de lejanía; aquí, el hijo solitario, sin nadie con quien compartir su peripecia existencial, como los niños sin padres, abandonados a su suerte, próximos a una terrible orfandad.

### **3.2. Paradigma de la imagen paterna y sensación de culpa en «Los pasos lejanos»**

Si pasamos ahora al estupendo poema «Los pasos lejanos», nos encontramos con una creación de altísimo nivel estético y espiritual, que eleva a la cima el amor al padre, paradigma modelador de la vida. En realidad, es difícil, muy difícil, prácticamente imposible, encontrar en la poesía peruana y, en general, en el ámbito de la literatura en español, un poema de inspiración paterna de tanta carga afectiva, tanta densidad y espesor, tanta ternura filial. Por eso resulta imprescindible y primordial transcribirlo:

    Mi padre duerme. Su semblante augusto  
    figura un apacible corazón;

está ahora tan dulce...  
si hay algo en él de amargo, seré yo.  
Hay soledad en el hogar, se reza;  
y no hay noticias de los hijos hoy.  
Mi padre se despierta, ausculta  
la huida a Egipto, el restañante adiós.  
Está ahora tan cerca:  
si hay algo en él de lejos, seré yo.

Y mi madre pasea allá en los huertos,  
saboreando un sabor ya sin sabor.  
Está ahora tan suave,  
tan ala, tan salida, tan amor.

Hay soledad en el hogar sin bulla,  
sin noticias, sin verde, sin niñez.  
Y si hay algo quebrado en esta tarde,  
y que baja y que cruje,  
son dos viejos caminos blancos, curvos.  
Por ellos va mi corazón a pie (182).

Otra vez el poeta parte aquí de la imagen quieta del padre. Quietud que no es inercia ni abandono; no de desgano, apatía o indiferencia, sino reposo y contemplación. Quietud de admiración y altura. Quietud suprema de aquello que se enfoca en la soberbia y casi sagrada contemplación de la imagen sublime del padre, para destacar y elevar su ser, mientras que la madre es recreada en actitud complementaria, como compañera imprescindible; por eso se registra su paso sigiloso, aludida en una soberbia aliteración: «tan suave, / tan ala, tan salida, tan amor». A ambos progenitores, sin embargo, los envuelve una atmósfera de soledad y silencio ante la entrañable ausencia de los hijos. Entonces, una especie de vértebra contrapone los sentimientos y actitudes en las dos primeras estrofas que, no obstante, funcionan como puentes anímicos y espirituales de la

integración familiar: el padre digno, noble, patriarcal y dulce; en cambio, el hijo culpándose de amarguras; el padre tan cerca y el hijo sintiéndose distante y lejano; padres e hijos, al mismo tiempo tan juntos y, sin embargo, tan distantes, tal vez porque el enunciador, incorporado al filtro visor de la infancia, presente el inminente final de sus procreadores cargados de años y de vida: «son dos viejos caminos blancos, curvos», a cuyo amor el hijo se aferra entrañablemente: «Por ellos va mi corazón a pie».

Por otro lado, de manera mucho más explícita, el tema de la niñez aparece en los primeros versos de la última estrofa: «Hay soledad en el hogar sin bulla, / sin noticias, sin verde, sin niñez», esto es, sin travesuras, sin griterío, sin juegos, sin la continua y desbordante alegría propia de la niñez. Entonces, una sensación de dolorosa soledad se acrecienta con un listado de referencias: «sin noticias», pues no se sabe nada; «sin verde», es decir, sin frescura; «sin niñez», sin ternura, ni alegría, ni fantasía, ni juegos, todo vacío y soledad.

### **3.3. Fraternidad, juego y desamparo en «A mi hermano Miguel»**

Pasamos ahora al celebrado poema en el que el enunciador se colma desbordante y pletórico de sentimiento en su pasada infancia «A mi hermano Miguel», cuyo contenido discurre en el añorado ambiente de la casa serrana, en el que asistimos a la honda proyección de la experiencia vital, al juego cotidiano y vespertino, casi al anochecer, de «las escondidas», tan común y familiar entre los niños andinos del pueblo, siempre bajo la comprensión y tolerancia materna. Pero no es un juego en el presente, sino evocado bajo el espesor del tiempo y la distancia lejana, como algo entrañable que se echa de menos:

¡Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,  
donde nos haces una falta sin fondo!

Me acuerdo que jugamos esta hora, y que mamá nos acariciaba: «Pero, hijos...» (183).

Desde luego, la referencia al juego, característica distintiva de la niñez, debe entenderse como un motivo o pretexto para resaltar la plenitud del amor al hermano, con quien, en el centro mismo de la infancia serrana, alternaba el juego de las escondidas por todos los rincones de la casa, con tanto afán y persistencia, incluso hasta hacerse llorar. Juego inherente a la niñez, sin costo ni artefactos, como ocurre en nuestro tiempo, sino espontáneo y habilidoso, característica de todo tiempo y lugar en los pueblos serranos:

Ahora yo me escondo,  
como antes, todas estas oraciones  
vespertinas, y espero que tú no des conmigo.  
Por la sala, el zaguán, los corredores.  
Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo.  
Me acuerdo que nos hacíamos llorar,  
hermano, en aquel juego (183).

De pronto el juego concluye resquebrajado y desequilibrado por el escondite definitivo del hermano y la soledad del enunciador, triste, abandonado, solo, lleno de «sombra en el alma»:

Miguel, tú te escondiste  
una noche de agosto, al alborear;  
pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste.  
Y tu gemelo corazón de esas tardes  
extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya  
cae sombra en el alma (183).

En el análisis de Américo Ferrari (1972: 55 y 64), el tema de la niñez, en realidad, se resuelve en una dimensión mayor, que es el eje vertebral de la producción vallejana: la visión

permanente y obsesiva del tiempo indetenible e irreversible, que transcurre y gira ineluctable en torno al doble juego del pasado y del presente como partes e instancias de una dimensión única que jamás se detiene ni se rompe. En el poema respectivo, se evoca al hermano muerto (pasado), para resaltar la soledad del poeta (presente), ambos unidos por la sucesión lineal del tiempo, cuyo permanente discurrir presiona el temperamento y el ánimo doloroso e irrecuperable, que se resuelve inútilmente en la soledad y el aislamiento. Por eso resulta sintomático que el poema se sostenga en un diálogo inútil dirigido por el enunciador, en un anhelado y vano afán de que el hermano pueda salir de su escondite (la muerte) y retorne a la vida.

### **3.4. Intensidad lírica y elegíaca en «Enereida»**

Así llegamos a «Enereida», en el que la intensidad lírica y el tenso dolor elegíaco golpean inmisericordes la tierna sensibilidad del hijo pequeño ante la inminente partida del padre. Y otra vez aquí se aprecia que la trama textual corresponde al desarrollo de una perspectiva infantil en la entrañable condición del hijo que repasa, resignado y dolorido, la imagen del padre en la anunciación de su inexorable agonía:

Mi padre, apenas,  
en la mañana pajarina, pone  
sus setentiocho años, sus setentiocho  
ramos de invierno a solear.  
El cementerio de Santiago, untado  
en alegre año nuevo, está a la vista.  
Cuántas veces sus pasos cortaron hacia él,  
y tornaron de algún entierro humilde.

¡Hoy hace mucho tiempo que mi padre no sale!  
Una broma de niños se desbanda.

Otras veces le hablaba a mi madre  
de impresiones urbanas, de política;  
y hoy, apoyado en su bastón ilustre  
que sonara mejor en los años de la Gobernación,  
mi padre está desconocido, frágil,  
mi padre es una víspera.  
Lleva, trae, abstraído, reliquias, cosas,  
recuerdos, sugerencias.  
La mañana apacible le acompaña  
con sus alas blancas de hermana de caridad.

Día eterno es éste, día ingenuo, infante,  
coral, oracional;  
se corona el tiempo de palomas,  
y el futuro se puebla  
de caravanas de inmortales rosas.  
Padre, aún sigue todo despertando;  
es Enero que canta, es tu amor  
que resonando va en la Eternidad.  
Aún reirás de tus pequeñuelos,  
y habrá bulla triunfal en los Vacíos.

Aún será año nuevo. Habrá empanadas;  
y yo tendré hambre, cuando toque a misa  
en el beato campanario  
el buen ciego mélico con quien  
departieron mis sílabas escolares y frescas,  
mi inocencia rotunda.  
Y cuando la mañana llena de gracia,  
desde sus senos de tiempo  
que son dos renunciadas, dos avances de amor  
que se tienden y ruegan al infinito, eterna vida,  
cante y eche a volar Verbos plurales,  
girones de tu ser  
a la borda de sus alas blancas  
de hermana de caridad ioh, padre mío! (184-185).

Según la estructura del universo construido, en el núcleo del poema, dominándolo todo, aparece la figura del padre en el declive de la vida, en el invierno biológico, en el descenso que anuncia el inevitable acabamiento corporal y físico, ante la contemplación del cementerio, hacia el cual él mismo —el padre— fuera en tiempos pasados acompañando otros cortejos fúnebres: «Cuántas veces sus pasos cortaron hacia él, / y tornaron de algún entierro humilde».

Entonces la actitud del padre ya no es de contemplación o quietud serena y augusta, como en «Encaje de fiebre»; tampoco es de reposo, como en «Los pasos lejanos». Ahora su actitud es una quietud de abandono, de inercia, de renuncia al quehacer («¡Hoy hace mucho tiempo que mi padre no sale!»), mientras que en el extremo opuesto, es decir, en la alborada de la vida, «Una broma de niños se desbanda».

En la tercera y cuarta estrofa se registran y recuerdan episodios, hechos, experiencias y testimonios de la vida aldeana, poblana, pletórica de señorío y decencia, del ejercicio ético de funciones públicas («en los años de la Gobernación»), de jerarquía social, que ahora se echa de menos porque todo ello significó, entonces, una feliz unión con la esposa, con lo cual se configuraba, entonces, un relieve local que se evoca en la lejanía ante el paso inexorable del tiempo, que conduce a la separación, sutilmente anunciada en un contexto intensamente espiritual: «La mañana apacible le acompaña / con sus alas blancas de hermana de caridad».

De esta manera, ese inútil intento del hijo —o del niño— de consolarse a sí mismo, pretendiendo cortar el avance ineluctable de la vida, tratando de convencerse de que aún es tiempo de alborada, debería entenderse como el afán filial de aferrarse a la plenitud del amor paterno, que se anhela duradero e inextinguible: «es Enero que canta, es tu amor / que resonando va en la Eternidad. / Aún reirás de tus pequeñuelos, / y habrá bulla triunfal en los Vacíos».

De esta manera, la vida, conforme a la percepción y a la sensibilidad infantil, no se acabará, porque volverá al comienzo («Aún será año nuevo»); por eso se seguirán anhelando las sabrosas golosinas («Habrán empanadas»), los arrebatados y entusiastas sonidos del campanario, el bullicio lúdico de los días escolares..., hasta que otra vez se cerrará el anuncio de la víspera, como en un redondeo fatalista de la vida, con una sensación de retorno a los comienzos, aunque todo intento resulte fatalista ante el acabamiento inevitable de la vida, por lo que, entonces, la única opción es aferrarse «a la borda de sus alas blancas / de hermana de caridad ioh, padre mío!».

#### **4. CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO**

##### **4.1. Significado bisémico y connotativo**

En el plano externo, el título «Canciones de hogar» alude a una sensación o percepción auditiva o musical, que no guarda relación directa con el contenido textual de los poemas incluidos, puesto que su significado semántico no está en el título o estructura externa, sino en la complejidad y riqueza afectiva, familiar, hogareña del contenido. Por tanto, el verdadero valor está en el plano oculto y entrañable. Lo mismo se puede decir de los poemarios incluidos, con excepción de «A mi hermano Miguel», el más denotativo de todos por su referencia fraterna y lúdica directa.

##### **4.2. Perspectiva del enunciador**

Todos los poemas, incluido el último de la respectiva sección, que no forma parte de este análisis, están elaborados desde una perspectiva personal, como algo que afecta directamente al enunciador, al yo del poeta, desde cuya posición los textos no son cerrados, sino abiertos a la consideración humana, sostenida en lazos de afinidad espiritual, fraternidad y solidaridad.

### **4.3. Espacio y tiempo**

El mundo o espacio aludido o recreado —el hogar, el pueblo—, aunque no aparece claramente descrito, sino simplemente aludido, es geográfico u objetivo, pero traspasado de espiritualidad, ternura y añoranza.

El tiempo, como correlato de la vida, se desarrolla conforme a una magnitud lineal, indetenible, irreversible, con frecuencia pletórico de evocación, con una orientación marcadamente retroactiva, especialmente cuando se recuerdan los actos pasados o realizados por los padres, así como en la evocación del juego infantil. Entonces, esta perspectiva ofrece un tiempo que se proyecta a un final inevitable, y que también está transido de hondo sentimiento filial, emotivo, tenso, psicológico.

### **4.4. Carácter o naturaleza**

Por el tema o carácter que se desarrolla, «Canciones de hogar» se sostiene en un universo marcada e indiscutiblemente familiar, recreado desde la perspectiva del hijo (el enunciador), influido por un pensamiento hondamente espiritual, religioso y cristiano.

## **5. CONCLUSIONES**

Esta densa e intensa sección del primer libro de Vallejo muestra diversas facetas de la niñez en el ámbito hogareño y familiar andino, con una característica distintiva: no se trata de una descripción de juegos ni relatos de alegrías, ni siquiera en el poema en el que se echa de menos dolorosamente al hermano muerto, sino más bien de una sentida añoranza y la recreación de una atmósfera en la que los sentimientos familiares cubren, básica y primordialmente, dos instancias complementarias: el niño (como hijo y como hermano) y los padres, siempre en actitud doliente y desgarrada.

El lenguaje se revela coloquial, popular y cotidiano, correspondiente, sin duda, al espacio andino, popular y lugareño, así como a un tiempo cada vez más lejano —pero reconstruido y actualizado—, en que la familia compartía el calor del hogar, en una atmósfera de sentida espiritualidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

LEÓN ORDOÑEZ, Zoilo (1981). *Presencia del hogar en la poesía de César Vallejo*. Cajamarca: Ediciones de la Dirección de Investigación y Proyección Social de la Universidad Nacional de Cajamarca.

LORA RISCO, Alejandro (1971). *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

LOZANO, Saniel (2017). *César Vallejo nació mañana: aproximaciones y exploraciones*. Trujillo: Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego.

VALLEJO, César (2018). *Poesías completas. Edición de homenaje por los 80 años del fallecimiento de César Vallejo*. Edición, presentación, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Cátedra Vallejo.

VÉLEZ NOGUERA, Julio (1988). *César Vallejo 1892-1938*. Madrid: Ministerio de Cultura/Instituto de Cooperación Iberoamericana.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 105-123

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5187

## **La encrucijada del saber en *Los heraldos negros* (1919).**

### **Una relectura del poema «La araña»**

The Dilemma of Knowledge in *The Black Heralds* (1919). A Rereading of the Poem «The Spider»

LUIS VELÁSQUEZ CCOSI

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

12030016@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7755-914X>



### **RESUMEN**

Este trabajo propone que el poemario *Los heraldos negros*, y en especial el poema referido, deconstruye el sistema clásico de la ciencia moderna al dinamizar los elementos que se ponen en juego, el sujeto y el objeto, deshaciendo toda jerarquía entre ambos. El poema «La araña» —en especial— es una profunda reflexión sobre el conocimiento y las posibilidades del saber de/en el sujeto, donde lo fundamental es la posición enunciativa que pone en evidencia la particularidad concreta en la construcción

de un saber, en oposición a la supuesta universalidad de un sujeto trascendental (Castro-Gómez). En ese sentido, un acercamiento fenomenológico del cuerpo del supuesto «objeto», pero también del «sujeto», mostraría las inversiones que se realizan en el cuadro del poema, respecto de la forma de un *acercamiento* al conocimiento sobre una alteridad radical, «una araña» (Derrida).

**Palabras clave:** poesía peruana, César Vallejo, *Los heraldos negros*, episteme, sujeto trascendental.

## ABSTRACT

This article proposes that the poems of *The Black Heralds* and, specially, the referenced poem deconstructs the classic system of a modern science when mobilizes the elements that are put into play, the subject and the object, undoing all hierarchy between them. The poem «The Spider», particularly, is a deep reflection about the knowledge and the possibilities of the knowledge of the subject and inside him, where is fundamental the enunciative position that puts in evidence the concrete particularity in the construction of knowledge, in opposition to the supposed universality of a transcendental subject (Castro-Gómez). In this way, a phenomenological approach of the body of the supposed «object», but also of the «subject», would show the investments that are made in the poem, on the form of an approach to the knowledge of a radical otherness «a spider» (Derrida).

**Key words:** Peruvian poetry, César Vallejo, *The Black Heralds*, episteme, transcendental subject.

Recibido: 01/05/19    Aceptado: 15/07/19

## 1. INTRODUCCIÓN

El poema «La araña», incluido en la sección «Buzos» de *Los heraldos negros* (1919), es el que la crítica destaca para poder ejemplificar una transformación en la poética vallejiana. La temática que despliega se aleja, como es obvio, de los referentes rubendarianos. Por eso, creemos que puede ser el inicio de una relectura de la poética vallejiana a partir de su primer poemario. He aquí el poema:

### LA ARAÑA

Es una araña enorme que ya no anda;  
una araña incolora, cuyo cuerpo,  
una cabeza y un abdomen, sangra.

Hoy la he visto de cerca. Y con qué esfuerzo  
hacia todos los flancos  
sus pies innumerables alargaba.  
Y he pensado en sus ojos invisibles,  
los pilotos fatales de la araña.

Es una araña que temblaba fija  
en un filo de piedra;  
el abdomen a un lado,  
y al otro la cabeza.

Con tantos pies la pobre, y aún no puede  
resolverse. Y, al verla  
atónita en tal trance,  
hoy me ha dado qué pena esa viajera.

Es una araña enorme, a quien impide  
el abdomen seguir a la cabeza.  
Y he pensado en sus ojos  
y en sus pies numerosos...  
¡Y me ha dado qué pena esa viajera! (Vallejo 2013: 109-110).

El poema que presentamos es uno de los más representativos y más típicamente vallejianos, tanto por la temática como por el léxico empleado (Silva-Santisteban 1997: 58). La escasez de adjetivos, la variación estrófica y la ausencia de rimas son marcas patentes que distancian al poeta de Santiago de Chuco de la estética rubendariana. De ahí que sea un texto poético modélico para replantear una lectura del poemario completo y las coordenadas de este en función de una nueva epistemología, o, al menos, de la búsqueda de una alternativa al positivismo y a sus manifestaciones racionalistas y deshumanizantes. El poema, de modo concreto, ha sido leído por la crítica como alegoría a) de la separación platónica entre lo elevado y lo bajo (Izquierdo Ríos 1949; Franco 1984), b) del desgarramiento del ser humano, el cual ha quedado dividido entre lo racional y lo sensitivo (González Vigil 2009), y c) de la expresión de la solidaridad universal frente al ser desvalido (Fernández Cozman 2014). Todas estas interpretaciones son sugerentes y responden a las orientaciones de cada uno de sus investigadores.

La intención del análisis presente no es superar dichas investigaciones ni clausurarlas, sino acomodar ciertos elementos del poema y reiniciar una lectura de César Vallejo desde las problemáticas contemporáneas y las exigencias de nuestro horizonte de sentido. Continuar con las lecturas que deslizan temas, según la crítica, típicamente vallejianos nos muestra el Perogrullo de ciertos sectores al intentar mantener la actualidad del vate trujillano por medio de enunciados que son cotejados una y otra vez a través de distintas herramientas hermenéuticas. Por eso, esta lectura es una invitación, en realidad, a replantear a Vallejo como un sujeto afectivo y, sobre todo, cognitivo —proyecto ya iniciado, además (González Vigil 2009; Morillo 2016)—, antes que solo una muestra de la lamentación y el sufrimiento.

La ciencia, como dice Merleau-Ponty, «manipula las cosas y renuncia a habitarlas» (1986: 9). En «La araña», precisamente,

hay un conjunto de operaciones que buscan deconstruir esta visión científica, que dirigió por decenios el pensamiento del ser humano. El positivismo latinoamericano, deudor del europeo, contenía en su base las mismas premisas: había una verdad única a la que se podía acceder a partir de una serie de elucubraciones conceptuales, así se llegaba al objeto de conocimiento, límpido y libre de cualquier mancha que pudiera hacerlo aparecer opaco y confuso. Esta imaginación, además, se extendió a todos los niveles de la vida: la política, la cultura, la ciencia, etc. La reducción que operaba este tipo de pensamiento imprimía un sesgo en la forma de percepción del mundo: oponía, en suma, dos posiciones cognitivas: la del sujeto activo y conocedor, y la del objeto pasivo y por conocer. Es precisamente este estatuto el que intenta desjerarquizar el enunciador lírico en el poema.

## 2. UNA ESTRATEGIA DE LA MIRADA

El mecanismo del poema surge tras un hallazgo azaroso. En realidad, se puede decir que la anécdota del poema inicia en la segunda estrofa a través de un encuentro en donde participan dos presencias: la del enunciador y la de la araña. Ahí se da una separación y una profundidad perceptiva: «Hoy la he visto de cerca». La posición del enunciador respecto a la del arácnido deja entrever una estrategia de captación. La acción de ver, declarada desde un lugar exacto, es la que permite el despliegue figural de todas las características que serán adjudicadas a su objeto de contemplación. Así, luego de esta toma de posición, cabe suponer, cobran contornos la coloración, las vibraciones y las dimensiones del animal percibido. En ese sentido, se muestra cómo un hecho particular y fortuito puede movilizar la experiencia del enunciador.

La percepción de la araña permite la experiencia cotidiana. Incluso puede pensarse, debido al adverbio que opera en el verso citado, que hubo experiencias anteriores, pero que han quedado virtualizadas en el poema en favor de una actualización temporal.

Así, la selección de la palabra «hoy» delinea contrastes respecto a otros tiempos y otras ubicaciones. La acomodación perceptiva puede darse por la simple casualidad de haberse acertado el distanciamiento o a través de una voluntad visual. De uno u otro modo, el asombro no deja de presentarse. Los momentos no realizados en el poema, los que quedan presupuestos, son aquellos en los cuales el distanciamiento no se concebía como correcto o adecuado para la perceptibilidad cognitiva.

Ahora bien, ¿bajo qué conjeturas hay un acercamiento espacio-temporal entre las presencias? ¿Cabe reconocer que la operación corporal es la de captar de una forma adecuada su objeto perceptible? ¿Qué se declara luego de la toma de posición en el campo de presencias elaborado por el enunciador lírico? El positivismo es un modo de operar conceptualmente con los objetos sobre la base de que mientras más se tomen en cuenta sus características o rasgos perceptibles el conocimiento es *más* adecuado. En ese sentido, el empirismo era clave para sus premisas epistemológicas. *Grosso modo*, la ubicación de un objeto por medio de la experiencia, su descripción exhaustiva y la objetividad del lenguaje con que aquel era capturado constituían las herramientas adecuadas para la aprehensión de algún conocimiento en el mundo (Zea 1976: 226). ¿De qué modo se perciben y se discuten estas concepciones en el poema «La araña»?

### 3. LA IMPRECISIÓN DEL OJO Y LA MIRADA TRÁGICA

El verso inicial del poema remarca las dimensiones y la coloración del objeto descrito. Precisamente, es por su posicionamiento que el enunciador lírico intenta adentrarse en las referencias del arácnido. La primera estrofa tiene elementos interesantes, la enormidad del animal y sus escasas partes mencionadas. En ella se dice que «Es una araña enorme» «cuyo cuerpo, / una cabeza y un abdomen». En este caso, la hipérbole del cuerpo completo contrasta con el escueto seccionamiento que hace de él. En ese

sentido, hay una desacomodación perceptiva. Esta situación se va a presentar con algunas distinciones más adelante. Pero es necesario tener en cuenta, y reiterar, que en el universo poético todo se juega por medio de la mirada y que, precisamente, es en el intento de aprehensión del cuerpo del otro por parte del cuerpo propio que se intenta construir un conocimiento respecto de la experiencia situada.

Por otra parte, cabe mencionar la función de los dos adjetivos que se encuentran en los dos versos primeros: «enorme» e «incolora». Ambos, por su posición, tienen una función restrictiva respecto de la extensión del sustantivo al cual señalan. En el primer caso, a la araña, y en el segundo, a su cuerpo. Es interesante puesto que permite señalar la intención de objetividad que se intenta plasmar o al menos hacer parecer por medio de dichos adjetivos y de la experiencia propia que se ha señalado en el apartado anterior. La ubicación de los dos calificativos, en otras palabras, intenta mostrar una posible objetivación del proceso de observación del enunciador lírico al momento de percibir a la araña. Sin embargo, esta operación resulta puesta en entredicho por los elementos que se irán proponiendo a lo largo de los siguientes versos.

Otro contraste, semejante al que se observó en la primera estrofa, es la dinámica entre los pies numerosos y, también, el punto de observación. Así, el acercamiento y la posición desde donde se observa deberían ser garantes de una mirada limpia, exacta, precisa. No obstante, en la tercera estrofa los elementos dispuestos se vuelven difusos: «hacia *todos* los flancos, / sus pies *innumerables* alargaba» (cursivas nuestras). El determinante y el adjetivo señalan elementos imprecisos e inabarcables. Podemos constatar, entonces, el fracaso perceptivo en cuanto a la interacción del enunciador con su entorno. La posición tomada no le permite focalizar adecuadamente el ente ubicado de modo visual. La enormidad de la araña, la incalculable

cantidad de sus «pies» y los movimientos hacia todos los lados son experiencias ininteligibles desde una intención objetual, que sería el deseo de reducir al animal y cosificarlo para contar una anécdota de vida.

El problema se sitúa en la presentación problemática de una epistemología que no toma en cuenta otras coordenadas, que infiere que en una situación particular hay una regla universal para su captación. La situación en la que parece participar el enunciador lírico es aquella en la que «la práctica constructiva [del conocimiento científico] se considera autónoma y como tal se da, y que el pensamiento se reduce deliberadamente al conjunto de las técnicas de aprehensión que inventa» (Merleau-Ponty 1986: 9). Y este conjunto de técnicas, por muy rudimentario que sea, se basa en una simple acomodación del sujeto para captar de la mejor forma posible un objeto que se cree pasivo de ser observado, a saber, la araña en el momento de su muerte. Pero, como hemos visto, esto no se resuelve de ese modo; al contrario, en una situación fronteriza, el animal es capaz de desafiar la mirada que intenta capturarlo.

Esta situación es ponderable a lo largo del poema en las distribuciones espaciales del cuerpo del arácnido: las dos partes mencionadas, sin ningún otro atributo, son la cabeza y el abdomen. Y ambos, según nos informa el enunciador, están separados, pero no jerarquizados. Su división constituye la precariedad en la cual se percibe a la araña, de ahí que otros críticos hayan visto una voluntad solidaria respecto a su condición fúnebre (Fernández 2014: 71). Por otra parte, la posición versal permite invertir los valores asociados a las dos partes: el abdomen está por encima de la cabeza. Si tenemos en cuenta que la relación conceptual clásica entre la parte racional y la afectiva establecía que la primera era superior a la segunda, en este caso hay un reacomodo espacial de ambos: cabeza y abdomen están uno al lado del otro, pero el segundo, gráficamente, en la parte de arriba.

En este caso, respecto a la visión o la mirada, hay que anotar que este modo de percepción sensible permite identificar a los actores que ingresan al campo de presencia. Pero esta identificación no se basa en un rasgo o una cualidad, sino que permite identificarlos en tanto formas específicas e independientes: «por primera vez no es solo cuestión de la envoltura del cuerpo propio... ni siquiera de la envoltura que pertenece a otro cuerpo, percibidas ambas como envolturas del cuerpo propio. Se trata de la envoltura específica de los otros cuerpos, percibida como tal, es decir, de una *envoltura desembragada*» (Fontanille 2008: 148; las cursivas son del autor). Como se anota, la visión se diferencia de otras cualidades sensibles porque, en definitiva, independiza a los otros cuerpos respecto del propio, con sus propiedades y valores, que van a ser puestos en la escena del campo de referencia. Aun así, y como hemos mostrado, los valores que se vierten sobre la araña se orientan hacia lo inconmensurable y, paradójicamente, también lo escaso; no hay una acomodación provechosa en favor de un saber preciso para la aprehensión sensible del cuerpo del otro, en este caso, de la araña.

Es preciso homologar la fatalidad de la mirada perceptual con la inaudita guía que tiene el animal. Hacia el final de la segunda estrofa se refiere, en clave metafórica, los ojos como «pilotos fatales de la araña». Los órganos sensoriales se manifiestan fatídicos por su conocimiento del destino fúnebre o, de otro modo, por la imposibilidad de evitar dicho destino. En ambos casos la mirada, en el animal, opera sobre la base de lo fatal y de la ausencia, pues además se manifiesta que los ojos son «invisibles». Esto amerita una aclaración: «Y he pensado en sus ojos invisibles». El pensamiento del enunciador lírico se inclina hacia la reconstrucción de una parte, tal vez, no poseída por el encuentro de su mirada y el cuerpo del animal. De hecho, de modo operativo, se manifiesta que la mirada nunca es absoluta y que la imaginación interviene en el proceso de construcción del saber.

Vista de esa manera, la epistemología de la mirada, en los términos del positivismo más ortodoxo, como un acercamiento y una ruptura de la distancia cognitiva para aprehender con mayor eficacia el objeto que se busca conocer, queda enclavada entre la fatalidad desatada por esos ojos «invisibles» que tienen que haber estado presentes en el momento de la contemplación y que, sin embargo, se refieren solo como «invisibles», evanescentes. Habría que añadir, además, que la ausencia física de sus ojos alegoriza, de otro modo, la circunstancia adversa en la que se encuentra el arácnido. Y, por reflejo, siguiendo las lecturas alegóricas acerca de la condición humana de la araña, se puede homologar la ineficacia direccional de los ojos de la araña —pues le han hecho arribar, consciente o inconscientemente, a la muerte— y la insuficiente capacidad contemplativa del enunciador lírico.

#### 4. LA TEMPORALIDAD Y LA IMAGEN CONCEPTUAL DEL SUJETO

Las relaciones temporales en el poema conllevan otro problema más que debe plantearse. La situación se da entre un presente y un pasado. La conciencia del enunciador lírico sitúa a la araña en un momento actual: «Es una araña enorme que ya no anda». El verbo muestra, en primera instancia, la concomitancia entre el acto de percepción y la transmisión del poema. De ahí que parezca fundar una relación de simultaneidad en cuanto al conocimiento generado en torno a la experiencia. Sin embargo, cuando seguimos leyendo hallamos otra serie de verbos en pretérito imperfecto. Se genera, de ese modo, una oposición entre dos órdenes temporales inscritos dentro del presente mayor, designado por el adverbio «hoy». La reflexión parece bascular entre la proximidad de la subjetividad y la distancia objetiva que se necesita para cualquier formulación conceptual y epistémica.

El noveno verso, que abre la tercera estrofa, muestra de manera nítida esta dinámica verbal: «Es una araña que temblaba fija». El copulativo «ser» mantiene una fuerza conceptual en las estrofas

primera, tercera y quinta. Los inicios corresponden al presente del arácnido y de su situación. Cabe mencionar que los verbos empleados para la figuración de la araña oscilan entre el pasado y el presente, lo que permite sostener aún más la ambigüedad de su carácter existencial. Esto, sin embargo, no sucede con el enunciador lírico: sus acciones solo se ubican en el pasado: «he visto» y «he pensado» son los dos actos que ejecuta. De modo interesante, ambos se asocian con lo que venimos discutiendo: la experiencia sensorial y la formación cognitiva. El ver y el pensar son dos operaciones que, bien articuladas, pueden generar el conocimiento del mundo. Pero, en este caso, la visión se asocia a una acomodación perceptible del cuerpo completo, que no es seguido por el pensamiento, puesto que esta acción, que se repite dos veces en todo el cuerpo del poema, solo se concentra en los ojos de la araña.

Los verbos que invisten al animal lo fragmentan en dos momentos: entre su ser y su padecer. Su condición existencial se debe a la imaginación del enunciador lírico. Este remarca el estatuto de su presencia toda vez que intenta reconstituirlo a partir de su existencia en tres momentos del poema. Ahora bien, hay que plantear el acercamiento, además, fenoménico del evento al acercarse: la expresión «Es una araña» tiene una elisión particular. Vale la pena incorporar un demostrativo neutro para que la sintaxis se complemente: «Eso es una araña». La experiencia de la cercanía permite dibujar los contornos de un animal arácnido y casi preciso. Por otro lado, la complementación subordinada que, en varios versos, contiene un pasado imperfecto remite a la experiencia ya dada. Al parecer, el proceso de asimilación y de evaluación queda en camino, lo que puede notarse por los juegos verbales entre el pasado y el presente.

De este modo, la existencia dividida de la araña entre dos tiempos, secciona también la aprehensión conceptual del

enunciador lírico. Este se ve afectado por la observación primera de la naturaleza del animal y por los recuerdos que intenta ubicar tras la experiencia. Aunque el encuentro azaroso entre lo humano y lo animal pueda leerse de dos modos, es necesario notar —e insistir en— que los elementos dispuestos nos permiten pensar en una recuperación anecdótica a partir de la memoria. El enunciador tiene presente la existencia de la araña —aun cuando su muerte está próxima— y la situación dolorosa en la que se encuentra. Y esa presencia es la clave para poder iniciar el proceso de relación con una alteridad radical, puesto que el verbo de existencia es la marca más fuerte y que inicia cada verso, mientras que la mayoría de verbos de dolor están hacia el final de cada verso o subordinados sintácticamente.

## 5. UNA PREGUNTA ENTRE LAS LÍNEAS DEL DOLOR

La crítica ha leído los versos 16 y 21 como marcas textuales del dolor y la compasión. Esto se sostiene, además, por dos elementos aparte de las líneas mencionadas: la apelación sustantivada de «pobre» en el verso 13 y el denso registro que recae sobre el poeta trujillano, como uno que expresa el dolor más visceral. Sin embargo, no se planteará una mejor lectura o una corrección interpretativa. Se busca, de hecho, escarbar en los mecanismos retóricos que se esgrimen desde la misma posición enunciativa del poema. Por ello, si bien pueden ser expresiones de compasión, de modo inverso, las trabajaremos como interrogantes indirectas. Estas, de ese modo, constituyen una toma de posición problemática al mostrar una falla en la perceptibilidad entre lo externo y lo interno, entre los elementos afectantes que se inscriben en el cuerpo propio y su traducción en valores conceptuales capaz de comunicar esas afectaciones.

Si bien la expresión «hoy me ha dado qué pena esa viajera» puede leerse linealmente como una manifestación del dolor

generado por la condición de la araña, en el enunciador lírico, la organización versal remite a una estructura puntual y lógica: la localización temporal, el posible sentimiento y, en último lugar, el ente percibido, no mediante su mención directa. Entonces, las marcas expresivas se relacionan con los contenidos conceptuales a los cuales se refieren: el tiempo situado de la experiencia, la pregunta por las afecciones generadas tras el encuentro y la presencia borrosa del cuerpo del otro. Entonces, más profundamente, la exclamación supuesta se transforma en una interrogación indirecta por lo que se ha generado tras el choque del cuerpo propio con el cuerpo del otro.

¿Qué tipo de objeto afectante le ha transmitido el animal, cuyo cuerpo está al borde de la muerte? ¿Acaso el objeto de su existencia en el mundo es despertar un sentimiento de compasión? ¿Su cuerpo es una existencia absoluta que puede ser absorbida y procesada sin ningún impedimento por el sujeto que percibe? En este caso, y como ya se ha dejado establecido, el conocimiento del cuerpo del otro es uno borroso y fugaz. Aunque haya una acomodación visual esta no resulta para contener el objeto lejano. De ahí que habría que hacernos la pregunta puntual respecto a esta experiencia transmitida por el enunciador: el acercamiento a lo otro, lo radicalmente otro, en este caso, «¿consistiría... en privar al animal de todo poder de manifestar, del deseo de manifestarme lo que sea e incluso de manifestarme de alguna manera *su* experiencia de *mi* lenguaje, de *mis* palabras...?» (Derrida 2008: 34; cursivas del autor).

¿Qué sucede con la experiencia del encuentro fortuito y la irrupción del lenguaje para comunicarnos ese encuentro? La complejidad de las preguntas que generan los versos de Vallejo se entiende desde una visión del propio conjunto del poema: todo parece asociarse a una interrogación por el objeto que afecta y su posible transformación en producto cognitivo. Por ello, la posición de la pregunta pone en el centro de la reflexión al

mismo enunciador. Este no se coloca en posición trascendental que buscaría ocultar sus operaciones figurales sobre el objeto percibido. Al contrario, la interrogación permite dismantelar dicha ubicación, dicho *topos* que se tenía como privilegiado respecto de la construcción del conocimiento (Castro-Gómez 1996: 155). En suma, el cuerpo propio se presenta como participante de la formación del sentido y de sus efectos.

La elección, por otra parte, no es gratuita. Una araña, semánticamente, no concierne en ningún aspecto a motivaciones humanas. Su elección es fortuita y poderosa por ser precisamente una alteridad radical (Derrida 2008). La interacción entre humano y animal, en este caso, deshace toda jerarquía cognitiva, todo discurso violento sobre el otro. El cuerpo del animal, aun al borde de la muerte, es capaz de generar inquietudes afectivas en el cuerpo propio, le dirige una mirada ilusoria; podría decirse incluso que el enunciador se siente atrapado por la presencia del otro y esa consecuencia impide la emisión certera de enunciados que sometan a una voluntad superior el cuerpo desvalido, el del arácnido (Derrida 2008: 27).

## 6. ANOTACIONES FINALES

La situación histórica por la cual atraviesa César Vallejo en su primera etapa responde al auge y decadencia del modernismo en el Perú. Si bien dicho movimiento se inicia a fines del siglo XIX, el retraso de su expansión en el Perú permite que muchos de los poetas ubicados en la segunda década del siglo XX aún empuen su pluma a las motivaciones preciosistas y decadentistas de la época. Castro-Gómez, sobre el modernismo, señala que «es un producto y al mismo tiempo una *reacción crítica* frente a la modernidad, concretamente frente al tipo de racionalidad instrumental que, encarnada en las ciencias empíricas y en los procesos de industrialización, pretendía identificar la felicidad y la verdad con la manipulación eficaz

de la naturaleza y la sociedad» (1996: 125). Y más adelante manifiesta que el núcleo problemático del modernismo es su forma reaccionaria, es decir, la crítica que sostiene dicho movimiento se basa en el horizonte «ilustrado» que pretendían rechazar y en la idea de una «armonía preestablecida» a la cual aspira llegar (1996: 126-130).

El modernismo intentaba articular una crítica contundente al positivismo alienante de principios del siglo pasado, debido a la manipulación ejercida sobre la naturaleza humana. Su modelo epistémico se basaba en el supuesto esquema universal, el cual pertenecía a las ciencias naturales. Sin embargo, como sostiene Castro-Gómez, lo hacía desde los mismos principios que intentaba negar. Por ello, el modernismo se constituye en un conjunto paradójico de manifestaciones culturales. Cada uno de sus representantes apostó por una crítica desde sus propios puntos de vista y desde sus formas de asimilar el discurso hegemónico, a saber, el positivismo (Schulman 1969). Por eso, sin duda, hay que recalcar la influencia de dicho pensamiento científico, pero —a la vez— el impedimento de superarlo por su sujeción ideológica ilustrada: «Al positivismo el modernismo debió, más que nada, su insistencia sobre el espíritu crítico, reformador, y la refutación de nociones tradicionales, absolutas por consagradas» (Schulman 1969: 34).

Este rodeo por el modernismo y su vinculación con el positivismo permite ubicar pertinentemente el lugar del pensamiento vallejiano revisado en las operaciones discursivas que evidencia a través del poema «La araña». Silva-Santisteban (1997) y Fernández Cozman (2014) han destacado, cada uno a su modo, la peculiaridad del poema en cuestión. Para ellos, la formalización lexical y temática es la que permite su alejamiento del discurso predominante del modernismo preciosista. Esto es cierto, pero con sus limitaciones. El ambiente singular, no obstante, choca con la estructura semiclásica de la forma del

poema. Este mantiene una estructura estrófica desigual, pero con cierto margen de equilibrio y los versos aún conservan la métrica clásica de endecasílabos y heptasílabos. Por ello, lo que se pretende en realidad es mostrar cómo este breve texto poético, con operaciones retóricas singulares, desafía ese «hervidero ideológico» (Schulman 1969: 31-39), que tuvo su basamento en el positivismo.

Así, el poema de César Vallejo, según lo revisado en los apuntes anteriores, activa abiertamente los mecanismos mediante los cuales el horizonte epistemológico cobraba legitimidad. La posición trascendental del sujeto del conocimiento operaba, en el discurso positivista, sobre la idea de una posición jerárquica e irrefutable. La ilusión de su verdad se basaba en un lugar privilegiado respecto de sus objetos de conocimiento. Lo importante de esos modelos es que no había que fundamentar esa posición mediante una teoría del sujeto, pues esos mismos discursos pretendían «reposar solo en sí mismos, ya que son los contenidos mismos los que funcionan como una reflexión trascendental» (Foucault 2008: 333). El poema de Vallejo desafía estas posiciones y retóricas al inscribir su propio cuerpo en el modo de reflexión para cuestionar la aprehensión conceptual fallida de un supuesto sujeto del saber.

La tensión general del poemario entre una visión modernista y una particular de la poética vallejana (Fernández 2014; Zugasti 1989) podría actuar, de hecho, sobre la base de las operaciones descritas para este poema. Esta línea de pensamiento obliga a repensar a Vallejo como un autor altamente complejo por sus mecanismos compositivos y no solo por el léxico doloroso que emplease. De modo que el procedimiento del autor de *Los heraldos negros* consiste en deconstruir los valores para la captura del conocimiento; es decir, puede argumentarse que, de modo extendido, «si los valores básicos de la cultura occidental no le sirven para comprender la vida como la experimenta, también

descubre que el lenguaje que ha heredado tampoco le sirve para definir su experiencia» (Higgins 1989: 25).

César Vallejo, en pocas palabras, deconstruye una epistemología de la mirada que preponderaba la posibilidad de capturar de modo absoluto el objeto a conocer. Luego, posiciona su cuerpo y su pensamiento para mostrar la experiencia de la irreductibilidad de la experiencia entre el yo y el otro, sin mantener una relación de sujeción de uno sobre otro (Foucault 2008: 240-247). Finalmente, ubica una interrogación contundente acerca del intercambio cognitivo que se propone entre ambos: el enunciador lírico entrega su cuerpo como un blanco de las afecciones que se proyectan desde el cuerpo del otro, se deja capturar y pasmar por él: «La visión no es la metamorfosis de las cosas mismas en su visión, la doble pertenencia de las cosas al gran mundo y a un pequeño mundo privado. *Es un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo*» (Merleau-Ponty 1986: 32; las cursivas son nuestras). Una apertura de la mirada y una apertura del otro: solo nos queda continuar la lección de César Vallejo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO-GÓMEZ, Santiago (1996). *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros.

DERRIDA, Jaques (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Edición de Marie-Louise Mallet. Traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma/Cátedra Vallejo.

FONTANILLE, Jaques (2017). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

FOUCAULT, Michel (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

FRANCO, Jean (1984). *César Vallejo: la dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Lima: San Marcos.

HIGGINS, James (1989). *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa Editores.

IZQUIERDO RÍOS, Francisco (1949). *César Vallejo y su tierra*. Lima: Rímac.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1986). *El ojo y el espíritu*. Traducción de Jorge Romero Brest. Barcelona: Paidós.

MORILLO, Álex (2016). «César Vallejo: la fundación orgánica y vitalista de la poesía peruana». *Tesis. Revista de Investigación de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM*, 9, 35-50.

SCHULMAN, Iván (1969). *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1997). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Poesía completa*. Tomo I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

VALLEJO, César (2013). *Poesía completa*. Edición e introducción de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.

ZEA, Leopoldo (1976). *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Ariel.

ZUGASTI, Miguel (1989). «La dualidad poética en “Los heraldos negros” de César Vallejo». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2, 345-362.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 125-132

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5188

## **La conciencia del dolor en *Los heraldos negros***

The Consciousness of Pain in *The Black Heralds*

ANTONIO MERINO

Investigador independiente

(Madrid, España)

antoniomerino58@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6715-726X>



### **RESUMEN**

Con *Los heraldos negros* (1919), Vallejo inicia su primera arqueología literaria que ya atesoraba, desde composiciones anteriores, un amplio conocimiento de las estructuras simbólicas de las corrientes literarias que inundaron las tertulias y los foros academicistas de principios del pasado siglo XX. Tanto es así que un poema como «Campanas muertas», publicado en *La Reforma* el 13 de noviembre de 1915, es decir, varios años antes de dar a conocer sus composiciones de *Los heraldos negros*, tendrá una importancia capital. Además, en ese mismo año 1915, Vallejo traza una nueva línea en su complejo universo poético, nutriéndose de nuevos amigos y «compañeros de viaje» (Orrego, Garrido, Imaña, Haya de la Torre, etc.) y de lecturas de Schiller,

Poe y Tennyson que, con los años, le permitirán conocer mejor su realidad y su tiempo; un tiempo que, en Vallejo, siempre es dialéctico, es decir, contradictorio, pesimista, de exaltación, de recuerdos y de esperas, pero siempre humano.

**Palabras clave:** César Vallejo, *Los heraldos negros*, corrientes literarias, modernismo, dialéctica, dolor.

## ABSTRACT

With *The Black Heralds* (1919), Vallejo begins his first literary archeology that already hoarded, from previous compositions, a broad knowledge of the symbolic structures of the literary currents that flooded the gatherings and academic forums of the early twentieth century. So much so that a poem like «Campanas muertas» («Dead Bells»), published in *La Reforma* on november 13, 1915, that is, several years before the publication of *The Black Heralds*, will have a major importance. In addition, in that same year of 1915, Vallejo draws a new line in its complex poetic universe, benefiting from new friends and «fellow travelers» (Orrego, Garrido, Imaña, Haya de la Torre, etc.) and readings of Schiller, Poe and Tennyson that, with the years, will allow him to know better his reality and his time; a time that, in Vallejo, is always dialectical, that is, contradictory, pessimistic, of exaltation, of memories and expectations, but always human.

**Key words:** César Vallejo, *The Black Heralds*, literary currents, Spanish American «modernismo», dialectics, pain.

Recibido: 30/05/19    Aceptado: 22/06/19

Resulta difícil encasillar una obra que, después de cien años, sigue mostrándonos su particular paralelismo con las realidades complejas que acompañaron a Vallejo a lo largo de su vivencial e intenso protagonismo.

Con *Los heraldos negros* (1919) se inicia su primera arqueología literaria que ya atesoraba, desde composiciones anteriores, un amplio conocimiento de las estructuras simbólicas de las corrientes literarias que inundaron las tertulias y los foros academicistas de principios del pasado siglo XX. Tanto es así que un poema como «Campanas muertas», publicado en *La Reforma* el 13 de noviembre de 1915, es decir, varios años antes de dar a conocer sus composiciones de *LHN*, tendrá una importancia capital. «Como almas de bardos olvidadas», escribiría Vallejo. Y este soneto, tan de vuelo fácil, va a suponer su «entrada de largo» en el universo modernista bajo el magisterio de Amado Nervo (fallecido el mismo año de la publicación de *LHN*) y su turbador «claroscuro». Además, en ese mismo año 1915, Vallejo traza una nueva línea en su complejo universo poético, nutriéndose de nuevos amigos y «compañeros de viaje» (Orrego, Garrido, Imaña, Haya de la Torre, etc.) y de lecturas de Schiller, Poe y Tennyson, entre otros que le permitirán conocer mejor su realidad y su tiempo; un tiempo que, en Vallejo, siempre es dialéctico, es decir, contradictorio, de exaltación, de recuerdos y de esperas, pero siempre humano, tan humano que es capaz de trastocar las estructuras del viejo modernismo en una escala de voces y de sonidos (muy cercano a poetas, como Herrera y Reissig o José Asunción Silva) que, con los años, acabarán por romper los cánones más tradicionales y desalojar del Olimpo a los falsos dioses.

Pero los procesos no son tan simples. En *LHN*, su primer proyecto poético, la condición humana, con todos sus atributos y contradicciones, se expresa incorporando lo cotidiano, lo coloquial, el monólogo dramático y reflexivo, sin poder precisar

dónde empiezan los lugares comunes (campo-ciudad, lo urbano y lo rural, lo doméstico) y dónde acaba la temporalidad de los sentidos desde esa «palabra hablada».

Sería un error pensar que Vallejo asume el idealismo del pensamiento modernista, cuando en realidad está trastocando sus formas líricas, su aparato retórico. Incluso cuando se trata de apuntalar el ritmo o la dicción, utilizando los signos de puntuación, o explorando y descubriendo un nuevo lenguaje, o mejor dicho, una nueva forma de expresar al lenguaje mismo, como si nada estuviera nombrado. Esa es la gran apuesta de *LHN*, donde hasta el léxico sufre de esa torsión desplazando a las palabras hacia lo que, años más tarde, con la escritura de *Trilce*, será una constante: el asalto al lenguaje.

A lo largo de toda la obra vallejana, se produce una exégesis donde el habla, fuera de los discursos institucionalizados, se articula a través de lo que serán sus nuevas «herramientas»: la torsión a la que somete el grafismo, las onomatopeyas (tan de Vallejo), los neologismos discordantes... Todo sirve para construir un mundo que se representa en constante movimiento y transformación. Aquí, la lógica dialéctica de los contrarios, la imperfección de la comunicación, su discurso poético, no hará sino «dinamitar» todos los recursos convencionales.

Me duele pensar que se pueda pasar con holgura, como si se tratase de un saltador de pértiga, sobre la precisa y dialogada frase de Ricardo González Vigil cuando señalaba «la pena que hiere la condición humana» sobre el centro de la obra vallejana, en este caso sobre *LHN*. Y caer después sobre la lona con aportes redentores coloreados de mística nostálgica al vencer al «Noser» y reformulando la «Anunciación del Verbo que nos libraré de la muerte».

Nunca, en la historia de la literatura hispanoamericana, se ha producido tal desbordamiento místico de una crítica necesitada

de terapia, más proclive a encadenar orfandades, imágenes y exóticos argumentos de componente divino, que a elaborar una seria reflexión sobre una obra que, como toda obra vallejana, está en constante diálogo con la palabra. Hablar del «Noser», de la «transmutación social» gracias al «Verbo divino», nos produce una especie de *déjà vu*, de regreso a los metafísicos vallejanos cuando, por ejemplo, señalaban en *LHN* «La presencia del componente divino», o cómo «la madre ontológica expulsa al hijo del primer hogar, el vientre materno». Tiene razón Julio Ortega cuando señala que «cada vez se sabe menos de Vallejo porque es una poesía que camina en el sentido contrario, a contracorriente, en contra de la economía académica. Cada vez se le estudia más, y cada vez se le entiende menos».

Y no por eso vamos a desdeñar, con todas sus implicaciones, una cultura judeocristiana que forma parte de su mundo familiar, pero desde otra visión mucho más dialéctica (fuera de la mística cristiana) donde ese mundo participa apoyado en elementos estéticos que ayudan al autor a expresar cierta atmósfera del día a día, del paso del tiempo, de la añoranza, de los amores que apenas si se recuerdan. Elementos que, por otra parte, también podemos encontrar en autores tan dispares como Pablo Neruda, Miguel Hernández, Jorge Guillén, o los más cercanos a nuestro tiempo como Antonio Cisneros, Benedetti, Roque Dalton, Juan Gelman, Gioconda Belli, por mencionar algunos.

La intertextualidad bíblica, tan presente en *LHN*, permite a Vallejo dramatizar escenas para situar a los personajes en un ambiente lleno de simbolismo, como es el mundo andino. En la sociedad peruana de principios del siglo XX, agrícola y ganadera, con una población mayoritariamente indígena en las zonas rurales, la presencia del animismo, donde sus dioses (tierra-fuego-sol-agua) se mezclan y rivalizan con las figuras cristianas (los santos, la virgen, el crucifijo, etc.), es de suma importancia para entender los procesos de transculturación (en la denominación del maestro

Fernando Ortiz) y redescubrir esos pequeños «detalles» (palabras de dobles significado, giros, silencios forzados, entre otros recursos) que se reflejan en el habla común y que Vallejo, con su sello personal, nos muestra, algunas veces con dolor, otras con ternura, las más con una curiosidad interrogativa. Conceptos como la muerte, el dolor, la ausencia, no son interpretaciones metafísicas sino sucesos, hechos, sentimientos, que siempre van a formar parte de su vida, y no solo en este pequeño tramo existencial que atraviesa su poemario iniciático.

Ya Fernando Alegría señalaba con acierto una determinada orientación estética, la necesidad de crear una argamasa para fijar un léxico nuevo, lo que le llevará a inventar, mezclar, agrandar, cortar, tal y como trabaja un albañil juntando barro, paja, piedra. Dieciséis años más tarde, esta reformulación poética la vamos a encontrar en un autor tan poco vallejiano como Pablo Neruda y su *Residencia en la tierra* (Madrid, 1935).

Lenguaje balbuceante, a rebosar de oraciones exclamativas, interrogativas, exhortivas, que le confieren ese carácter emocional o afectivo en función de las palabras y expresiones cuyo significado se relaciona con la vida cotidiana: hogar, familia, comida, hermanos, hijos, madre, zaguán, poyo de la casa, alfeñiques, pan, almorzar, cuchara, leña, arriero... Este denso léxico referencial funciona como «marcador» a lo largo de todo el texto, ya sea para identificar al hablante dentro de un contexto determinado, o incluso para lograr giros coloquiales, tan comunes e identificativos de esta obra como es el de «no saber»: «Y no sé qué se olvidan» («Ágape»). «Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé!» («Los heraldos negros»). «Se quisiera tocar todas las puertas / y preguntar por no sé quién» («El pan nuestro»). «Con no sé qué memoria secretea» («Hojas de ébano»).

Estamos ante una génesis que concilia el hablar plural. Es la misma línea de actuación que ya había observado el escritor Henry

James (1843-1916) con relación a la narrativa de principios del pasado siglo (lo tenemos muy presente en algunas de las obras primerizas de Virginia Woolf, por ejemplo), bajo un «mestizaje» de estilos, ya sea descriptivo, narrativo, conversacional, para lograr una comunicación más reflexiva.

Toda esa simbología vallejana, que se desarrolla dentro de las contradicciones y la complejidad del ser (como la lluvia, la tumba, la boca, el lecho, el sexo, el hogar) va a estar marcada no solo por la temporalidad (tiempos agónicos y cerrados, que se construyen desde la fenomenología modernista, tiempos espaciales y abiertos, que participan de los ecos hegelianos), sino también por la identificación de la existencia del dolor y el sufrimiento. Contra esa identificación, que poco tiene que ver con un estado y una condición bíblica), se construye la experiencia sensorial y psicológica (emocional) del que ha conocido, de primera mano, las condiciones de trabajo infrahumanas del indio dentro de los sectores clave de la economía peruana (la minería y el desarrollo de la hacienda semifeudal). Con ello, esa «conciencia del dolor» participa del revisionismo vivencial, interrogando a la realidad y a su propio ser, y cuestionando los límites de su condición humana. Es un proceso lento, con luces y sombras, que apuesta por la recuperación del tiempo ligado a la felicidad y a la libertad. Si, como señalaba Marcuse, la liberación del tiempo es el ideal del placer, en Vallejo esta liberación se proyectará hacia un futuro de retorno y de gratificación, intuyendo una nueva temporalidad (su salida del Perú) que sea capaz de gestar la ruptura de esa «conciencia» que se iniciará, con todas sus consecuencias, en *Trilce* (1923).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRÍA, Fernando (1971). «Las máscaras mestizas». En FLORES, Ángel (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas, 193-207.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2014). «Las tres dimensiones del yo no sé de César Vallejo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Cátedra Vallejo, 138-143.

MARCUSE, Herbert (1968). *Eros y civilización*. Barcelona: Seix-Barral.

MERINO, Antonio (1988). *En torno a César Vallejo*. Madrid: Júcar.

ORTEGA, Julio (2014). *César Vallejo: la escritura del devenir*. Barcelona: Taurus.

VALLEJO, César (1988). *Los heraldos negros*. Edición de René de Costa. Madrid: Cátedra Vallejo.

\_\_\_\_\_ (1996). *Antología poética*. Edición de Antonio Merino. Madrid: Espasa Calpe.

\_\_\_\_\_ (2019). *Poesía y narrativa completas*. Edición de Antonio Merino. Madrid: Akal.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 133-153

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5189

## Constantes temáticas y expresivas entre *Los heraldos negros* y el resto de la obra vallejana

Thematic and Expressive Constants  
Between *The Black Heralds* and the Rest  
of Vallejo's *oeuvre*

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES

Centro de Estudios Vallejanos

Academia Peruana de la Lengua

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

Agonzalezm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-2201-1344>



### RESUMEN

Considerando que la totalidad de la obra escrita de César Vallejo ha sido leída y analizada por la crítica literaria nacional e internacional, nos proponemos resaltar la importancia de *Los heraldos negros* (1919) en el conjunto de dicha obra y subrayar las constantes temáticas y expresivas entre el citado poemario y la producción vallejana en verso y en prosa, literaria, académica

y periodística. En este trabajo utilizaremos la categoría de la intertextualidad para establecer con precisión y en forma fundamentada las conexiones que existen entre el libro de 1919 y las obras que el autor publicó en vida y las que han sido editadas póstumamente, haciendo que el corpus literario se haya incrementado de modo significativo. Como corresponde, consultaremos exhaustivamente la bibliografía relevante acerca de dicho tema.

**Palabras clave:** *Los heraldos negros*, intertextualidad, obra literaria vallejana.

### ABSTRACT

Considering that the entire written work by César Vallejo has been read and analyzed by national and international literary criticism, we propose to highlight the importance of *The Black Heralds* (1919) in the whole of this work and underline the thematic and expressive constants between the aforementioned collection of poems and Vallejana production in verse and prose, literary, academic and journalistic. In this work I will use the category of intertextuality to establish with precision and in a well-founded way the connections that exist between the 1919 book and the works that the author published in life and those that have been published posthumously, significantly increasing his literary corpus. As appropriate, I will consult exhaustively the relevant bibliography about this topic.

**Key words:** *The Black Heralds*, intertextuality, Vallejo's literary *oeuvre*.

Recibido: 25/05/19    Aceptado: 22/06/19

Sin duda, la trascendencia y universalidad alcanzada por César Vallejo en el contexto de las letras contemporáneas se debe a la pasión y a la lucidez con que asumió las tareas propias de su oficio: la lectura y la escritura como las prácticas significantes que le permitieron forjar los textos que constituyen su obra literaria. Desde muy joven, Vallejo asumió la doble e indesmayable tarea de leer y de escribir, en un esfuerzo por asimilar los recursos propios de su idioma y plasmar su aporte creativo en los dominios de la poesía, la narrativa, el teatro, la crónica periodística, la crítica literaria, la reflexión teórica. Ello explica que a los veintisiete años de edad haya publicado *Los heraldos negros* (1919), un poemario de notable calidad lírica, que no es, por cierto, el libro de un principiante en las lides de la poesía, sino el producto de un trabajo de escritura que se nutre de una rica tradición literaria, en la que destacan, como influencias positivas, el romanticismo y el modernismo, dos grandes movimientos que influyeron en la mayoría de los creadores en la lengua española, a ambos lados del océano que comunica a Hispanoamérica con España.

Y si bien *Los heraldos negros* es el poemario inaugural de la lírica vallejana, la acuciosa investigación posterior ha dado a conocer la existencia de un buen número de textos que anteceden a los que el autor eligió para incorporarlos en su libro de 1919. A esta producción poética temprana se le denomina *Poemas juveniles* (no recogidos en *Los heraldos negros*) (González Vigil 1988: 25) y se los ha incorporado al corpus de la escritura total del escritor santiaguino, porque constituyen una prueba de la familiaridad de Vallejo con la poesía y, además, son útiles para realizar un trabajo comparativo, a través del cual se aprecia la evolución y el decantamiento vital y artístico que experimentó el autor en el lapso de esos breves años, en los que, además, compartía sesiones de intercambio formativo e informativo con los miembros de la Bohemia de Trujillo, en

la que destaca la figura emblemática de Antenor Orrego, el descubridor del talento poético de Vallejo y uno de los guías en aquellos tiempos en que el santiaguino buscaba encontrar su voz propia (Orrego 2018: 51).

Volviendo a los denominados *Poemas juveniles* (no recogidos en *Los heraldos negros*), hemos elegido un ejemplo del modo en que un suceso real de gran impacto para Vallejo y su familia —la muerte de su hermano Miguel, ocurrida en agosto de 1915— (González Vigil 2009: 45) constituyó un punto de partida para que tanto en los *Poemas juveniles* como en *Los heraldos negros* desarrollara sendos textos líricos en los que el motivo dominante es el de la partida de un hermano, con quien el poeta había compartido juegos en los años de la infancia santiaguina. En los *Poemas juveniles*, el texto se titula «A mi hermano muerto», y se publicó en la revista *Cultura Infantil*, número 33, agosto 1917 (González Vigil 1988: 62). En esta sentida composición, el autor utiliza la forma tradicional del soneto, incluida la rima, para expresar, de modo ponderado y sobrio, el sentimiento de pesar que experimenta el yo poético, que está ubicado en el contexto pueblerino que ha sido en un pasado reciente escenario del deceso del hermano añorado. El soneto abunda en imágenes propias del imaginario romántico y modernista, como la evocación del ocaso, para significar la desolación, que lo lleva a describir la casa familiar, la loma del cementerio, el «dulce corazón» del fallecido y otros elementos que connotan la presencia dominante de la muerte. En general, el tono del texto es formal, retórico, convencional y traduce el peso de una poética endeudada con las formas dominantes de los movimientos literarios en boga en aquellos años.

Muy poco tiempo después, el poeta ofrece a los lectores de su libro de 1919 una versión más original y personal de aquella dolorosa pérdida de un ser querido tan entrañable. Este texto, con el transcurrir de los años y el consenso de los lectores, ha

devenido en uno de los que mejor grafica la gran evolución que vive el poeta. Apareció en la última de las seis secciones del libro, que se denomina «Canciones de hogar» y agrupa cinco poemas alusivos a la casa familiar y a algunos de los seres queridos que la habitan (el padre, la madre, el propio poeta, el hermano fallecido). El texto referido al deceso mencionado se titula «A mi hermano Miguel» y se ubica en el centro de este quinteto de «Canciones de hogar»<sup>1</sup>.

Como lo señala con unanimidad la crítica nacional y extranjera, pasada y reciente, este poema posee el sello inconfundible del estilo y del tono vallejianos. Los diecinueve memorables versos, que carecen de rima, están divididos en cuatro estrofas o estancias, con diferente número de versos cada una de ellas, siendo la más extensa la segunda (con siete versos), y la más breve, la última, con solo dos versos que cierran magistralmente la atmósfera emotiva, temporal, espacial, lúdica, trágica, dialógica que Vallejo ha plasmado en esta inconfundible composición que enaltece la alta calidad lírica de que hace gala el primer gran poemario del escritor peruano.

Desde nuestro punto de vista, esta versión cabal y trascendente, que recrea la partida definitiva del hermano difunto, ofrece muchos aciertos expresivos, y uno de los más relevantes es el tono dialógico que caracteriza a todo el poema. Gracias al empleo sucesivo y reiterado de la primera y de la segunda persona, el emotivo texto se transforma en un diálogo figurado entre el yo poético (primera persona) y la figura o presencia inmaterial de Miguel. Este diálogo, además, supone un recorrido temporal desde el presente hasta el pasado. Incorpora, también, la evocación, en presente, de una escena en la que los dos hermanos

---

1 En una pequeña biografía de César Vallejo publicada por nosotros hace medio siglo, también transcribimos y comentamos el célebre poema «A mi hermano Miguel» (González Montes 1969: 29).

participan de un juego propio de la etapa infantil. Dicho juego se llama, coloquialmente, «las escondidas» y consiste, como su nombre lo sugiere, en que uno de los participantes se esconde en algún lugar de la casa y el otro debe buscarlo hasta dar con él. En la diversión infantil evocada, el yo poético es el primero en ocultarse y su anhelo es no ser encontrado.

Después de esta secuencia, es el hermano Miguel el que se esconde y quien lo busca no lo encuentra, lo cual genera una angustia en este último, como lo sugieren los siguientes versos:

Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo.  
Me acuerdo que nos hacíamos llorar,  
hermano, en aquel juego.

Producida esta desazón en el plano del juego, el texto, en su penúltima estrofa, da cuenta de modo figurado pero exacto del hecho mismo de la muerte «real» de Miguel, que implica un esconderse para siempre, «una noche de Agosto al alborar», según lo señala el yo poético. Y este empeño de querer considerar que esa «muerte» no es algo irreversible, sino parte de un juego, se traduce en el ruego que efectúa el yo poético para que su hermano deje de esconderse y retorne al mundo infantil que ambos compartían. Ese es el sentido de la invocación final que hace el enunciador a su compañero de diversión, en los dos versos finales del poema:

Oye, hermano, no tardes  
en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá.

De ese modo emotivo, lúdico, persuasivo concluye este célebre poema, que ha sido comparado por algunos críticos con otro célebre texto de Abraham Valdelomar, «El hermano ausente en la cena pascual» (González Vigil 1988: 239).

En las primeras líneas de nuestro artículo resaltábamos la condición de lector acucioso y constante de César Vallejo. Al hacerlo, estábamos pensando en que este integrante de la Bohemia de Trujillo (Kishimoto 1993: 58) también era un aprovechado estudiante de Letras y el año 1915 había sustentado una tesis para optar el grado de bachiller en Letras. El trabajo académico se denomina *El Romanticismo en la poesía castellana*, y en sentido estricto es el primer libro que publicó el flamante bachiller, a los pocos meses de su graduación. Un texto de esta naturaleza supone un proceso de investigación acerca del objeto de estudio, muy bien definido en el propio título de la tesis. Y lo que prueba Vallejo a través de las páginas reunidas es que ha efectuado una lectura certera acerca del fenómeno estético del Romanticismo europeo y del modo en que este ha influido en la poesía castellana. De acuerdo con el criterio del jurado, el tesista demostró un conocimiento solvente del tema investigado, y por ello fue aprobado con un calificativo que habla de la alta calidad de la prosa académica vallejana (Flores 2018).

Existe, también, otro testimonio cuya autenticidad se ha visto ratificada por el paso del tiempo y el lugar que ha alcanzado Vallejo en todo el ámbito de la poesía occidental moderna. El autor de este recuerdo invaluable es nada menos que Antenor Orrego, amigo y contemporáneo del santiaguino, y, por circunstancias especiales, su descubridor y maestro en los inicios de la trayectoria lírica del vate que frecuentaba las fructíferas reuniones de trabajo de los jóvenes norteños en la década del diez del siglo pasado. Cuenta Orrego que en el año 1914, a pocos meses de haber iniciado una cordial amistad, Vallejo lo visitó portando un fajo de versos que le entregó para que los leyera y evaluara. Así lo hizo y al apreciar ese conjunto de cuarenta composiciones pudo comprobar que el poeta en ciernes estaba familiarizado con los clásicos de la lírica española, desde los más antiguos hasta los más recientes. Además, se

notaban las influencias de tres grandes poetas modernistas, los más destacados del momento: Rubén Darío, Herrera y Reissig y Leopoldo Lugones.

Pasado algún tiempo, Vallejo volvió a buscar a Orrego para que le expresara su opinión sobre los versos que le había confiado. Las palabras que le dijo el maestro al discípulo, aunque ambos eran contemporáneos, son reveladoras del aprecio que habían suscitado en Orrego, un exigente lector, las primicias poéticas de su amigo de bohemia. He aquí el consejo que escuchó de boca de quien era el mentor de todo el grupo norteño:

si fueras cualquier otro poeta, te aconsejaría que publiques, sin pérdida de tiempo, un libro, que te traería prestigio y aplausos inmediatos. Pero contigo debo tener la máxima exigencia, aquella que mi responsabilidad me dicta este momento. Olvídate de estos versos y ponte a escribir otros durante los meses de vacaciones, concentrándote resueltamente en ti mismo. Debes tener la seguridad que posees algo que nadie ha traído hasta ahora a la expresión poética de América (Orrego 2018: 128).

Esta historia interna del poemario indica, pues, que su publicación resultó producto de un trabajo arduo, en el que fue vital la orientación estética de Antenor Orrego, pero la responsabilidad final en la selección de los poemas y en la estructura total de la obra le pertenece enteramente al creador de este primer gran poemario, que también recibió el saludo, unos años después, de José Carlos Mariátegui, en las páginas que dedicó a *Los heraldos negros* en su célebre libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). En el mismo año de la aparición del libro, Antenor Orrego publicó un meditado análisis de la ópera poética prima de Vallejo (2018: 52).

Apenas algunos años después, en 1922, apareció un poemario vallejiano más original y radical, *Trilce*, volumen que ha sido

considerado al mismo nivel de importancia de otras obras literarias publicadas en aquel mismo año: *Ulises*, la gran novela contemporánea de James Joyce y *Tierra baldía*, de T. S. Elliot. Pero para que no haya dudas respecto del reconocimiento que Vallejo le seguía concediendo a Antenor Orrego, debe recordarse que *Trilce*, uno de los más notables frutos del vanguardismo poético hispanoamericano, está antecedido por un luminoso e insuperable prólogo de quien fue pionero entre pioneros con respecto al descubrimiento de la genialidad poética de Vallejo. Ninguno de los estudiosos posteriores de *Trilce* ha podido dejar de reconocer la mirada crítica desde la que Orrego, cual nuevo Juan Bautista, anuncia la llegada de la voz del poeta de la América contemporánea<sup>2</sup>.

Asimismo cabe destacar los estrechos nexos temáticos y expresivos que se perciben entre los dos primeros poemarios que Vallejo editó en el Perú, antes del viaje sin retorno a Europa. Esta afinidad —una de las tantas—, es la que se descubre entre el poema «A mi hermano Miguel», del volumen de 1919, y el número III del libro de 1922. Es que son tan solo tres años de diferencia, y, sin embargo, el poeta ha dado un salto extraordinario en su segundo poemario (Vallejo 2012: 206).

El poema citado, *Trilce III*, también ambienta la evocación en la casa familiar de la infancia y agrega dos detalles indispensables: la hora (6 p. m.) y la presencia del «ciego Santiago» en los umbrales del anochecer. Establecido este cronotopo, el poeta concentra su enunciación lírica en sus hermanos (Aguedita, Nativa, Miguel), para tranquilizarlos porque las personas mayores (los padres) los han dejado solos. Pero al sentir el paso de las horas y la llegada de la oscuridad, el poeta busca a sus hermanos y teme que: «No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo» (Vallejo: 2012: 223).

---

2 «Palabras prologales a *Trilce*», de Antenor Orrego (2018: 73).

Otro nexos que une y, a la vez, separa a *Los heraldos negros* de *Trilce* es el tema de la distancia geográfica que media entre Santiago de Chuco, Trujillo y Lima. Estos escenarios estuvieron presentes en la mente dialéctica de Vallejo, que siempre fue un peregrino, un hombre que iba de norte a sur y viceversa, antes de irse Europa, cuyo viaje supuso un radical cambio espacio-temporal, vital y cultural. Pero volviendo al tópico de la distancia que lo separa de los lugares que siente más suyos (Santiago de Chuco y Trujillo), nuestro parecer es que se aprecia la vivencia de la lejanía en ambos poemarios. Por ejemplo, en el poema «Heces», de *Los heraldos negros*, el yo poético enuncia el lugar en el que experimenta la sensación de la soledad, asociada al recuerdo de alguna amada que forma parte de su pasado sentimental. Apreciemos la poetización de este contradictorio momento de desaliento, frecuente en la lírica de Vallejo:

Esta tarde llueve, como nunca; y no  
tengo ganas de vivir, corazón.

Esta tarde es dulce. Por qué no ha de ser?  
Viste gracia y pena; viste de mujer.

Esta tarde en Lima llueve. Y yo recuerdo  
las cavernas crueles de mi ingratitud;  
mi bloque de hielo sobre su amapola,  
más fuerte que su «No seas así! (Vallejo 2012: 122).

En suma, los nexos temáticos y formales entre los dos primeros poemarios de César Vallejo son múltiples en tanto ambos expresan las mismas vivencias fundamentales que experimenta el poeta en un lapso intenso, que está signado por el proyecto del gran salto al mundo europeo que efectuó el santiaguino a mediados de 1923. Pero ese mismo año decisivo, incrementó su producción literaria con dos libros, que un destacado crítico literario, al proponer

una periodización de la narrativa del autor peruano, ubica bajo la denominación de «Modernismo y vanguardismo [1920-23]: *Escalas* y *Fabla salvaje*» (Silva-Santisteban 1999: XV).

Consideramos que si bien ambos volúmenes se publican muy cerca el uno del otro, respecto del tiempo, guardan diferencias importantes. Estableciendo una comparación con los dos poemarios anteriores, cabe señalar que *Escalas* comparte con *Trilce* ciertas afinidades, a la vez que *Los heraldos negros*, de algún modo, se asemeja a *Fabla salvaje*. Pero como el eje central de nuestro planteamiento es evidenciar las conexiones del poemario de 1919 con las otras obras de Vallejo, vamos a concentrarnos en algunos de los vínculos de los primeros libros de narrativa del poeta, con el ya citado poemario, cuyo centenario estamos recordando.

Comencemos con *Escalas*, que como sabemos está constituido por dos secciones claramente diferenciadas: «Cuneiformes» y «Coro de vientos». Nosotros mismos, al examinar las coincidencias entre el primer poemario y el primer libro de narrativa de Vallejo<sup>3</sup>, destacábamos, siguiendo a Luis Monguió (1960: 133), que el relato «Alféizar», de la sección «Cuneiformes»: «nos lleva al poema “El pan nuestro” de *Los heraldos negros*. Y en efecto, en ambos textos se recrea escenas de desayunos en los que el sujeto evocador destila nostalgia» (González Montes 2002: 34).

Citemos algunos versos y algunas líneas de cada uno de los citados textos para apreciar la afinidad temática:

Se bebe el desayuno... Húmeda tierra  
de cementerio huele a sangre amada  
[...]

---

3 De acuerdo con datos confiables, *Escalas* apareció en marzo de 1923, y *Fabla salvaje*, en mayo o junio de ese mismo año.

Pestaña matinal, no os levantéis!  
¡El pan nuestro de cada día dánoslo,  
Señor...! (González Vigil 1988: 179).

A su vez, «Alféizar», enteramente construido en una prosa elaborada, poética y nostálgica, rememora el mismo ritual, pero el escenario no es la casa paterna ni algún otro lugar en el que se respire un aire de libertad, esencial para la vida del ser humano. Unas pocas líneas del texto de «Cuneiformes» nos hacen saber que el primer alimento del día reúne a dos hombres que comparten la condición de prisioneros. Sin duda, es el mismo ambiente recreado en varios poemas de *Trilce*, que aluden a la experiencia carcelaria de Vallejo. Observemos gracias a la magia de la palabra el registro visual y emotivo de este momento que aproxima a dos seres que el azar ha juntado: «Mi compañero de prisión se ha levantado temprano y está preparando el té, que solemos tomar cada mañana, con el pan duro de un nuevo sol sin esperanza» (Vallejo 1999: 29).

Juzgamos pertinente agregar algunas líneas más de este mismo texto para destacar la calidad de esta prosa descriptiva que otorga vida a los objetos que hacen posible desayunar y aún son capaces de activar la memoria para recordar otros tiempos lejanos y muy distintos a este presente opresivo que agobia al enunciador:

Nos sentamos después a la desnuda mesita, donde el desayuno humea melancólico, dentro de dos tazas sin plato. Y estas tazas a pie, blanquísimas ellas y tan limpias, este pan aún tibio sobre el breve y arrollado mantel de damasco, todo este aroma matinal y doméstico me recuerda mi paterna casa, mi niñez santiaguina, aquellos desayunos de ocho y diez hermanos (Vallejo 1999: 29).

Existen otras coincidencias descubiertas y explicadas por otros críticos que han leído con agudeza el poemario de 1919 y el

libro de 1923. El mismo Luis Monguió, uno de los pioneros en la investigación sobre la vida y la obra de Vallejo, establece una semejanza entre el último cuento de *Escalas*, «Cera», «un ejemplo de la obsesión de su autor con los términos y los objetos del juego, de la suerte, del azar, representantes del sino del hombre, que ya había usado poéticamente en “La de a mil”, y “Los dados eternos”, de *Los heraldos negros*» (1960: 134).

Por cierto, hay varias coincidencias más, puntualmente examinadas por críticos de las diferentes generaciones de vallejistas, lo cual prueba que en la literatura vallejana se verifica la presencia de una constante intertextualidad. En cuanto a los nexos de *Los heraldos negros* con la primera novela (*Fabla salvaje*), cabría indicar dos aspectos temáticos coincidentes, que son expresión de la concepción vital de Vallejo, de su modo de conceptuar las relaciones sentimentales hombre-mujer, tópico de muchos de sus poemas; así como también algunos textos en verso del libro de 1919 y algunos pasajes en prosa de la novela de 1923 subrayan la importancia del ambiente rural propio de la zona andina de Santiago de Chuco, que es el contexto telúrico en el que se desarrollan los conflictos y las vivencias de los personajes que Vallejo recrea con su poderosa mirada, que capta varios niveles de existencia de dichos seres.

Comencemos con la referencia al denominado contexto telúrico y andino que se hace presente en algunos textos del poemario de 1919. Transcribimos algunos versos del poema «Mayo»:

Vierte el humo doméstico en la aurora  
su sabor a rastrojo;  
y canta, haciendo leña, la pastora  
un salvaje aleluya!  
Sepia y rojo (Vallejo 1988: 153).

Con respecto a la connotación del título mismo del poema, señala un reconocido vallejista lo siguiente: «Mes de la cosecha, del esplendor agrícola, mayo instala la atmósfera de edén que la aldea andina significó para el Vallejo todavía limpio del negror de los viajes, del vivir en la costa y en la ciudad» (González Vigil 1988: 154).

Igualmente, el poema «Aldeana», utilizando ciertos elementos propios del espacio rural que rodea el pueblo de Santiago de Chuco (el sol poniente, un buey de color de oro, un gallo gentil, el dulce yaraví de una guitarra), recrea una atmósfera con la que se siente identificado el yo poético que emerge en la estrofa final del texto y expresa una «congoja» ante esa atmósfera de la cual él forma parte.

Hemos recordado ciertos pasajes de textos poéticos que remiten a ese mundo andino que tiene una presencia significativa en *Los heraldos negros*, porque esa es también una característica que distingue a la novela *Fabla salvaje*, en la cual se reúnen dos temas caros a Vallejo: las relaciones sentimentales conflictivas y la vida de la pareja protagónica en un espacio mucho más rural que el de Santiago de Chuco. Dentro del primer tópico habría que agregar dos componentes que producen un mayor dramatismo a la historia evocada: los celos obsesivos del protagonista varón y el temor de que la pasión amorosa se desborde y produzca un fruto temido, el hijo, como ocurre, precisamente, en la primera novela de Vallejo. Reproducimos algunas líneas que ilustran este complejo drama que afecta a Balta y a Adelaida, cuya felicidad se ve truncada por la rotura de un espejo y el canto de una gallina.

Aquel día en que cantó la gallina, Adelaida estuvo gimiendo hasta la hora en que [se] acostó.

Fue una noche triste en el hogar.

Balta no pudo dormir. Revolvíase en la cama, sumido en sombríos pensamientos. Desde que se casaron era la primera

zozobra que turbaba su felicidad. De vez en cuando se oía el gemir entrecortado de Adelaida.

A Balta habíale ocurrido una cosa extraña al mirarse en el espejo: había visto cruzar por el cristal una cara desconocida. El estupor relampagueó en sus nervios, haciéndole derribar el espejo. Pasados algunos segundos, creyó que alguien habíase asomado por la espalda al cristal, y después de volver la mirada a todos lados en su busca, pensó que debía estar aún trastornado por el sueño, pues acababa de levantarse, y se tranquilizó (Vallejo 1999: 157).

A propósito del clima de inquietud que se percibe en el desarrollo de la vida conyugal de los dos personajes, cuyas sencillas actividades productivas se realizan en el pueblo y en la aldea, habíamos señalado en un trabajo dedicado a la temática amorosa que «en *Los heraldos negros* (1918-19) es considerable el número de poemas en los que se ha plasmado una visión conflictiva y culposa del amor (“Nervazón de angustia”, “Medialuz”, “Ausente”, “El poeta a su amada”, “Setiembre”, “Idilio muerto”, etc.)» (González Montes 2014: 67).

Con estos datos, se comprueba la intertextualidad existente entre estos dos libros (un poemario y una novela), que son los primeros que Vallejo publica en dos especies literarias diferentes: la poesía y la novela. Pero por encima de las peculiaridades formales (sobre todo, el uso del verso y de la prosa en cada uno de ellos) expresan una visión del mundo en la que el componente andino asume una importancia indiscutible.

Después de haber ofrecido una aproximación rápida al tópico de las vinculaciones entre *Los heraldos negros* y los libros que publicó el poeta antes de marcharse de Lima (principalmente *Trilce*, *Escalas* y *Fabla salvaje*, aunque también debe incluirse en este recuento su valiosa producción periodística), corresponde brevemente esclarecer los nexos que aproximan el poemario

de 1919 a la escritura variada que desarrolló a partir de su arribo a la Ciudad Luz, meta del viaje que emprendió Vallejo, en compañía de Julio Gálvez, sobrino de Antenor Orrego (Hart 2014: 141).

No debió ser fácil para el escritor santiaguino llegar e instalarse en una ciudad tan difícil y cara como lo era París, en los años posteriores al término de la Primera Guerra Mundial. Asimismo, el dominio del nuevo idioma francés significa para Vallejo un obstáculo más para poder establecer contactos de todo tipo, según lo ha establecido Stephen M. Hart en un capítulo de su biografía literaria (2014: 141).

Tampoco resulta simple seguir la aparición de los textos que publicó en aquellos iniciales años europeos en los que intentó continuar su trabajo literario, emprendió aventura para editar poemas y revistas, en compañía de intelectuales migrantes como él y, llegado el momento, tuvo que recurrir a varios amigos para que pudieran ayudarle a solventar su vida en la Ciudad Luz. Entre ellos, destacó, en primer lugar, el apoyo de su amigo Pablo Abril de Vivero, quien, primero en París, donde se conocieron, y luego en Madrid, ciudad a la que viajó para cumplir una misión diplomática, no dudó en apoyar a su amigo y colega peruano. Al margen de estas dificultades que no ayudan a hacer un seguimiento de lo publicado por el autor santiaguino, en esos años europeos de adaptación, la crítica especializada, en conflictos, incluso con la propia Georgette, la viuda de Vallejo, y otros personajes que se han creído con derecho a tomar decisiones, con respecto a la edición de la producción del poeta peruano, se han enfrascado en discusiones públicas y no han llegado a ponerse de acuerdo acerca de la procedencia y valor de los textos. La propia Georgette que tuvo durante muchos años los originales de su marido cambió de criterios al realizar ediciones de los libros que Vallejo habría dejado inéditos (1939 y 1968).

Entre los críticos peruanos, que se han destacado al establecer fechas que permitan seguir el sentido de la evolución de la producción poética de Vallejo, cabe destacar la figura de Ricardo González Vigil (2009: 23), quien ha propuesto una secuencia de lo que habría creado Vallejo en sus años iniciales europeos y que había publicado o mantenido en condición de inéditos. Basándose en el criterio establecido por este especialista es posible establecer una comunicación intertextual entre *Los heraldos negros* y textos posteriores producidos en Europa. Empero, para realizar esta comparación, debe señalarse que el poemario de 1919 estableció una suerte de agenda poética básica que es susceptible de confrontar con los textos producidos por Vallejo en su estancia europea que duró quince años.

Al respecto, debemos indicar que los textos de *Los heraldos negros*, entre ellos el primer y célebre poema, formularon una especie de arte poética que encontró una respuesta implícita en algunos textos como «Voy a hablar de la esperanza» y «Hallazgo de la vida» (Vallejo 2012)<sup>4</sup>. En efecto, el inolvidable poema liminar del libro de 1919 estableció ciertas verdades inobjetables acerca de la condición humana<sup>5</sup>. Y, sin embargo, en algunos de esos textos surgidos en el duro contexto europeo de la misma década en que el poeta peruano llegó a un continente en crisis se produce una suerte de respuesta contraria al fatalismo que exhibía en sus años peruanos marcados por la dureza. Apreciemos las diferencias entre uno y otro texto, separados por espacios y tiempos diferentes:

---

4 Estos textos pertenecerían a la sección «(II) Poemas en prosa y ámbito de *Contra el secreto profesional*», según González Vigil (Vallejo 2012: 399).

5 Véase el análisis efectuado por Higgins (1989: 25).

## LOS HERALDOS NEGROS

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma...Yo no sé! (Vallejo 2012: 91).

Un fragmento de «Hallazgo de la vida», elaborado según datos confiables en 1926, nos muestra a un poeta optimista ante esta vida que solo le había propinado golpes, «como del odio de Dios». Según algunos testimonios más cercanos, fue el conocer a Georgette Vallejo, por aquellos años, el suceso que impactó al escritor peruano y lo condujo a esa exaltación vital transmitida por las siguientes líneas:

### HALLAZGO DE LA VIDA

¡Señores! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida. ¡Señores! Ruego a ustedes dejarme libre un momento para saborear esta emoción formidable, espontánea y reciente de la vida, que hoy, por la primera vez, me extasia y me hace dichoso hasta las lágrimas (Vallejo 2012: 401).

Finalmente, un nexo poderoso, entre otros que podrían rastrearse, nos recuerda la presencia constante de los padres del poeta, vivos aún o hace poco tiempo fallecidos, en relación con la escritura y edición de *Los heraldos negros*. Y la memoria de ambos, en especial de la madre, retorna con fuerza en aquellos años en que Vallejo descubre París:

### EL BUEN SENTIDO

Hay, madre, un sitio en el mundo que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande.

Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar.

La mujer de mi padre está enamorada de mí, viniendo y avanzando de espalda a mi nacimiento y de pecho a mi muerte. Que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso. La cierro al retornar. Por eso me dieron tanto sus ojos, justa de mí, infraganti de mí, aconteciéndose por obras terminadas, por pactos consumados (Vallejo 2012: 391).

En suma, comprobamos que los temas, motivos, personajes, sentimientos, obsesiones, vivencias, que Vallejo plasmó en su primer poemario de 1919, se han conservado, aunque transformados, en los textos que Vallejo fue reuniendo en esos años y que fueron publicados como libros, en forma póstuma, el principal de los cuales es *Poemas humanos* (1939, 1.<sup>a</sup> edición). En estricta justicia, debemos agregar que fue España (González Montes 2018) y no Francia que le abrió las puertas al poeta peruano para que este pudiera publicar, por ejemplo, una segunda edición de *Trilce* (1930), o lograra editar su novela *El tungsteno* o su gran libro de reportajes *Rusia en 1931* (González Montes 2018), o escribiera varios libros que se han ido publicando póstumamente y han merecido la atención de vallejistas de diferentes generaciones, países y culturas del mundo. En ello reside la universalidad de nuestro poeta, cuyos primeros cien años de su poemario celebramos en este 2019.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLORES HEREDIA, Gladys (2018). *La tesis de César Vallejo: El Romanticismo en la poesía castellana (1915). Propuesta de edición crítica*. Tesis para optar el grado de doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio (1969). *César Vallejo. Biografía*. Lima: Editorial Studium.

\_\_\_\_\_ (2002). *Escalas hacia la modernización narrativa*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

\_\_\_\_\_ (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Lima: Cátedra Vallejo.

\_\_\_\_\_ (2018). «Vallejo y España». *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos*, 1, 1, 225-252.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1988). *Leamos juntos a Vallejo*. Los heraldos negros y otros poemas juveniles. Lima: Banco Central de Reserva.

\_\_\_\_\_ (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Lima: San Marcos.

HART, Stephen M. (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Lima: Cátedra Vallejo.

HIGGINS, James (1989). *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa Editores.

KISHIMOTO, Jorge (1993). «Vallejo y la Bohemia de Trujillo». En GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.) (1993). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1928). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editorial Amauta.

MONGUIÓ, Luis (1952). *César Vallejo (1892-1938): vida y obra*. Lima: Perú Nuevo.

ORREGO, Antenor (2018). *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Cátedra Vallejo.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1999). «La narrativa de César Vallejo». En VALLEJO, César. *Narrativa completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, XIII-XXXI.

VALLEJO, César (1915). *El Romanticismo en la poesía castellana*. Trujillo: Tipografía Olaya.

\_\_\_\_\_ (1991). *Obras completas*. Tomo I: *Obra poética*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

\_\_\_\_\_ (1999). *Narrativa completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (2012). *Poesía completa*. Nueva edición, actualizada y aumentada, de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 155-183

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5190

## **El paradigma de justicia en *Los heraldos negros*: «un latido único de corazón; un solo ritmo»**

The Paradigm of Justice in *The Black Heralds*:  
«a single heartbeat; a single rhythm»

NILTON CÉSAR VELAZCO LÉVANO

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

(Lima, Perú)

pchunvel@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8809-9022>



### **RESUMEN**

En este artículo se presentan algunas claves que permiten evidenciar la formulación del paradigma de justicia y el sentido utópico de humanidad que de ella se desprende en *Los heraldos negros* de César Vallejo. Dicho paradigma se construye a partir de su estética cuajada desde la vivencia andina, familiar, social, cultural, antropológica, histórica, política y jurídica. Esta obra poética resulta fundacional para todo el corpus vallejiano y marca el derrotero de lo que sería su peculiar humanismo y sus ansias de una *justicia humana*, que se constituye en el hilo conductor de toda su obra. Por ello su mensaje resulta vigente y urge que sea anunciado y revalorado.

**Palabras clave:** paradigma de justicia, humanismo, utopía vallejana.

## ABSTRACT

In this article we present some keys that allow to demonstrate the formulation of the paradigm of justice and its utopian sense of the humanity that develops César Vallejo in *The Black Heralds*. This paradigm is constructed from its aesthetics curdled from the Andean, family, social, cultural, anthropological, historical, political and juridical experience. This poetic work is a foundation for the whole corpus Vallejiano and marks the course of what would be its peculiar humanism and its cravings for human justice, which constitutes itself in the thread of all its work. Therefore, his message is effective and urgent to be announced and revalued.

**Key words:** paradigm of justice, Humanism, Vallejana utopia.

Recibido: 29/06/19    Aceptado: 20/07/19

## 1. LA INJUSTICIA COMO «GOLPES EN LA VIDA»

Desde el inicio de su obra poética, para César Vallejo la injusticia se constituye en el castigo que debe soportar el hombre como consecuencia del pecado original. La injusticia es una desgarradora experiencia que empieza en el nacimiento y se prolonga a lo largo de la existencia: «Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo. // Todos saben que vivo, / que soy malo; y no saben / del diciembre de ese enero. / Pues yo nací un día / que Dios estuvo enfermo» (160)<sup>1</sup>. Durante toda su vida, Vallejo

---

1 Cabe indicar que para evitar la redundancia de la cita de la misma fuente, todos los poemas citados en este artículo han sido tomados de *Poemas completos* (Vallejo

se sintió incomprendido, sin lugar, sin espacio, y esa es otra evidencia de la injusticia que le tocó experimentar:

Todos saben que vivo,  
que mastico... Y no saben  
por qué en mi verso chirrian,  
oscuro sinsabor de féretro,  
[...]  
Todos saben... Y no saben  
que la Luz es tísica,  
y la Sombra gorda...  
Y no saben que el Misterio sintetiza...  
que él es la joroba  
musical y triste que a distancia denuncia  
el paso meridiano de las lindes a las Lindes (160-161).

La tragedia de estar vivo le ocasiona al poeta un vacío orgánico, físico, anímico, insoportable, que nadie más es capaz de palpar y que lacera su alma como una gran hoguera que calcina sus días y sus noches: «Hay un vacío / en mi aire metafísico / que nadie ha de palpar: / el claustro de un silencio / que habló a flor de fuego» (160).

Luego de superar el trance doloroso de haber nacido, el poeta persiste en que la injusticia es como un gran golpe, que le pone los «ojos locos» y lo deja sin saber qué hacer, sin saber reconocerse, es como el golpe que le anuncia la muerte, relatada en el poema «Los heraldos negros»: «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! [...] // [...] y todo lo vivido / se empoza, como charco de culpa en la mirada» (73). La culpa de vivir y la injusticia humana

---

1998), por lo que en cada cita del verso se colocará solo el número de página que corresponde a la ubicación del poema en el mencionado libro. También este artículo toma como base los estudios realizados por el suscrito en su libro *Ya va a venir el día, ponte el alma. El humanismo jurídico-político y el paradigma de justicia en la obra de César Vallejo* (2018).

lo atormenta y lo desgarrar, y desde allí mira la vida con dolor compasivo y cuestionador.

Si para Vallejo nacer a la vida resulta un acto de injusticia, morir también lo es; mucho más todavía cuando mueren los seres queridos. Así lo expresó en diversos poemas, pero hay uno en particular en el que el poeta se refiere a la muerte de su madre, la cual le pareció la muerte más injusta y más cruel: es el poema «Yeso». Cuando visitamos la tumba de los padres y otros familiares de Vallejo en el cementerio de Santiago de Chuco observamos que los nichos son de cemento y están cubiertos de yeso blanco al que, una vez seco, se les coloca los nombres de los muertos que allí reposan. Es precisamente así como tituló Vallejo a su poema: «Yeso», el cual narra las veces en que el poeta concurría al cementerio a visitar a su muerta amada y arrebatada de la vida injustamente, su madre: «Silencio. Aquí se ha hecho ya de noche, / ya tras del cementerio se fue el sol; / aquí se está llorando a mil pupilas: / no vuelvas; ya murió mi corazón. / Silencio. Aquí ya todo está vestido / de dolor riguroso; y arde apenas, / como un mal kerosene, esta pasión» (106). Vemos pues que el luto por la ausencia de su madre es tan inmenso como el tamaño de una catedral: «Amada! Y cantarás; / y ha de vibrar el femenino en mi alma, / como en una enlutada catedral» (106).

De igual modo, «Ausente» es el poema que expresa el sufrimiento y laceración que causa la ausencia de sus seres queridos: «Ausente! La mañana en que me vaya, / más lejos de lo lejos, al Misterio, [...] // [...] y sufrirás, y tomarás entonces / penitentes blancuras laceradas» (85). El poeta siente «una jauría de remordimientos» (85) y se siente ingrato por no haber amado más a su madre y le pide perdón: «¡Forja allí tu perdón para el poeta, / que ha de dolerme aún, / como clavo que cierra un ataúd! [...] // [...] al ver lejos, aviado con recuerdos / mi corsario bajel, mi ingratitud» (106). Pero, a su vez, le pide a su madre reconciliar

su culpa, sanándolo con su justicia materna: «Desclávame mis clavos ioh nueva madre mía!» (79).

Injusto también es para el poeta quedarse sin hermanos, sin compañía, sin alma y «corazón gemelo», como lo expresa en su poema «A mi hermano Miguel»: «Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa, / donde nos haces una falta sin fondo! [...] // [...] Y tu gemelo corazón de esas tardes / extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya / cae sombra en el alma» (157). La pérdida de su madre, de su padre y de su hermano Miguel fue para Vallejo la experiencia personal y familiar más desgarradora. Sus padres fueron los que le inculcaron la fe y la experiencia religiosa, sus padres le transmitieron y le presentaron a un Dios bondadoso y amoroso, entonces no se explicaba cómo y por qué Dios se los había arrebatado. Esta experiencia de duelo familiar coloca nuevamente al poeta en un enfrentamiento acusador y decepcionado sobre Dios, es por ello que en el poema «Los dados eternos», le reprocha a Dios: «tú no tienes Marías que se van!».

Como se aprecia, Vallejo en *LHN* reflexiona y expone su paradigma de justicia, siguiendo la tradición de los filósofos de la antigüedad, pues hace una reflexión política, crítica, histórica, ética y estética de la justicia a partir de lo contrapuesto a ella: la injusticia. El proceso evolutivo de Vallejo con la justicia/injusticia si bien se inicia con su experiencia personal y familiar, se abre luego a la experiencia con el entorno social, político, económico y laboral de la coyuntura que le tocó vivir. La vivencia en sus aires natales de Santiago de Chuco le permite dar el paso y abrirse a la inmensidad y complejidad de la vida y hace de ella una recreación para presentar ese binomio que resulta inseparable para él: justicia/injusticia, como se expone a continuación.

## 2. JUSTICIA /INJUSTICIA: CONTEXTOS Y PERSPECTIVAS

Desde *LHN*, la perspectiva histórica, cultural, económica y política adquieren con Vallejo un significado universal y permanente, con hondura y consistencia antropológica, considera a la historia como un proceso dinámico en el que la persona no es simplemente un ser aislado de los demás, sino en dependencia e interacción constante.

El poemario *Los heraldos negros* hace patente que la solidaridad histórica que Vallejo plantea no es un término estático y vacío, sino dinámico y activo; se trata de reformular el lenguaje para que ayude a desentrañar los sentidos y significados de la historia. Desde esa perspectiva asume que la experiencia de la invasión española sobre tierras incas, aunque traumática, no amilanó a los pueblos indígenas: «y a flor de humanidad floto en los Andes / como un perenne Lázaro de luz. // Yo soy la gracia incaica que se roe / en áureos coricanchas bautizados / de fosfatos de error y de cicuta. / A veces en mis piedras se encabritan / los nervios rotos de un extinto puma. // Un fermento de Sol; / ilevadura de sombra y corazón!» (119). Vallejo parece anunciar que el orgullo, la identidad y el sentir indígena resucitarán una y otra vez, a pesar de siglos de crueldad, dominación y alienación cultural, religiosa, política y social. Esa resurrección se mantendrá viva porque dichos pueblos seguirán hablando sus idiomas propios y originales; seguirán creyendo en la Pachamama y en la Yakumama y continuarán practicando las faenas comunales y solidarias. Vallejo no se equivocó.

Asimismo, el santiaguino plantea en su poema «Aldeana» que la realización del ser humano histórico será posible cuando se asuma desde sus orígenes culturales: «De codos yo en el muro, / cuando triunfa en el alma el tinte oscuro / y el viento reza en los ramajes yertos / llantos de quenas, tímidos, inciertos, / suspiro una congoja, / al ver que en la penumbra gualda y roja / llora un trágico azul de idilios muertos!» (123). Se aprecia, pues, que

la solidaridad histórica que posee Vallejo está presente desde el inicio de su obra poética y ello le permite asumir una perspectiva local y global a la vez. Allí se funda su mensaje: universal y vigente al mismo tiempo.

De otro lado, la soledad, la indiferencia, la discriminación, el abandono, son expresiones también de la injusticia que a Vallejo le tocó vivir y de lo que le tocó morir; «Ágape» es una muestra de ello: «Hoy no ha venido nadie a preguntar; / ni me han pedido en esta tarde nada. // [...] En esta tarde todos, todos pasan / sin preguntarme ni pedirme nada. // [...] Porque en todas las tardes de esta vida, / yo no sé con qué puertas dan a un rostro, / y algo ajeno se toma el alma mía. // Hoy no ha venido nadie; / y hoy he muerto qué poco en esta tarde!» (128). Para Vallejo, la indiferencia de las personas por sus semejantes es una manera también de ser injustos, pues resquebraja la hermandad y la solidaridad.

Los efectos de la injusticia que experimenta el poeta en su vida personal y familiar, y que observa además del contexto social, económico, laboral, político y cultural de su tiempo, no lo amilanan ni lo dejan desarmado y sin alma; sino que, por el contrario, le generan un *élan vital* que lo anima y lo impulsa a construir un mundo nuevo con una justicia humana.

Cabe indicar que se insiste en el aspecto histórico de la obra de Vallejo porque los críticos negacionistas del poeta han considerado que no es posible poetizar sin una base antropológica e histórica concreta; Vallejo demostró no solo que sí es posible, sino además necesario. Ello se evidenció mucho más cuando se adhiere formal, política y estéticamente al marxismo y comunismo, lo que se expresa sobre todo en sus *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

### 3. SIMBOLOGÍA VALLEJIANA DE LA INJUSTICIA

En *LHN* y a lo largo de su obra poética, Vallejo tiene varias formas de simbolizar a la injusticia, muchas de ellas relacionadas con elementos de la naturaleza, como es el caso de la serpiente que representa la maldad humana, pues se trata de un animal rastrero que acecha y ataca desprevenidamente. En su poema «Comunión», animaliza a la injusticia, señalando que ella es como una «víbora del mal» (78). De igual forma, en su poema «Capitulación», la injusticia es esa gran serpiente que en términos vallejianos ataca y corroe la vida: «Y desde aquel combate, de noche entran dos serpientes esclavas a mi vida» (136). La injusticia termina esclavizando, enfermando, asustando, agobiando y torturando a quien la padece. En el poema «Absoluta» la injusticia está regada en el camino de la vida cual serpientes dispuestas a atacar: «Y al encogerse de hombros los linderos / en un bronco desdén irreductible, / hay un riego de serpientes» (134).

La injusticia es también como ese gran insecto que perturba el pensamiento y la acción humana, descrita en el poema «La araña»: «Es una araña enorme que ya no anda; / una araña incolora, cuyo cuerpo, / una cabeza y un abdomen, sangra. // [...] Es una araña enorme, a quien impide / el abdomen seguir a la cabeza» (91). La injusticia no permite al hombre tomar buenas decisiones, ya que «impide el abdomen seguir a la cabeza» y hace desangrar el alma, desgarrando las esperanzas más férreas. Es una experiencia que se hace «enorme» cuando no se puede con ella, pues coloca al hombre solo contra el mundo. Al mismo tiempo, Vallejo sabe de las contradicciones humanas, puede ser un hombre justo (Mano) pero injusto a la vez (araña), como lo plantea en su poema «Unidad»: «Sobre la araña gris de tu armazón, / otra gran Mano hecha de luz sustenta / un plomo en forma azul de corazón» (151). Es decir, Vallejo, no idealiza al hombre, sabe que el hombre se equivoca, que no se compromete plenamente, que es ambicioso, que

tiene limitaciones; pero a su vez es comprensivo con él: «yo ya comprendo... / comprendo la humana ecuación de tu amor» (148). Es desde esas contradicciones humanas que sigue apostando por el hombre como realizador de la justicia en el aquí y en el ahora. Vallejo no quiere un hombre perfecto, sino que lo quiere humano, plenamente humano; Vallejo es consciente de las contradicciones humanas y de la vida misma: «Así pasa la vida, como raro espejismo» (129). El poeta no rechaza esas contradicciones e imperfecciones humanas, sino que las acepta y señala que, por ello, el desafío por lograr la justicia es mayor, porque muchas veces el enemigo mayor y principal es la ambición y el egoísmo humano.

Otro insecto que simboliza la injusticia es la mosca. Vallejo la llama la «mosca llorona» (155) que, como tal, representa la suciedad y la pestilencia y es además persistente y molesta, indeseable en el hogar y en la sociedad. Es un insecto que no se deja atrapar, no tiene rumbo fijo, se detiene sin avisar y entra a la vida sin pedir permiso. Es un insecto que transmite enfermedades, plagas y pandemias. Así de expansivos son también los efectos de la injusticia. La injusticia es una mosca llorona porque sus efectos causan sufrimiento y llanto en quienes la padecen.

La injusticia cobra forma también de avestruz, aquella ave portentosa, poseedora de dos poderosas garras y una gran velocidad, así lo describe en su poema «Avestruz»: «Melancolía, basta! Cuál beben tus puñales / la sangre [...] // Mi corazón es tiesto regado de amargura; / [...] Melancolía, deja de secarme la vida» (86). En este poema señala el daño irreparable de esa injusticia, la cual genera tristeza a tal punto que le seca la vida.

Vallejo además simboliza a los injustos, estos son como aquellos «perros» que aúllan y anuncian la fatalidad ante un mundo cada vez más indolente, como lo expresa en el poema «Sauce»: «con timbres de aceros en tierra indolente, / cavarán los perros, aullando, un adiós!» (84). Sufrir la injusticia hace al hombre

sentirse muerto en vida y su propia tumba es cavada por esos perros que aúllan incesantemente, que no lo dejan tranquilo, que le atormentan la vida. Así son los efectos emocionales y existenciales de la injusticia cuando se padece.

Vallejo utiliza otro elemento de la naturaleza para simbolizar la injusticia, esta también tiene forma de lluvia, este fenómeno natural que le permite recrear los efectos expansivos de la injusticia que hace que todos se mojen cuando cae, como lo expresa en el poema «Lluvia»: «En Lima... En Lima está lloviendo / el agua sucia de un dolor, / qué mortífero [...] // Mas, cae, cae el aguacero / al ataúd de mi sendero, / donde me ahueso para ti...» (148). La lluvia de Lima, a diferencia de la lluvia de su Santiago añorado, es considerada una lluvia «sucia», pestilente, dañina, dolorosa, mortífera, como si quisiera expresar la discriminación y el racismo que experimentó en la capital por su condición de hombre de campo, serrano y de ancestros indígenas. Lima fue la ciudad que lo excluyó y fue el lugar donde sintió «Esos golpes sangrientos [...] de algún pan que en la puerta del horno se nos quema» (73). Lima representa el lugar de ese país injusto, excluyente y desigual, que mata a la gente de pobreza y de hambre. Lima fue el lugar donde no tuvo lugar, donde no le permitieron ser, donde no le permitieron vivir, sentir, amar y seguir siendo poeta: seguir siendo humano.

Otro símbolo de lo injusto en términos vallejianos es el trago amargo que nos hace doler hasta las entrañas, como lo manifiesta en el poema «La copa negra»: «La noche es una copa de mal. Un silbo agudo / del guardia la atraviesa, cual vibrante alfiler / [...] ¿cómo, si ya te fuiste, / la onda aún es negra y me hace aún arder? [...] // Mi carne nada, nada / en la copa de sombra que me hace aún doler» (103). La injusticia despoja a la persona hasta de su propio ser, haciéndole sentir que es «nada» y eso le causa un dolor que arde y que inflama sus más recónditos espacios de humanidad.

Para Vallejo, si existe un personaje que representa al injusto ese es Atila, aquel despiadado emperador que gozaba mandando a matar: «Serán tal vez los potros de bárbaros atilas» (73). En su poema «Los heraldos negros», Atila es un hombre sin compasión, sin piedad, sin amor; así son los injustos, son como «los heraldos negros que nos manda la Muerte» (73). Se evidencia, pues, que desde el inicio de su obra poética, Vallejo asumió que el «heraldo negro» (la injusticia) anuncia la llegada de la muerte. El ser humano víctima de la injusticia se siente muerto, sin vida, sin posibilidad ni deseos de seguir viviendo.

Asimismo, el poeta dialoga con la estación del verano y le confiesa lo injusto que es morir o irse de vida. Así lo escribe en su poema «Verano»: «Verano, ya me voy. Y me dan pena / las manitas sumisas de tus tardes. / [...] y ya no encontrarás en mi alma a nadie. // [...] tengo una rosa que te encargo mucho; / la regarás de agua bendita todos / los días de pecado y de sepulcro» (99). En esas circunstancias, le pide al verano que no se apene, ya que, a pesar de toda la adversidad que supone la injusticia, él renacerá: «Ya no llores, Verano! En aquel surco / muere una rosa que renace mucho...» (99). Vallejo da señales de que la injusticia no tiene la última palabra, no vence del todo.

Vallejo también simboliza la injusticia con aquello que el organismo elimina al defecar: las heces, aquella materia que genera un olor pestilente, así es la injusticia que anida en el ser humano, y así titula un poema suyo, en el que se manifiesta el desgano de vivir y el profundo dolor que causa la injusticia: «[...] y no / tengo ganas de vivir, corazón. // [...] Y yo recuerdo / las cavernas crueles [...] // Y pondrá el silencio de su dignidad / con óleos quemantes el punto final. // [...] en la abrupta arruga de mi hondo dolor. // Esta tarde llueve, llueve mucho. ¡Y no / tengo ganas de vivir, corazón! (101). De esta manera, Vallejo recalca las consecuencias fatales de la injusticia para el alma y el cuerpo.

Pero así como Vallejo simboliza a la injusticia de diversas formas y la recrea e inventa nuevos términos para definirla y exponer sus nefastas consecuencias en el hombre, para el poeta —en su propósito de cambiar y mejorar la historia— no es suficiente que se inventen nuevas palabras o recrearlas (Espergesia, Enereida, Heces, Huaco, Nervazón, Yeso); sino que estas deben construirse desde nuevos y profundos sentidos que hagan más humana a la persona, y por tanto que humanice su historia. Es decir, Vallejo, buscaba no solo la palabra nueva, sino además la palabra justa, precisa, exacta, humana.

#### **4. PILARES DEL PARADIGMA DE JUSTICIA EN LOS HERALDOS NEGROS**

En esta parte se exponen los pilares que sustentan y caracterizan el paradigma de justicia que Vallejo formula en *Los heraldos negros*. Estos tienen que ver no solo con aspectos concretos (el amor, la esperanza, la solidaridad, el sentido crítico), sino además con dos personajes protagónicos de dicho paradigma: el campesino y la madre.

##### **4.1. El amor: «Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse»**

El paradigma de justicia del Vallejo de *Los heraldos negros* se fundamenta en el amor fraterno. En su poema «Las piedras» presenta a los pobres como aquellos que ansían y reclaman justicia y estos son personificados como «las piedras» en su humildad y en su necesidad de amor: «Las piedras no ofenden; nada / codician. Tan solo piden / amor a todos, y piden / amor aun a la Nada» (142). A esos pobres es que Vallejo quiere servir y quiere amar, como lo escribe también en «Los anillos fatigados»: «Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse» (146). Incluso Vallejo quiere amarlos, como ama Dios: «y que yo, a manera de Dios, sea el hombre / que ama y engendra sin sensual placer» (149).

El amor es la base y es el sustento de toda justicia, con Vallejo se hace justicia amando, nos hacemos justos realizando actos de

amor. Para el poeta no es suficiente la idea platónica de la justicia, sino que es necesaria la práctica aristotélica de esta. Junto con el amor son «verbos plurales» que se hacen, que se multiplican y que se comparten. Obras son amores y no buenas razones, dice el dicho popular. Para Vallejo, al estilo de San Ignacio de Loyola, el amor se debe poner más en las acciones, que en la palabra:

con sus alas blancas de hermana de caridad [...]

es tu amor  
que resonando va en la Eternidad. [...]

[...] dos avances de amor  
que se tienden y ruegan infinito, eterna vida,  
cante, y eche a volar Verbos plurales,  
girones de tu ser,  
a la borda de sus alas blancas  
de hermana de caridad ioh, padre mío! (158).

Todos saben que vivo,  
que mastico... Y no saben  
por qué en mi verso chirrian,  
oscuro sinsabor de féretro [...]

Todos saben... Y no saben  
que la Luz es tísica,  
y la Sombra gorda... (160-161).

A pesar del desgarró anímico que ocasiona la injusticia, Vallejo no se queda en el dolorismo ni en la pena, sino que lo supera con recóndita ternura de aquel abrazo fraterno que calma la sed de justicia, como escribe en el poema «Comunión»: «Tus brazos dan la sed de lo infinito» (78). La justicia es también ese cariño que no muere nunca, como lo plantea en su poema «Fresco»: «Y si hay ya mucha hiel en esas sedas, / hay un cariño que no nace

nunca, / que nunca muere» (105). El afecto amoroso y cálido que envuelve la justicia lo recalca en «Los heraldos negros»: «como / cuando por sobre el hombro nos llama una palmada» (73). Esa palmada en el hombro se convierte en un gesto humanizador, redentor, liberador y consolador, ante tanta injusticia, ante tantos «golpes en la vida».

Desde su postura de plantear soluciones concretas ante la injusticia, el amor en el paradigma de justicia que formula Vallejo en *Los heraldos negros*, le impulsa a buscar respuestas que permitan paliar las carencias sociales, y lo hace con el mayor de los afectos, pues busca una justicia amorosamente humana: «Se quisiera tocar todas las puertas, / y preguntar por no sé quién; y luego / ver a los pobres, y, llorando quedos, / dar pedacitos de pan fresco a todos. // [...] quisiera yo tocar todas las puertas, / y suplicar a no sé quién, perdón, / y hacerle pedacitos de pan fresco aquí, en el horno de mi corazón...!» (132-133).

#### **4.2. La esperanza: «blancuras por venir»**

Aun cuando la vida parezca toda injusticia, aun cuando despoje al hombre de sus seres queridos, aun cuando pretenda dejarlo sin aliento y sin ganas de vivir, Vallejo siempre creará en que la justicia es fruto de la paz y hará de «las tardes blancuras por venir» (124), como lo escribió en «Idilio muerto» y apostará para que la justicia sea posible: «He soñado una fuga. Y he soñado / [...] A lo largo de un muelle, alguna madre; / y sus quince años dando el seno a una hora» (83). Vallejo anhelaba y recordaba el arribo de la justicia, y por eso «El corazón danzaba» (127). Ello le permite resistir y persistir, sin dejar que los tormentos que le causan la injusticia y la deshumanización del hombre le hagan perder su misión en la vida: ser el poeta de la justicia: «Cuando las sienes tocan su lúgubre tambor, / cuando me duele el sueño grabado en un puñal, / ¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!» (146).

Desde *Los heraldos negros* se avizora el marxismo y la postura política de Vallejo, aunque en esta etapa sea más marcada la influencia de lo religioso sobre él, ya va dando señales de que si bien es un hombre de esperanza cristiana, es también un político en formación y en potencia. En ese sentido, consideramos que lo religioso y lo marxista están presentes en Vallejo desde el inicio de su obra poética. El poeta santiaguino hace síntesis de estas propuestas doctrinarias, pues para él no resultan opuestas, ya que entiende que tanto el marxismo como el cristianismo creen en la persona histórica, y para él lo religioso y lo político son términos indesligables y conciliables. Su talante y potencial marxista le otorga una dimensión política a su esperanza y a su anunciada utopía justiciera.

#### **4.3. El sentido crítico: «Hasta cuándo estaremos esperando lo que no se nos debe»**

El sentido crítico, muy presente en Vallejo desde su obra poética fundacional, guarda relación con la postura política antes descrita. Se advierte que este es parte de la naturaleza rebelde de su estética justiciera. Es un sentido crítico que pretende revelar una verdad y rebelar y sacudir los deseos y aspiraciones humanas. El sentido crítico vallejiano ha sido muchas veces mal entendido o mal interpretado, acusando a Vallejo de pesimista, quejoso y deprimente, todo lo cual resulta inexacto. Vallejo fue el poeta de la esperanza, como ya se mencionó anteriormente, pero no era un iluso, no era un conformista, detestaba la mediocridad y la falta de profundidad en el análisis y en el entendimiento de los procesos humanos, sociales, políticos y económicos. Vallejo va a fondo, y eso requiere para él ser un crítico en el sentido más pleno del término y de la acción. Su crítica no era resignada o anarquista. Su sentido crítico era propositivo, revelador y profético sobre asuntos existenciales, religiosos, de estilos de vida e históricos, como a continuación se precisa.

Ante tantos «golpes en la vida» Vallejo se cuestiona en su poema «Desnudo en barro»: «¡Quién tira tanto el hilo; quién descuelga / sin piedad nuestros nervios» (135). El poeta quiere saber quiénes son los que ocasionan tanta injusticia, va a las causas para a partir de ellas buscar una solución, no superficial, sino estructural, transformadora plenamente. Vallejo ya no está dispuesto a vivir para sufrir; por ello reclama: «[...] desclava mi tránsito de arcilla; / desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...» (79). Su sentido crítico le permitió no ser conformista y resignado. No existe en él determinismo alguno que le impida transformar, cambiar, recrear. Todo está por hacerse, todo está para hacerse.

La crítica vallejiana va a lo concreto, así, en el poema «El pan nuestro», manifiesta su crítica sobre la desnutrición infantil crónica y el hecho de que la gente no tiene qué comer: «¡La mordaz cruzada / de una carreta que arrastrar parece / una emoción de ayuno encadenada!» (132). El hecho de que las personas mueran por hambre le resulta escandaloso e intolerable. Critica la desigualdad y la inequidad en el reparto y le parece mortal y triste: «Y en esta hora fría, en que la tierra / trasciende a polvo humano y es tan triste» (132). Ello le indigna, pues le parece que está fallando el reparto, la distribución, es decir, el hombre no está siendo equitativo. En Vallejo, la crítica al sistema desigual e inequitativo es sincera y por ello su mensaje justiciero seguirá convocando a la solidaridad, única base para construir la libertad individual y colectiva como lo anhelaba.

En el poema «La cena miserable», se asume como poeta comprometido, puesto que para él se trata de luchar y denunciar esas estructuras económicas, políticas, laborales y sociales que generan la desigualdad, la injusticia y la miseria humana:

Hasta cuándo estaremos esperando lo que  
no se nos debe... Y en qué recodo estiraremos  
nuestra pobre rodilla para siempre! [...]

Ya nos hemos sentado  
mucho a la mesa, con la amargura de un niño  
que a media noche, llora de hambre, desvelado...

[...]  
Hasta cuándo este valle de lágrimas [...]

Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla,  
y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara  
de amarga esencia humana, la tumba... (37).

Para Vallejo, mientras subsistan esas estructuras que generan la injusticia, la vida será amarga y miserable. Contra eso él se rebela, contra eso él se enfrenta abiertamente desde su estética justiciera. Su poesía se constituye en el arma de combate contra la injusticia.

El poema «Ágape» es también la expresión de la vida como contradicción, pues si el ágape significa el compartir la comida y la vida en un entorno de celebración amoroso y fraterno; aquí Vallejo critica la vida, ya que desde su experiencia de vida, nadie ha venido a verlo, ni ha preguntado por él, ni le ha pedido nada; al contrario, le han cerrado las puertas, lo han negado, lo han rechazado, lo han ninguneado. Ha sentido la más vil injusticia y eso lo culpabiliza: «Perdóname, Señor: qué poco he muerto!». Así entonces Vallejo desde su perspectiva crítica transforma el ágape como celebración fraterna en una «celebración» de la injusticia.

Mientras que en el poema «Los dados eternos», su espíritu de justiciero piadoso y de potencial marxista le hace criticar hasta al mismo Dios, ya que este se muestra indiferente, impotente y permisivo ante la desdicha humana: «Dios mío, estoy llorando el ser que vivo; / me pesa haber tomádotte tu pan; [...] // Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios; / pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación. / Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!» (145). Vallejo humaniza a

Dios para reclamarle por la injusticia que habita en la tierra, para reprocharle su indiferencia, su incompetencia en la solución de los problemas, su inclemencia ante tanta desdicha humana. Vallejo despoja a Dios de su condición divina y diviniza al hombre porque este es capaz de enfrentar la más cruel injusticia, la desdicha más inexplicable, el abandono más intenso: «el Dios es él». En este poema le encara a Dios que la injusticia de los humanos está corroyendo la vida misma hasta matarla: «Dios mío, y esta noche sorda, oscura, / ya no podrás jugar, porque la Tierra / es un dado roído y ya redondo / a fuerza de rodar a la aventura, / que no puede parar sino en un hueco, / en el hueco de inmensa sepultura» (145).

En el poema «Los anillos fatigados», el enfrentamiento hacia Dios prosigue, lo acusa y lo señala por tanta desesperanza y desgano que produce la injusticia: «Hay ganas de... no tener ganas, Señor; / a ti yo te señalo con el dedo deicida: / hay ganas de no haber tenido corazón» (146). La injusticia genera en el ser humano las ganas de «no tener ganas», incluso las «ganas de morir»; para no dejarse apabullar por sus efectos mortales. Aun así, es capaz también de tener «ganas de un gran beso que amortaje a la Vida» (146).

Asimismo, Vallejo expresó los efectos que causa la injusticia en el ser humano. En el poema «Nostalgias imperiales II», la injusticia impide ver el horizonte, pues es como: «un ciego sol sin luz gualda y mutila...!» (110). Mientras que, en el poema «Desnudo en barro», manifiesta que sin justicia la vida humana se vuelve cruel y nos hace crueles también, sin piedad, sin solidaridad: «[...] Y madrugar, poeta, nómada, / al crudísimo día de ser hombre» (135). Tanto es el efecto de la injusticia que quiebra los afectos más nobles, amargando la existencia y por ello el poeta escribe: «Mi corazón es tiesto regado de amargura» (86). Incluso la injusticia es capaz de adormecer y aprisionar a toda una legión de poetas que quieren denunciarla y desterrarla

de la vida, pero: «Cual hieráticos bardos prisioneros, / los álamos de sangre se han dormido» (87).

Finalmente, el sentido crítico de Vallejo se expresa también cuando denuncia la llegada de los españoles a tierras peruanas como un asalto, una invasión, un sometimiento, un abuso, como lo describe en el poema «Huaco»: «Soy el pichón de cóndor desplumado / por latino arcabuz» (119).

#### **4.4. El campesino y el bien vivir: «Arriero, vas fabulosamente vidriado de sudor»**

La justicia vallejana asume que el campesino es el dador de vida, es el que labrando la tierra preserva la especie vegetal, animal y humana al mismo tiempo. El campesino es el protagonista de lo que hoy se denomina el derecho a un ambiente sano y equilibrado y la propuesta de una justicia ecológica. Es por ello que Vallejo si bien le rinde homenaje al campesino por asegurarnos el «bien vivir», también denuncia las situaciones de injusticia y explotación que padece.

En su poema «Encaje de fiebre», siguiendo a Aristóteles, creía en una justicia distributiva y equitativa, en la que cada quien tiene lo que le corresponde: «Porque antes de la oblea que es hostia hecha de Ciencia, / está la hostia, oblea hecha de Providencia. / Y la visita nace, me ayuda a bien vivir...» (155). El «bien vivir» vallejiano es el *buen vivir* contemporáneo que los pueblos indígenas y las comunidades campesinas declaran como su moral comunitaria y su norma de vida comunal, política, ambiental y cultural.

Respecto a las condiciones laborales de los campesinos, Vallejo es testigo presencial de la explotación e injusticia que padecen por parte de los hacendados; ante eso no se calla y lo denuncia estéticamente, así lo expresa en su poema «Oración del camino»: «El valle es de oro amargo; / y el viaje es triste, es largo. // [...]

El valle es de oro amargo, / y el trago es largo... largo...» (118). Esos valles verdes de los campos de Santiago de Chuco y de los caminos aledaños que Vallejo observaba cuando hacía sus viajes, se transformaron en valles de «oro amargo» debido al abuso del que son víctimas los campesinos por la ambición y el saqueo de los recursos naturales por parte de los hacendados y terratenientes. Estos viajes por aquellos valles le resultan al poeta trayectos «largos y tristes» al ser testigo de dicha explotación laboral. Esta postura a favor de los campesinos explotados es la señal de su primigenia postura política, que se cuajara a lo largo de toda su vida y de su obra.

La explotación de los campesinos y el saqueo de sus territorios y de sus recursos, décadas más tarde serían denunciados por el general Velasco Alvarado y por ello impulsó la reforma agraria, a través de la que propuso recuperar la tierra para quien la trabaja. A esta propuesta revolucionaria, cuestionadora del *statu quo* y de transformación social y política, Vallejo ya se había anticipado y, desde su postura política y estética, lo plasmó en poesía, como se evidencia en el poema «Los arrieros»: «Arriero, vas fabulosamente vidriado de sudor. / La hacienda Menocucho / cobra mil sinsabores diarios por la vida. / Las doce. Vamos a la cintura del día. / El sol que duele mucho» (152). Como sabemos, la hacienda Menocucho se ubica entre el camino de Trujillo a Santiago de Chuco, y era el trayecto que Vallejo recorría cada vez que viajaba desde su Santiago natal hasta la Ciudad de la Eterna Primavera. Esos viajes eran para él su fuente de inspiración, indignación y de creación estética denunciando la injusticia que observaba directamente.

#### **4.5. La madre: «Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía!»**

El poeta santiaguino no se resigna al dolorismo o al fatalismo que le pueda ocasionar la experiencia de la injusticia, sino que trastoca estos símbolos de lo injusto con la madre, su madre, símbolo por

excelencia de la justicia. La madre se constituye en el símbolo de lo tierno, amable y humanizante de la justicia. En el poema «Yeso» nombra a su madre como Eva, que en términos bíblicos es la primera mujer y creada por las manos de Dios. La recuerda cuando horneaba la comida con los nardos hechos leña y a ella se dirige para decirle: «“Eva” / desde un minuto horizontal, desde un / hornillo en que arderán los nardos de Eros» (106). En este poema recuerda a su madre cuando le daba de comer, cuando cantaba y se desvivía por sus hijos; su amor era tanto que hasta sangraba «[...] tu labio dándose, / y que se aja por mí por la vez última /, y que muere sangriento de amar mucho» (106).

La madre justiciera de Vallejo es aquella capaz de dar amor a pesar de la desobediencia e ingratitud, tal como escribe en el poema «A mi hermano Miguel»: «Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá / nos acariciaba: “Pero, hijos...”» (157). El poeta, ante la amenazante injusticia invoca a la figura de la madre como la personificación de la justicia y aquella que anuncia una nueva humanidad, tal como lo declama en su poema «Nervazón de angustia»: «[...] Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía! / ¡Sinfonía de olivos, [...] // con gotas de curare, filis de humanidad» (79).

La justicia para Vallejo tuvo rostro de mujer y de madre, es la «heroína, intacta y mártir» (82) que cobija a la humanidad ávida de justicia y dispuesta a emprender un renacer: «tendrás bajo tus plantas a la Vida» (82). Mientras que en el poema «Medialuz» la justicia es la madre soñada y anhelada que vendrá a proveerle de comida: «he soñado una madre; / unas frescas matitas de verdura» (83). La justicia es representada por Vallejo en «Los pasos lejanos» como una madre, su propia madre: «Y mi madre pasea allá en los huertos, / saboreando un sabor ya sin sabor. / Está ahora tan suave, / tan ala, tan salida, tan amor. // [...] Hay soledad en el hogar sin bulla, / sin noticias, sin verde, sin niñez. // Y si hay algo quebrado en esta tarde, / y que baja y que cruje, /

son dos viejos caminos blancos, curvos. / Por ellos va mi corazón a pie» (156). Incluso Vallejo llega a exculpar a la madre si es que acaso el mundo fuera un espacio del dolor y el sufrimiento, así lo escribe en su poema «Las piedras»: «Madre nuestra, si mis pasos / en el mundo hacen doler, / es que son los fognazos / de un absurdo amanecer» (142).

## 5. JUSTICIA PROFÉTICA: «AL FIN TÚ LLEGARÁS DONDE DEBES LLEGAR»

La vocación profética de Vallejo está presente desde *Los heraldos negros*. En este poemario asume que desde el vientre de su madre se sintió llamado por la justicia, se sintió un elegido para proclamarla, anunciarla, poetizarla, tal como lo escribe en «Deshora»: «Yo sé que estabas en la carne un día, / cuando yo hilaba aún mi embrión de vida» (104). Gran parte de su obra es una meditación y preocupación constante por la justicia, se desvivía por ella, tal como escribe en el poema «Fresco»: «Buenas noches aquellas, / que hoy la dan por reír / de mi extraño morir, / de mi modo de andar meditabundo» (105).

Si Vallejo fue capaz de denunciar la injusticia; también —cual profeta— fue capaz de celebrarla, tal como lo hizo en su poema «Nervazón de angustia», que con «dignidad roquera» (79) se resiste a victimizarse y ser condenado injustamente al igual que los antiguos griegos hicieron con Sócrates: «retira la cicuta y obséquiame tus vinos: / espanta con un llanto de amor a mis sicarios» (79). Para defenderse y evitar más injusticia el poeta se aferra a la ley de los hombres que buscan la dicha y comprenden la angustia, como lo escribe en «Nostalgias imperiales III»: «En el muro de pie, pienso en las leyes / que la dicha y la angustia van trocando» (111).

Desde su profetismo también avizó, en el poema «Los arrieros», que la injusticia no tiene la última palabra y que el sistema feudal caerá, y el campesino será libre, será feliz, se irá en búsqueda de un nuevo destino por forjar: «Al fin tú llegarás

donde debes llegar, / arriero, que, detrás de tu burro santurrón, / te vas... / te vas... // Feliz de ti» (152).

Finalmente, en el poema «Pagana», Vallejo desde su dimensión profética proclama que la misión de la vida humana está llamada al cambio y a la evolución permanente: «¿La vida? Hembra proteica». La muerte como expresión de la injusticia no le impide cantar, contemplar, celebrar y amar: «Ir muriendo y cantando [...] // Contemplarla asustada, / escaparse en sus velos [...] y asirla en la mirada [...] // Tal un festín pagano. Y amarla hasta en la muerte» (144). De este modo, se evidencia que la justicia profética en *Los heraldos negros* es aquella que se denuncia cuando no se cumple, señalando las causas y las consecuencias, pero cuando esta se hace palpable, se celebra ávida y colectivamente como señal de que la vida y el bien siempre triunfarán.

## **6. LA UTOPIA VALLEJIANA: «AL BORDE DE UNA MAÑANA ETERNA, DESAYUNADOS TODOS»**

El paradigma de justicia en *Los heraldos negros* apunta a una utopía que atraviesa todo el conjunto de la obra vallejiana. Para Vallejo, la injusticia y la maldad no triunfarán, sino que será la justicia la que tenga la última palabra, pues la «hora final será de luz!» (82). Como se ha señalado anteriormente, la utopía vallejiana por la justicia se sustenta en el amor, la esperanza, el sentido crítico, el bien vivir y se personifica en el campesino y en la madre.

El carácter utópico de *Los heraldos negros* le hace confesar que posee un «idealista corazón» (149) y que por el ideal de la justicia «va mi corazón a pie» (156). La justicia se constituye en Vallejo en su sueño, en su utopía y en la perspectiva que le permite mirar más allá del firmamento, como lo escribe en «Nostalgias imperiales I»: «Más allá, de los ranchos surge al viento / el humo oliendo a sueño y a establo, / como si se exhumara un firmamento» (109).

En el poema «Absoluta», plantea que la necesidad de justicia será siempre la misma: «Amor contra el espacio y contra el tiempo! / Un latido único de corazón; / un solo ritmo» (34). Su ansia de justicia lo compromete y lo une a todas las personas que la buscan, que la reclaman y que luchan por ella con un amor inacabable. Esas ansias contra la fatalidad de la injusticia, no le hacen perder el horizonte de la utopía, aunque esta parezca lejana y frágil como una hebra, como parece indicar su poema «Líneas»: «¡La hebra del destino! / Amor desviará tal ley de vida, / hacia la voz del Hombre; / y nos dará la libertad suprema / en transubstanciación azul, virtuosa, / contra lo ciego y lo fatal» (137).

La utopía de la justicia vallejana no es un destino final, ni una quimera inalcanzable, ni un deseo que solo permite su propia autorrealización. Vallejo no está alejado de ese sentido de utopía; por el contrario, está dispuesto a ser el soldado de la justicia, quiere luchar por ella, pues por ella todo acto resulta heroico, ya que nos asegura la vida. Así lo escribe en «Romería»: «Y un soldado, un gran soldado, / heridas por charreteras, / se anima en la tarde heroica, / y a sus pies muestra entre risas, / como una gualdrapa horrenda, / el cerebro de la Vida» (93). De este modo, el proceso justiciero de Vallejo en *Los heraldos negros* transita de su deseo de proclamar la justicia a dar razones de esta; su corazón vehemente por la justicia, da el paso hacia los argumentos por ella. Así lo expone en el poema «Amor prohibido»: «iel corazón que engendra al cerebro! / [...] Platónico estambre / que existe en el cáliz donde tu alma existe!» (138).

Con Vallejo, la justicia es expresión y realización de la utopía anhelada; es la justicia en forma de afecto, de reconocimiento hacia el otro, de respeto a sus derechos, con lo cual el santiaguino se constituye en el poeta de la utopía justiciera, una utopía que es como «el más humano beso» (98). El deseo justiciero de Vallejo es concreto: se trata de que la gente tenga qué comer, y por eso

hace de su obra un instrumento para reclamar por justicia, con cuestionadora esperanza, a fin de realizar esa justicia humana que el poeta anhelaba para todos, pues: «todos se unen / en una cita universal de amor» (141).

La utopía vallejiana apunta a lo profundo de los seres humanos, a la «honda plomada», al destino por labrar e imaginar, a «la voz del Hombre» con mayúscula, como indicando al hombre auténtico, pleno y grande. Su utopía es hondamente humanista porque se centra en el protagonista de la vida y de la historia, el ser humano:

Hay tendida hacia el fondo de los seres,  
un eje ultranervioso, honda plomada.  
¡La hebra del destino!  
Amor desviará tal ley de vida,  
hacia la voz del Hombre;  
y nos dará la libertad suprema  
en transustanciación azul, virtuosa,  
contra lo ciego y lo fatal (137).

Vallejo, desde su proceso evolutivo como hombre y como artista, asume la decisión de transformar el mundo y la historia para que la persona se descubra a sí misma, y desde allí revele su vocación como ser humano ético y luchar contra la injusticia abriendo «[...] zanjas oscuras /en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte» (73). El drama de la injusticia que experimentan los hombres, y que él observa con compasión e indignación, lo arroja al mundo con decidido compromiso y apuesta a la utopía de la justicia de los «hombres humanos». El poeta no se siente derrotado, la injusticia no logra dejarlo sin aliento y esperanza, pues es capaz de reclamar, de ser escuchado y de recordarles que tiene una misión que cumplir en la vida, desde el inicio hasta el final, tal como escribe en «Espergesia»: «Hermano, escucha, escucha... / Bueno. Y que no me vaya / sin llevar diciembres, / sin dejar eneros» (160).

En ese sentido, en *LHN* se fundan las bases del humanismo jurídico-político y el paradigma de justicia que Vallejo elabora, recrea y desarrolla a lo largo de su vida y de su obra. La utopía justiciera se constituye en el horizonte ético de su legado y de su acción; es la utopía que él permanentemente reclama y proclama en «La cena miserable»: «Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos» (139). Es decir, no plantea una utopía irrealizable o inalcanzable, sino que se trata de aprender a convivir como hermanos y de reconocerse en el otro; esa es la base del paradigma de la justicia vallejana.

## **7. PROCESO EXISTENCIAL Y ESTÉTICO DEL PARADIGMA DE JUSTICIA EN LOS HERALDOS NEGROS: DEL «YO NO SÉ» AL «HASTA CUÁNDO»**

Luego de exponer la simbología, los pilares, el sustento, las características y el fundamento del paradigma de justicia que formula Vallejo en *Los heraldos negros*, se evidencia que esto responde a un proceso evolutivo de la persona, de la existencia y del artista llamado César Vallejo. Hay un inicio representado en el «Yo no sé», y un final planteado en un «Hasta cuándo», es decir, su poemario *Los heraldos negros* es el principio y fundamento de su estética justiciera, y es, además, el anuncio del proceso que experimentaría en su vida y en su obra: tesis, antítesis y síntesis; invención y reinención, creación y recreación; permanentes e interactuantes.

Vallejo inicia su primera obra poética, *Los heraldos negros*, con un «Yo no sé» desconcertado y angustiado, pero cierra el círculo de esta obra con un «yo no sé» más convencido y comprometido, como lo expresa en su poema «Líneas». El poeta está resuelto a hallar su destino y su vocación humanista, para ello seguirá a su corazón justiciero, solidario y libertario, y volverá a él de modo perenne: «Yo no sé si el redoble en que lo busco, / será jaderar de roca, / o perenne nacer de corazón» (137).

Posteriormente, el «yo no sé» adolorido de *Los heraldos negros* se ve superado al final de este poemario con un cuestionador «hasta cuándo» de «La cena miserable». El poeta está más seguro de ir en pos de la justicia, esa será su mayor utopía. El «hasta cuándo» denota su indignación y el fin de su paciencia, ya no está dispuesto a quedarse en la angustia, ni en la pasividad; ahora se pone de pie, se enfrenta, denuncia y confronta las causas y los responsables de las estructuras sociales, religiosas, filosóficas, económicas y políticas que generan la injusticia, la pobreza, la desigualdad, la exclusión. Así entonces el poeta cuestiona por siete veces:

- «Hasta cuándo estaremos esperando lo que no se nos debe».
- «Hasta cuándo la cruz que nos alienta no detendrá sus remos».
- «Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones por haber padecido».
- «Y cuándo nos veremos con los demás, al borde de una mañana eterna, desayunados todos».
- «Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde yo nunca dije que me trajeran».
- Y repite dos veces: «Hasta cuándo la cena durará».

Cabe señalar que cada «Hasta cuándo» tiene un público objetivo al que se dirige, denuncia y reclama. Así entonces:

- 1) «Hasta cuándo estaremos esperando lo que se nos debe»: se dirige a los poderes económicos, a los que buscan obtener ganancias y dinero aun a costa de la vida misma y de los derechos de las personas. Este es el poder fáctico que gobierna el mundo y que está por encima del poder político. Vallejo lo había identificado y denunciado desde el inicio de su obra poética.

- 2) «Hasta cuándo la cruz que nos alienta no detendrá sus remos»: se dirige al poder religioso y eclesial que muchas veces termina siendo alienante, acomodado, conformista y alineado al poder de turno. Como cuando también se lo reclama en «Los dados eternos»: «Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios; / pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación» (145). O como también se lo increpa en «Los anillos fatigados»: «[...] Señor; / a ti yo te señalo con el dedo deicida» (146).
- 3) «Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones por haber padecido»: se dirige a los filósofos y los pensadores que solo consiguen adornar el argumento y la palabra con sus imágenes, sus razonamientos, sus oratorias vacías y sin propuesta práctica y real a los problemas cotidianos.
- 4) «Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde yo nunca dije que me trajeran»: se dirige a las familias, a la sociedad, al sistema educativo, a la clase política y a los espacios donde crecemos, nos formamos y vivimos. Estos espacios no están haciendo lo suficiente para que la persona sea protagonista de su propia historia y de la historia de la humanidad.
- 5) «Hasta cuándo la cena durará»: que repite dos veces, como poniendo el énfasis en las lealtades perdidas, en la solidaridad olvidada, en la esperanza traicionada, en la hermandad crucificada y en el compartir resquebrajado. Esta petición repetida es al mismo tiempo un llamado reiterado a organizarse y movilizarse, a comprometerse y unirse a la causa común: la justicia y la humanización del ser humano.

Cabe resaltar que en medio del poema «La cena miserable» se ubica el verso: «Y cuándo nos veremos con los demás; al borde / de una mañana eterna, desayunados todos», como advirtiendo que no se queda en el reproche, ni en la denuncia, sino que plantea un proyecto de vida y su propuesta política para

acabar con la injusticia y la desigualdad. «Y cuándo nos veremos con los demás; al borde de una mañana eterna, desayunados todos», está indicando que la unión, la solidaridad, el compartir, el asegurar el derecho a la vida, a la alimentación y a la integridad física, moral y emocional, deben ser la base para la construcción de una sociedad justa y equitativa.

El cuestionamiento de Vallejo hecho por siete veces indica, además, que estas deben ser las preguntas constantes, permanentes, como «setenta veces siete», que en términos bíblicos significa siempre. Son los cuestionamientos que se deben repetir las veces que sea necesario hasta que llegue el día en que estemos «desayunados todos».

En definitiva, *Los heraldos negros* se constituye en la puerta de entrada al misterio poético, antropológico, existencial y espiritual de la persona de César Vallejo, pero a su vez es la obra que apertura su estética justiciera y se convierte en el eje e hilo conductor de todo el conjunto de su obra: teatro, poesía, narrativa, periodismo y correspondencias.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VALLEJO, César (1998). *Poemas completos*. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Petroperú.

VELAZCO LÉVANO, Nilton César (2018). *Ya va a venir el día, ponte el alma. El humanismo jurídico-político y el paradigma de justicia en la obra de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Fondo Editorial Universitario de la Universidad Nacional de Trujillo.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 185-206

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5191

# La búsqueda de la justicia poética en *Los heraldos negros* de César Vallejo

The Search for Poetic Justice

in César Vallejo's *The Black Heralds*

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA

Centro de Estudios Vallejanos

Universidad Ricardo Palma

Corte Suprema de Justicia de la República del Perú

(Lima, Perú)

ftavara@pj.gob.pe

<https://orcid.org/0000-0002-5258-4058>



## RESUMEN

Este artículo propone un análisis de los poemas «El pan nuestro», «Nostalgias imperiales», «Terceto autóctono», «Mayo», «Aldeana» y «La cena miserable». El objetivo es explicar cuáles son las reflexiones sobre la justicia que Vallejo plasma en estos poemas de *Los heraldos negros*. De esta manera se busca enriquecer las ideas sobre la justicia asociadas a la experiencia vital del poeta.

**Palabras clave:** César Vallejo, poesía peruana, *Los heraldos negros*, justicia poética.

## ABSTRACT

This article proposes an analysis of the poems «Our bread», «Imperial Nostalgia», «Autochthonous Tercet», «May», «Villager» and «The Miserable Supper». The objective is to explain which are the reflections on justice that Vallejo expresses in these poems of *The Black Heralds*. In this way, it seeks to enrich ideas about justice associated with the poet's life experience.

**Key words:** César Vallejo, Peruvian poetry, *The Black Heralds*, poetic justice.

Recibido: 15/04/19    Aceptado: 22/05/19

## 1. INTRODUCCIÓN

No puedo comenzar el desarrollo de este artículo sin antes plasmar algunas reflexiones, emotivas y sinceras, que son el producto de la relectura de *Los heraldos negros* en la celebración de su centenario, derivado del verso: «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!».

—¿Quién no ha sentido? ¿Quién no ha vivido en carne propia ese mensaje estremecedor del primer verso, del primer poema de este popular poemario?

—¡Lo ha vivido y lo vive el hombre individualmente!

—¿Acaso no te aferras a este verso cuando el destino te arranca un ser querido?

—¿Acaso no rechinan tus dientes evocando este verso cuando te acusan injustamente, cuando eres el blanco de los envenenados dardos de esos filisteos de la diatriba...?

—¡Lo han vivido y lo viven familias, pueblos y naciones!

—¿Acaso no era el grito de nuestro pueblo peruano durante la dura guerra con Chile cuando nos arrebataron Arica y Tarapacá y mutilaron irreversiblemente nuestro territorio?

—¿Acaso no era el grito desgarrado del pueblo peruano durante esas dos décadas de violenta demencia senderista?

—¡Esos golpes tan fuertes los ha sentido la humanidad entera!

—¿Acaso no era el grito desesperado de la humanidad frente a la guerra civil española o frente a las dos guerras mundiales?

—¿No era el unísono alarido humano frente a Pearl Harbor o de Hiroshima y Nagasaki?

—¿Acaso no repetíamos este verso elevando nuestra mirada al cielo aquel fatídico 11 de setiembre de 2001 cuando se derrumbaron las torres gemelas en Manhattan, Nueva York?

—¡Este primer verso, estas diez palabras, no son ya el esperanto del sentir humano frente a un acto de injusticia!

—¿No es acaso ese solo verso ya un poema que se sostiene eternamente en el tiempo y en el espacio?

—¡Solo un espíritu privilegiado como el de Vallejo pudo condensar en un verso el sentimiento de un hombre, de un pueblo, de la humanidad entera, de ayer, de hoy y de siempre!

—Este poema, amadísimos hermanos, ¡es la mármorea base sobre la que se edifica todo el sólido edificio vallejiano!

—Esto es para mí *¡Los heraldos negros!*

Tras esta sentida reflexión paso a detallar el análisis de este primer poemario vallejiano.

Algunos estudiosos de la obra de César Vallejo han observado que, tras la experiencia carcelaria que sufrió el poeta desde el 6 de noviembre de 1920 hasta el 26 de febrero de 1921, su poesía y su narrativa comenzaron a absorber una serie de temas vinculados con el universo de la justicia. Cuando se analiza e interpreta la presencia de estos temas sobre la búsqueda de la justicia o sobre sus límites y contradicciones, se recurre a algunos poemas de *Trilce* (1922): I, VI, XVIII, XXXIII, LVIII; o a algunos relatos de *Escalas* (1923): «Muro noroeste», «Muro dobleancho» y «Liberación», así también a su novela *El tungsteno* (1931). Sin embargo, todavía son pocos los estudios que evalúan la

presencia de tópicos de la justicia en *Los heraldos negros* (1919), es decir, en un poemario escrito antes de que Vallejo sufra la injusta experiencia carcelaria. En tal sentido, en este artículo buscaré desentrañar la presencia de la meditación vallejana sobre la justicia. Sostengo que, en el primer poemario de Vallejo, la indagación por la justicia se realiza por dos frentes: en uno de ellos, algunos poemas muestran una idea de justicia como búsqueda de la correcta distribución de la riqueza; y, en otro, los poemas escenifican de manera muy sintética la histórica e injusta desigualdad que existe en nuestra sociedad y, en especial, en la población indígena. Por consiguiente, los poemas de *Los heraldos negros* muestran los elementos formativos de una idea y conciencia de este valor justicia estructurado como orientador fundamental del trabajo del creador. Con la finalidad de ordenar esta hipótesis, primero, expondré algunas consideraciones sobre de qué modo se hacen presentes estos temas en algunos de los poemas como «El pan nuestro», «Nostalgias imperiales», «Terceto autóctono», «Mayo», «Aldeana» y «La cena miserable».

## **2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LAS IDEAS QUE VALLEJO TENÍA SOBRE LA JUSTICIA**

Para tener clara la idea de Vallejo sobre la justicia es necesario reparar en un hecho fundamental: que entre 1915 y 1917 él se encuentra cursando sus estudios de Jurisprudencia en la Facultad de Derecho de la Universidad de La Libertad, y así como lo hizo en sus dos años de estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras (1913-1914), en esta etapa de sus estudios sus calificaciones también le hacen merecer premios en asignaturas como «Derecho Civil Común, Derecho Penal Filosófico, Derecho Civil de Comercio, Derecho Eclesiástico, Derecho Civil de Agricultura y Minería» (Culquichicón 1995: 51-53; Espejo 1989: 74; Quirós 1989: 14). La lista de asignaturas permite hacernos dos ideas. La primera respecto a la intensidad y la variedad de

enfoques de la formación en derecho; y la segunda, la formación y consolidación del imaginario conceptual en el mundo de las leyes, normas y vertientes teóricas del derecho. Recordemos que los premios que se le otorgaban a los alumnos no eran solo diplomas, sino que se les adjudicaba también libros. Así, Vallejo recibió los siguientes textos: *El fundamento del derecho y la moral* (1915), de Jean Lagorgette; *Método de interpretación y fuentes en derecho privado positivo* (1902), de François Geny; *Derecho civil español* (1890), de Nicolás del Paso y Delgado; *Derecho penal de menores* (s. f.), de Lázaro; *El comercio y los comerciantes* (1914), de Yves Guyot; *Los intransigentes y la doctrina cristiana* (1882), de Miguel Sánchez López; y *Legislación y jurisprudencia de aguas* por la redacción de la Gaceta administrativa (Culquichicón 1995: 51-53).

Pero ¿a dónde quiero llegar con esta lista bibliográfica de libros especializados en derecho, doctrina, métodos y procedimientos interpretativos de las leyes? Lo que pretendo señalar es que se trata de textos que para la época son lo suficientemente modernos, pues proporcionan al lector, es decir, a Vallejo, los alcances jurídicos para comprender el curso de la vida jurídica contemporánea, no solo como obediencia a la ley escrita, sino también como fenómeno en el que resulta significativo tener en cuenta los hechos prácticos, los factores sociales y económicos. Es el caso, por ejemplo, del autor que introdujo para la época la idea de «la investigación científica libre», me refiero al jurista y catedrático de derecho, el francés François Geny, y su clásico texto reeditado y consultado hasta la actualidad: *Método de interpretación y fuentes en derecho privado positivo* (1902)<sup>1</sup>, para muchos «verdadero precursor de la concepción moderna del derecho» (Perelman 1979: 98).

---

1 Sin pretender ser exhaustivo, menciono las ediciones contemporáneas de la Editorial Comares (Granada, 2001) y la Editorial Olejnik (Madrid, 2018).

Considero que este texto que Vallejo recibió como premio por sus notables calificaciones es uno de los varios que le sirvieron para formar y madurar la idea de justicia vinculada con la reflexión práctica y la experiencia sensible en lugar de mera disquisición teórica.

En uno de los pasajes de este libro, de inicios del siglo XX, se leen los fundamentos de un enfoque interpretativo que procura quitarle a la ley esa suerte de carga «fetichista» para hacerla más bien producto de la experiencia con los hechos. Al respecto, escribe Geny: «De una parte, interrogar a la razón y a la conciencia para descubrir en nuestra naturaleza íntima las bases mismas de la justicia. De otra parte, dirigirse a los fenómenos sociales para descubrir las leyes de su armonía y los principios de orden que ellos requieren» (citado en Villamor 2001: 439). Sin duda, este fragmento expresa una reflexión sobre la justicia, pues su búsqueda no es una actividad puramente abstracta, sino, sobre todo, es una que se sostiene en la experiencia sensible, y que involucra el pensamiento íntimo y la reflexión orientada a comprender los fenómenos sociales. De hecho, para el jurista francés, no hay nada más contraproducente con la comprensión y administración de justicia que creer que el curso de la historia, la vida cotidiana y los procesos emocionales no se consideran como variables al momento de pensar y administrar la justicia, se detalla al respecto que:

Geny realiza una crítica feroz hacia el sistema de la codificación jurídica francesa, quieta e inmóvil, que pretendía dar solución a todas las controversias jurídicas que se presenten desde la sujeción literal a la letra de la ley pero que en realidad da lugar a un derecho artificioso. Y esto es así porque la inmovilidad de la ley representa la falta de adaptación de esta a la realidad. Y es que por más que los propios textos jurídicos puedan experimentar modificaciones en su intento de adaptación a la realidad social,

esta siempre caminará más rápida que la ley, y ofrecerá matices que los textos legislativos no podrán nunca comprender en su integridad (Villamor 2001: 434).

Lo que sostengo es que, en una primera fase de desarrollo del pensamiento de Vallejo sobre la justicia, etapa previa a su injusto encarcelamiento y previa a la publicación de *Los heraldos negros*, etapa cuando cursa estudios de jurisprudencia, su reflexión poética sobre la justicia tiene puntos de coincidencia con los planteamientos realizados por el jurista francés Geny. Sobre todo, por el hecho de que para ambos la búsqueda de la justicia no es un asunto que se resuelve solo ajustando los hechos a las normas escritas; para ambos, la justicia no es un problema que se solucione únicamente por la correcta aplicación de la ley, ellos coinciden en que la justicia debe buscarse en la experiencia sensible y la dimensión histórica. Es cierto que en esta etapa previa a la publicación de *Los heraldos negros* (1919), Vallejo no escribe ningún texto de tenor jurídico que se pueda tomar como referente de sus meditaciones sobre la justicia. No obstante, el texto más sistemático que compuso para entonces fue su tesis de bachiller *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915), ¿pero existe en dicho texto alguna referencia a la justicia? ¿Podemos afirmar que Vallejo presenta en este texto algunas consideraciones sobre la justicia? Leamos el fragmento donde Vallejo nos habla sobre la importancia que tiene el arte en la vida social:

Mucho se habla entre nosotros de que los estudios literarios son inútiles. No necesitaremos aquí probar lo erróneo y temerario de semejante afirmación; pero sí debemos declarar que, esta aversión al Arte, tan arraigada en el pueblo en los actuales tiempos, *es debido a la falta de educación que no permite tener una idea clara y completa de la vida armónica y plena del hombre, pues ningún pueblo culto e ilustrado repele nunca el noble sacerdocio de la poesía*. Por ahora nosotros anhelamos, pues, la difusión de la cultura en la masa popular y el desarrollo económico, como

medio de formar una literatura brillante, digna de nuestra amada patria (1915: 53, nuestras cursivas).

Estas palabras del joven Vallejo expresan una idea clara de que se debe buscar el bienestar social a través de la educación y del arte, incluso frente a la adversidad manifiesta en el desprecio social hacia el mismo. Este interés que muestra el poeta puede ayudarnos a tener una idea de cómo se manifiesta la indagación por la justicia en el caso de Vallejo. Si lo deducimos, esta se inicia constatando una carencia, es decir, una falta que imposibilita que la vida social marche correctamente. En este caso, como se refiere en el extracto de texto que hemos citado, lo que escasea es la educación de los grandes sectores populares a través de la poesía o, por extensión, el arte. Considero que esta manifestación y preocupación por el bienestar social, educativo y artístico de la sociedad es la manera en que revela, en esta etapa formativa de la conciencia estética y la intensa formación en temas jurídicos, la idea de la justicia en Vallejo, y es el punto por donde podemos hallar las coincidencias argumentales con la línea de trabajo de François Geny.

Es cierto que, si seguimos el orden de los acontecimientos, Vallejo conoce las propuestas de Geny luego de terminar de sustentar la tesis de bachiller (Culquichicón 1995: 52), pero es cierto también que cuando escribe la tesis, Vallejo está formándose intensamente con los contenidos de la doctrina del derecho. Considero que estos elementos le convencerán de que su trabajo literario reflexivo y creativo es también un modo de buscar los valores supremos que mantienen en armonía a la sociedad. Podemos sostener por ello que el Vallejo que escribe poemas mientras es estudiante de jurisprudencia ha comprendido que el sentimiento de justicia y la búsqueda de valores supremos a través de la poesía es una forma y recurso de interpelación a la sociedad demandando una vida más equitativa en comunidad.

Pensamos que una muestra de ello es el poemario *Los heraldos negros*. Ciertamente, Antenor Orrego atina cuando señala que se trata de un libro que «enriquece la sensibilidad» presentando una «versión nueva de la vida» (2018: 56), y, aunque el mentor del Grupo Norte no precisa la idea de justicia, en cambio, sí logra advertir el sentido universal que irradian sus versos. Este rasgo universal que destaca Orrego propongo que lo entendamos como la búsqueda de la vida centrada en la justicia, por lo demás, valor supremo y universal. Y no nos equivocamos, pues quienes han analizado este poemario desde los tópicos del mundo del derecho han concentrado su atención en el poema «El pan nuestro», dado que en él se manifiesta de manera explícita el tema de la justicia «distributiva» toda vez que los versos hacen referencia a la injusticia social y a la desigualdad que produce tristeza y dolor (Rodríguez 2014: 64). Leamos por completo sus versos:

#### EL PAN NUESTRO

Se bebe el desayuno...Húmeda tierra  
de cementerio huele a sangre amada.  
Ciudad de invierno... La mordaz cruzada  
de una carreta que arrastrar parece  
una emoción de ayuno encadenada!

Se quisiera tocar todas las puertas  
y preguntar por no sé quién; y luego  
ver a los pobres, y, llorando quedos,  
dar pedacitos de pan fresco a todos  
y saquear a los ricos sus viñedos  
con las dos manos santas  
que a un golpe de luz  
volaron desclavadas de la Cruz!  
Pestaña matinal, no os levantéis!  
¡El pan nuestro de cada día dánoslo,  
Señor...!

Todos mis huesos son ajenos;  
yo talvez los robé!  
yo vine a darme lo que acaso estuvo  
asignado para otro;  
y pienso que, si no hubiera nacido,  
otro pobre tomara este café!  
Yo soy un mal ladrón... A dónde iré!

Y en esta hora fría, en que la tierra  
trasciende a polvo humano y es tan triste,  
quisiera yo tocar todas las puertas,  
y suplicar a no sé quién, perdón,  
y hacerle pedacitos de pan fresco  
aquí, en el horno de mi corazón...! (Vallejo 2012: 167-168).

Las resonancias cristianas y la temática religiosa que tiene el poema ya fueron explicadas, y no es la intención de este trabajo analizarlas (Gutiérrez 1993; Lomask 2014). Lo que quiero subrayar, más bien, es la manifestación del sentimiento de justicia. Para observar ello repararemos en el hecho de que el poema no solo muestra un contexto cargado de hambre, pobreza y carencia, sino que en él mismo se desarrollan propuestas que intentan revertir esa situación a través de acciones que expresan la urgencia e intensidad con que se busca resolverlo. Primero se apela al principio humano de la solidaridad, los versos nos lo hacen saber aludiendo a la acción de ir puerta por puerta solicitando apoyo para saciar el hambre de los pobres. En la misma línea de significado, el acto siguiente es una reacción contra la falta de solidaridad, es decir, frente al escaso apoyo para dar de comer al hambriento, lo que sigue es, lo expresan los versos, «saquear a los ricos», entendiéndose redistribuir la riqueza. Es más, la falta de solidaridad y piedad frente al «ayuno» de los pobres desencadena en el poeta la culpa por sentir que en su condición de sujeto que no pasa carencia, no siente lo que los pobres y hambrientos sienten.

El poema de Vallejo nos ha llevado a un terreno donde la abstracción jurídica y el cuerpo de doctrinas y posturas de derecho entran en contradicción, pues estas son rebasadas o excedidas por la vida, por el drama y los hechos de carencia. Preguntémosnos, en todo caso, si es que sancionamos a esta persona que el poema nos presenta como aquel sujeto que apela a la solidaridad humana para proveer de alimentos a los que tienen hambre; díganme si es que juzgamos a este hombre que, al no hallar solidaridad y piedad de los que poseen riquezas, decide tomarlas para darlas al necesitado. Definitivamente, desde el campo de la administración de justicia, Vallejo no nos pone las cosas fáciles. Pero entendamos que tampoco quiere que desarticulemos todo el sistema legal y que la sociedad se abandone a la ley del más fuerte, la anarquía o la ley del talión. Lo que propongo es que el poema «El pan nuestro» nos invita a replantear los elementos de juicio que se tiene cuando se toma una decisión jurídica en nombre de la justicia. Pues no solo se trata de comprender la necesidad de buscar el equilibrio en la distribución de las riquezas, sino que sugiere también reconsiderar la relación entre la ley y la experiencia de vida en la idea de si esta la controla y reglamenta, o si es que existen situaciones donde la experiencia de vida exige que la ley reconsidere sus fundamentos para hallar la justicia.

En ese sentido, el título del poema más que una clave cristiana parece contener una exigencia social e histórica: el pan es de quien lo requiere, y el pobre lo espera. Para quienes legislan, tipifican y clasifican los delitos, el llamado es contundente; estos deben reconsiderar no solo la normativa judicial, sino también la realidad que demanda justicia. Los versos finales nos indican que la conciencia y la búsqueda de justicia están del lado del poeta y en la poesía que la hace visible, al margen queda el acto delictivo. De esta manera, el replanteamiento y la invitación a repensar en los fundamentos de la ley y la búsqueda de justicia,

no se hacen para desarticular el sistema jurídico; por el contrario, sostengo que, en su desafío jurídico, el poema trata de imaginar un sistema más acorde con los hechos de la existencia y con la experiencia de vida.

En párrafos anteriores señalaba que la crítica literaria que explica el tema de la justicia en *Los heraldos negros* enfocó solo el poema que acabo de comentar. Ello ocurre porque no se advirtieron otros significativos elementos que Vallejo pone en juego a la hora de componer poemas como «Nostalgias imperiales», «Terceto autóctono», «Mayo», «Aldeana» y «La cena miserable». Los primeros lectores reflexivos de la poesía vallejianista como Antenor Orrego y José Carlos Mariátegui ya explicaron los elementos que aluden a la cultura peruana, ya sea en la línea de lo que comentaba el guía del Grupo Norte al remarcar que «la poesía de Vallejo es hondamente peruana, porque también es hondamente americana, universal y humana» (Orrego 2018: 60), o ya sea en la dirección de lo que precisó el Amauta al señalar que la poesía de Vallejo es la que contiene el «sentimiento indígena virginalmente expresado» (Mariátegui 1979: 202). Por ello podemos afirmar que en buena parte de los poemas de *Los heraldos negros* existen referencias a la cultura peruana prehispánica e hispánica, por eso mismo constantemente el tiempo pasado se combina con el presente. Sin embargo, ¿qué es lo que se busca con estas alusiones? ¿Exaltar la historia nacional? ¿Celebrar la identidad y la pertenencia territorial? A continuación, explicaré cómo estos elementos culturales promueven también la búsqueda de la justicia.

### 3. LA BÚSQUEDA DE LA JUSTICIA POÉTICA

El poema «Nostalgias imperiales» nos propone la evocación del Imperio inca a través de la alusión de un conjunto de elementos como «bloque pre-incaico», «trovadores incaicos», «Manco Cápac» y, sobre todo, mediante la simbolización de los «bueyes»

que marchan «como viejos curacas». Es la manera en que se pone de manifiesto la sensibilidad, «el ser y el genio» del poblador andino (Arguedas 2008). La referencia a estos componentes de la historia cultural prehispánica se hace para examinar su situación actual. Para ello es que, en el poema, el pasado se intersecta con el presente a través de la referencia a la ciudad de «Trujillo». Esta confluencia de tiempos permite presentar una reflexión sobre el devenir del tiempo y la transformación de las leyes. Expresa el poeta:

En el muro de pie, *pienso en las leyes*  
que la dicha y la angustia *van trocando*;  
ya en las viudas pupilas de los bueyes  
se pudren sueños que no tienen cuándo (Vallejo 2012: 136,  
nuestras cursivas).

Comentaba que el poema nos propone entender como símil «bueyes» y «curacas», esta asociación se hace más expresiva cuando, tras leer estos versos, notamos que la intersección del presente y del pasado destaca que la ley y la justicia aún no logran favorecer a la población indígena, quienes desde el pasado y hasta el presente continúan en una situación de espera y amarga resignación porque sus «sueños» de justicia no tienen cuándo realizarse. El poema se inicia con un sentimiento nostálgico del pasado inspirado por la puesta del sol: «En los paisajes de Mansiche labra / imperiales nostalgias el crepúsculo; y lábrase la raza en mi palabra» (Vallejo 2012: 133), y al final de este plantea una ausencia de reparación o de justicia, por ello se ve de manera simbólica a «un viejo coraquenque desterrado» (137). Como lo podemos evidenciar, a través de este poema, Vallejo está revisando el curso de la historia del poblador de los Andes para constatar la carencia de justicia.

El poema «Terceto autóctono» también destaca desde su título la relación con la identidad y la pertenencia a un territorio

nacional, se trata del componente que se había identificado como la expresión «hondamente peruana». Si en el anterior poema se presentó a una «anciana» indígena que trabajaba trasquilando e hilando, también en este terceto, el hombre o la mujer de los Andes desarrollan diversas labores que se concretan en imágenes como: «El puño labrador», «El ritmo del arado», «chacarero» y «labriego». Como se percibe, estas son actividades vinculadas al trabajo de la tierra o del campo; seguramente por ello es que también, a manera de un ritual, los versos presentan un ambiente festivo con «músicas» y «fuegos de bengala», así también con aromas y elementos propios de actos ceremoniales «inciensos, cirios y cantares». No obstante, este ambiente celebratorio inserta un elemento significativo, y es que, al presentar al poblador indígena, este aparece como el «indio triste» o la «pastora» «triste», es más, los versos expresan que «En las venas indígenas rutila / un yaraví de sangre que se cuele / en nostalgias de sol por la pupila» (Vallejo 2012: 141).

¿Leemos en estos simbólicos versos el hecho de que el indio está triste? Sin duda existe una relación entre este terceto y el anterior poema no solo porque en ambos figura el poblador de los Andes en condición de tristeza y nostalgia, sino porque se trata de sentimientos que se actualizan mediante la combinación del tiempo pasado (que se expresa en el verso «tiempos viejos») y del tiempo actual (condensado en los versos «moderno dios-sol»). En otras palabras, esta intersección de tiempos, que es un modo de continuar con la revisión de la historia para constatar una carencia de justicia, sirve para insistir en que la imagen pasada y presente del indígena está atravesada por un profundo sentimiento de nostalgia y tristeza. ¿Pero nostalgia de qué o tristeza por qué?

No serán los poemas «Mayo» o «Aldeana» los que provean de información para responder la interrogante. Y no lo serán pues estos también se componen de los mismos elementos que

tienen los poemas anteriores. «Mayo» presenta al «indio abuelo», al «joven labrador» y a la «pastora» en el escenario de la vida en el campo, entre el «rastrero», los «frescos leños fragantes» y los «trigales». Sin embargo, la armonía que produce el equilibrio entre el hombre que trabaja la tierra y la naturaleza se rompe, ya que bajo el «serrano crepúsculo de rosa», el poema insiste en presentar casi imperceptiblemente a un joven «que llora / su yaraví a la aurora» (Vallejo 2012: 150). El yaraví, la tristeza y el llanto están asociados al indígena.

En el poema «Aldeana» vemos que desde el título se expresa esta especie de filiación con la sensibilidad andina; así también se encuentran escenas de la apacible vida «rural» en la «aldea»; no obstante, la cuota de lamento y tristeza estará puesta por la «triste voz de un indio». Los versos refuerzan este rasgo triste y lloroso del hombre andino al acompañarlo de musicalidad. Leamos:

De codos yo en el muro,  
cuando triunfa en el alma el tinte oscuro  
y el viento reza en los ramajes yertos  
llantos de quenas; tímidos, inciertos,  
suspiro una congoja,  
al ver que en la penumbra gualda y roja  
llora un trágico azul de idilios muertos! (Vallejo 2012: 154).

Como lo señalamos, existen algunos poemas de la sección «Nostalgias imperiales» de *Los heraldos negros* que insisten en presentar la vida del poblador de los Andes definida por el dolor, la tristeza y hasta el llanto. Justamente por ello me pregunto ¿por qué?

Uno de los poemas que plantea una respuesta se encuentra en la sección «Truenos» y lleva por título «La cena miserable». Propongo que leamos ese conocidísimo poema como una respuesta poética a la pregunta sobre la condición del hombre

andino. Si repasamos aquellas apariciones de los pobladores del campo, estas se realizan no solo para hacernos ver a personas que trabajan y que viven en contacto con la naturaleza, a personas que participan y celebran sus rituales, a personas que evocan el pasado prehispánico haciéndonos saber que su situación presente no es la mejor, por eso el dolor, por eso la tristeza, por eso el sentimiento de nostalgia que lo cubre todo de insatisfacción. Vallejo lo advierte en los términos de que el curso de la historia peruana no ha logrado corregir una extendida práctica de exclusión de los derechos ciudadanos y de explotación y aprovechamiento del trabajo del grupo social indígena —recuerden que estamos en las primeras décadas del siglo XX—; por ello tiene sentido que en la «cena miserable» se exprese una especie de hartazgo respecto a lo invariable de la situación de exclusión y explotación del poblador indígena, y haciendo extensivo el reclamo, hartazgo también por la condición de excluidos y explotados de todos los hombres:

*Hasta cuándo estaremos esperando lo que  
no se nos debe...Y en qué recodo estiraremos  
nuestra pobre rodilla para siempre! Hasta cuándo  
la cruz que nos alienta no detendrá sus remos (Vallejo 2012: 175).*

Si en la sección «Nostalgias imperiales» encontramos a sujetos que realizan distintas labores en el campo, en este poema no hay alusión al trabajo, pero sí al acto de dejar, por fin, de hacerlo. Los versos iniciales expresan ese sentimiento de protesta sobre todo porque se espera lo que no se debería, pues se trata de aquello ganado: los derechos («esperando lo que no se nos debe»). ¿De qué tipo de derechos se trata? Se puede tratar de derechos como trabajadores, como ciudadanos o como personas que exigen igualdad. Lo cierto es que el poema expresa una protesta e inconformidad por «haber padecido», y, agregamos, por mucho tiempo, en un «valle de lágrimas».

Resulta revelador el lugar donde se posiciona el sujeto poético. Leamos los siguientes versos: «Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla, / y acerca y aleja de *nosotros...*» (Vallejo 2012: 176, nuestras cursivas). Es evidente que el empleo del plural «nosotros» informa de la identificación que siente el sujeto poético con aquellos que históricamente han padecido esta especie de olvido por parte de las instituciones que reparten solo «blasones», en lugar de igualdad y bienestar. De este modo, «La cena miserable» se constituye en un poema que complementa a los que conforman el grupo de «Nostalgias imperiales», y lo hace, ya que en sus versos encontramos respuestas a las interrogantes que se formulan respecto al por qué el poblador de los Andes padece y sufre. Toda aquella referencia al pasado prehispánico tiene sentido, pues, si bien afirman la identidad y los rasgos territoriales, a otro nivel se precisa que a raíz de la presencia hispana el curso de la vida de los pobladores del Ande se modificó completamente: son ellos los explotados y los excluidos de los planes y proyectos sociales de modernización. Son ellos los grandes ausentes de la cena de los miserables. Sin duda, lo que los poemas nos proporcionan es una dura imagen sobre la continuidad histórica de la injusticia con el indígena. El lugar hacia donde avanza el conjunto de poemas que hemos analizado no puede ser otro que el de hacer evidente la carencia de justicia, y por efecto o consecuencia, alentar la búsqueda y el anhelo histórico de encontrarla.

Propongo que esta percepción que tiene Vallejo respecto al legado indígena, componente fundamental de la cultura peruana, la comprendamos con el poema «Los dados eternos», más que en el poema, en la dedicatoria que Vallejo estampa luego de visitar y conversar con don Manuel en febrero de 1918 en las instalaciones de la Biblioteca Nacional. Escribe Vallejo: «Para Manuel González Prada, esta emoción bravía y selecta, una de las que, con más entusiasmo, me ha aplaudido el gran

maestro» (2012: 183). Me refiero al hecho de que la percepción de Vallejo sobre la realidad indígena la tiene también Manuel González Prada; así lo ha expresado en varios de sus polémicos ensayos sobre los indígenas y, ciertamente, también en su poesía. Es más, para enriquecer esta conexión sobre la crítica condición de la sociedad indígena que tienen González Prada y Vallejo, este último refiere, en una de sus crónicas sobre el encuentro con González Prada: «Y me acuerdo de aquella biblia de acero que se llama *Páginas libres*. Y creo envolverme en el incienso de un moderno retablo sin efigies» (Vallejo 2002: 15).

La dedicatoria y la evocación del libro de ensayos de don Manuel no son casuales, estas contribuyen a sostener que se debe situar la meditación poética vallejana sobre el legado indígena y la búsqueda de la justicia, en la línea del pensamiento de González Prada porque para ambos se trata de un grupo social sobre el cual se ciernen el olvido sepulcral y las peores invectivas por parte de quienes tuvieron en sus manos la administración del país. En *Los heraldos negros*, Vallejo apela a los elementos simbólicos de la historia prehispánica para reafirmar que cuando de indígenas se trata, estamos frente al más postergado grupo social de la historia nacional. No es casual por ello que en los poemas que he comentado, el indígena se presente en situación de tristeza, nostalgia y llanto. La historia de la cultura indígena que Vallejo despliega nos hace ver una imponente herencia cultural, recuerden la belleza y la fuerza que está detrás del verso «epopéyico huaco»; un pasado cultural cuya presencia actual es rotunda, tal y como se estampa en el verso: soy «Un fermento del Sol; / llevadura de sombra y corazón!»; es decir, pasado y presente milenarios que en lo profundo de su «ser y su genio» expresan el anhelo de alcanzar, por fin, la justicia.

En síntesis, son estas particularidades de *Los heraldos negros* las que me hacen sostener que algunos de los poemas que insisten en presentar la situación de postergación y explotación

del indígena, buscan hacer «justicia poética», esto es, un tipo de procedimiento poético-reflexivo que llama la atención sobre un conjunto de hechos injustos, exhortando a los demás a que se detengan frente a esta experiencia de sufrimiento e injusticia en el que vive la población indígena. Se llama justicia poética porque se busca justicia, en efecto, para mejorar la situación de los menos favorecidos; si bien esta «justicia poética» no modificará la situación de los olvidados por el sistema, lo que sí hará es reconducir nuestra atención y nuestra mirada hacia su realidad para mitigar las desigualdades. Así lo advierte Nussbaum cuando sostiene que la «justicia poética» es propia del «poeta-juez» que busca el equilibrio y el trato igualitario en la sociedad: «tal vez no se logre llegar a una plena igualdad (trátase de recursos, bienestar o capacidad de funcionamiento), pero por lo menos [la justicia poética logra que] el pensamiento político adopte un rumbo tendiente a mitigar las persistentes desigualdades y brindar a todos un mínimo decoroso» (1997: 129). Este es el modo como la «justicia poética» de *Los heraldos negros* y la «justicia poética del poeta-juez», César Vallejo, nos coloca frente a la realidad histórica e inhumana de los indígenas: mostrándonos, a través de sus versos, el dolor que produce sentirse explotados, marginados y olvidados. La justicia poética que se despliega por los versos vallejianos promueve un tipo de reflexión que nos acerca a los marginados, olvidados y explotados para buscar modificar su situación y contribuir así a extender la igualdad social y la vida en condiciones de justicia para todos.

Vallejo aprendió de Geny lo importante que es, para la investigación en derecho y para la búsqueda de justicia, la experiencia de vida que conecta con la diversidad de hechos humanos. Y de Manuel González Prada aprendió a ver a la sociedad indígena como aquella por la cual se debería luchar para resituar no solo su importancia, sino para hacerle justicia tras el sistemático trato injusto por parte de las instituciones

nacionales. Este primer poemario de Vallejo es, me atrevo a decir, uno de los textos poéticos donde el autor verterá sus reflexiones sobre la necesidad de fortalecer la solidaridad y las capacidades sensibles y humanas para usarlas en la búsqueda de la justicia. Parece decirnos que no son los métodos de distanciamiento, ni son solo las técnicas las que nos acercan a la justicia, también lo hacen la empatía con la víctima o la comprensión del dolor de quien sufre.

Quiero concluir con una idea que planteó sobre Vallejo ese otro escritor que supo expresar en quechua y castellano el drama y el heroísmo del mundo andino, me refiero a José María Arguedas, para quien «Vallejo marca el comienzo de la diferenciación de la poesía de la costa y de la sierra en el Perú. Porque Vallejo empieza la etapa tremenda en que el hombre del Ande siente el conflicto entre su mundo interior y el castellano como su idioma» (1939). A estas palabras agregaría que la poesía de Vallejo marca también el inicio moderno de una poesía y un poeta que indagan por la justicia poética. Sin duda, después de leer *Los heraldos negros*, después de comprender el dramático y, por lo mismo, el heroico devenir de la historia de los pueblos indígenas, un gobernante, un juez, un escritor, un abogado o un ciudadano, no pueden ser indiferentes o inhumanos con los casos no solamente indígenas, sino con aquellos que a través de la historia se han ido repitiendo como prolongados sectores postergados. Solo me queda exhortarlos a buscar la justicia, aunque —como diría el propio Vallejo—, en el intento veamos morir nuestro corazón.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGUEDAS, José María (2018) [1939]. «El kechwa es la expresión legítima del hombre de esta tierra». Recuperado de <<https://www.verbo-ser.pe/jose-maria-arguedas-el-kechwa-es-la-expresion-legitima-del-hombre-de-esta-tierra/>>.

CULQUICHICÓN GÓMEZ, Yeconías (1995). «César A. Vallejo, alumno universitario». *Revista Norte*, 2, 48-53.

GUTIÉRREZ, Gustavo (1993). «La concepción religiosa de Vallejo». En GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 117-125.

LOMASK, Laurie (2014). «El lenguaje profético de *Los heraldos negros*: un compromiso con la palabra». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo I. Lima: Cátedra Vallejo, 99-107.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1979). «César Vallejo». *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 202-208.

NUSSBAUM, Martha (1997). *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública*. Barcelona: Andrés Bello.

ORREGO, Antenor (2018). *El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Cátedra Vallejo/Alastor.

PERELMAN, Chaïm (1979). *La lógica jurídica y la nueva retórica*. Madrid: Cívitas.

QUIRÓS SÁNCHEZ, Eduardo (1989). *César Vallejo: su vida de estudiante*. Trujillo: Editorial Libertad.

RODRÍGUEZ CHÁVEZ, Iván (2014). «La justicia en la poesía de Vallejo». *César Vallejo para abogados*. Lima: Cátedra Vallejo/Universidad Ricardo Palma/Academia Peruana de la Lengua, 57-73.

ROJAS, Íbico (2016). «Tahuashando. Enigma culle en la poesía de Vallejo». *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 61, 199-232.

TÁVARA CÓRDOVA, Francisco (2014). «La justicia en *Escalas*, de César Vallejo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo I. Lima: Cátedra Vallejo, 323-343.

VALLEJO, César (1915). *El Romanticismo en la poesía castellana*. Trujillo: Tipografía Olaya.

\_\_\_\_\_ (2002). «Con Manuel González Prada». *Artículos y crónicas completos*. Presentación de Salomón Lerner Febres. Recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 13-16.

\_\_\_\_\_ (2009). *Los heraldos negros*. Introducción de Efraín Kristal y edición de Marta Ortiz Canseco. Madrid: Castalia.

\_\_\_\_\_ (2012). *Poesía completa*. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Petroperú.

VILLAMOR MORGAN-EVANS, Elisenda (2001). «La libre investigación científica en el sistema jurídico continental: la teoría de François Geny». *Anuario de la Facultad de Derecho de la Universidad de Extremadura*, 19-20, 431-447.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 207-226

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5192

## **César Vallejo: revocación de la muerte. (Presencia de un motivo hasta su origen en *Los heraldos negros*)**

César Vallejo: Revocation of Death.

(Presence of a Motive Until its Origin in  
*The Black Heralds*)

GUSTAVO LESPADA

Universidad de Buenos Aires

(Buenos Aires, Argentina)

ilh@filo.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0002-0030-4130>



### **RESUMEN**

La muerte es un tema omnipresente en la poesía de Vallejo. En los llamados *Poemas humanos* hay muchas referencias directas y hasta se le atribuye un rasgo teleológico: «¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!». En su conmovedor poemario sobre la guerra civil española, *España, aparta de mí este cáliz*, «matad a la muerte» será el exhorto oximorónico del poeta peruano contra los crímenes del fascismo. En esta oportunidad nos proponemos remontar el hilo conductor del trato con la muerte desde

aquellos poemas publicados póstumamente hasta *Los heraldos negros* (1919), para observar en este primer poemario —en una especie de viaje al origen—, los matices, los cambios, pero también los anticipos de una identidad estética, los primeros pronunciamientos sociales o comunitarios acerca de la muerte y sus miserias, o sea, la constancia y productividad de este motivo en una de las poéticas más singulares de todos los tiempos.

**Palabras clave:** muerte, identidad, ayllu, lenguaje, semiótica.

## ABSTRACT

Death is an omnipresent subject in Vallejo's poetry. In the so-called *Human Poems* there are many direct references and even a teleological feature is attributed to him: «To have been born to live from our death!». In his moving poems about the Spanish Civil War, *Spain, Take This Cup From Me*, «kill death» will be the Peruvian poet's oxymoronic urge against the crimes of fascism. On this occasion we intend to trace the thread of the deal with death from those posthumously published poems to *The Black Heralds* (1919), to observe in this first poems—in a kind of journey to the origin—the nuances, the changes, but also the advances of an aesthetic identity, the first social or community pronouncements about death and its miserias, that is, the constancy and productivity of this motive in one of the most singular poetics of all time.

**Key words:** death, identity, ayllu, language, semiotics.

Recibido: 13/05/19    Aceptado: 05/06/19

*Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;  
incorporose lentamente,  
abrazó al primer hombre; echose a andar...  
(Vallejo 2013: 633)<sup>1</sup>.*

Quede, a la manera de epígrafe inmortal, resonando esta última estrofa de «Masa». Imposible no ver allí el *Lazare, veni foras* del Evangelio. Imposible no ver allí la abolición del *milagro* en el sentido religioso de la palabra: recién cuando el número desaparece —merced a la perseverancia expresada con el recurso iterativo— y adviene la solidaridad de «todos los hombres», o sea, lo específicamente humano, solo entonces puede ser derrotada la muerte y el abrazo final expresa el reconocimiento al amor consecuente del camarada, del primer prójimo. Imposible no percibir en este poema ejemplar la conjunción de la profecía bíblica con la utopía política (el cadáver resucitado por la masa es un «combatiente»), articulación cristiano-marxista que se anticipa a la denominada «Teología de la liberación» de los años sesenta, articulación vallejana que, como propone Enrique Foffani, «se funda en una experiencia que traspasa las ortodoxias y los catecismos» (2018: 280-285).

Mientras que la tradición literaria pareciera alimentarse de escritores que en mayor o menor medida expresan la sensibilidad de una época y, en cierto modo, quedan prisioneros de esa macrocoyuntura y sus convenciones, hay otros —raros, escasos— que se nos revelan disruptivos y libres de toda sujeción histórica, sin que esto opere en desmedro de su compromiso social y humano. Por el contrario, pareciera que en ellos la potencia de su

---

1 Edición y notas de Ricardo González Vigil. Las citas responden a esta edición, a partir de aquí se indicará la página entre paréntesis en el texto.

singularidad mantuviera intacto el fuego apasionado de su amor a los semejantes, el vínculo entrañable con lo inmediato, con las cosas y los seres más sencillos, preservándolos del desgaste de las estéticas y posturas ideológicas de sus contemporáneos. Se trata de la trascendencia de lo humilde y anónimo que irrumpe, o mejor, que interrumpe la normativa conceptual y morfológica. Tal es el caso de César Vallejo; en él lo universal se llama madre, Miguel, Aguedita o un proletario parado, se llama Alfonso, Ernesto Zúñiga, Ramón Collar, Rita, Nativa, doña Antonia o el cura Santiago, se llama una mujer de carne y hueso, el ser anónimo para los libros de historia. Con agudeza poética lo señaló José Ángel Valente: en esta vindicación de lo pequeño, de la irreductible particularidad, de la carencia singular, en esa presencia del prójimo y sus símbolos (la cuchara, el zapato, el pan, el botón, las manos del labriego, las sábanas del minero o los registros «erróneos» de la lengua popular), en esa proximidad de lo mínimo también se denuncia el ocultamiento operado por los grandes lenguajes conceptualizantes, por los discursos de la totalidad (2004: 30).

## 1. LA ÚLTIMA MORADA

La muerte es un tema omnipresente en la poesía de Vallejo. En los llamados *Poemas humanos* hay muchas referencias directas y hasta se le atribuye un rasgo teleológico: «¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!» (476). Otra singular conclusión es «Murió mi eternidad y estoy velándola» (386), y en «Sermón sobre la muerte» como corolario de una enumeración heteróclita acerca de los desvelos humanos, leemos: «¿Es para eso, que morimos tanto? / ¿Para solo morir, / tenemos que morir a cada instante?» (592). La muerte que lo golpeó de cerca en sus seres queridos, la de su madre, su hermano, una novia de Trujillo o la de un entrañable amigo: «Palpablemente, / tu inolvidable cholo te oye andar / en París, te siente en el teléfono callar» (520). En

otros momentos la muerte se despoja del vínculo personal o del ropaje metafísico para asumir un rol social, político: «Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?» (556). El accidente mortal del trabajador nos interpela acerca de la relación del arte con la realidad. Allí no solo opera el contraste de la interrogación, sino que la ironía de la frase «y ya no almuerza» acentúa el dramatismo de la escena. Como dice Gonzalo Sobejano, esta conmiseración e ideal de justicia aparecen frecuentemente articulados por una «ironía trágica» que, lejos de ridiculizarlo, hace al prójimo más cercano y real, palpable, material; paradójicamente, la distancia que interpone la figura retórica (ironía) lo acerca, lo vuelve entrañable (1974: 335-346).

Así como el desquicio ético del hambre del hombre habilita, provoca los trastrocamientos sintácticos y figurativos en «La rueda del hambriento» o en «Parado en una piedra», esa mancha en la historia que fuera el preámbulo de hiperbólicas atrocidades, ese crimen irredento que fue la guerra civil española afectó hasta las raíces del peruano, y su poemario es conmovedor testimonio. El yo poético de *España, aparta de mí este cáliz* es una hoja en la tormenta, un follaje arrasado por el conflicto; las insólitas metáforas descompaginan un lenguaje hiperestimulado, insomne, como atascado de incomprensión en recursos iterativos. Visionario, allí el drama no concluye. Las enumeraciones caóticas que obligan a convivir registros de niveles disímiles irrumpen en series incongruentes, signadas por la urgencia. No se dice algo *acerca de* la guerra, *aquello es* lenguaje devastado por la guerra (por procedimientos que emboscan, desestabilizan, desgarran la homogeneidad del discurso): la conflagración se adueña de la página, las palabras padecen en carne viva, fluyen desesperadas aun en el exhorto o en el himno. Los versos desbordan la sintaxis como si lo emotivo no pudiera tolerar la sujeción de la escritura, su carácter lineal y sucesivo, sus encadenamientos racionales y

monocordes, por eso se exalta, se hace grito, invocación, llamado; abandona los buenos modos de la «poesía culta» por el fragmento o el exabrupto de la oralidad popular. Como atinadamente lo destaca José Pascual Buxó, Vallejo opta por «los enunciados incompletos, pero fuertemente expresivos de la lengua oral» (1989: 69).

En nuestra lectura —que continúa la indagación iniciada en el Congreso Internacional Vallejo Siempre de 2016, en Montevideo (Lespada 2016: 149-159)—, la relación con el prójimo sufriente, con el *otro* moribundo, con el dolor ajeno —que esta poesía hace propio— adquiere la forma de un pronunciamiento que nos propone enfrentar a la muerte con la voz social, colectiva, con esas «contraseñas sin fortuna», con aquellas pasiones populares «precedidas de dolores con rejas de esperanzas» (598). Por caso, veamos el «Himno a los voluntarios de la República», el primero de la serie, que se abre con una invocación que ubica al poema en el histórico conflicto: «Voluntario de España, miliciano [...]», pero esa coherencia «realista» del exordio enseguida se enrarece con la emotiva calificación «de huesos fidedignos», o «cuando marcha a morir tu corazón, / cuando marcha a matar con su agonía / mundial» (597). Se enrarece en el sentido de *extrañamiento* poético, en el sentido del énfasis que le otorga la expresión figurativa. Alain Sicard habla de la epicidad en este poemario, de una épica fundada en la compasión, o sea, en *la pasión compartida* (2018: 104-114).

Estoy de acuerdo y, justamente, esa compasión desborda en el poema, lo conmociona al punto de trastocar su morfología. Ante la solidaridad de los hombres y mujeres de todo el mundo, que acuden a defender a la república española del golpe militar, el sujeto poético se estremece de emoción y los verbos se agolpan en sucesión caótica porque la racionalidad ha perimido con el fascismo, ha sido bastardeada y ya no alcanza, resulta insuficiente para dar cuenta de tantos voluntarios dispuestos a dar la vida

por la causa de España. Por eso *corre, escribe, aplaude*, por eso, conmovido, no sabe qué hacer, dónde ponerse, por eso el verso se descoyunta y se desboca de puro sentimiento, por eso dice después «humea ante mi tumba la alegría». ¿Dónde pueden juntarse los sustantivos «tumba» y «alegría» sino en Vallejo? (Me vino a la cabeza aquel crudo enero en Montparnasse cuando no encontrábamos tu sepultura y casi todos desistían por el frío insoportable y nos cruzamos con dos latinoamericanos que se volvían frustrados entre las lápidas semicubiertas de nieve, y al final con la ayuda de mi torpe francés y un operario del cementerio pude dar con la tuya y el entrañable epitafio de Georgette grabado en el granito y sí, me embargó una emoción parecida a la alegría ante tu tumba, perdonen la digresión).

Tal vez, entonces, así como hay dos bandos pueda haber dos muertes: una muerte que censura, que quita y reduce al hombre, y otra que lo yergue en toda su estatura y fertiliza el suelo del futuro. Porque aquellos conmovedores voluntarios republicanos eran la milicia del porvenir, los que mataban y morían por lograr un mundo más justo en el que «se amarán todos los hombres» (601), los que ofrendaron su sangre cuando «arrastraban candado ya los déspotas / y en el candado, sus bacterias muertas...». Voluntarios que empuñan sus fusiles contra la muerte: «¡Porque en España matan, otros matan / al niño, a su juguete que se para, / a la madre Rosenda esplendorosa, / al viejo Adán que hablaba en alta voz con su caballo / y al perro que dormía en la escalera» (602). De allí su profecía, la que anuncia que en esa confrontación solo «la muerte morirá». La muerte fascista, la enemiga, la potencia tanática que todo lo inficiona. *Muerte ubicua, solapada, feroz, la del continuo asedio* —como apasionadamente escribe Saúl Yurkiévich—, pero aquí también se trata de la otra, de *la muerte que interviene para preservar la vida*, de ahí el oxímoron porque los milicianos voluntarios tenían «por misión la de matar a la muerte para asegurar por el

martirologio la posesión de los desposeídos, el emplazamiento de los desplazados, el amparo de los desamparados, la humanización extensiva a todos los hombres» (Yurkiévich 1988: 339). Por eso ya no es tiempo de poner la otra mejilla y el llamado es urgente y enfático: «¡Voluntarios, / por la vida, por los buenos, matad / a la muerte, matad a los malos!» (602)<sup>2</sup>.

Hay algo tan auténtico en Vallejo que nunca se termina de caracterizar, de aprehender: sus poemas transmiten algo tan hondo, tan humano, tan sencillo y popular y a la vez de una exuberante complejidad de imágenes convocadas por asociaciones sensibles, fonéticas, visuales, inesperadas, de iterativos ritmos y abruptos cambios de tono, pero enraizadas a un principio constructivo que se percibe aun en aquellos de mayor transgresión formal, como sucede en *Trilce* IX. Es algo tierno y duro a la vez, algo frágil y potente, sólido, como si fuera hueso. Su esqueleto poético: su indómita matriz capaz de triunfar sobre la muerte, como en «Masa», capaz de levantar de su catafalco al ferroviario, al obrero para que vuelva a «escribir con su dedo grande en el aire»: «¡Viban los compañeros! Pedro Rojas» (613). Esa matriz que asoma en la sublevación contra la regla gramatical, la que rescata la *falta* y la esgrime como proclama de carencia al viento. Esa matriz capaz de retener la efímera voz, el grito insurrecto: «¡Viban los compañeros / a la cabecera de su aire escrito! ¡Viban con esta b del buitre en las entrañas...!» (611). Como dice Cornejo-Polar, estos desvíos ortográficos y desbordes expresivos en que la escritura se articula con la oralidad y se comporta como si el dramatismo del poema «no pudiera caber en el espacio cerrado de la escritura y buscara la expansión del sonido sin fronteras». Estos trastrocamientos que

---

2 Anotamos aquí, aunque pueda resultar obvio, que el oxímoron «matad a la muerte» de Vallejo también es una respuesta al «¡Viva la muerte!», consigna fascista de aquellos tiempos.

tensan su poesía, esta nostalgia de la voz proviene de la cultura de «la palabra dicha y escuchada», o sea, del pueblo. «Utopía de un lenguaje total que es —tal vez— imagen de otra utopía más profunda: la que burla la ominosa vigencia de la muerte y la vence» (2003: 218-224).

## 2. LOS HERALDOS DE LA MUERTE

Si bien la presencia de la muerte adquiere mayor relevancia en la última etapa de su producción poética y, en particular, asume el rol decisivo, trágico, en *España...*, este motivo se encuentra muy presente desde sus primeros versos. Tanto es así que en *Los heraldos negros* (1919) casi no hay poesía en la que no se encuentre ya sea como sustantivo, forma verbal o aludida por su abultado paradigma (sepultura, tumba, ataúd, mausoleo, féretro, funeral, sepulcro, fúnebre, difuntos, mortaja, cementerio, etcétera) y, en algunas de ellas, más de una vez. A partir de un corpus representativo del poemario trataremos de tomar algunas notas sobre las distintas formas en que aparecen las referencias a la muerte con el objetivo de encontrar un patrón o factor común en cuanto a su naturaleza y tratamiento.

Comenzando por el poema homónimo en el que, al buscar una explicación a esos golpes en la vida, inesperados y fuertes «como del odio de Dios» (91), a través de una imagen apocalíptica el sujeto poético sugiere que se trata de emisarios, mensajeros de la Muerte, aunque la carga de dolor y desaliento pareciera provenir de la experiencia antes que de un planteo metafísico<sup>3</sup>. Es evidente que no se trata aquí de la muerte romántica y misteriosa, sino del inevitable final de la vida. El trance inevitable viene acompañado

---

3 Coincidimos con el deslinde respecto de las vanguardias que hace Ricardo González Vigil en nota al pie de su cuidada edición, donde sostiene que el poeta «desecha las elaboraciones intelectuales [...] ante las torturas concretas y materiales de los desvalidos [...]» (Vallejo 2013: 242).

de un sentimiento de orfandad y locura: esos golpes sangrientos convierten en resaca y «charco de culpa» lo vivido, y no creo que exista mejor imagen de la frustración que la de ese pan que se quema en la puerta del horno. Por eso al sujeto de la enunciación le resulta inaceptable la impotencia de Dios: «Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte, / contra el límite, contra lo que acaba?», como lo expresa en «Absoluta» (169).

En «El poeta y su amada» (118) se utiliza la simbología religiosa de manera sensual, profana, se alude al regocijo de la unión de los cuerpos al punto que «la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso» —y no parece que aquí se trate de la *petite mort* en alusión al coito, sino de algo más hondo y visceral—, pero como corolario de los besos humanos, las dos últimas estrofas del soneto refieren a la muerte como lecho nupcial: «Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos», y como en un retorno a la inocencia perdida se predice una eternidad en esa sepultura compartida en la que ambos dormirán «como dos hermanitos». Además de una posible alusión a la pareja fundacional de los incas, la muerte pareciera otorgar aquí absolución y trascendencia a los actos humanos.

En «Huaco» (147) —el poema con mayor presencia andina de la sección «Nostalgias imperiales»— la muerte sobrevuela las cosmovisiones prehispánicas. Según André Coyné, aquí Vallejo ofrece un blasón poético (a la manera de los modernistas) en el que proclama su filiación indígena, identificándose con los animales sagrados que los antiguos alfareros peruanos representaban en sus huacos (1957: 31). La palabra *huaco* viene de la voz quechua *waca*, que refiere a lo sagrado, es el nombre de un recipiente de cerámica para contener líquidos de distinta índole que los hallazgos arqueológicos vinculan a los ritos funerarios y cuyo uso se remonta a las primeras civilizaciones del Perú —son célebres por sus formas y motivos los de la cultura Nazca, Mochica y Chimú— pero a pesar de lo extendido del

término su nominación original solo se aplicaba a los utilizados en los rituales y ceremonias religiosas.

El sujeto poético asume la agonía de una civilización, de una cultura que se niega a desaparecer: «Soy el pichón de cóndor desplumado / por latino arcabuz», así alude a la aniquilación por las armas de fuego del conquistador. Lo interesante es la persistencia de ese planeo, ese vuelo sobre los Andes comparado con un «Lázaro de luz» (148). La resurrección —la derrota de la muerte— resulta aludida por dos vertientes: el mito de Inkarrí (que predice el retorno del Tawantinsuyu desmembrado) y el evangelio cristiano. Por otra parte, la pluralidad identitaria (coraquenque, llama, pichón de cóndor y ahora «gracia incaica») nos habla de un sujeto poético que no remite a un individuo sino que asume la voz plural de una comunidad. Creo que, a esta altura, más que de sincretismo, podemos hablar de rasgos transculturadores, para decirlo en términos de Ángel Rama, aunque él haya pensado esta categoría para la novela<sup>4</sup>.

Hay, en este primer libro, varios poemas que anticipan la indignación y demanda frente a la muerte y las miserias de los pobres que prevalecen y se profundizan en su poesía posterior. Tomaremos dos como representativos: «La cena miserable» y «El pan nuestro». «La cena...» comienza con una formulación aparentemente contradictoria: «Hasta cuándo estaremos esperando lo que / no se nos debe...» (175). Si bien podría interpretarse literalmente como estar esperando algo que no nos corresponde, el tono y las imágenes que siguen (la cruz, el padecimiento, un niño que no puede dormir por el hambre y el cuestionamiento que no cesa: «¿hasta cuándo este valle de lágrimas» de los pobres?) hacen pensar que lo lógico sería que

---

4 Rama opone el concepto dinámico de *transculturación* —que toma del antropólogo cubano Fernando Ortiz— al pasivo de *aculturación*, por las implicancias de claudicación y sometimiento de este último (1985: 32-44).

el reclamo fuera: «hasta cuándo estaremos esperando lo que *se nos debe*», por el solo derecho de existir y ser humanos. ¿Por qué entonces escribe «lo que *no se nos debe*», es decir, lo contrario? En nuestra lectura, lo que el atajo poético incorpora con ese «no» es la negación del sistema, la mezquindad implícita en la estructura de avasallamiento y explotación que nunca va a reconocer esa deuda. En esa formulación habría dos voces, la del sujeto poético plural, que habla por los hambrientos y desvalidos, y la ley implacable de la mayor ganancia a cualquier costo. Por eso el cierre es pesimista y desolador al concluir con ese oscuro horizonte en que aguarda, burlona, «la tumba» como única liberación de ese «valle de lágrimas» (176). Pero ese pesimismo, ese repetido «hasta cuándo» debería ser leído como un llamado de atención acerca de la inutilidad de la espera pasiva que solo desemboca en la muerte, sobre todo si tenemos en cuenta la irreverencia del trato de Vallejo con Dios —incluso los silencios u omisiones acerca del relato de la Pasión—. Lejos de resignarse con la promesa de un *más allá* venturoso o compensatorio ese pesimismo iterativo acumula el hartazgo como preámbulo de la insumisión.

«El pan nuestro» (167) arranca con una nota de abatimiento: el registro impersonal hundido en el desánimo matutino de una «tierra de cementerio» donde el «desayuno» del primer verso se contrapone con el «ayuno» del cierre de la estrofa. Las posteriores menciones acerca de la «hora fría» y la tristeza de la tierra junto a la afirmación «todos mis huesos son ajenos» refuerzan el sentimiento de carencia y orfandad que atraviesa todo el poema. Pero en la segunda estrofa el sujeto poético pareciera romper su solipcismo y renovarse en la propuesta de salir a interrogar a la gente: «ver a los pobres y, llorando quedos, / dar pedacitos de pan fresco a todos. / Y saquear a los ricos sus viñedos / con las dos manos santas / que a un golpe de luz / volaron desclavadas de la Cruz!». No hay forma de soslayar la proclama que implica este

*santo saqueo*. La imagen crucificada en el ábside reproduce y perpetúa el crimen de fariseos y romanos: inmoviliza para siempre al que predicaba el amor y la igualdad entre los hombres. Por otra parte, puesto que lo sagrado es aquello que se coloca fuera del alcance y del uso cotidiano de las personas —el fetiche sufriente ubicado en lo alto es una materialización de ese escamoteo—, el gesto profano de bajar al Cristo de la cruz significa devolverlo a su rol mundano de líder justiciero y ejemplar (Agamben 2009: 97-114).

En la reconciliación final se percibe el mitema de la multiplicación del alimento y el sacramento de la eucaristía, pero también la solidaridad propia de la comunidad originaria que ha sido trastrocada por la división entre «ricos» y «pobres», o sea, por la injusta distribución de la riqueza. Aquí también podemos leer un anticipo de la conjunción cristiano-marxista, que señalamos al comienzo —evidente en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*—, de quien acaso fuera el primero en vislumbrar todo lo que tienen en común el cristianismo primitivo como doctrina de la igualdad con el ideal marxista de un mundo equitativo, sin clases sociales. Como dijera Antonio Melis: el pensamiento dialéctico y la visión materialista de la historia «no conlleva ninguna renuncia de Vallejo al empleo de la simbología cristiana» (2016: 80).

*Heráldico* anticipo no solo respecto de su propia obra (en Europa), sino de las de otros poetas en las décadas venideras, porque Vallejo es un productor y un re-productor, un padre poético que abre caminos, que incita no a la copia, sino a la continuación y la búsqueda, por eso prolifera y renace siempre en la mejor herencia latinoamericana: de Nicanor Parra a Eduardo Milán o Gonzalo Rojas, de González Tuñón a Juan Gelman o Tamara Kamenszain, de Arturo Corcuera a Idea Vilariño o Circe Maia. ¿Cómo escuchar sin Vallejo el verso inolvidable de Ernesto

Cardenal: «Comunismo o reino de Dios en la tierra que es lo mismo»? (1979: 317).

Volvamos al motivo que nos convoca. En «El tálamo eterno» (178) amor y muerte se entrelazan en la clásica tensión de Eros y Thanatos, pero tras la apertura que anuncia que solo se valora el amor perdido, el cierre adquiere, nuevamente, un tono social, pues, tras la «vida agonizante», se menciona a la tumba como «dulce» porque en ella se superan los conflictos y penurias: «dulce es la sombra, donde todos se unen / en una cita universal de amor».

El cuestionamiento a Dios vuelve a aparecer en «Los dados eternos», el conmovedor poema dedicado a su admirado maestro González Prada. No solo se insiste en la impotencia del Creador sino que se le increpa no haberse purificado en la experiencia del sufrimiento: al estar lejos de la realidad y «siempre bien, / no sientes nada de tu creación. / Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!» (183). El poema concluye con un lúgubre presagio: la Tierra, ese «dado roído» por el juego irresponsable de Dios solo podrá dejar de rodar cuando caiga «en el hueco de inmensa sepultura» (184)<sup>5</sup>. El nihilismo existencial persiste en «Los anillos fatigados», donde el yo poético le apunta al Señor «con el dedo deicida» (185), pero la novedad viene a continuación del reclamo cósmico —como un adelanto del desacato formal de *Trilce*— de la mano de una *mise en abyme* sobre la propia creación poética; luego de cuatro encabezamientos «Hay ganas de...» —el más triste es el cuarto: «hay ganas de no haber tenido corazón»—, concluye enfáticamente con la torsión autorreferencial: «¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!».

---

5 Espejo sostiene que Vallejo compuso este poema al enterarse de la muerte de María Rosa Sandoval, uno de sus amores de Trujillo. Nota de González Vigil en la misma página.

De la última sección, «Canciones de hogar», nos detendremos en «A mi hermano Miguel», *in memoriam* (200), sin dejar de señalar la fuerte continuidad de estos motivos familiares en varios poemas de *Trilce* (algunos de ellos son el III, el XI, el XVIII, el XXIII, el XXVIII, el LVIII, el LXI o el LXV). La primera estrofa introduce el tema y el tono íntimo, coloquial, hablándole al hermano muerto (Miguel falleció en agosto de 1915) desde el «poyo» (banco de piedra adosado a la entrada de la casa) «donde nos haces una falta sin fondo». Asociación implícita del sentimiento de pérdida con la espacialidad de la casa paterna y con el *fondo*, donde estaba el huerto. En tanto que la casa familiar posee una topografía precisa y habitable, la ausencia del ser querido carece de sutura, no tiene límites, es inconmensurable. A su vez, el juego infantil —la *escondida* o *escondite*— constituye la matriz por la que se desliza el sentido directo (la búsqueda de los que se han escondido, como regla del juego) y el sentido figurado (la «búsqueda» actual del hermano ausente) sin solución de continuidad.

Veamos la estrofa siguiente que se interna en el recuerdo: «Ahora yo me escondo, / como antes [...] y espero que tú no des conmigo». Luego, el sujeto poético recorre como el niño, enumerando los ambientes de la casa: «la sala, el zaguán, los corredores». La retrospectiva se vuelve presente: no hay una percepción desde el adulto, sino que se recupera al niño, o mejor, se reencuentra con él. La inocencia del enunciado lo torna más frágil y vulnerable frente al vacío de la muerte: «Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo», y aparece el verbo «llorar» vinculado al juego. No es solo una falta; se trata de un vacío irrestañable que clama por llenarse, de una ausencia compacta, que insiste en su torva materia. Se trata de la apremiante *presencia de la ausencia* del hermano escondido para siempre en el reverso de la vida. La estructura libre y el corte de los versos de extensión diferente acompañan la respiración

irregular por la carga emotiva a la vez que resaltan el paralelismo de los versos 3.º y 5.º que concluyen en «conmigo» y «contigo» respectivamente. Vulnerabilidad, fragilidad, precariedad del ser como «la única materialidad posible del hombre» destaca Noé Jitrik en esta poesía signada por «el *autocuestionamiento* que recorre su obra con una coherencia que no se encuentra en otros poetas o escritores» de su época (1997: 125-128).

La tercera estrofa recupera el presente del adulto (tal vez solo para contrastar con los dos últimos versos): «Miguel, tú te escondiste / una noche de agosto, al alborear». Pero el juego ha sido alterado, suspendido, no concluye... mientras tanto «cae sombra en el alma». La muerte ha jugado al escondite también (y doblemente, puesto que no se la nombra en todo el poema), pero lo que ella esconde no devuelve, no acata las reglas. Las dos últimas líneas, separadas del resto, quedan flotando en el mundo perdido de la infancia y, justamente, al recuperarse ese tono, la inocencia permanece congelada y abierta en su punto más alto: «Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá» (201). Si la muerte hizo trampa, me niego a dejar de jugar, parece decirnos este final: el juego es la expectante revocación de la muerte.

### 3. CONCLUSIÓN

La negación va ligada al lenguaje entre otras cosas porque pensar supone separarse del medio, oponerse a él, puesto que el verdadero conocimiento siempre debe partir de la negación determinante de lo que es inmediato, de lo establecido<sup>6</sup>. Por otro lado, la palabra, la nominación, implica, en tanto acto, una presencia, un *presentar* antes que representar, y esa presencia lejos de confundirse con la cosa en sí la desaloja; al ser invocado

---

6 Véase sobre este tema la interesante reflexión de Theodor Adorno y Max Horkheimer (1987: 15-59).

el objeto sufre un desplazamiento por su nombre. Si esto es válido para el lenguaje común cuánto no lo será para la lengua poética cuyo reino es el de la anfibología, el de la proliferación de sentidos, el de una práctica simbólica que subvierte el símbolo, el de una actividad que se corresponde con aquello que Julia Kristeva caracterizara como *semiótica*: una forma de decir *que dice por la forma* y que nunca se agota en el significado porque en ella también se produce algo diferente de cualquier saber, allí se destruye y se renueva el código social (1981: 249-287)<sup>7</sup>.

Si, como dice Blanchot, «la literatura es el lenguaje que se hace ambigüedad» y se manifiesta en la búsqueda de la realidad oculta de las cosas, de lo desconocido e inefable, es coherente que rompa con el sentido común y se relacione con la oscuridad y lo prohibido, con todo aquello que en el mundo se nos niega. Es coherente, en suma, que se sumerja en la opacidad del lenguaje, de ese lenguaje que *es la vida que lleva la muerte en sí*, puesto que la muerte otorga trascendencia a nuestros actos. Por eso el teórico francés afirma que *la muerte es la posibilidad del hombre*, que «la muerte trabaja con nosotros en el mundo» (Blanchot 1993: 45-78).

La poesía de Vallejo en toda su extensión —con diferentes resonancias, según las épocas— se involucra, como pocas, con este devenir mortal, con esa amenaza ineludible: *produce* con ese sentido de lo irreparable con una fuerza expresiva que toma de los mecanismos de la oralidad popular. Y también, como pocas, extrae de ese núcleo oscuro, de esa condena existencial, la formidable materia de sus versos: hace de lo efímero lo

---

7 Julia Kristeva advierte que el lenguaje poético no se agota en la significación, que en ciertas manifestaciones (ritmos, entonaciones, disposición gráfica, neologismos, glosolalias, etcétera) aflora un elemento heterogéneo opuesto a la función simbólica. A esta modalidad de la significancia la denomina semiótica: marca distintiva, huella, impronta ambigua de una articulación que no remite a ningún significado discernible, propio de una conciencia tética.

imperecedero. Reivindicando su identidad indígena la invoca en el genocidio de una civilización provocado por la intolerancia y la rapacidad, padece a sus heraldos apocalípticos ante la impotencia de Dios, la hace *cantar en su hueso* al expresar el amor sensual, juega fraternalmente con ella y su hermano Miguel a las escondidas, quiere asesinarla cuando la ve arremeter a caballo del fascismo, se duerme mano a mano con su sombra o en la tumba abrazado a una muchacha, *como dos hermanitos*. Protesta su destino inaceptable: «¡El haber de una vida en una muerte!» (447), o se solidariza con la muerte del *otro*, la del semblante mórbido: la que *se come el alma del vecino*. En fin, es imposible abarcar en este espacio todos los matices, piruetas y torsiones escatológicas que Vallejo le imprime a la muerte y, en cuanto al factor común en su tratamiento, es tan variada y persistente su presencia que solo nos resta repetir que en Vallejo la muerte camina, acecha, mira, canta, ríe, habla, calla y amasa, es decir, *vive*. Para concluir, los dejo con una última cita que resume la lucidez con que siempre la confrontó hasta llegar a amigarse con ella: «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte» (584).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (1987). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

AGAMBEN, Giorgio (2009). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BLANCHOT, Maurice (1993). «La literatura y el derecho a la muerte». *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 9-78.

BUXÓ, José Pascual (1989). «Vallejo: el estatuto oral de la epopeya». *Hispania*, 72, 65-72.

CARDENAL, Ernesto (1979). «Canto Nacional al FSLN». *Poesía de uso*. Buenos Aires: El Cid.

COYNÉ, André (1957). *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Letras Peruanas.

FOFFANI, Enrique (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Cátedra Vallejo.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1973). «La muerte de Dios». En FLORES, Ángel (comp.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas, 335-350.

JITRIK, Noé (1997). «Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El autocuestionamiento en el origen de los cambios». *Suspende toda certeza: antología crítica (1959-1976)*. Buenos Aires: Biblos, 125-126.

KRISTEVA, Julia (1981). «El sujeto en cuestión: el lenguaje poético». En LÉVI-STRAUSS, Claude. *Seminario: la identidad*. Barcelona: Petrel, 249-287.

LESPADA, Gustavo (2016a). «Matar a la muerte». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Cátedra Vallejo, 149-159.

\_\_\_\_\_ (2016b). «Dossier. César Vallejo: la fecunda precariedad». *Zama*, 8, 8, 85-128.

MELIS, Antonio (2016). «La cólera del pobre». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Cátedra Vallejo, 77-86.

RAMA, Ángel (1985). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

SICARD, Alain (2018). «La épica como pasión: reflexión sobre el exordio de España, *aparta de mí este cáliz*». *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos*, 1, 103-114.

SOBEJANO, Gonzalo (1974). «Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*». En ORTEGA, Julio (ed.). *César Vallejo*. Madrid: Taurus.

VALENTE, José Ángel (2004). «Vallejo o la proximidad». *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

VALLEJO, César (2013). *Poesía completa*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.

YURKIÉVICH, Saúl (1988). «España, *aparta de mí este cáliz*: la palabra participante». En MERINO, Antonio (ed.). *En torno a César Vallejo*. Madrid: Júcar, 323-343.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 227-245

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5193

## Entorno natural en *Los heraldos negros*

Natural Environment in *The Black Heralds*

MANUEL VELÁZQUEZ ROJAS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

kratios@yahoo.es

<https://orcid.org/0000-0002-5728-7554>



### RESUMEN

Abordaré el análisis y la exégesis de los lexemas denotativos que corresponden a los tres espacios naturales (animal, vegetal y mineral) que aparecen en los poemas de *Los heraldos negros*; ingresaremos a las profundidades connotativas de significación expresadas en el poemario para revelar su estructura y su unidad indisoluble con su realidad natural andina (Santiago de Chuco) y costeña (Trujillo y Lima) demostrando la profunda raíz natural de peruanidad en su creación poética.

**Palabras clave:** César Vallejo, *Los heraldos negros*, exégesis, espacios naturales.

## ABSTRACT

I will approach the analysis and exegesis of the denotative lexemes that correspond to the three natural spaces (animal, vegetable and mineral) that appear in the poems of *The Black Heralds*. Then I will enter the connotative depths of meaning expressed in the poems to reveal their structure and their indissoluble unity with its natural Andean reality (Santiago de Chuco) and coastal reality (Trujillo and Lima), demonstrating the deep natural root of Peruvianness in Vallejo's poetic creation.

**Key words:** César Vallejo, *The Black Heralds*, exegesis, natural spaces.

Recibido: 13/05/19    Aceptado: 05/06/19

La riqueza de nominaciones del entorno natural en el poemario *Los heraldos negros* es abrumadora. Vallejo vive, siente y expresa en versos transparentes y únicos todo su ser y estar, en especial ese espacio maravilloso que le rodea en Santiago de Chuco y Trujillo: paisajes nacidos por el verdor de la campiña, el rumor de las hojas de los árboles, las montañas silentes, el cielo claro y el clima fresco y oloroso. Citaré cuatro poemas, en visión rápida, para iniciar el estudio de las nominaciones múltiples del entorno natural.

En el poema «Nervazón de angustia», observamos las nominaciones poético zoológicas (NPZ): «alas», «alondra» y «perro»; la nominación poético vegetal (NPV) «olivos»; las nominaciones poético minerales (NPM): «arcilla», «roquera»; y las nominaciones poéticas de la naturaleza (NPN) «desierto».

En el poema «Bajo los álamos» encontramos las NPZ: «manada», «perro»; las NPV «álamos», «yerba»; y las NPN: «sol», «oteros», «luz», «luceros» y «otoñan». El poema que narra el regreso del poeta a su casa de Santiago de Chuco lleva el título de

«Hojas de ébano», y presenta la NPM «perla»; las NPV «ébano», «tamarindo» y «alcanfores»; y las NPN «aguacero» y «llueve».

«Huaco» es un poema de identidad del yo poético y una revelación de la trascendencia histórica de nuestra cultura andina. Así menciona las NPZ: «coraquenque», «llama» y «pichón de cóndor», los tres disminuidos en sus cualidades por la violencia de la conquista española. Pero la última NPZ es una esperanza redentora. Transcribo la estrofa: «Yo soy la gracia incaica que se roe / en áureos coricanchas bautizados / de fosfatos de error y de cicuta. / A veces en mis piedras se encabritan / los nervios rotos de un extinto puma» (Vallejo 1918: 77-78).

A pesar de la influencia modernista, verdadero marco de época (texto en el texto casi a nivel de subconciencia), Vallejo desde su inicio poético procura precisar su vasto universo: su entorno natural, y hasta determinar la forma y motivos, por ejemplo, de nombrar o nominar a los animales, no como mera imitación, sino como una auténtica creación, demostrando un especial cuidado para rechazar los animales ya cargados de significación o repetidas connotaciones culturales. Señalaré dos ejemplos a nivel de análisis cualitativo que por ser modelos ilustran y reflejan a los demás.

Rubén Darío presenta y ostenta el ave que es blasón, proceso y meta de su poesía: el cisne. El poeta y crítico español Pedro Salinas ha logrado desentrañar los relieves estéticos de esta ave-mito, en su ensayo titulado «El cisne y el búho». Dice que el cisne es ave ideal, de pureza quieta y suave; y a la vez es símbolo de sexualidad ardiente y perversa. El cisne dariano oscila entre dos grandes referencias culturales: el mito romántico de Lohengrin y el mito sexual de Júpiter y Leda.

La nominación del cisne —con sus variantes sémicas— se torna un lugar común en la poesía americana de comienzos del siglo XX. Vallejo cae en ese influjo una sola vez. Se trata del

poema «Sauce» publicado en el diario *La Reforma* de Trujillo, el día 5 de mayo de 1916. En el terceto final expresa: «A un óleo nevado de luna muriente / en lugar del cisne de una voz ausente / me aullarán los perros un lúgubre adiós». Este texto fue encontrado por los investigadores Carlos Fernández y Valentín Gianuzzi. En la versión definitiva aparecida en el poemario *Los heraldos negros*, la estrofa final afirma: «Y ante fríos óleos de luna muriente / con timbres de aceros en tierra indolente, / cavarán los perros, aullando, un adiós».

La reacción no se hizo esperar. Enrique González Martínez, poeta mexicano, publica en 1911 el soneto titulado «La muerte del cisne», título tan significativo como su contenido. Marca un hito histórico en la nominación de animales en la poesía americana castellana: ya que no solo elimina el «cisne» mito del modernismo, sino que proporciona un reemplazo, lógicamente otra ave-mito: el búho. Sin embargo, esta ave a un nivel de significación pertenece a otro contexto histórico-cultural, y su adaptación con el sentido de «logos o razón» fue a todas luces imposible.

La posición de Vallejo al respecto traduce su visión auténtica y original en su poesía, conscientemente rechaza todo posible intento de imitación: a) elimina el lexema «cisne» y ninguno de los efectos de su sentido se encuentra en su poesía. Preciso, César Vallejo, admirador de Rubén Darío, respeta su estética císnica, esto es, no la combate sino simplemente la omite en su obra poética; b) cuando emplea Vallejo el lexema «búho» no le otorga la connotación clásica de ave-mito de Atenea, sino otras diversas. Solo lo expresa en dos poemas: «Heces», de *Los heraldos negros*, con la connotación sémica de «tristeza»; y en «La paz, la avispa, el taco...», de *Poemas humanos*, en simple denotación. Además, usa el equivalente lexemático «búho» igual a «paca-paca» en «Los arrieros» de *Los heraldos negros*, en su significado popular de «ave agorera de la muerte». En consecuencia, se puede concluir

que César Vallejo no elige ni el cisne ni el búho, pero tuvo una preocupación inicial, constante y en aumento, por la forma y motivos de nombrar a los animales y por extensión a los otros seres y elementos del entorno natural.

La obra poética de César Vallejo es una cantera inagotable para reflexionar sobre el destino del ser humano en sus múltiples relaciones con el entorno natural, social y cultural, además de revelarnos su propia actividad humana y creadora.

Abordaré el análisis y la interpretación de los lexemas denotativos del entorno natural que en su clásica división abarca tres ámbitos: a) mineral b) vegetal y c) animal. He seleccionado tres poemas de *Los heraldos negros* para ingresar a las profundidades connotativas de significación de su poesía y revelar su unidad indisoluble de su vida personal con su entorno natural.

Con el título *Los heraldos negros*, César Vallejo publicó su primer poemario. Se imprimió en la editorial de Souza Ferreyra, situada en la calle Pileta de la Merced, en Lima (Perú). La edición, pese a llevar la fecha 1918, no circuló ese año. Vallejo le había solicitado un prólogo al ya famoso escritor Abraham Valdelomar, quien no logró hacerlo por sus ocupaciones políticas y su temprano fallecimiento. Por ello, el poemario circuló desde el mes de julio de 1919. Los primeros ejemplares fueron llevados a la librería La Aurora Literaria de Lorenzo Rego, en la calle Baquijano 768, frente al edificio del diario *La Prensa*. Celebramos este año el centenario de *Los heraldos negros*.

Analizaré tres poemas de *Los heraldos negros*, según su intencionalidad poética, y no siguiendo el orden clásico de los tres reinos naturales.

## AVESTRUZ

Melancolía, saca tu dulce pico ya;  
no cebes tus ayunos en mis trigos de luz.

Melancolía, basta! Cual beben tus puñales  
la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!

No acabes el maná de mujer que ha bajado;  
yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz,  
mañana que no tenga yo a quien volver los ojos,  
cuando abra su gran O de burla el ataúd.

Mi corazón es tiesto regado de amargura;  
hay otros viejos pájaros que pastan dentro de él...  
Melancolía, deja de secarme la vida,  
y desnuda tu labio de mujer...! (Vallejo 1918: 25-26).

Es un poema con tres nominaciones poéticas zoológicas (NPZ), a saber, «avestruz», «sanguijuela» y «viejos pájaros»; y, asimismo, en el segundo verso una nominación poética vegetal (NPV): «trigos».

Veamos sus denotaciones de representación. El avestruz es el ave de tierra de mayor tamaño (más de dos metros), el de mayor peso (más de 150 kilogramos), y al correr alcanza una velocidad de 75 kilómetros por hora. Presenta una distorsión en su conducta sexual: el macho es polígamo. Vive en los desiertos de África, y en especial en Kenia. El conocimiento popular dice que el avestruz, ante la amenaza de los depredadores, esconde su cabeza en un hoyo de arena. El conocimiento científico señala que el avestruz con su pico horada la arena y forma un extenso y profundo nido para colocar los huevos producidos por su harem.

El poeta Vallejo escoge del avestruz su «pico» y lo connota como «melancolía». Esta imagen implica una referencia cultural: el avestruz, al igual que el buitre mitológico de Prometeo, se ceba con las entrañas desgarradas del poeta. Preguntamos: ¿cuál es la culpa para sufrir tan horrible castigo? Prometeo, por su irreverencia de arrebatarse el fuego divino o el sol, e insuflarlo en su muñeco de barro originando al «hombre», es castigado por Júpiter, quien ordenó a Mercurio y Vulcano que auxiliados por

la Fuerza y la Violencia buscaran a Prometeo, lo atraparan y lo sujetaran con cadenas de hierro y clavos de diamantes a una de las rocas del Cáucaso. Allí un buitre le devora las entrañas una y otra vez, durante treinta mil años, las entrañas renacían en la noche para ser devoradas durante el día. En la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado*, el titán que ayudó a destruir a Cronos, para que iniciara su reinado el omnipotente Zeus, se lamenta así:

No imaginéis que callo de desdeñoso, ni de arrogante, sino que dentro en el corazón me devora la pena viéndome así tratado. Pues ¿quién otro repartió a esos doce nuevos todas sus preeminencias? Mas callemos esto, que sería contarlo a quienes lo saben, y oíd los males de los hombres, y cómo de rudos que antes eran, híceles educados y cuerdos [...] Todo lo hacían sin tino, hasta tanto que les enseñé yo las intrincadas salidas y ocaso de los astros. Por ellos inventé los números, ciencia entre todas eminente, y la composición de las letras, y la memoria, madre de las Musas, universal hacedora. [...] ¡Y después que tales industrias inventé para los hombres, no encuentro ahora, mísero yo, arte alguno que me libre de este horrible tormento! (1986).

La moderna versión de Prometeo es el propio poeta, según Vallejo en su poema «Avestruz». A Prometeo el buitre le roe las entrañas; al poeta la melancolía (con el pico de avestruz) le destroza la conciencia. Uno y otro son castigados por entregar el verbo hecho luz en la palabra a todos los hombres.

Veamos la siguiente referencia cultural en el poema, que es el término «azul». Sabido es que el poeta Rubén Darío escribió un poemario con este título en Valparaíso (1888) y en Guatemala (1890). Anteriormente, el gonfalonero del modernismo ya había usado el término «azul» en su poesía, pero a partir del libro citado conquistan el autor y el término la inmortalidad en América. Es de dominio literario relacionar a «azul» con los efectos de sentido:

ilusión etérea, «cielo de horizontes infinitos», «universo soñado» y «poesía», se usó y se popularizó en los poetas del modernismo, en Hispanoamérica. Dicho lexema deriva del poema «Azur», de Stéphane Mallarmé, cuya estrofa final es una declaración de principios estéticos y vitales. Aquí su traducción al español.

Y antiguo rueda por la bruma y atraviesa  
tu natal agonía como una espada firme  
¿A dónde huir en el motín inútil y perverso?  
Por todas partes veo ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur! (1998: 69-73).

En el poema «Avestruz», el lexema «azul» responde al sema «poesía» por influencia de la época del movimiento modernista; y la NPZ «sanguijuela azul» refuerza el impacto de sufrimiento evocado en la primera estrofa cual referencia cultural. La sanguijuela es un anélido de cuerpo casi cilíndrico que se alimenta con la sangre de los animales a los que se aferra en forma voraz e inamovible. Esta propiedad se utilizó en la medicina antigua, para conseguir evacuaciones sanguíneas de los enfermos. Es notorio que, uniendo los dos lexemas, según el texto del poema que analizamos, «la sanguijuela azul» es la propia poesía, que al igual que la dulce melancolía bebe insaciable los charcos de sangre de la conciencia destrozada del poeta.

En la segunda estrofa se presenta el amor cual «maná de mujer» de quien se espera compasión y compañía en el momento de la muerte. Aquí se vislumbra que la «melancolía-poesía» (elemento principal de su realidad interior) intenta acabar con su ser. El poeta que está acongojado le ruega que morigere o retire su horrible castigo. Obsérvese en el plano gráfico el hallazgo vallejano de la concordancia significativa del signo «O» (número o letra) con su intención de burla.

Se divide la tercera y última estrofa del poema «Avestruz», en dos subbloques significativos: a) el clímax, b) la invocación final.

El clímax muestra el corazón del poeta como un tiesto cargado de amargura. ¡Cuán norperuana suena la palabra «tiesto»! El tiesto es, propiamente, un pedazo de cualquier vasija de barro, pero en la región norteña del Perú este lexema equivale a la maceta (vasija de barro cocido que contiene tierra y donde se cultivan plantas pequeñas). En aquel tiesto otros pájaros pastan, cual si fuera hierba el corazón del poeta. Se advierte que la idea-fuerza del poema deriva de la referencia cultural a Prometeo. Se ahonda en el castigo y en el clímax: no es sino muchos horribles pájaros que desgarran las entrañas del poeta. Pájaros que no vuelan; que comen o pacen, como si fueran cuadrúpedos herbívoros. Además: ¿para qué las alas, sobre todo, cuando se rumia incansablemente el alimento que es la conciencia de otro ser? Así debe sufrir el hombre que siente circular por su roja sangre el fuego interminable y devorador de la poesía. De allí la invocación final del poema, que reclama figuradamente en hermosa imagen: que la melancolía cese su tormento y se entregue («desnuda tu labio de mujer») en una nueva revelación de vida y amor.

Abordaremos un poema de *Los heraldos negros* que presenta una nominación poética vegetal (NPV) «rosa», enmarcada con otros elementos naturales como la estación de «verano» que da título al poema y que el poeta humaniza para conversar con él; «tardes», en plural que es un espacio natural del día; «setiembre», lexema con muchas menciones en el poemario; la voz «surco», espacio en la tierra preparado por el labrador para la siembra.

## VERANO

Verano, ya me voy. Y me dan pena  
las manitas sumisas de tus tardes.  
Llegas devotamente; llegas viejo:  
y ya no encontrarás en mi alma a nadie.

Verano! Y pasarás por mis balcones  
con gran rosario de amatistas y oros,  
como un obispo triste que llegara  
de lejos a buscar y bendecir  
los rotos aros de unos muertos novios.

Verano, ya me voy. Allá, en Setiembre,  
tengo una rosa que te encargo mucho;  
la regarás de agua bendita todos  
los días de pecado y de sepulcro.

Si a fuerza de llorar el mausoleo,  
con luz de fe su mármol aletea,  
levanta en alto tu responso, y pide  
a Dios que siga para siempre muerta.  
Todo ha de ser ya tarde;  
y tú no encontrarás en mi alma a nadie.  
Ya no llores, verano! En aquel surco  
muere una rosa que renace mucho... (Vallejo 1918: 45-46).

Encontramos en el poema la NPV «rosa», que es la flor del rosal, notable por su belleza, suavidad y fragancia. Las rosas tienen el nombre del lugar donde se producen. Así, se nombra «Rosa de Alejandría», «Rosa de Jericó». A la que se refiere el poeta Vallejo es la «Rosa de Ascope», Perú.

Se identifica simbólicamente a la rosa del poema con una joven hermosa e inteligente que se llamó María Rosa Sandoval. Ella nace en Ascope, provincia de La Libertad, el 7 de noviembre de 1894. Su padre es el capitán del Ejército peruano don Álvaro Gabino Sandoval, y su madre la profesora Manuela Bustamante y Castañeda. Después de seis años, nace su hermano Francisco Xandóval, destacado poeta integrante del Grupo Norte. Fallece el padre en 1903, la madre y los niños continúan en Ascope hasta 1905. Posteriormente, irán a vivir a Trujillo a casa de la hermana de la viuda.

Rivero-Ayllón, historiador del Grupo Norte, en su libro *Mi Ananké y dos diarios íntimos* afirma: «Habita la familia (Sandoval) durante este tiempo una casa en la esquina de Manuel Orbegozo (antes La Libertad) número 121 y Zepita, con ventana de reja que da a la Iglesia Santa Ana, una de las más antiguas y céntricas de Trujillo. A través de esta ventana que todavía se conserva solían conversar Vallejo y María Rosa» (2004: 128).

El viento descarga los suspiros, y regresamos en el tiempo. La madre fallece en 1913 y la joven de diecinueve años se ve obligada a buscar trabajo. Tarea difícil. Consigue empleo de bibliotecaria en la Liga de Artesanos de Trujillo, fundada por los primeros anarquistas peruanos en 1885; en ese local ubicado en la cuarta cuadra del jirón Callao conoce a César Vallejo y se enamoran. Viven una pasión romántica entre poesía, música y besos; quizá en más de un atardecer fueron felices. Sus cuitas de amor y su correlato con las luchas sociales han sido revelados e imaginados por el novelista peruano Eduardo González Viaña en su libro *Vallejo en los infiernos* (2009: 209-250).

Se conoce un solo retrato de María Rosa Sandoval. Está tomado en un estudio fotográfico, pese a ello, nos descubre una individualidad especial. Vemos su rostro peruano enmarcado por una cabellera negra, con un leve cerquillo que adorna con una vincha; sus ojos son grandes, melancólicos y de profundo mirar, sonrisa que apenas nace; y en sus finas manos un manojo de rosas como un espejo de su rostro inolvidable.

María Rosa Sandoval fue llamada por sus amigos María Bashkirtseff, porque las dos escribían un «Diario», pero las semejanzas aumentaron: las dos padecieron la enfermedad incurable de la tuberculosis, por ese entonces, que segó sus vidas en plena juventud.

Como toda persona que presiente su muerte prematura, María Rosa vivió plena y rápidamente —dentro de sus límites—

alcanzando así su madurez intelectual y sentimental. Ella intuyó la grandeza del poeta y le auguró triunfos que no compartiría.

Así, un infausto día su fino pañuelo de batista se tiñó de sangre en un acceso de tos. El diagnóstico del médico fue fatal. El amor de Vallejo fue un oasis de felicidad en su existencia árida y triste. Con generosidad se alejó del poeta por propia voluntad, su enfermedad la sufrió sola sin el sacrificio del amado, y buscando un restablecimiento de su salud que no llegó. Fallece María Rosa el 17 de febrero de 1918 a los veinticuatro años de edad.

Vallejo prefigura este final y lo recrea cual recuerdo del futuro en las dolientes imágenes de su poema «Verano».

En cuanto a su forma, el poema se compone de 21 versos endecasílabos, a excepción del verso 18 que es heptasílabo. Y con una rima asonante, sobresalen las comparaciones e imágenes de entorno fúnebre.

Son tres los personajes del poema: la amada muerta en su equivalencia simbólica de «rosa», el poeta y una estación del tiempo: el verano.

En la primera estrofa se entrega el tema obsesivo del poeta: el viaje. No hay destino fijo, pero la partida es un hecho preciso. El verano en la ciudad de Trujillo es esplendoroso, pero para el poeta —en el tiempo de la escritura del poema— es la estación que causa pena por llegar ya viejo. Una advertencia: «Ya no encontrarás en mi alma a nadie». El poeta está solo y triste.

El «verano» en la segunda estrofa es un tiempo que pasa fuera de la intimidad del poeta, como una procesión o un rosario de cuarzos violetas y amarillos como oros. Y llega la imagen que inicia el tema central: «Un obispo triste que llegara / de lejos a buscar y bendecir / los rotos aros de unos muertos novios». No hay bendición matrimonial si uno de los contrayentes está muerto.

El núcleo del tema se expresa en la tercera estrofa. El poeta debe partir, pero hay un encargo para el mes de setiembre, que es el mes primaveral, donde florecen las rosas, es el mes de belleza y felicidad por el maravilloso entorno vegetal que renace una vez más. El pedido del poeta explica: «tengo una rosa que te encargo mucho / la regarás de agua bendita todos / los días de pecado y de sepulcro», que el amor que nace y crece le pide a la amada que no muera y si llega esa fatalidad, será recordada y bendecida todos los días.

Descubrimos en la cuarta estrofa que el poeta y los objetos que guardan los restos mortales de la amada constituyen una unidad de dolor. A manera de expresión de este sentimiento, ellos vierten tantas lágrimas iluminadas por la fe, que el propio mármol (¿o el poeta?) profundo y pesado del mausoleo sacúdense cual si moviera las alas sin volar, en un vano intento de recuperar la vida y el amor, ya perdidos para siempre. Ha muerto la enamorada y el poeta ofrece, en casi un juramento, que otros amores no conquistarán su alma, cual casa del amor permanecerá desolada y vacía, ya que su amada no existe.

El dístico final acata el ciclo de la vida y la muerte, transforma a la dulce muchacha que se llamó María Rosa en la rosa del surco que muere y que renace nuevamente en todos los tiempos. Podemos disfrutar del oxímoron que nos ofrece el poeta en el último verso.

Ya en Lima, a mediados del mes de febrero de 1918, el poeta recibe una carta de su amigo Federico Esquerre y en ella la noticia del fallecimiento de María Rosa Sandoval. Bajo las alas de la fatalidad escribe el poema «Los dados eternos». En el mes de marzo (1918), Vallejo entrevista al librepensador Manuel González Prada. Cuando Vallejo da lectura a este poema, recibe una entusiasta felicitación del maestro. Ahora nos interesa el verso 6, que en queja competitiva con Cristo dice: «itú no tienes Marías que se van» (1918: 123-124).

En el momento de la escritura del poema, la que se ha ido para siempre es María Rosa Sandoval; el plural usado de «Marías» suena excesivo, pero es simplemente premonitorio: el día 8 de agosto (1918), recibe César un telegrama de Santiago de Chuco, enviado por su hermano Víctor, en el que le comunicaba la triste noticia del fallecimiento de su madre: doña María de los Santos Mendoza.

Siguiendo con atención las menciones del entorno natural en este poemario, el espacio natural resulta privilegiado en la mayoría de sus poemas. Transcribo uno de ellos:

### LAS PIEDRAS

Esta mañana bajé  
a las piedras ¡oh las piedras!  
Y motivé y troquelé  
un pugilato de piedras.

Madre nuestra, si mis pasos  
en el mundo hacen doler,  
es que son los fagonazos  
de un absurdo amanecer.

Las piedras no ofenden; nada  
codician. Tan sólo piden  
amor a todos, y piden  
amor aún a la Nada.

Y si algunas de ellas se  
van cabizbajas, o van  
avergonzadas, es que  
algo de humano harán...

Mas, no falta quien a alguna  
por puro gusto golpee.

Tal, blanca piedra es la luna  
que voló de un puntapié...

Madre nuestra, esta mañana  
me he corrido con las hiedras,  
al ver la azul caravana  
de las piedras,  
de las piedras,  
de las piedras... (Vallejo 1918: 117-118).

Es un poema de seis estrofas, y con una mayoría de versos octosílabos. El tema central es una nominación poética mineral (NPM): las piedras son un elemento del entorno natural para el poeta. Vallejo es un hombre de raíz y fruto del Ande. Su sentir de la vida será a partir de su hogar (verdadero paraíso), y de su ciudad de nacimiento, Santiago de Chuco, ciudad nacida y crecida en la cordillera de los Andes. Inmensas montañas la custodian y las piedras se ven en todas partes. El poeta, consciente de su realidad exterior, la poetiza en versos reveladores de su ser. Están y viven en Santiago de Chuco, los techos de tejas rojas, su cielo casi violeta. Ciudad de voces y silencios profundos. Ciudad unida a la campiña fresca y multicolor que con lluvias torrenciales baña a las piedras.

Cada ser humano le da sentido a su vida y a su entorno. El poeta, en la primera estrofa, llega hasta las piedras y por nuestro instinto agresivo, él ha provocado un pugilato entre ellas, y comprueba que como toda confrontación se ha perdido el tiempo para concluir en nada.

Es tanta la unidad del poeta con su entorno natural, que en la segunda estrofa invoca a la naturaleza como «madre nuestra» y casi pide perdón por si sus pasos «en el mundo hacen doler». Su quehacer poético son las luces rápidas y deslumbrantes de sus versos en un «absurdo amanecer».

El tema central se encuentra en la tercera estrofa. Las piedras carecen de los sentimientos perniciosos, propios de los seres humanos como la avaricia y el odio. Las piedras en su natural entrega solo pueden amar a todos, inclusive a la Nada.

Algunas piedras se contagian de los defectos humanos, y por ello van cabizbajas o con vergüenza. La maldad de algunos hombres es tanta que hacen sufrir a las piedras. La protervia gratuita agrega más vileza a la ofensa. Y aquí dos versos propios para niños: «Tal, blanca piedra es la luna / que voló de un puntapié». La situación es hiperbólica y puede causar una risa destemplada al final de la estrofa. Finalizando, el yo poético reitera su connubio con la naturaleza: «madre nuestra». Y la repetida visión de la caravana de las piedras en Santiago de Chuco. Esta unidad del yo poético del poeta con su correlato «piedras» es realmente importante y merece un extenso estudio.

Señalo que «piedras» es uno de los vocablos más enunciados en la obra poética de César Vallejo. Tiene veinticuatro nominaciones en singular, trece en plural y tres como «piedrecilla». Para conocer estos datos recurro al *Diccionario de concordancia y frecuencia de uso en el léxico poético de César Vallejo*, cuyo tiraje fue de cincuenta ejemplares. Los autores son Ferdinando Rosselli, Alessandro Finzi y Antonio Zampolli, profesores de la Universidad de Florencia, y de Pisa.

El citado diccionario me fue enviado por Ferdinando Rosselli, a través de mi amigo Atilio Corzo que se encontraba en Florencia en 1987. Consta de ochocientos cuarenta y ocho páginas y una adenda de frecuencias de doscientos dieciséis. Entregué una copia al Instituto Raúl Porras Barrenechea de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos por ser esta institución mi *alma mater*.

Para tener una visión más profunda de la NPM «piedras», me permito acercarme a un texto de *Poemas humanos*. Relato un

antecedente: a raíz de los sucesos trágicos ocurridos en agosto de 1920 en Santiago de Chuco, el poeta fue acusado injustamente. En Trujillo se refugia en la casa de campo de Antenor Orrego, en Mansiche, y el 2 de noviembre de 1920 a partir de un sueño Vallejo tuvo una visión de su futura muerte. El poeta en esa extraña noche se vio inmóvil, con las manos cruzadas, muerto. Lo lloraba una mujer desconocida cubierta con ropas oscuras; y más allá su madre que le tendía sus manos. La noche era lóbrega, pero la visión nítida y trágica. Llamó a Antenor Orrego y le contó con temblorosa voz: «Estaba despierto, no fue un sueño, y la ciudad era París».

Vallejo, en noviembre de 1936, escribe el poema «Piedra negra sobre una piedra blanca». Veamos los antecedentes del poema: el día 2 de julio de 1937 salen, de París a España, los integrantes del Congreso Internacional de los Escritores Antifascistas. El itinerario principal es Barcelona, Valencia, Jaén, Madrid, y nuevamente Barcelona, visitan el frente de Madrid. César Vallejo vive dolorosamente la tragedia del pueblo español que es republicano y que desea la democracia plena. Vallejo, en París, de setiembre a noviembre de 1937 escribe veinticinco textos de *Poemas humanos*; y su extraordinario poemario que es desesperación y esperanza que titula *España, aparta de mí este cáliz*. Y hay que afirmar que Hitler, Mussolini y Franco, líderes del fascismo en Alemania, Italia y España, a sangre y fuego liquidaron la naciente república española. Fue el primer genocidio de la Segunda Guerra Mundial: un millón de muertos y cientos de miles de prisioneros y exiliados políticos. La poesía de Vallejo fue requisada y prohibida durante los treinta y seis años que duró la dictadura franquista.

Si leemos el poema, observamos que ¿no es acaso el título una solicitud tácita para que su túmulo funerario sea una piedra negra sobre una piedra blanca? Fue su esposa Georgette Phillipart la que cumplió su deseo al inhumar sus restos mortales en una

concesión a perpetuidad en el cementerio de Montparnasse, duodécima división, cuarta línea norte y séptima este. Entre los grandes hombres del siglo XX, César, tú eres el más visitado porque tu poesía, nacida en un poblado de la cordillera de los Andes, es para todos los seres humanos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASKIRTSEFF, María (1993). *Diario de mi vida y autobiografía*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

ESQUILO (1986). *Tragedias. Los Persas. Los siete contra Tebas. Las suplicantes. Agamenón. Las Coéforas. Las Euménides. Prometeo encadenado*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

COYNÉ, André (1999). *Medio siglo con Vallejo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

DARÍO, Rubén (1967). *Poesías completas*. Edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Aumentada con nuevas poesías por Antonio Oliver Belmas. Madrid: Ediciones Aguilar.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre (1892-1923)*. Lima: Juan Mejía Baca.

FERNÁNDEZ, Carlos y GIANUZZI, Valentín (2009). *César Vallejo. Textos rescatados*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.

GONZALEZ VIAÑA, Eduardo (2009). *Vallejo en los infiernos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

MALLARMÉ, Stéphane (1998). *Stéphane Mallarmé en castellano*. Traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PHILLIPART TRAVERS, Georgette (1968). *Apuntes biográficos sobre Poemas en prosa y Poemas humanos*. Lima: Moncloa Editores.

\_\_\_\_\_ (1978). *Vallejo: ¡allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Lima: Zalvac. Perú Graf Editores.

RIVERO-AYLLÓN, Teodoro (2004). *Mi Ananké y dos diarios íntimos*. Introducción, edición, bibliografía y notas de Rivero-Ayllón. Trujillo: Trilce Editores.

VALLEJO, César (1918). *Los heraldos negros*. Lima: Imprenta Souza Ferreyra.

\_\_\_\_\_ (1968). *Obra poética completa*. Edición preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo; realizada bajo el cuidado de Abelardo Oquendo. Con los facsímiles de los originales de poemas póstumos. Lima: Francisco Moncloa Editores.

VÁSQUEZ VALLEJO, Oswaldo (1992). *César Abraham Vallejo: ascendencia y nacimiento*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

VELÁZQUEZ ROJAS, Manuel (1976). *Zoología poética de César Vallejo*. Tesis para optar el grado de doctor en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

\_\_\_\_\_ (2005). *Reloj del búho*. Lima: Ediciones Perú Joven.

\_\_\_\_\_ (2018). *César Vallejo (1892-1918)*. Documentos, cartas, revistas, testimonios, partituras y material gráfico inéditos. Lima: s. e.



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 247-261

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5194

## **Los heraldos negros: «fermento[s] de Sol»**

*The Black Heralds: «ferment(s) of Sun»*

PEDRO JOSÉ GRANADOS

Vallejo sin Fronteras Instituto

(Lima, Perú)

vasinfin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8359-397X>



### **RESUMEN**

En «Nostalgias imperiales»: «[Yo soy] Un fermento de Sol / llevadura de sombra y corazón!» («Huaco»), de *Los heraldos negros* (LHN), la palabra «fermento» —vinculada al «Sol» actuando en la «sombra y corazón»— resulta semejante, aunque no equivalente, a fragmento. En este sentido, y tal como estudiamos en nuestro libro *Trilce: húmeros para bailar* (2014), el poemario de 1922 no se hallaría «fragmentado» o constituido de «fragmentos» (vanguardia histórica europea), sino, más bien, fermentado o «fermentando» (Inkarri).

Los «heraldos», en tanto «fermentos [de Sol]» de LHN, constituirían una comunidad (jardín de Epicuro) o archipiélago andino susceptible —aunque ya opaco o mestizo— de extenderse

de manera universal. Una reflexión específica y concentrada —«escena cerebro»— de lo mismo (naturaleza y función de los «fragmentos») la constituiría *Trilce*. Es por tal motivo que este poemario resulta más «abstracto» o «teórico» que *LHN*.

Por su parte, *España, aparta de mí este cáliz*, constituiría un señalamiento y reconocimiento explícito —ya universal y multitemporal, en «[Niños] si tardo»— de aquel mismo archipiélago andino, simétrico y, acaso, esta vez un tanto más evangélico o menos «pagano» (pensamiento amerindio o epicúrico) que *Trilce*.

Por lo tanto, postulamos que «los heraldos» son «negros», al modo de aquel enterrado y activo «fermento[s] de Sol» del poema «Huaco»; «niños»: traviesos, manchados, embarrados. Y, además, «levadura» en cuanto «niños» como significado de promesa, primicia o futuro de un mundo siempre perfectible. Niños que sobrevivirán al aborto (*Trilce*) o a las balas (*España, aparta de mí este cáliz*) en un *ayllu* multicultural, multinacional, multitemporal y multidimensional donde la vida alienta un *continuum*.

**Palabras clave:** poesía, César Vallejo, *Los heraldos negros*, Inkarrí, fragmento/fermento.

## ABSTRACT

In «Imperial Nostalgia»: «[I am] a ferment of Sun / yeast of the shadow and the heart!» («Huaco»), of *The Black Heralds (TBH)*, the word «ferment» —linked to the «Sun» acting in the «shadow and heart»— is similar, though not equivalent, to fragment. In this sense, and as we studied in *Trilce: húmeros para bailar* (2014), the poems of 1922 would not be «fragmented» or made up of «fragments» (European historical avant-garde); but, rather, fermented or «fermenting» (Inkarrí).

The «heralds», as «Lung ferments [of Sun]», would constitute a community (Garden of Epicurus) or a susceptible Andean archipelago —although already opaque or mestizo (mixed)— to spread universally. A specific and concentrated reflection —«brain scene»— of the same (nature and function of the «fragments») would constitute *Trilce*; it is for this reason that this book of poems is more «abstract» or «theoretical» than *LHN*.

For its part, *Spain, Take this Cup From Me* would constitute a signal and explicit recognition —already universal and multi-temporal, in «[Children] if I delay»— of that same Andean archipelago, symmetrical and, perhaps, this time somewhat more evangelical or less «pagan» (Amerindian or Epicuric thought) than *Trilce*.

Therefore, we postulate that «the heralds» are «blacks», in the manner of that buried and active «ferment [s] of Sun» of the poem «Huaco»; «children»: naughty, dirty, muddy. And, in addition, «yeast» as «children» as a meaning of promise, debut or future of an always perfect world. Children who will survive abortion (*Trilce*) or bullets (*Spain, Take this Cup From Me*) in a multicultural, multinational, multi-temporal and multidimensional *ayllu* where life encourages such a continuum.

**Key words:** poetry, César Vallejo, *The Black Heralds*, Inkarrí, fragment/ferment.

Recibido: 13/05/19    Aceptado: 05/06/19

En «La cólera del pobre quiebra al hombre en niños» (oct. 1937)<sup>1</sup>, conectado y a semejanza de lo que se muestra en el poema XV de *España, aparta de mí este cáliz*: «[Niños] si tardo» (v. 47), el concepto «niños» —así, en plural— en la poesía de César Vallejo no es algo meramente cronológico; sino que, ante todo, constituye una consecuencia o una gracia —algo positivo— a la que se accede luego de un significativo y, no menos, paradójico «quebrar» o «quebrarse». Es decir, «fragmentarse» o, mejor dicho, y tal como lo iremos hilvanando aquí, «fermentarse» al modo de los fragmentos vivos y ocultos —en plan de restituirse— que corresponden al cuerpo despedazado de Inkarrí. O en no menos singular oxímoron o inversión semántica, rebote —a modo de recompensa— a alguna de nuestras frustraciones o desgarramientos más radicales («Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!»); canónicos sentido y tesitura, estos últimos, con los que hasta la fecha —sin percibir el efecto contrario— hemos recepcionado el poemario de 1918. Esto es, la «cólera del pobre» o la guerra civil española o el aborto (*Trilce* XLVII: «Ciliado arrecife donde nací»), nos permitirían superar una aparente unidad o identidad compacta e individual —más bien, imperfecto o solitario estado que constituye aquí la adultez— a una promesa de algo mejor o, por perfectible, algo mucho mayor que constituiría integrarnos al colectivo «niños» o vasto archipiélago vallejianos. Crisis y salto cualitativo, a partir y consecuencia de aquella cólera, la cual sería incluso capaz de conmocionar los propios cimientos del catecismo: «La cólera del pobre... “quiebra” a la misma Santísima Trinidad, la conmociona y renueva» (Granados 2014: 103).

---

1 Un análisis pormenorizado de este poema, en relación con la novela *El tungsteno* (1931), lo realizamos junto a mis estudiantes de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), y apareció publicado como anexo en *Trilce: húmeros para bailar*. Consultar las referencias bibliográficas al final de este trabajo.

Lo que hace el yo poético en *Trilce* XLVII, sobre todo, es adicionar en la escena a su propia madre y, aunque no de manera absoluta, reemplazar a Otilia [Villanueva Pajares] (Espejo Asturrizaga) en el trance de un hijo que debió nacer —y de una relación amorosa que debió continuar— y cuyo parto solo es inminente en la última proposición del poema: «Y las manitas que se abarquillan / asiéndose de algo flotante, / a no querer quedarse. / Y siendo ya la 1». Mejor dicho, feto cuyo parto («a no querer quedarse», dentro y en medio del líquido amniótico), amantes cuyo proyecto se desbarata o tampoco da a luz; permanecerá plasmado en lo inminente, como una imagen interrumpida a pesar de que era ya la «1» (situación o dimensión, a modo de fundamental corte sincrónico, muy importante en la poesía de César Vallejo; semejante, sino a veces equivalente, al reiterativo término —también en esta misma poesía— «parado», de «Parado en una piedra») (Granados 2004: 113-116). Por lo tanto, aquel te «desislas»: «Ciliado archipiélago te desislas a fondo, / a fondo, archipiélago mío!» (vv. 5 y 6), aludiría también a aquel no nacido y, tal como ya hemos señalado, a la amada de aquel no cristalizado amor (¿en matrimonio acaso?). Es decir, el no nacido y la amada no son algo distinto del yo poético, sino que forman los tres —o cuatro, más la madre del yo poético aludida en el monólogo (vv. 15-19)— una paradójica unidad. «archipiélago mío!», entonces, es un modo intenso y emotivo de nombrar y llamar al hijo no nacido y también a la amada. Aunque estos últimos estén asimismo «ciliados», y por lo tanto vivos. Una manera, en simultáneo, de lamentar su ausencia y celebrar la realidad de su presencia en el poema (Granados 2014: 33-38).

Ahora bien, aunque muy poco ventilada, la relación Vallejo-Epicuro consta ya de modo muy positivo en sus *Crónicas*<sup>2</sup>.

---

2 «La historia no se sectariza ni se interesa por las ideologías. La historia pertenece a los grandes apasionados, llámense Platón o Epicuro, Kempis o Zaratrusta, no importa la clase de sus ideas o morales» (Vallejo 2002a: 98). Igualmente, en el

Lugar donde, en particular, podemos encontrar un vínculo muy sugestivo entre el concepto de átomo —tomado, en principio, de Demócrito— que elabora el ateniense y, a su modo, el de fragmento típico de *Trilce*: los trozos del cuerpo del inca restituyéndose, en el mito y la utopía (Inkarrí); o, en la dimensión más bien fáctica y cotidiana —luego de ser «fragmento», durante el crepúsculo, y permanecer oculto en la noche— de la nueva aparición del Sol por la mañana. A filósofo y poeta, antes que nada, les interesa aquí más la ética que, en estricto, únicamente la naturaleza, esto es, átomos o fragmentos, en el sentido de la asociación de los hombres libres (Epicuro) o de «las islas que van quedando» (*Trilce* I) —en salvaguarda y educación de la comunidad solar y anfibia, en tránsito, rito de pasaje o modo «crepúsculo»— en el caso de Vallejo. Paradójica o sutilmente, para colaborar en el planteamiento de este tema, recurrimos al autor de *El capital*:

Karl Marx [«Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y la de Epicuro» tesis doctoral escrita en 1841] fue el primero en exponer lo que los científicos modernos han aducido en su defensa: Epicuro estuvo más preocupado por el microcosmos, el Hombre, que por el macrocosmos, la Naturaleza. Se había propuesto preservar la libertad de la voluntad. Por esto, la puso en los cimientos mismos del cosmos, dotando al átomo del poder de movimiento espontáneo y haciendo necesarios estos movimientos para la formación del cosmos [...] Si Demócrito ideó

---

contexto de responder Vallejo a un ensayo contra Napoléon que lo tilda de egoísta: «Una cosa es el egoísta y otra el individualista [...] Bonaparte tenía a la sazón 14 años y era alumno de la Escuela Militar de Brienne. El 6 de abril de 1783 escribía: “Padre mío [...] Si la fortuna se niega absolutamente a mejorar mi suerte, sácame de Brienne: dame, si es necesario, un oficio mecánico. Prefiero ser el primero de una fábrica, antes que el artista desdeñado en una academia”. ¡Llamar egoísta a tamaña inquietud y exaltación individual! [semejantes a las de Epicuro]» (Vallejo 2002b: 123).

el atomismo para dotar de una base segura a la física, Epicuro lo adaptó con el fin de poseer un fundamento de su ética (Farrington 1968: 156).

Aunque, agregaríamos nosotros, también fundamento de su política, por más que, en general y erróneamente, la recepción de Epicuro lo perciba como aquel que apuesta, ante todo, por el placer y prescinde de aquella<sup>3</sup>, siempre, en favor de la amistad.

De hecho, algo semejante ocurre en el caso de los «fragmentos» de la poesía de César Vallejo; por ejemplo, con aquellas «islas» del inicio de *Trilce* I: «Quién hace tanta bulla y ni deja / testar las islas que van quedando» (vv. 1-2). Probablemente, aunque de un modo opaco, y antes que nada a manera de un planteo conceptual, aquí también hay modernismo. Sobre todo si recordamos «El coloquio de los centauros» (1866) de Rubén Darío, seres, estos últimos, «anfibia» (duales) como las «islas» (porción de ellas sumergida y otra en la superficie) y a quienes preside el más sabio de todos ellos, «Quirón», centauro también él mismo (Monguió 1952: 266). Liderazgo, el de este último, al estilo y en la tesitura del que asume —frente a aquellas «islas»— el propio sujeto poético vallejiano en, aunque no de modo único, el primer poema de *Trilce*.

Los fragmentos de Vallejo configuran un montaje o *collage* cultural; mejor diríamos, multinaturalista (Eduardo Viveiros de Castro), donde el sujeto poético es y toma parte activa en

---

3 Cuando, por el contrario, según José Vara, el epicureísmo —a diferencia de cínicos y estoicistas— encajaría mucho mejor con la «idiosincrasia de la tradición griega»: «Tanto el cinismo como el estoicismo renunciaban a la lucha, aun reconociendo la gravedad de los males que ellos pretendían curar con su pasiva aceptación, aquel echándose en brazos de la madre Naturaleza y este del inflexible poder cósmico que gobernaba todo a su antojo. Bien se vio que tales intentos de solución de aquellos males no encajaban con la idiosincrasia de la tradición griega, pues lo más peculiar del alma helenística no fue la apatía [...] sino la lucha contra la adversidad, no la sumisión al mal sino la victoria sobre él» (2012: 15-16).

el paisaje y, de modo simultáneo, en el mito de Inkarrí. En este sentido, verbigracia, César Vallejo enmienda la plana a Guillaume Apollinaire, el de «Zone» y su tan logrado aunque no menos angustiante verso: «Sol cuello cortado»<sup>4</sup>, porque en aquel poema trilceano —y en la totalidad del poemario de 1922, o entre sus fragmentos— subyace una lectura correcta: histórica y míticamente reparadora. Esto último constituye lo decisivamente vallejiano, respecto al fragmento de la vanguardia europea en general (dadaísmo, cubismo, surrealismo). Lectura correcta o reparadora la de César Vallejo, en toda su poesía —incluidos *Los heraldos negros* y no únicamente en *Trilce*— que implica una conexión e identificación comunitaria —dinámica y sin fronteras en este caso—, pedagógica y, asimismo, también política. En pocas palabras, gregarismo activista, a modo de «niños» o de un colectivo infantil. Ergo, configurando ambos un muy posible «Desde *El jardín*: átomos vallejianos y fragmentos epicúreos».

Por otro lado, y aunque no figuren en *Los heraldos negros*, los primeros poemas de César Vallejo fueron de carácter didáctico —publicados en *Cultura Infantil* (1913, 1914, 1915 y 1916)— y firmados bajo C. A. V. Pensamos que a pesar de que no los hallemos incluidos allí, aquella focalización en los «niños» y el consecuente carácter didáctico de esos poemas se continúa en *Los heraldos negros* y, es más, en la obra poética toda del nacido en Santiago de Chuco. Lo que sucede es que nuestro autor muy pronto entendió que —tal como lo describe Jacques Rancière— los regímenes de identificación del arte: mimético, ético y estético deben marchar siempre aunados; aunque, para este filósofo francés, sea el régimen estético —no los otros, ni

---

4 «Fórmula de extraordinaria audacia estilística, extrae su eficacia del efecto de sorpresa y su concisión, en el límite de una poesía conceptual integrada en un final de trayecto próximo a la disolución. Dicho esto, cabe señalar que A. Clancier encuentra en ella una metáfora de la angustia de mutilación, de castración, recurrente en su obra» (Velásquez 2001: 131).



Serán talvez los potros de bárbaros Atilas;  
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma  
de alguna fe adorable que el Destino blasfema. 10  
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones  
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre... ¡pobre! Vuelve los ojos, como  
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;  
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido 15  
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

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

Si bien es cierto que el «charco» (v. 16) es la imagen por excelencia de este poema y de esta parte del poemario, con sus análogos pozo, de «empozara» (v. 4); «zanja(s)» (v. 5); «caída(s) honda(s)» (v. 9); «puerta del horno» (en cuanto al contorno, sobre todo si pensamos en un horno rústico o tradicional andino) (v. 12). De esta manera, pues, y tal como nos lo ilustra el diccionario, «charco» es una unidad léxica cuya «agua u otro líquido» semánticamente implica los conceptos de detenimiento y cavidad ‘de la tierra o del piso’ (RAE 2014). No menos, y citamos de nuestro libro *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*:

En *Los heraldos negros* asimismo está ya implícita su inversión semántica, «Los heraldos blancos», sobre todo si reparamos en la palabra «resaca» (v. 3)<sup>6</sup>, que nos revela lo transitorio de todo el estado mental o afectivo que se refleja en aquel poema y primera parte del libro de 1918. En realidad, *Los heraldos negros* nos instala de una vez en la fenomenología de lo cíclico

---

6 «Corriente marina debida al retroceso de las olas después que han llegado a la orilla» (RAE 2014).

o de la repetición, ilustrado por antonomasia por el movimiento de las ondas marinas; es decir, el mar de «la resaca [de todo lo sufrido]» y el de la ola que llega a la orilla, aunque opuestos, son complementarios, uno y el mismo (Granados 2004: 26).

Adicionalmente, creemos que con nuestro trabajo de 2004, al identificar la composición (unidades) de cada uno de los campos semánticos que cohabitan en *Los heraldos negros* («negro» y «blanco»); y, además, explicar la transición o cambio de posta de los mismos del poemario de 1918 al de 1922, hemos confinado —por periclitadas— explicaciones miméticas, éticas o simplemente «mudas» —de la crítica— ante el «abismo» que, por lo regular, percibían entre uno y otro poemario. Tal como el efecto contrario que suscita aquella terrible «cólera del pobre»; del mismo modo actúan, en «Los heraldos negros»: «golpes» y «caídas». En la poesía de César Vallejo jamás existen callejones sin salida o planteamientos unívocos; semejante a *Las mil y una noches*, sucede lo contrario o lo insólito, el sentido que se abre camino incluso ante el muro de sólida roca.

Más arriba, en nuestro resumen, al intentar fijar desde el propio corpus vallejiano lo que vamos aquí discutiendo, interpolamos una frase proveniente de sus «Notas sobre una nueva estética teatral»<sup>7</sup>, aquello de «escena cerebro» o, de modo más elocuente, «laboratorio o cerebro o motor de la acción principal»:

Acondicionar al costado de la escena una segunda escena o cuadro en la que ocurran todos los acontecimientos ligados al

---

7 Estas famosas cincuenta y ocho «Notas» repasan, uno a uno, los diferentes componentes y funciones de lo que es o, más bien, debería ser el «teatro» para César Vallejo. Aunque entreveradas, es decir, no sistematizadas por campos o segmentos en el texto general, podemos distinguir de modo explícito aquellas notas dedicadas a reflexionar sobre el autor o dramaturgo, los personajes, el guion, los tipos de escenas, el público y una definición o teoría del teatro propiamente dicha.

estado espiritual y a las fuerzas activas de los personajes: sería una especie de laboratorio o de cerebro o de motor de la acción principal (Vallejo 1999: 109-110).

Y es justamente esto último lo que implica o constituye el rol de *Trilce* respecto a la producción poética anterior y posterior de nuestro poeta. Por ello, la marcada intensificación —sin exclusión de los otros, mimético o ético— del «régimen estético» que comprobamos por doquier en aquel poemario. Ya que, para continuar con Rancière, a lo que apunta Vallejo con su poesía —de modo simultáneo y constante a propiciar comunidad— es a constituir o alentar «lectores» emancipados:

el espectador emancipado rancièriano recrea lo que ve, traduce lo percibido, siendo esto una acción individual disociada de lo que el artista transmite. De esta forma, se generan interferencias en las fronteras entre mirar y actuar, entre lo pasivo y lo activo, en fin, se cuestiona la distribución de posiciones, el reparto de lo sensible (Capasso y Bugnone 2016: 144).

En otras palabras, lectores que se paseen, con consecuencias extras al inmenso placer de cada uno de sus hallazgos textuales —las de pasar de ser «fragmentos» a «fermentos»: formar parte de un inmenso archipiélago multinaturalista o de un «Jardín» universal—, por el campo minado que constituye leer siempre esta poesía. «Minado» con el que Vallejo mantiene, igualmente, innegables conexiones con los conceptistas autores del barroco (Paoli); los cuales, recordemos, apuntaban ante todo a la «sotileza» de un lector ingenioso. Leer tenía mucho de magia y también de acertijo. «Sotileza» como cúspide de lectura para los autores barrocos (Góngora, Quevedo, Lope o Cervantes), en medio de unos sonetos cargados de datos concretísimos de todo tipo —a menudo obscenos—; animadversiones ventiladas y mofas entre ellos; apoyos y desacuerdos ante causas políticas puntuales,

etc. Por nuestra parte, ejercicios de un lector emancipado que nos permiten sustentar aquí y ahora, y una vez más, ante la recepción hasta hoy canonizada o maniatada (por la institución literaria todavía vigente), que *Los heraldos negros* constituyen «fermentos de Sol» (Inkarrí) actuando en la «sombra». Y añadir que es precisamente por este motivo que César Vallejo —desde su primer libro— se distingue del Romanticismo (oscuro, tipo E. A. Poe) y del modernismo (tipo Rubén Darío). Del primero de estos porque el «crepúsculo» vallejiano no figura o enfatiza nuestra inherente indefección humana, pesimismo o pecado; sino, por el contrario, y aunque carente de fácil optimismo (tipo José Santos Chocano), en lo fundamental señala la continuidad solar; durante las veinticuatro horas, un mismo Sol está en lo alto, a ras de mar y —tal como creían los antiguos peruanos (Itier)— por la noche zambullido en el océano. Más que subjetividad, hay mito en Vallejo. Simultáneas, autonomía y posautonomía de la literatura. Más que propiamente escribir, el autor de *Trilce* muda lo humano a un nuevo y mejor soporte, poshumano, y así conservar mejor aquello. Lo más parecido a su escritura, en la literatura peruana, es el pasaje dedicado al *zumbayllu* de la novela *Los ríos profundos*<sup>8</sup>, de José María Arguedas, que por ser trompo no es menos, sino incluso mucho más humano que nosotros. Y es por este motivo, precisamente, que ante la poesía de Vallejo no estamos ante un «verso», tampoco ante un

---

8 «Antero encordeló el trompo, lentamente, con una cuerda delgada; le dio muchas vueltas, envolviendo la púa desde su extremo afilado; luego lo arrojó. El trompo se detuvo un instante en el aire y cayó después en un extremo del círculo formado por los alumnos, donde había sol. Sobre la tierra suelta, su larga púa trazó líneas redondas, se revolvió lanzando ráfagas de aire por sus cuatro ojos; vibró como un gran insecto cantador, luego se inclinó volcándose sobre el eje. Una sombra gris aureolaba su cabeza giradora, un círculo negro lo partía por el centro de la esfera. Y su agudo canto brotaba de esa franja oscura. Eran los ojos del trompo, los cuatro ojos grandes que se hundían, como en un líquido, en la dura esfera» (Arguedas 1983: 65-66).

«cuento» ni, muchísimo menos, ante un «canto». Y se distingue del segundo, el modernismo, porque en la poesía del peruano no nos hallamos ante una realidad alterna o mundo sustitutorio que sirva de escenario a un personaje-Yo; sino, más bien, asistimos a un teatro que es nuestro mismo, histórico y entremezclado, mundo de las primeras décadas del siglo XX (Granados 2017). Mundo ni utópico ni distópico, sino apenas multinaturalista o posantropocéntrico. La «dificultad» de leer a Vallejo también nos «quiebra y rompe en niños».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGUEDAS, José María (1983). *Obras completas*. Tomo III: *Los ríos profundos*. Lima: Editorial Horizonte.

CAPASSO, Verónica y BUGNONE, Ana (2016). «Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano». *Hallazgos*, 13, 26, 117-148.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre. 1892-1923*. Lima: Juan Mejía Baca.

FARRINGTON, Benjamín (1968). *La rebelión de Epicuro*. Barcelona: Ediciones Cultura Popular.

GRANADOS, Pedro (2004). *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (2014). *Trilce: húmeros para bailar*. Lima: VASINFIN.

\_\_\_\_\_ (2017). *Trilce/Teatro: guion, personajes y público*. Aracaju: Editora ABH.

ITIER, César (2012). *Viracocha o el océano, naturaleza y funciones de una divinidad inca*. Lima: IFEA/IEP.

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

PAOLI, Roberto (1988). «El lenguaje conceptista de César Vallejo». *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 2, 456-457, 945-959.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.

VALLEJO, César (1996). *César Vallejo. Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Madrid: Colección Archivos.

\_\_\_\_\_ (1999). *Teatro completo*. Tomo I. Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (2002a). «Guítry, Flammarion, Mangin, Pierre Louys». *Artículos y crónicas completos*. Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 94-99.

\_\_\_\_\_ (2002b). «Carta de París». *Artículos y crónicas completos*. Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 121-128.

VELÁSQUEZ, José Ignacio (ed.) (2001). *Guillaume Apollinaire. Alcoholes. El poeta asesinado*. Madrid: Cátedra.

VARA, José (2012). «Introducción». En EPICURO. *Obras completas*. Edición de José Vara. Madrid: Cátedra.

VIVEIROS de CASTRO, Eduardo (2002). *A inconstancia da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_\_ (2010). *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires: Katz Editores.





## INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Los trabajos presentados a la revista de investigación *Archivo Vallejo* deben adecuarse a las siguientes indicaciones:

1. Tratar temas relacionados con la investigación sobre la obra de César Vallejo, principalmente, y sobre la literatura iberoamericana en sus distintos géneros o en propuestas multidisciplinarias.
2. Ser originales.
3. Ser inéditos.
4. No deberán postular simultáneamente a otras revistas u órganos editoriales.
5. Los *artículos* deberán presentar título principal tanto en castellano como en inglés, además de un resumen/abstract (10 líneas como máximo) y un mínimo de tres palabras clave, todo en ambos idiomas. Debajo del título se debe indicar el nombre del autor, el nombre de la institución a la que pertenece y su dirección de correo electrónico. Deberán precisar, además, en una nota al pie de página, el contexto de investigación en el cual se inserta el artículo (título del proyecto global, fondo con el que se financia, número de proyecto, si se trata de un fragmento de una tesis, si se trata de una ponencia presentada en un congreso, etc.). Los *artículos* deberán tener una extensión mínima de 10 páginas

- y máxima de 25. Deberá estar compuesto en tipo Times New Roman de 12 ptos., con interlineado sencillo.
6. Si el artículo incluye gráficos, fotografías, figuras o portadas de libros, las imágenes deben tener una resolución mayor de 500 dpi y deben tener su leyenda respectiva.
  7. Para las *reseñas*, la extensión máxima será de cinco páginas (1700 caracteres cada una) y deberán tener los datos bibliográficos completos del material reseñado (autor, título, ciudad, editorial, año y número de páginas).
  8. Las palabras o frases extranjeras deberán ir solo en cursivas, sin comillas, ni negritas, ni subrayadas.
  9. *Archivo Vallejo* considera un proceso editorial de dos a tres meses, tomando en cuenta las etapas de recepción, evaluación y confirmación de publicación. La editora de la revista se reserva el derecho de distribuir en los distintos números de *Archivo Vallejo* los textos evaluados según los requerimientos de cada edición; y estos se orientarán generalmente por criterios temáticos.
  10. Los autores de los textos son responsables del contenido y los comentarios expresados, los cuales no coinciden necesariamente con la dirección y los comités de la revista.
  11. *Archivo Vallejo* solicita una copia digital en formato Word y una copia digital en formato PDF de todos los trabajos. Estos deberán enviarse a la dirección electrónica: revistaarchivovallejiano@gmail.com.

## NORMAS PARA LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Los trabajos presentados deben cumplir con las siguientes normas de referencias bibliográficas para ser sometidos al proceso de evaluación:

1. Todas las citas deberán insertarse en el texto entre comillas dobles, a excepción de aquellas que superan las cinco líneas de extensión, las cuales deberán ir sin comillas y en un párrafo aparte, con un tabulado mayor al resto del texto y en fuente Times New Roman de 10 pts. Para ambos casos se explicitará la referencia bibliográfica en el texto mismo a través de un paréntesis al final de la cita que indicará el (los) apellido(s) del (los) autor(es), seguido del año de publicación y del número de página correspondiente antecedido de dos puntos. Ejemplos:

Sin mención del autor en el texto: «Guevara advierte la multiplicidad de voces que se registra en la estela poética de Vallejo. ¿Qué caracteriza esa “multiplicidad” discursiva de la que habla?» (Flores Heredia 2014: 106, tomo II).

Tal como sostiene Flores Heredia: «Guevara advierte la multiplicidad de voces que se registra en la estela poética de Vallejo. ¿Qué caracteriza esa “multiplicidad” discursiva de la que habla?» (2014: 106, tomo II).

2. Las referencias bibliográficas citadas se deberán consignar al final del artículo y se deberán ordenar alfabéticamente. Las referencias bibliográficas serán únicamente las que se hayan citado en el texto y para su registro deben seguir el modelo APA (American Psychological Association). El autor se hace responsable de que todas las citas abreviadas tengan

la respectiva referencia bibliográfica al final del artículo. Para ello, deberá seguir este modelo:

#### **LIBRO**

VALLEJO, César (2002). *Correspondencia completa*. Edición, estudio preliminar y notas de Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

#### **CAPÍTULO DE LIBRO**

HART, Stephen (2014). «El nacimiento de Korriscosso (1892-1917)». César Vallejo. *Una biografía literaria*. Trad. Nadia Stagnaro. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 19-82.

#### **EDICIÓN O COMPILACIÓN**

FLORES HEREDIA, Gladys (ed.) (2016). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo/Universidad Ricardo Palma.

#### **ARTÍCULO DE LIBRO COLECTIVO**

OVIDO, José Miguel (2016). «Mario Vargas Llosa: el sistema narrativo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo/Universidad Ricardo Palma, 27-32.

#### **ARTÍCULO DE REVISTA**

TÁVARA CÓRDOVA, Francisco (2018). «Poesía y paisaje en *Extravagancias* de Marco Antonio Corcuera». *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 62, 253-266.

#### **ARTÍCULO DE PERIÓDICO**

GUEVARA, Pablo (1975). «Cuatro generaciones de poetas cuentan sus inicios». *La República*, 22 de marzo, 42.

### **ARTÍCULO DE PÁGINA WEB**

TAGLE, Matías (2002). «Gabriela Mistral y Pedro Aguirre Cerda a través de su correspondencia privada (1919-1941)». 11 de abril de 2018. Recuperado de <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-71942002003500012&lng=es&nrm=iso&tlng=es](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942002003500012&lng=es&nrm=iso&tlng=es)>. (Consulta 11 de abril de 2018).

### **TESIS DE GRADO**

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian (2016). *Las consciencias lingüísticas escriturales en la literatura peruana*. Tesis doctoral. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

## **SISTEMA DE ARBITRAJE**

1. *Archivo Vallejo* es una revista de investigación arbitrada mediante el sistema de revisión anónima por pares (*peer review*), lo que significa que cada artículo será revisado y evaluado de manera anónima por dos especialistas externos al Centro de Estudios Vallejanos. Estos evaluarán el abordaje del tema y la solvencia intelectual de las ideas expuestas en los artículos, así como el valor del contenido con respecto a otros artículos o trabajos del mismo tópico.
2. El veredicto emitido por los árbitros puede ser de tres tipos: (a) aceptación, (b) aceptación con observaciones y (c) rechazo. En el segundo caso, las observaciones al trabajo serán recogidas por la editora y comunicadas inmediatamente al autor, quien tendrá un plazo máximo de siete días para responder. Si al término del plazo no presenta respuesta, se entenderá que el autor desiste de publicar en la revista.
3. La respuesta del autor a las observaciones se pondrá en conocimiento de los árbitros y del Comité Editorial, que en un

plazo máximo de quince días deberá emitir un veredicto de aceptación o rechazo del trabajo.

### **CÓDIGO DE ÉTICA**

*Archivo Vallejo* es una revista de investigación que se rige por los códigos de ética internacional de publicaciones académicas establecidos por el Committee on Publication Ethics (Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journals Editors, COPE).

### **DETECCIÓN DE PLAGIO**

*Archivo Vallejo*, al ser una revista de investigación académica, verifica la posible existencia de plagio en los artículos enviados para su publicación. Para ello, la editora copia y pega varios fragmentos del artículo en algunos motores de búsqueda como Google u otros, procedimiento que permitirá reconocer si un artículo o algunos de sus fragmentos han sido plagiados. En caso se detecten fragmentos plagiados, la editora automáticamente descalificará el artículo y no se publicará.



# ARCHIVO VALLEJO

**n.º 4**

Revista de Investigación del Centro  
de Estudios Vallejianos

La edición de este cuarto número  
estuvo a cargo de Gladys Flores Heredia  
y Álex Flores Flores;  
el diseño, de Rodolfo Loyola Mejía;  
la maquetación, de Silvia Ramos Romero;  
y la corrección de textos, de Yuliana Padilla Elías.

Se terminó de imprimir el 31 de julio de 2019,  
año del centenario de publicación de *Los heraldos negros*,  
en los talleres de Tarea Asociación Gráfica Educativa,  
domiciliada en pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5.

Tiraje: 200 ejemplares

ISSN: 2663-9254 (En línea)

NÚMERO MONOGRÁFICO SOBRE *LOS HERALDOS NEGROS*

GLADYS FLORES HEREDIA  
Presentación

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI  
Vallejo y mi abuelito: persona poética y persona real en *Los heraldos negros*

STEPHEN M. HART  
El Vallejo «verde» de *Los heraldos negros*

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN  
Los estilos de pensamiento en «Canciones de hogar» de César Vallejo

SANIEL LOZANO ALVARADO  
Estructura de «Canciones de hogar» de *Los heraldos negros*

LUIS VELÁSQUEZ CCOSI  
La encrucijada del saber en *Los heraldos negros* (1919). Una relectura del poema «La araña»

ANTONIO MERINO  
La conciencia del dolor en *Los heraldos negros*

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES  
Constantes temáticas y expresivas entre *Los heraldos negros* y el resto de la obra vallejana

NILTON CÉSAR VELAZCO LÉVANO  
El paradigma de justicia en *Los heraldos negros*: «un latido único de corazón; un solo ritmo»

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA  
La búsqueda de la justicia poética en *Los heraldos negros* de César Vallejo

GUSTAVO LESPADA  
César Vallejo: revocación de la muerte. (Presencia de un motivo hasta su origen en *Los heraldos negros*)

MANUEL VELÁZQUEZ ROJAS  
Entorno natural en *Los heraldos negros*

PEDRO JOSÉ GRANADOS  
*Los heraldos negros*: «fermento[s] de Sol»

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES