

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJANOS

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020. Publicación semestral. Lima, Perú
ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5



CENTRO DE ESTUDIOS
VALLEJANOS

La revista *Archivo Vallejo*
es patrocinada por



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA



ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIOS VALLEJIANOS
VOL. 3, N.º 5, ENERO-JUNIO, 2020
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.v3n5

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. 3, N.º 5, ENERO-JUNIO, 2020. LIMA, PERÚ

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN

- 9 GLADYS FLORES HEREDIA

INVESTIGACIONES SOBRE *LOS HERALDOS NEGROS*

- MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO
15 *Cultura Infantil y Los heraldos negros* (1918): el itinerario pedagógico-poético de César Vallejo
- MANUEL TRINIDAD PANTIGOSO PECERO
49 *Los heraldos negros*: relaciones y fricciones con las estéticas de su tiempo
- THOMAS WARD
65 Entre el modernismo y el vanguardismo: las incursiones incaicas en *Los heraldos negros* de Vallejo

- MARIE-MADELEINE GLADIEU
79 Resonancia de poemas franceses en *Los heraldos negros*
- ROGER SANTIVÁÑEZ
93 *Los heraldos negros*: una contemporaneidad contradictoria
- SANTIAGO CRISTIAN AGUILAR AGUILAR
105 Significado de *Los heraldos negros* en el contexto de la poesía de lengua castellana
- MIGUEL PACHAS ALMEYDA
121 *Los heraldos negros*: un grito en contra de la barbarie
- KENJI MATSUMOTO
131 Algunos rasgos característicos de la versión japonesa de *Los heraldos negros*
- AMÉRICO MUDARRA MONTOYA
151 La visión del mundo como medio de exploración interior: una lectura de *Los heraldos negros* de César Vallejo
- LAURIE LOMASK
167 *Los heraldos negros* en contacto con Nueva York: contexto histórico, traducciones al inglés e influencia en artistas norteamericanos
- 177 INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 9-11

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5195

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>



César Vallejo (1892-1938) es un autor sobre cuya producción intelectual: poesía, narrativa, teatro, crónica, ensayo y epistolario se continuará escribiendo en el siglo XXI. Podríamos precisar que, a diferencia de la obra de otros autores, la suya se mantiene vigente y atrae la atención no solo de los especialistas del campo de los estudios literarios, sino también de intelectuales de diversas áreas del conocimiento humanístico y científico. Hace un año se conmemoró los cien años de publicación de su ópera poética prima: *Los heraldos negros* (1919). Esta ocasión fue propicia para que los estudiosos vallejanos de distintas latitudes releen y evalúen la significación y el aporte de dicho poemario, en y para el contexto de la poesía peruana e hispanoamericana de los siglos XX y XXI. Y si bien los certámenes académicos se multiplicaron en distintos centros de investigación académica y literaria en todo el orbe, no así las publicaciones que registren,

justamente, el estado de las ideas sobre *Los heraldos negros* tras cien años de ser publicada.

La historia que existe detrás de este poemario es harto conocida: Vallejo espera el prólogo de Abraham Valdelomar, mientras tanto corrige y corrige las pruebas de su libro, y tras una larga espera, Vallejo autorizará para que se imprima su primer poemario en 1919. Este quinto número de la revista *Archivo Vallejo* reúne un conjunto de investigaciones que buscan proponer una relectura del poemario vallejiano. Los artículos que aquí se agrupan, en tal sentido, informan no solo sobre la historia de la recepción del poemario, es decir, no solo se presentan y comentan las valoraciones que acarreó, a favor y en contra, de la publicación, y que circulaban en la prensa de la época, sino que también se propone releer la producción crítica a la luz de las actuales investigaciones en el campo de las humanidades. Así, se encontrarán indagaciones que buscan reconstruir la etapa formativa de los poemas que conforman *Los heraldos negros* 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, proponiendo el argumento de que el poeta busca la expresión perfecta del poema.

Algunas otras investigaciones discurren sobre la fricción y el empalme de *Los heraldos negros* con los horizontes estéticos que lo enmarcan: el modernismo y la vanguardia; y en esta línea se insertará la pesquisa que rastrea las resonancias y huellas de la lírica francesa y española en el poemario vallejiano. Se trata de investigaciones que calibran sus componentes estructurales ya sea para caracterizar los usos de las formas métricas, su continuidad y su ruptura con la tradición, ya sea para describir algunas de las estrategias retóricas que se ponen en juego al momento de realizar una crítica de la realidad. Otros estudios también proponen la necesidad de reflexionar sobre las distintas traducciones que

se hicieron de *Los heraldos negros* y de la influencia que estas traducciones tuvieron en las diferentes tradiciones poéticas del orbe. En conjunto se trata de investigaciones que ofrecen un panorama actual de los estudios vallejanos en estas primeras décadas del siglo XXI.

Los textos de investigación tienen una función primordial: incentivar el diálogo, el debate y la producción de conocimientos, pues, incluso las propuestas más audaces, se hacen sobre la base del examen minucioso de indagaciones precedentes. Los artículos que forman parte de esta quinta entrega de *Archivo Vallejo* fomentan e invitan a continuar con la reflexión sobre Vallejo y su obra, y en ese sentido, instan también a releer y poner en valor, los aportes de una nutrida tradición de vallejistas que iniciaron los estudios vallejanos desde la segunda década del siglo XX, con Antenor Orrego, Juan Espejo Asturrizaga, André Coyné, Luis Monguio, James Higgins y Américo Ferrari en primera línea. Esperamos que los artículos publicados en el presente número contribuyan con reforzar el renacimiento de la figura de Vallejo que ha iniciado el Centro de Estudios Vallejanos, a través de su revista institucional *Archivo Vallejo* y los cónclaves realizados en Lima, Uruguay y Salamanca, desde el 2014 hasta la actualidad. En un contexto marcado por la crisis sanitaria mundial, y por un exceso de precariedad de la vida, nunca antes visto de tan cerca, nunca antes con descargas brutales de dolor, no podemos dejar de invocar la esperanza y la solidaridad humanas.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 15-175

ISSN: 2663-9254 (En línea)

INVESTIGACIONES SOBRE *LOS HERALDOS* *NEGROS*



ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 15-47

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5197

***Cultura Infantil* y *Los heraldos negros* (1918): el itinerario pedagógico-poético de César Vallejo**

Cultura Infantil and *The Black Heralds* (1918):
the Pedagogical-Poetic Itinerary of César Vallejo

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

angel_edu20@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3819-8350>



RESUMEN

Entre 1913 y 1917, César Vallejo publicó diez poemas de corte pedagógico en la revista escolar *Cultura Infantil*, los cuales, al ser comparados con *Los heraldos negros* (1918), evidencian cómo se presenta el tránsito de una conciencia pedagógica a una conciencia poética en el vate de Santiago de Chuco. En tal sentido, el presente artículo, desde los principios de la genética textual y el horizonte del comparativismo, contrasta «Oscura», «Armada juvenil» y «A mi hermano muerto...», respectivamente con «Los arrieros», y «Terceto autóctono II» y «A mi hermano

Miguel». La hipótesis que orienta este estudio es que el contraste entre los poemas de *Cultura Infantil* y *Los heraldos negros* irradia la evolución tematólogica, morfológica y genérica de la poética vallejana. Para tal propósito, se precisa la definición de antetexto establecida por Jean Bellemin-Noël; luego se esclarecen los conceptos de tematología, morfología y genología según la óptica comparativista de Claudio Guillén y las ideas de recepción, huella e interferencia a partir de la intertextualidad literaria; posteriormente, se realiza el análisis comparativo e interpretación de los poemas y se reflexiona sobre el itinerario pedagógico-poético recorrido por César Vallejo.

Palabras clave: poema infantil, temática, morfología, género, recepción, huella, interferencia.

ABSTRACT

Between 1913 and 1917, César Vallejo published ten pedagogical poems in the school journal *Cultura Infantil*, which compared to *The Blacks Heralds*, reveal how was the transition from a pedagogical conscience to a poetic consciousness in the Santiago de Chuco's poet. In this sense, from the principles of textual genetics and the horizon of comparativism, this research contrasts «Oscura», «Armada juvenil» and «A mi hermano muerto...», respectively, with «Los arrieros», «Terceto autóctono» and «A mi hermano Miguel». The hypothesis of this study is that the contrast among *Cultura Infantil* poems and *The Black Heralds* shows the thematological, morphological and generic evolution of Vallejo's poetic. For this purpose, I will use the definition of an antetext established by Jean Bellemin-Noël; then clarified the concepts of thematology, morphology and genology, according to Claudio Guillén comparative perspective; finally, I will study the ideas of reception, imprint and interference, based on literary intertextuality. At the end, I analyze comparatively all the poems

and reflect about the pedagogical-poetic itinerary covered by César Vallejo.

Key words: children's poem, thematic, morphology, gender, reception, imprint, interference.

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

1. LOS POEMAS DE *CULTURA INFANTIL*: LOS ANTETEXTOS DE LOS *HERALDOS NEGROS*

Durante su juventud, César Vallejo recorrió estancias educativas que configuraron su perfil pedagógico: en 1911, laboró como preceptor de los hijos del hacendado Domingo Sotil en Ambo (Huánuco) y, entre 1913 y 1914, trabajó como profesor en el Centro Escolar de Varones n.º 241 de Trujillo, y en el Colegio Nacional de San Juan en el periodo 1915-1916. Por esos años, Vallejo también escribió poemas para *Cultura Infantil*, revista escolar que se convirtió en su primer hogar literario. Sobre dichos poemas, André Coyné afirma que son evidencias de su clara conciencia pedagógica (1949: 48); para Gonzalo Espino revelan «dos tensiones: la didáctica de la razón (reflexión sobre el hombre y la naturaleza) y la paciente solidaridad humana (capacidad de enervarse ante lo injusto) pero simultáneamente nos aproxima a lo que contemporáneamente llamamos literatura infantil» (1992: 54); por su parte, Manuel Velázquez los clasifica según el potencial lector: ocho para ser leídos por niños, mientras que «A mi hermano muerto» y «Babel» para un destinatario adulto (2014: 349).

En nuestra opinión, los poemas de *Cultura Infantil* se configuran como los antetextos de *Los heraldos negros*, vale decir, un texto «que precede materialmente a una obra cuando es tratada como un texto y forma sistema con ella» (Pastor 2018: 20). En ese sentido, la relación antetexto-texto puede sugerirnos

las constantes temáticas, la evolución formal y la consolidación de un poeta. Asimismo, en tanto concepto proveniente de la genética textual, nos permite conocer «las intenciones del autor, sus procedimientos, la manera en la que inventa, qué elimina tras haberlos construido pacientemente (y por qué), qué elementos conserva y desarrolla [...], descubrir la huella precisa de los documentos y de los libros que le han sido útiles» (Pastor 2008: 10). Entendemos, entonces, que los poemas de *Cultura Infantil* irradian luces de ánimo pedagógico que alcanzarán rigor poético en *Los heraldos negros*.

Bellemin-Noël nos recuerda que un antetexto, en términos metodológicos, requiere de cierta reconstrucción de los materiales textuales que han precedido a un texto para así ofrecer una lectura en continuidad con el producto textual definitivo (2008: 63). En efecto, para la determinación de nuestros antetextos y textos, consideramos la instancia escritora, esto es, «las relaciones complejas de afectos, intencionalidades conscientes e inconscientes [y] de determinaciones psicosociales [...] que pone en juego la persona que escribe» (Pastor 2008: 24). Para las intenciones del presente estudio, hemos reconstruido la instancia escritora pedagógica con los poemas «Oscura», «Armada juvenil» y «A mi hermano muerto...» de *Cultura Infantil*, mientras que la instancia escritora poética ha sido configurada con «Los arrieros», «Terceto autóctono II» y «A mi hermano Miguel» de *Los heraldos negros*.

2. NOCIONES COMPARATIVISTAS: TEMATOLOGÍA, MORFOLOGÍA Y GENOLOGÍA

La literatura comparada interroga por las semejanzas y diferencias temáticas o discursivas entre dos textos literarios pertenecientes a tradiciones distintas para establecer las conexiones estéticas entre las diversas culturas del mundo. En ese sentido, en tanto metodología de estudio, el comparativismo

literario constituye un «esfuerzo por desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de la metamorfosis de géneros, formas y temas» (Guillén 1985: 14). Asimismo, en tanto disciplina humanística, el estudio comparativo pretende la «superación del nacionalismo cultural; de la utilización de la literatura por vías nacionalistas, instintos narcisistas, propósitos ideológicos» (Guillén 1985: 14). En efecto, las reflexiones sobre el tema, la forma y el género serán vías para identificar cómo la poesía de César Vallejo transita desde los cauces pedagógicos hacia la universalización poética.

Tradicionalmente, la tematología congrega los temas elegidos por un autor, es decir, los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura. El tema es un aspecto de la realidad objetivado en el texto literario y se convierte en el elemento orientador para el proceso de escritura y de lectura. En tanto elemento de la naturaleza y la cultura, se instala en la interioridad del escritor para, luego de un tratamiento valorativo, modificarlo o modularlo. Psicológicamente, muestra la actitud emotiva del escritor ante la literatura y la vida. En poesía, el tema se encuentra entre los asuntos del poeta y es afín a sus propósitos artísticos. Debido a que se encuentra en constante movimiento, se halla en un estado de fluencia subjetiva y, una vez objetivado, requiere de una nueva actualización. En síntesis, la tematología integra los distintos matices con los cuales el poeta asedia un asunto, mientras que el tema es «un elemento (de la realidad) que estructura sensiblemente la obra» (Guillén 1985: 249).

En los textos poéticos, la temática y la forma son planos inseparables; no obstante, la morfología, al estudiar las constantes formales, nos permite analizar el discurso separado de las constantes temáticas. Durante la experiencia creadora, la forma implica «un llegar a hacer y a ser en que se forjan conjuntamente, la concepción poética, el lenguaje, y hasta el autor y el lector del poema» (Guillén 1985: 189). En otras palabras, escribir en una

determinada forma es un efecto de la condensación del tema, la visión poética y el horizonte de recepción. Por tal motivo, la tarea del lector crítico consiste en aprehender «el florecimiento simultáneo de una estructura y de un pensamiento, la amalgama de una forma y de una experiencia cuya génesis y crecimiento son solidarios» (Guillén 1985: 189). Precisemos, además, que esta estructura (forma) y este pensamiento (tema) devienen en la configuración de un género en particular.

Desde la literatura comparada, la genología estudia la configuración de los géneros literarios a partir de la contrastación de muestras literarias, tarea realizable desde tres aproximaciones: pragmática, lógica y comparativa. Pragmáticamente, el género implica un contrato lector-libro, pues el lector asume un horizonte de expectativas individuales a partir del libro que lee. En respuesta a ello, el escritor innovador se apoyará en dichas expectativas para construir sus situaciones de sorpresa (Guillén 1985: 147). Lógicamente, «el género actúa principalmente como modelo mental» (Guillén 1985: 149), vale decir, como un conjunto de características que permiten clasificar los textos literarios, aunque no de manera categórica, pues un poema infantil puede ser, a su vez, una oda. Comparativamente, la genología exige la lectura de un conjunto de textos de un mismo género en el devenir histórico puesto que «un poema aislado y solitario puede parecer insólito, o marginal, al interior de una literatura si el auxilio de otras no demuestra la existencia de un género o subgénero común» (Guillén 1985: 150). En resumen, el abordaje genérico-comparativista explora las expectativas del lector y la conexión del texto con otros textos afines.

3. ASEDIOS A LA INTERTEXTUALIDAD: INTRATEXTUALIDAD, HUELLA, INTERFERENCIA Y RECEPCIÓN

La obra de un autor remite a su producción anterior y anuncia sus posteriores creaciones. Esta conexión de índole

temática, morfológica o genérica configura lo que se conoce como intertextualidad, es decir, «una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos; el texto remitiría siempre a otros textos, en una realización asumidora o transgresora» (Martínez 2001: 10). Además, la intertextualidad revela el grado de dependencia que un texto ejerce sobre otro para su recepción, comprensión o producción. De manera similar, la intertextualidad literaria expresa «la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean estos literarios o no» (Martínez 2001: 45). Así, entendemos la intertextualidad como un procedimiento para hurgar en el significado de un texto literario a partir de su antetexto.

Existen dos tipos de intertextualidad: interna, cuando se ejerce sobre los textos de un mismo autor; externa, cuando se ejerce sobre textos de diferentes autores. En la intertextualidad interna, también conocida como intratextualidad, el autor utiliza diversas formas de alusiones en un texto con la intención de remitir a textos pasados de manera que la obra se configura como una continuidad de textos y, de ese modo, se permite «dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico» (Martínez 2001: 152). Para los efectos del presente artículo, esta intratextualidad se ha de presentar de tres maneras: como huella temática, en tanto interferencia formal y desde la recepción genérica.

La huella constituye «el hecho de que los elementos de un texto son un algo que no acaba en los límites de su presencia, sino que remite continuamente a un lugar anterior y posterior» (Martínez 2001: 70). Esta continuidad temporal permitiría leer un texto desde cualquier otro texto que, explícita o implícitamente, aluda a lecturas anteriores. La interferencia, por su parte, es una relación dinámica entre elementos literarios de sistemas diferentes. Como corolario de interferencia diremos que «un sistema A o sistema fuente puede convertirse en “fuente” de préstamos directos o indirectos para otro sistema

B o sistema receptor» (Martínez 2001: 72). En ese sentido, en un poema infantil puede ser el insumo discursivo para un posterior poema. Finalmente, la recepción se vincula con el horizonte de expectativas del lector, es decir, «los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra» (Martínez 2001: 66), los cuales pueden ser literarios, si se presentan en la obra, o extraliterarios, si pertenecen a la experiencia vital del potencial lector.

4. ELOGIO DEL SUDOR: LAS HUELLAS TEMATOLÓGICAS EN «OSCURA» Y «LOS ARRIEROS»

OSCURA

Trabajo del herrero
fiero,
junto a la lumbre de la fragua!
Fresco aroma del agua
que ha llorado la lluvia;
sangriento luto de la tarde rubia!

Nervuda faz de cobre
del pobre
que anochece caldeado de esfuerzo...!
Perfil que, acaso terso,
reflejó el sol de oro
en la cima vertiendo el primer lloro!

Por qué, si ya anochece,
acrece
su empuje sobre el yunque impío?
Por qué si hay tanto frío,
el fuego es más oscuro
y el hierro es aún más duro?
Si hasta el cielo descansa,
sollozando...; por qué Juan no se cansa?

La derrotada tarde
cobarde
se quema en su sonrisa burlona,
y el triste invierno encona
el sudor del herrero
fiero,
y la carne dolida
de su prole aterida
que en harapos enjambre
en torno de aquel padre llora de hambre!

Siluetas en el ocaso,
del brazo
martillando el yunque a la lumbre.
¡Visión de ignota cumbre
que el rayo siempre asalta,
por ser entre las cumbres la más alta! (Vallejo 1991: 41).

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.

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...

Feliz de ti, en este calor en que se encabritan
todas las ansias y todos los motivos;
cuando el espíritu que anima el cuerpo apenas,
va sin coca, y no atina a cabestrar
su bruto hacia los Andes
oxidenciales de la Eternidad (Vallejo 1991: 188).

4.1. Visiones del hombre: el herrero fiero y el arriero

«Oscura», poema publicado el 26 de mayo de 1917 en el número 30 de *Cultura Infantil*, transmite un elogio de la fortaleza del herrero fiero. La voz poética, impregnada de una actitud enunciativa, resalta el vigor expresado en el rostro del herrero («Nervuda faz de cobre»); luego, destaca su persistente fuerza («Si hasta el cielo descansa, / sollozando...; por qué Juan no se cansa?»); finalmente, contempla cómo la naturaleza afecta su corporeidad («el triste invierno encona / el sudor del herrero»). Por su parte, «Los arrieros», poema que cierra la sección «Truenos» de *Los heraldos negros*, muestra una imagen contemplativa del arriero. Inicialmente, la voz poética observa desde una distancia imaginaria («Arriero, con tu poncho colorado te alejas»); no obstante, al cavilar su recorrido, poetiza su destino («Al fin tú llegarás donde debes llegar»). Concluye con una comparación entre la dichosa situación del arriero («Feliz de ti») y la impotencia de la voz poética por no poder encaminarse «hacia los Andes / oxidenciales de la Eternidad».

Sobre «Oscura», Raúl Hernández Novás manifiesta que es «un curioso antecedente del asunto obrero en la poesía vallejjiana» (1988: 99); Ricardo González Vigil anota la presencia de «la emoción social de Vallejo» (1991: 42); Miguel Pachas Almeyda identifica el rechazo a «las condiciones en que sobrevivían los hombres del pueblo, quienes, a pesar de todos los esfuerzos que

realizaban, se mantenían en la pobreza» (2018: 149). Respecto a «Los arrieros», Alejandro Lora establece una contraposición: el arriero, aunque preso, saborea la vida, mientras que la voz poética, libre, cavila el futuro (1971: 125); Francisco Izquierdo Ríos asume que fue motivado por un viaje en el que Vallejo se encontraba con los arrieros, quienes iban «ritmando con sus llanques en esos caminos pedregosos y hostiles el dolor de todos los pobres del mundo» (1989: 18); para Nadia Podleskis, la voz poética expresa al trabajador «un sentimiento de simpatía y admiración a la vez» (1994: 124).

4.2. De la romantización del trabajo a la contemplación del hombre

En «Oscura», los versos se orientan a ensalzar el trabajo del herrero fiero; mientras que en «Los arrieros» se observa la trayectoria del arriero. La voz poética de «Oscura» romantiza la fortaleza del herrero, por ello, lo presenta con alto preciosismo: «Fresco aroma del agua», «Nervuda faz de cobre» y «Perfil que, acaso terso, / reflejó el sol de oro». Estos versos consolidan un matiz escolar al tema del poema, matiz que se conserva tenuemente en «Los arrieros», pero con mayor efectividad poética, pues logran transmitir con precisión el instante contemplativo del arriero. Así, tenemos que el objeto lírico, el arriero, es presentado mediante imágenes: «fabulosamente vidriado de sudor» y «saboreando el romance peruano de tu coca». En efecto, de «Oscura» a «Los arrieros» se pasa de un ensalzamiento casi delirante del esfuerzo del trabajador a una imagen más lírica.

«Oscura», en sintonía con los códigos románticos, entona el presente del herrero en una circunstancia gris; en cambio, «Los arrieros» despeja esta atmósfera opaca para, con mayor cavilación, desear al arriero un presente venturoso («Feliz de ti, en este calor») y un auspicioso futuro («Al fin tú llegarás donde debes llegar»). César Vallejo acierta en tratar un tema de índole

social dirigido a escolares dentro de un espacio-tiempo aquí/presente («Por qué si ya anochece... / Por qué si hay tanto frío»), pues lo impregna de realismo. Este tratamiento del aquí/presente queda como huella en los versos «Arriero, vas...» y «Arriero, con tu poncho colorado te alejas»; no obstante, la voz poética lo complejiza para «traer» el pasado («Y yo desde una hamaca / desde un siglo de duda / cavilo...»), y mirar con optimismo el futuro: «Al fin tú llegarás donde debes llegar, / arriero». En resumen, el tratamiento del tema desde el aquí-ahora es un eco pedagógico de «Oscura» presente en «Los arrieros», no obstante, Vallejo, para evitar la monotonía del tema, se anima por espacios-tiempos plurales.

La naturaleza, en «Oscura», decora en extenso el esfuerzo del herrero, en cambio, en «Los arrieros» se mantiene con mayor vivacidad. Así tenemos que «la tarde rubia», «el triste invierno» y «el ocaso», solo por mencionar algunas referencias a la naturaleza, sirven como ornamento lingüístico propio de un poema infantil; no obstante, en «Los arrieros» se nota un aprendizaje, pues se realiza un uso moderado y funcional, el cual le confiere mayor conciencia poética. Por tal motivo, el marco natural se convierte en marco temporal («Las doce. Vamos a la cintura del día») e interviene en el ánimo de la voz poética, ya que los zancudos y «el estribillo gentil / y enfermo de una “paca-paca”» genera su disgusto («lamentado»). Entonces, observamos que el marco natural contribuye a la decoración ingenua en «Oscura», mientras que en «Los arrieros» interviene en el ánimo de la voz poética.

4.3. De la corporeización descriptiva a la corporeización afinada de la temática

«Oscura», en tanto poema de índole pedagógico, se preocupa por concretizar el esfuerzo del herrero mediante la construcción de dos isotopías corporales: 1. Perfil resistente: «fiero», «Nervuda

faz de cobre», «sonrisa burlona», «sudor del herrero» y «silueta»; 2. Fuerza: «acrece su empuje», «no se cansa» y «martillando el yunque». A partir de estas isotopías, reconocemos los claros intentos de hacer «perceptible» la fortaleza del herrero, pues, por un lado, su furia y su vigor evidencian su férrea resistencia al trabajo; por otro, su «sonrisa burlona», su sudor y la conservada «silueta en el ocaso» muestran su desmesurada fuerza, ya que, aun cuando anochece, él continúa trabajando. No obstante, la fortaleza trasciende del rostro y adquiere una dinamización del cuerpo, por ello, «acrece su empuje» y «no se cansa», pero más sorprendente aún es que, hacia el atardecer, sigue «martillando su yunque». Este tratamiento del tema permite afirmar que la voz poética ha construido un poema con el afán de guiar visualmente al adolescente lector.

El tratamiento corporal del tema en «Oscura» deja una impronta demasiado borrosa en «Los arrieros». Cabe preguntarse, entonces, ¿a qué se deben las mínimas referencias corporales en dicho poema aun cuando las temáticas sean similares? Recordemos que «Los arrieros» es un poema en el que se diluye el enaltecimiento de la voz poética hacia el objeto lírico. Así, el arriero no es un motivo poético, sino un receptor del mensaje; sin embargo, las referencias corporales son mucho más afinadas y revelan mayor pericia poética. Por ejemplo, la pueril frase «sudor del herrero» adquiere mayor lirismo en la imagen «fabulosamente vidriado de sudor». Además, la forzada y monótona «sonrisa burlona» del herrero se rescata con mayor dinamicidad en el gerundio «saboreando», pero sobre todo en el accionar de la voz poética: «cavilo» y «atisbo». En resumen, las referencias corporales de «Oscura» son retomadas en menor proporción en «Los arrieros», pero con mayor funcionalidad.

Si las huellas corporales de «Oscura» adquieren mayor lirismo y dinámica en «Los arrieros», también se puede observar en este poema el encaminamiento hacia una concepción universal

del t3pico corporal. As3, la voz po3tica se3ala que est3 en un momento en el que apenas «el esp3ritu que anima el cuerpo». En primer lugar, observamos indicios de una 3ptica religiosa, pues se asume al esp3ritu como el impulso corporal; en segundo lugar, reconocemos atisbos filos3ficos de la dicotom3a esp3ritu-cuerpo, ya que se entienden como complementos; finalmente, nos percatamos de c3mo C3sar Vallejo transita de un tratamiento descriptivo-did3ctico del cuerpo en «Oscura» hacia una meditaci3n de mayor alcance universal en «Los arrieros». En mi opini3n, estamos frente a un poeta que empieza a reflexionar sobre la dicotom3a cuerpo-humanizaci3n.

4.4. El hacer saber: de la interrogaci3n al auditorio a la comunicaci3n po3tica

«Oscura» plantea interrogantes hacia el auditorio simulado: «Por qu3 si ya anochece / acrece / su empuje sobre el yunque imp3o?» y «Por qu3 si hay tanto fr3o, / el fuego es m3s oscuro / y el hierro es a3n m3s duro?». Observamos, entonces, una voz po3tica cuyo desconcierto se traduce expl3citamente en su deseo de «saber» la naturaleza de la fortaleza del herrero, pero, de manera impl3cita, persigue «hacer saber» al lector escolar que los efectos («acrece / su empuje sobre el yunque imp3o») requieren una explicaci3n de la causa («Por qu3...») a partir de un contexto («si ya anochece»). En «Los arrieros», este «hacer saber» al lector contin3a, aunque no con aires positivistas, pues la voz po3tica se «comunica» con el arriero en tono amical: «vas fabulosamente...», «con tu poncho colorado te alejas», «cavilo tu horizonte, y atisbo», «Al fin t3 llegar3s donde debes llegar». El «hacer saber» por medio de la interpelaci3n, en mi opini3n, se convierte en un «hacer saber» con una dimensi3n m3s comunicativa.

El «hacer saber» en «Oscura» lleva al lector hacia una respuesta a partir de las condiciones propuestas («Por qu3 si...») en el que, potencialmente, aumentar3a el caudal de conocimiento,

pues responder por qué se incrementa la fuerza o por qué el hierro adquiere mayor dureza, en las circunstancias en las que se ha planteado, amplía el bagaje cultural del lector. En «Los arrieros», en cambio, el «hacer saber» genera un «hacer que se dé cuenta» a partir de la comunicación serena, por ello, la voz poética se dirige al tú lírico, el arriero, con la intención de informar generosamente: arriero, te recuerdo que «Vamos a la cintura del día», te anuncio que «Al fin tú llegarás donde debes llegar» y debes estar «Feliz de ti». La interrogación por la fortaleza del herrero, ahora, se ha convertido en una conversación con el arriero. En síntesis, el «hacer saber» de cuño pedagógico de «Oscura» se mantiene en «Los arrieros», pero con la intención de alcanzar la comunicabilidad.

En «Oscura», la voz poética se interroga por la inexplicable fortaleza del herrero y, de ese modo, la enaltece: «Si hasta el cielo descansa / sollozando...; por qué Juan no se cansa?»; sin embargo, en «Los arrieros» se poetiza el instante reflexivo: «Y yo desde una hamaca, / desde un siglo de duda, / cavilo tu horizonte». Queda en evidencia que la hipérbole en tono coloquial («Si hasta el cielo se cansa») y la alusión interrogativa del tema («por qué Juan no se cansa?») traza la apuesta pedagógica del poema, ya que pretende interpelar a un lector en condiciones de conmoverse. En «Los arrieros», aun cuando el objeto lírico sea un trabajador, el ejercicio cognitivo de la voz poética continúa, pero adquiere una dimensión contemplativa, ya que «cavila» el horizonte del arriero. En síntesis, el diferente tratamiento del tema nos revela cómo el ánimo inquisitivo de «Oscura» se modula hacia la contemplación poética en «Los arrieros».

5. LAS INTERFERENCIAS MORFOLÓGICAS DE «ARMADA JUVENIL» EN «TERCETO AUTÓCTONO II»

ARMADA JUVENIL

Princesa incaica. ¡Pasa! ¡Tu corte real ha muerto!
Tu lunar es un grano de dolor imperial,
que emerge al bronce triste de tu perfil desierto,
cual punta amenazante de incógnito puñal.

Princesa incaica. ¡Pasa! ¡Tu corte real ha muerto!
¡Tostar deben tus venas la pólvora mortal
de tus arcaicos odios y encontrarás tu huerto
de emperatriz, en una mañana purpural!

Ciudades, costas, sierras, cruzando vas; y a veces
decepcionada lloras y callas y envejeces;
y escupen tus antiguas mendigas tu dolor!

¡En el cuartel en que armas la gran venganza, aguzan
sus flechas mil Silencios; y mil Ensueños cruzan
montados en los pumas chispeantes del rencor!

(Vallejo 1991: 51).

TERCETO AUTÓCTONO

II

Echa una cana al aire el indio triste.
Hacia el altar fulgente va el gentío.
El ojo del crepúsculo desiste
de ver quemado vivo el caserío.

La pastora de lana y llanque viste,
con pliegues de candor en su atavío;
y en su humildad de lana heroica y triste,
copo es su blanco corazón bravío.

Entre músicas, fuegos de bengala,
solfea un acordeón. Algún tendero
da su reclame al viento: «Nadie iguala!»

Las chispas al flotar lindas, graciosas,
son trigos de oro audaz que el chacarero
siembra en los cielos y en las nebulosas (Vallejo 1991: 132).

5.1. Presentación de la princesa incaica y la pastora de lana

«Armada juvenil» es un soneto publicado en setiembre de 1917 en el número 34 de *Cultura Infantil*. La voz poética, a partir de una actitud apostrófica, se dirige a la princesa incaica para recordarle una situación: «Tu corte real ha muerto». Esta metáfora de la desaparición del Imperio incaico implica una tarea preponderante para el tú lírico: «Tostar deben tus venas la pólvora mortal». Finalmente, «cuenta» que el histórico dolor de la joven princesa se convierte en el aliciente para una silenciosa y esperanzadora venganza. «Terceto autóctono II», por su parte, pertenece al poema homónimo, el cual integra la sección «Nostalgias imperiales» de *Los heraldos negros*¹. En el primer cuarteto se consigna la alegría del indio (normalmente triste) y el recorrido del gentío de indígenas hacia la festividad del «altar fulgente». Sin embargo, en el segundo cuarteto se idealiza a «La pastora de lana y llanque», pues presenta «pliegues de candor en su atavío», posee una «humildad de lana heroica» y, además, «copo es su blanco corazón bravío». Por último, en los tercetos poetiza las luces artificiales que adornan la festividad.

Respecto a «Armada juvenil», Alcides Spelucín señala que propicia el descubrimiento de huellas del sentimiento indígena

1 Conviene recordar que una versión de este soneto fue publicada el 28 de julio de 1916 en *La Reforma* como parte de «Fiestas aldeanas» (Vallejo 1991: 132), lo cual nos indica que su concepción fue, en realidad, antes que «Armada juvenil».

que posteriormente se esclarecerá (1989: 54); para Gonzalo Espino, explora «la condición subordinada de la «princesa» andina, cuya marginalidad social lo impregna de dolor y reproche» (1992: 56); Edmundo Bendezú señala que transmite una evocación dolorosa e irónica de la desaparición del imperio, no obstante, formalmente, mantiene la rima cruzada y prefiere los alejandrinos (2006: 33-34). Sobre «Terceto autóctono II», Luis Monguió advierte la presencia de imágenes agrícolas utilizadas por Leopoldo Lugones en «Los fuegos artificiales» (1952: 100); André Coyné reconoce la influencia de Herrera y Reissig, pues se logra una mejor espiritualización del crepúsculo y las imágenes logran captar lo fugaz (1957: 29); César Ángeles Caballero asevera que los dos últimos versos incluyen una vegetación que configura el paisaje psicológico y el estado emocional de César Vallejo (1993: 62-63).

5.2. Del soneto en escenas al soneto en instantes

En «Armada juvenil», cada estrofa se genera a partir de un objeto: en el primer y segundo cuarteto, el lunar y las venas de la princesa, respectivamente; en el primer terceto, la princesa incaica y sus antiguas mendigas; finalmente, en el segundo terceto, el Silencio y el Ensueño. Estos objetos hacen posible que se construya un soneto de escenas prosadas, es decir, un soneto de definiciones, descripciones o acciones y que se reconocen a partir de los verbos principales: tu lunar «es», tus venas «deben»; tú «vas»; mil Silencios «aguzan» y mil Ensueños «cruzan». En «Terceto autóctono II», este procedimiento se mantiene solo en dos estrofas: en el segundo cuarteto, la pastora «viste» y, en el segundo las chispas «son», mientras que en las otras dos estrofas se muestran instantes: en el primer cuarteto, el indio triste «echa una cana al aire», el gentío va «hacia el altar fulgente» y el ojo del crepúsculo «desiste de ver»; en el primer terceto, un acordeón «solfea» y algún tendero «da su reclame al viento».

Como se observa, la voz poética conserva las escenas prosadas, pero también se muestra capaz de captar lo fugaz.

En tanto poema dirigido a un público infantil, el inicio estrófico de los cuartetos de «Armada juvenil» cumple una intención clarificadora para el tú lírico a partir de la inclusión de la causa (primer cuarteto) y el deseado efecto (segundo cuarteto). Así, primero se presenta el hecho («Princesa incaica. ¡Pasa! ¡Tu corte real ha muerto!»), luego le recuerda que su lunar «es un grano de dolor imperial» para, finalmente, esperar que sus venas deban tostar «la pólvora mortal». En el caso de «Terceto autóctono II», los cuartetos esclarecen a partir del delineamiento de cuadros poéticos planos precisos, por ejemplo, «Hacia el altar fulgente va el gentío» en el primer cuarteto y «La pastora de lana y llanque viste» en el segundo cuarteto. En efecto, el rasgo intertextual entre «Armada juvenil» y «Terceto autóctono II» es el propósito esclarecedor de los cuartetos, que va de un ánimo pedagógico-positivista hacia un fin más estético.

En los tercetos de «Armada juvenil», las escenas poseen mayor descripción pragmática, es decir, detalle de acciones expresado en los verbos, en este caso ocho: «vas», «lloras», «callas», «envejeces», «escupen», «armas», «aguzan» y «cruzan». Observamos, entonces, que Vallejo, entendiendo sobre todo que el poema tiene un trasfondo histórico, muestra predilección para contar, aspecto intertextual moderado en «Terceto autóctono II», ya que, a sabiendas del uso eficaz de los tercetos como cierre de los sonetos, solo consigna cinco verbos: «solfea», «da», «iguala», «son» y «siembra». En el primer terceto, resulta significativa la inclusión de la expresión «Nadie iguala!» de boca del tendero, puesto que, aun cuando se utilice la voz real de las personas, se convierte en solo un instante del cuadro y no en una escena. En resumen, Vallejo comprende la función de las estrofas dentro de un soneto, pero, sobre todo, busca la precisión de construir imágenes.

5.3. Del alejandrino juvenil a la madurez del endecasílabo

Los versos alejandrinos de «Armada juvenil» permiten la narratividad, recurso propio de un poema dirigido a un público infantil. La extensión del alejandrino le permite a la voz poética presentar con claridad las situaciones más importantes del poema: «Princesa incaica. ¡Pasa! ¡Tu corte real ha muerto», «Tu lunar es un grano de dolor imperial», «Tostar deben tus venas la pólvora mortal», incluso en algunos versos, le da la posibilidad de agregar palabras con facilidad, tal como sucede con la frase «y a veces» en el verso inicial del primer terceto. Asimismo, le permite otorgar la libertad de incluir perífrasis sin mucho rigor: «un grano de dolor imperial», «bronce triste de tu perfil desierto», «punta amenazante de incógnito puñal», «los pumas chispeantes del rencor». Identificamos, entonces, que la voz poética, a partir del alejandrino, puede «contar» didácticamente la situación de la «princesa incaica».

Este afán narrativo del poema para escolares es una intertextualidad en «Terceto autóctono II», aunque de manera intermitente. Esta intermitencia de la narratividad se produce debido que el endecasílabo no concede mucha facilidad para generar oraciones completas y, por ello, recurre al encabalgamiento para completar el instante: «Entre músicas, fuegos de bengala / solfea un acordeón», «Las chispas al flotar lindas, graciosas / son trigos de oro audaz». Igualmente, conserva algunas perífrasis: «El ojo del crepúsculo», «su humildad de lana heroica y triste», «trigos de oro audaz»; no obstante, se convierten en imágenes poéticas de cuño modernista, tal como se observa en «pliegues de candor en su atavío» y «su blanco corazón bravío». En síntesis, la narratividad, al ser trasladada en versos endecasílabos, le exige percepción fina para alcanzar lirismo.

A partir del análisis, podemos señalar que son los versos alejandrinos los que consiguen que «Armada juvenil» se constituya como un soneto que, a través de la «narración»

enseñe al lector a partir de una lógica argumental. Sin embargo, en «Terceto autóctono II», César Vallejo es más consciente de su quehacer poético y logra escribir imágenes más humanizadas. Observamos que del extenso y descriptivo alejandrino «Princesa incaica. ¡Pasa! ¡Tu corte real ha muerto!» transita a un endecasílabo más visual: «Echa una cana al aire el indio triste», y del predecible y cuasipomposo verso «Tu lunar es un grano de dolor imperial», arriba a un verso con mayor exigencia para crear una imagen: «copo es su blanco corazón bravío». Por todo lo dicho, concluimos que el paso del alejandrino al endecasílabo formalmente significó para Vallejo el tránsito de un matiz pedagógico a un matiz poético.

5.4. De la adjetivación cuantitativa a la adjetivación significativa

En «Armada juvenil», se utilizan dieciséis adjetivos calificativos: en dos ocasiones, «incaica» y «real»; en una ocasión, «imperial», «triste», «amenazante», «incógnito», «mortal», «arcaicos», «purpural», «decepcionada», «antiguas», «gran», «montados» y «chispeantes». En «Terceto autóctono II», aunque presenta cierta moderación, se alcanza a contar diez: en dos ocasiones, «triste»; en una sola ocasión, «fulgente», «quemado», «heroica», «blanco», «bravío», «lindas», «graciosas» y «audaz». Deducimos, entonces, que la adjetivación es un procedimiento intertextual que Vallejo presenta en el estilo de su producción para escolares y en el estilo de su producción posterior, aunque con distinto resultado: por un lado, garantiza la decoración terminológica que encandilará al adolescente lector o declamador de «Armada juvenil»; por otro lado, sugiere una atmósfera ornamentada en «Terceto autóctono II», la cual provocará una exigente imaginación.

Considero que en «Armada juvenil» se prioriza una adjetivación cuantitativa, es decir, el adjetivo acompaña al sustantivo; mientras que en «Terceto autóctono II» se persigue una adjetivación significativa, vale decir, el adjetivo resalta al

sustantivo. Reconozco, además, que en ambos poemas solo cinco adjetivos logran la adjetivación significativa en función de sus atmósferas: en el primer poema, el imperio idealizado se alcanza con «princesa incaica», «corte real», «arcaicos odios», «mañana purpural» y «antiguas mendigas»; en el segundo poema, la algarabía festiva se logra con «altar fulgente», «blanco corazón bravío», «las chispas al flotar lindas, graciosas». A partir de la intertextualidad, nos percatamos de que la adjetivación significativa de César Vallejo de su etapa romántica se afina en su etapa modernista, apoyado en sus lecturas de Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig.

Un peculiar original procedimiento que se observa en «Armada juvenil» y que se impregna en «Terceto autóctono II» es la presencia de frases con propósito adjetival. La conciencia pedagógica instalada en el primer poema re-crea formas de adjetivar, tal como se aprecia en la frase «perfil desierto», en la cual se incluye al sustantivo «desierto» con eficaz función adjetiva para «perfil» y de ese modo transmitir la soledad; en el segundo poema, se apuesta por un procedimiento que confiera al poema una «adjetivación» más poetizada, aun cuando no se utilice adjetivos. Por ello, son significativas dos frases: la primera, «pliegues de candor», pues «de candor» caracteriza no solo la vestimenta, sino también la psicología de la pastora; la segunda, «humildad de lana heroica», ya que «de lana heroica» enternece a la pastora y, a su vez, la barniza de valentía. Como vemos, el intento por renovar la adjetivación se presenta en ambos poemas.

6. EL HORIZONTE DE RECEPCIÓN DE «A MI HERMANO MUERTO ...» Y «A MI HERMANO MIGUEL»

A MI HERMANO MUERTO...

Contemplo desde el muro que el tiempo cruel tortura
los últimos rubíes del sol que muere ya;
y el bronce de la iglesia comprende mi amargura
en la quejumbre humana que al firmamento da!

En la enlutada casa paterna aún perdura
un mundo de memorias de ti, que has muerto!... Ay!
Aún en mi alma tiembla la luz de tu ternura,
como una golondrina que viene y que se va...

En la loma lejana se eleva el cementerio,
por donde se robara la mano del Misterio,
cual nítida custodia, tu dulce corazón!

Advierto a nuestra madre! Y al entonar mi ruego
la Tierra que en el Cielo da golpes de esquilón,
¡Dios llora un sol de sangre, como un abuelo ciego...!

(Vallejo 1991: 49).

A MI HERMANO MIGUEL

In memoriam

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

Ahora yo me escondo,
como antes, todas estas oraciones
vespertinas, y espero que tú no des conmigo.
Por la sala, el zaguán, los corredores.

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

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

Oye, hermano, no tardes
en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá (Vallejo 1991: 196).

6.1. La evocación desde dos muros: el hermano muerto y el hermano Miguel

En «A mi hermano muerto ...», soneto publicado en agosto de 1917 en el número 33 de *Cultura Infantil*, Vallejo recuerda a su hermano Miguel, quien falleció el 15 de agosto de 1915. El recuerdo se vive como acción: «Contemplo desde el muro», sentimiento, «aún perdura / un mundo de memorias de ti» y metáfora: «tu dulce corazón». Del mismo modo, las expresiones son sinceras: «Aún en mi alma tiembla la luz de tu ternura», y clarificadoras: «como una golondrina que viene y que se va...». «A mi hermano Miguel» integra la sección «Canciones de hogar» de *Los heraldos negros* y, a partir del verso libre, ensaya el tono infantil, pero con la capacidad evocativa de un adulto: «Pero, hijos...». Así, la voz poética expresa la ausencia del hermano con mayor rigor metafórico: «donde nos haces una falta sin fondo!», y configura al juego de las escondidas como símbolo de la muerte: «Miguel, tú te escondiste / una noche de Agosto».

Sobre «A mi hermano muerto...», Alcides Spelucín afirma que es el primer testimonio lírico acerca del impacto emocional de Vallejo ante la muerte de Miguel, su hermano inmediatamente

mayor (1989: 53); Ricardo González Vigil comenta que su inclusión en *Cultura Infantil* se debe a la temática hogareña (Vallejo 1991: 50) y Edmundo Bendezú advierte que «la forma restrictiva del soneto impide el flujo libre de la emoción poética» (2006: 33). Respecto a «A mi hermano Miguel», Bernardo Gicovate precisa que «es un adulto y no un niño el que habla» (1968: 418), para Miguel Ángel Huamán aparece «la sinceridad de un yo poético que oscila entre la cruda realidad y los anhelos de un sentimiento puro» (2014: 43); Camilo Fernández Cozman sostiene que la comunicación plena entre el hablante y su hermano Miguel abre la posibilidad de vencer a la muerte y que ello permite entender que «los muertos conviven en un mismo espacio con los vivos» (2014: 86).

6.2. Horizonte de recepción temático: del recuerdo tierno a la conversación poética

En «A mi hermano muerto...», se construye el recuerdo tierno del hermano ausente a través del sentimiento nostálgico y el tono infantil. Los dos primeros versos son significativos para comunicar y transmitir al lector escolar la nostalgia de la voz poética «Contemplo desde el muro que el tiempo cruel tortura, / los últimos rubíes del sol que muere ya». Asimismo, el tiempo presente se convierte en un testigo del sentido recuerdo: «En la enlutada casa paterna aún perdura / un mundo de memorias de ti, que has muerto!... Ay!», pero que ayuda a enternecer el momento: «Aún en mi alma tiembla la luz de tu ternura», incluso observando el cementerio se enfatiza el «dulce corazón» del hermano. La ausencia física del hermano confiere una natural tristeza («amargura»), pero, consciente del receptor infantil, Vallejo modula el motivo de la muerte y dedica este emotivo poema a la ternura del hermano.

El tono tierno es una marca intertextual que se conserva en «A mi hermano Miguel»: «Me acuerdo que jugábamos esta hora,

y que mamá / nos acariciaba: “Pero, hijos...”»; sin embargo, el tema alcanza una mayor dimensión poética al convertir al juego de las escondidas en un juego en el que gana la muerte como se expresa en «Después te ocultas tú, y yo no doy contigo» y en «Miguel, tú te escondiste / una noche de Agosto». Notamos, además, que el recuerdo pasivo de «A mi hermano muerto...» se convierte en un recuerdo doloroso («Me acuerdo que nos hacíamos llorar, / hermano, en aquel juego») y, a su vez, en una búsqueda angustiante por encontrar a su hermano: «Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá». Hacia 1918, Vallejo es consciente del rigor poético que esperan sus lectores de *Los heraldos negros*, por ello, en «A mi hermano Miguel» el tema de la ausencia del hermano adquiere esencia metafísica.

Considero que la conciencia del distinto horizonte de recepción de «A mi hermano muerto...» y «A mi hermano Miguel» ha permitido que César Vallejo alcance madurez en la temática. Como hemos apreciado, en el primer poema, evocar la ausencia del hermano propicia una mayor concentración en la acción de la voz poética (evocar tiernamente al hermano) antes que profundizar en las implicancias de su ausencia. En cambio, en el segundo poema, la ausencia del hermano tiene una mayor significación para la voz poética, puesto que tiene implicancias en el dolor familiar: «Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa, / donde nos haces una falta sin fondo!». Sin dudas este verso demuestra la evolución temática de César Vallejo, ya que convierte la amargura personal por la muerte de un ser querido en un dolor de trascendencia familiar, el cual puede interpretarse como la tristeza profunda, eterna y universal por la muerte del prójimo.

6.3. Horizonte de recepción morfológica: de figuras bellas a figuras significativas

En «A mi hermano muerto...», la voz poética supone establecer la comunicación emocional con el receptor infantil a partir de la

claridad expresiva de las figuras literarias casi ñoñas. Así, el perfil sentimental del hermano es presentado mediante las metáforas «la luz de tu ternura» y «tu dulce corazón»; la campana se describe con la metonimia «el bronce de la iglesia»; la furia del tiempo se expresa con la personificación «el tiempo cruel tortura»; el intenso recuerdo se configura con la hipérbole «un mundo de memorias de ti» y la tristeza de la voz poética es comparada con el símil «como una golondrina que viene y que se va». En tanto poema infantil, las figuras literarias, al ser predecibles y estar matizadas de coloquialidad, presentan un relativo desafío cognitivo para el lector, pero, sobre todo, son una invitación para sumergirse en los recuerdos de la voz poética, invitación que con mucha virtud construye el César Vallejo docente.

Este matiz coloquial de las figuras literarias es un recurso intertextual que también configura al lector de «A mi hermano Miguel». Aparentemente, versos como «espero que tú no des conmigo», «Me acuerdo que nos hacíamos llorar, / hermano, en aquel juego» y «Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo» idealizan un diálogo entre la voz poética y su hermano; no obstante, conviene advertir que Vallejo, en poemas como «Los arrieros» y «Terceto autóctono II», otorgaba mayor significatividad a la coloquialidad. En ese sentido, interpretamos que si el hermano está muerto, entonces la esperanza de que no alcance a la voz poética («tú no des conmigo») es un rechazo a la muerte. Del mismo modo, relacionar el juego con el llanto («nos hacíamos llorar») nos permite entender que para la voz poética morir es un ocultamiento doloroso. Finalmente, jugar a ocultarse («Después, te ocultas tú») puede tener el penoso efecto de separar eternamente a las personas («y yo no doy contigo»).

Además de la intención decorativa de las figuras literarias, el afán de impactar emocionalmente propicia que la voz poética de «A mi hermano muerto...» utilice la exclamación constante. En total, incluye cinco signos de admiración de cierre (!) y solo

en el verso final el par completo: «¡Dios llora un sol de sangre, como un abuelo ciego...!». Este procedimiento, indudablemente, es un condicionamiento a la lectura en un tono admirativo, pues estamos frente a un poema escrito con intenciones declamatorias. En el caso de «A mi hermano Miguel» solo utiliza un signo de exclamación de cierre: «donde nos haces una falta sin fondo!»; sin embargo, creo que es mucho más efectivo, ya que transmite un estado de angustia a través de una frase exclamativa difícilmente explicable, pues el lector, en su deseo de comprender, se preguntará en qué consistirá una situación de «falta sin fondo».

6.4. Del horizonte pedagógico al horizonte poético

César Vallejo poetizó la ausencia de su hermano en «A mi hermano muerto...» y en «A mi hermano Miguel». Consciente de su intención pedagógica y su evolución poética, supuso proyectos estéticos según el tipo de receptor. Por ello, en el primer poema se nota el vivo intento de educar la sensibilidad del lector infantil, mientras que en el segundo poema reconocemos el propósito de interpelar la inteligibilidad del lector a través de la concepción metafísica de la muerte. Si bien en «A mi hermano muerto...» se comunica de manera patente la circunstancia que motiva la nostalgia de la voz poética («que has muerto!... ¡Ay!»), resulta más importante transferir la imagen tierna del hermano. En cambio, en «A mi hermano Miguel», ningún verso utiliza la palabra «muerto»; sin embargo, logra presentar la muerte con mayor trascendencia universal y como parte del juego de la vida, donde «cae sombra en el alma».

La diferencia entre la fecha de publicación de «A mi hermano muerto...» y «A mi hermano Miguel» es un año, tiempo suficiente para que César Vallejo tome decisiones significativas en cuanto a las formas de transmitir sentido en el poema de acuerdo con las expectativas del lector. Asume con acierto el uso de figuras literarias decorativas para un poema de recepción escolar, pero también es

consciente de que lo bello debe interpelar la inteligibilidad del lector. Por ello, la omnipresencia de la exclamación y reducida coloquialidad de «A mi hermano muerto...» es permutada por una reducida exclamación y omnipresente coloquialidad en «A mi hermano Miguel». Los resultados de dicha decisión son positivos, pues el Vallejo de aura pedagógica y emotiva evoluciona a un Vallejo de exigencia poética, en otras palabras, un Vallejo encaminado a conquistar un lenguaje propio, solidario y universal.

A partir del análisis intertextual entre «A mi hermano muerto...» y «A mi hermano Miguel» podemos vislumbrar el camino que emprendió César Vallejo en pos de conquistar un lenguaje propio, solidario y universal. En principio, la búsqueda de un código para comunicarse con niños y adultos le exigió la modulación y la solidaridad de la voz poética. El poeta de Santiago de Chuco era consciente de que educar la sensibilidad infantil a través de la poesía requiere solidarizarse con la comprensión y emoción del niño, pero también entendió que ello era un ejercicio necesario para alcanzar el lenguaje propio. De igual modo, comprendió que su lenguaje debía trascender las sensibilidades particulares, por ello, el motivo lírico que impulsó «A mi hermano muerto...» fue presentado en «A mi hermano Miguel» con una magistral coloquialidad universal capaz de inquietar a cualquier lector.

7. REFLEXIONES SOBRE EL ITINERARIO PEDAGÓGICO-POÉTICO DE CÉSAR VALLEJO

El estudio comparativo de un racimo de poemas de *Cultura Infantil* y de *Los heraldos negros* ha sido un medio para rastrear con pertinencia el tacto pedagógico y poético de César Vallejo. Escudriñar las huellas temáticas de los poemas nos ha sido útil para identificar cómo del canto a la fortaleza del trabajador se arriba a la contemplación del hombre; desentrañar las interferencias morfológicas de las estrofas nos ha brindado luces

del tránsito de la narratividad a la captación de la imagen, y atisbar el horizonte de expectativa instalado en los versos nos ha permitido reconocer el paso del propósito sensible al propósito inteligible. En efecto, hemos podido contemplar la estela del itinerario pedagógico-poético del autor de *Poemas humanos*. Pero estos saberes presentan mayor significatividad de lo que aparentan, pues, aunque suene redundante decirlo, hemos aprehendido a un poeta «por» y «en» sus poemas.

Otro aprendizaje significativo de este análisis intertextual es que la emoción es el antetexto de la razón. El Vallejo pedagogo era consciente de que escribir poemas para un público infantil era una apuesta por apelar a la compasión hacia el hombre trabajador, a la esperanza del cambio y a la ternura de sus lectores. Precisamente, la compasión, la esperanza y la ternura de los poemas de *Cultura Infantil* son los antetextos de las consignas racionales de *Los heraldos negros*: la humanización, la imaginación rigurosa y la búsqueda de un lenguaje propio. Pero no solo ello, estos poemas infantiles significaron una etapa trascendental en su formación poética, ya que se constituyeron como medios para explicitar su empatía con un lector inquieto y, de ese modo, ir afinando una sensibilidad que le permita encontrar los símbolos para universalizar sus optimistas meditaciones sobre la vida.

Aunque resulte curioso decirlo, Vallejo no utiliza la palabra «solidaridad» a lo largo de toda su obra poética y solo en una ocasión en «Epístola a los transeúntes» de *Poemas humanos* alcanza a decir «éste ha de ser mi cuerpo solidario». Evidentemente, no estamos frente a un poeta que necesite «pregonar» su solidaridad ni que requiera de una afiliación política para ser solidario. Desde muy temprano, el autor de *Trilce* comprendió que la solidaridad no es un decir ni un ser, sino un actuar. Escribir pensando en su lector «escolar» e imaginar al lector «formado» ha sido una de las acciones más solidarias de Vallejo, pues, en ambas circunstancias ha ido tras la palabra exacta y la forma

pertinente para la comunicación de ideales humanos. Inspirados en los poemas de *Cultura Infantil*, *Los heraldos negros* recorre el mundo desde hace un siglo para propiciar el diálogo entre los hombres, pero desde hace más de un siglo César Vallejo actúa como un «cuerpo solidario».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁNGELES CABALLERO, César (1993). *César Vallejo. Su obra*. Lima: San Marcos.

BELLEMIN-NOËL, Jean (2008). «Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto». En PASTOR, Emilio (comp.). *Genética textual*. Madrid: Arco/Libros, 53-78.

BENDEZÚ, Edmundo (2006). *César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: Editorial Universitaria.

COYNÉ, André (1949). «Apuntes biográficos de César Vallejo». *Mar del Sur*, 8, 45-70.

_____ (1958). *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Editorial Letras Peruanas.

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

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

GICOVATE, Bernardo (1968). «Lo infantil en el pensamiento y en la expresión de César Vallejo». Recuperado de <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/lo-infantil-en-el-pensamiento-y-en-la-expresion-de-cesar-vallejo/>>. (Consulta 12 de mayo de 2019).

GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

HERNÁNDEZ NOVÁS, Raúl (1988). «[Nota a “Oscura”]». En VALLEJO, César. *César Vallejo. Poesía completa*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias-Casa de las Américas, 99.

HUAMÁN VILLAVICENCIO, Miguel Ángel (2014). *Vallejo dice hoy... Cómo leer poesía: una aproximación metodológica*. Lima: Cátedra Vallejo.

IZQUIERDO RÍOS, Francisco (1989). *César Vallejo y su tierra*. Trujillo: Libertad.

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

MARTÍNEZ, José (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.

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

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

PASTOR, Emilio (comp.) (2008). *Genética textual*. Madrid: Arco/Libros.

PODLESKIS, Nadia (1994). «La solidaridad en la poesía de César Vallejo». En ESTUARDO CORNEJO, Raúl (comp.). *César Vallejo*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 123-133.

SPELUCÍN, Alcides (1989). *Contribución al conocimiento de César Vallejo*. Trujillo: Libertad.

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

VELÁZQUEZ, Manuel (2014). «Poemas pedagógicos de César Vallejo». En FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Cátedra Vallejo, 347-357.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 49-63

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5198

Los heraldos negros: relaciones y fricciones con las estéticas de su tiempo

The Black Heralds: Relations and Frictions with the Aesthetics of their Time

MANUEL TRINIDAD PANTIGOSO PECERO

Universidad Ricardo Palma

(Lima, Perú)

mpantigoso@urp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-4449-2505>



RESUMEN

Este artículo se inicia con la ubicación de *Los heraldos negros* dentro del contexto social, político y literario de la época, señalando sus relaciones y sus diferencias con el aún vigente modernismo y con la vanguardia, así como su condición de «libro puente», aglutinador de temas que se reiterarán y ampliarán en la madurez de su obra futura, como el dolor, la piedad humana, el sentimiento indígena, el hogar, el amor, el erotismo, el drama social, la eternidad; todos ellos ejes temáticos por los que se orientará la poesía peruana.

Palabras clave: relaciones, ruptura, modernismo, vanguardia, estilo.

ABSTRACT

This article begins placing *The Black Heralds* in the social, political and literary context of the time, pointing out their relations as well as their differences with the still current Hispanic American modernism and with the avant-garde, as well as their condition of «libro puente» [«bridge word»] agglutinative of themes that will be reiterated and expanded in the maturity of their future work, such as pain, human piety, indigenous feeling, home, love, eroticism, social drama, eternity; all of them thematic focus by which Peruvian poetry will be oriented.

Key words: relations, rupture, modernism, avant-garde, style.

Recibido: 15/04/19 Aceptado: 20/05/19

1. ANTECEDENTES

César Vallejo pertenece a esa generación de escritores que insurgieron, casi simultáneamente, en la segunda década del siglo pasado, en cuatro ciudades importantes del Perú: Trujillo, Lima, Arequipa y Puno. Los escritores del Grupo Norte, al que se adhiere Vallejo, movimiento que todavía tiene deudas con el modernismo, leen intensamente a los poetas franceses y su renovación literaria va a la par con una nueva orientación ideológica que se va estructurando de acuerdo con la realidad social y política del país. Los poemas de *Los heraldos negros* empiezan a gestarse desde 1915, cuando Vallejo se vincula con el grupo de escritores que entonces alborotaban el plácido ambiente trujillano en donde se alternaban las caminatas campestres con los recitales y sus ágapes.

La portada del libro tiene como fecha de publicación el año 1918, pero el poemario recién aparecería para el público en julio de 1919. Su gestación y su publicación se enmarcan dentro de un conjunto de acontecimientos de gran repercusión política y social, los cuales definirían la historia del mundo contemporáneo.

En 1917 se consuma la Revolución rusa. En el Perú, bajo el gobierno de Pardo, los efectos de la Primera Guerra Mundial influyen en la agitación social y en la orientación ideológica. La lucha por las ocho horas en 1918 permite a los anarcosindicalistas llevar su propaganda a las masas de forma intensa. Se produce una declaración oficial de la Federación de Estudiantes de simpatía con las reivindicaciones obreras. Ese año muere Manuel González Prada. Se inicia la Reforma Universitaria en Córdoba, Argentina. Al año siguiente, gracias a la acción cultural de Raúl Porras Barrenechea, se da impulso a la formación del Conversatorio Universitario de 1919. Se inicia también el segundo gobierno de Augusto B. Leguía, conocido como «la Patria Nueva». De otro lado, ese año morirían Abraham Valdelomar y Ricardo Palma.

César Vallejo llega a Lima el 30 de diciembre de 1917. Su estancia en la capital le permitió conocer de cerca las manifestaciones del movimiento social obrero que empezaba a tomar cuerpo. Buscó por entonces la amistad de escritores, periodistas y gente ligada al arte. Empieza su relación con Adán Felipe Mejía («el Corregidor»)¹, Augusto Aguirre Morales, Gonzalo y Ernesto More, Juan José Lora, José Diez Canseco y Luis Berninzone. Vallejo se entregaría con pasión a ese aprendizaje inspirado en la realidad

1 La influencia del Corregidor sobre la escritura de Vallejo es algo que aún no se ha estudiado como corresponde, pero es evidente que debió producirse durante esos años de intensa tertulia en donde prevalecía el juego verbal al que era tan adicto el Corregidor. Hay, pues, algo esencial que los une: ese espíritu vanguardista en la recomposición de la palabra, para crear otra de significación intensa.

social y humana, en su experiencia directa en las huelgas, en los mítines y en el mismo ritmo cardíaco de la calle, lejos de cualquier actitud libresca o de gabinete.

En enero de 1918 entrevista a Abraham Valdelomar, quien se aprestaba a realizar varias giras por el país con el propósito de dictar conferencias con temática nacionalista y artística. Sin duda, este encuentro sería un momento crucial en el ascenso poético del vate santiaguino, pues el Conde de Lemos sería el primero en inculcar en él una visión totalizadora del país, dentro de lo que denominaba «culturización integral de las masas». Esa mirada global aparecerá precisamente en *Los heraldos negros* a través de un poliedro de temas, como el drama social, el sentimiento indígena, el hogar, la protesta metafísica, el dolor, el erotismo, la piedad humana. También las varias estéticas acumuladas en sus páginas: modernismo, posmodernismo, simbolismo, indigenismo, preparación para la vanguardia. Estéticamente, el libro estaba ya en proceso de forjar un estilo personal; pero en sentido ético es el poemario más abarcador y holístico de su tiempo, es el libro que resumía lo que el Perú buscaba dentro de sus variadas identidades raciales: el indio, el cholo, el mestizo.

Ya es muy conocida la influencia de Valdelomar sobre un aspecto en la poesía de Vallejo: aquella que tiene que ver especialmente con la temática hogareña en donde aparecen las figuras imperdibles de la madre, del padre, de los hermanos. Estas escenas hogareñas no solo aparecerán en la última sección de *Los heraldos negros*, sino que se amplían en gran parte de los textos de *Trilce* y aun de *Poemas humanos*.

El 30 de marzo de 1918 Vallejo publica en la *Reforma* su entrevista a José María Eguren. El poeta de *Simbólicas* le diría: «¡Oh, cuánto hay que luchar, cuánto se me ha combatido!», expresión a tono con lo que sufriría Vallejo en su vida trashumante y dolorosa. Más adelante, en una misiva, Eguren le brinda elocuentes palabras: «Sus versos me han

parecido admirables por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa» (Abril 1980: 68). Hay que recordar que desde su aparición *Los heraldos negros* fue tildado de libro simbolista.

También en el mes de marzo Vallejo entrevistaría a Manuel González Prada, a quien visitaría en la Biblioteca Nacional. Vallejo le escucharía decir expresiones que coloca en su texto y serían un acicate para la estética renovadora de *Trilce*:

Hay que ir contra las trabas, contra lo académico.

[...]

—En literatura —prosigue— los defectos de técnica, las incongruencias en la manera, no tienen importancia.

—¿Y las incorrecciones gramaticales? —le pregunto, evidentemente— ¿Y las audacias en la expresión?

Sonríe de mi ingenuidad; y labrando un ademán de tolerancia patriarcal, me responde:

—Esas incorrecciones se pasan por alto. Y las audacias precisamente me gustan (Espejo 1965: 218).

En este contexto, en junio de 1918 aparecen tres poemas de Vallejo publicados en *Nuestra Época*, revista política y literaria a cargo de José Carlos Mariátegui y César Falcón. Los poemas son «La de a mil», «Aldeana» y «Heces», textos primordiales que integrarán luego *Los heraldos negros*².

Por ser un termómetro del momento histórico, *Nuestra Época* debe ser analizada tomando en cuenta la coincidencia con una

2 Junto a los tres poemas de Vallejo aparece, en la misma página, el artículo de Carlos del Barco: «La reacción obrera y la revolución social», que da cuenta de la organización del proletariado como fuerza social: «Constatar este despertar, es constatar que nuestra clase obrera ha evolucionado en el sentido político. Y cumpliendo así con una aspiración secreta de vida y mejoría, ha colaborado con el progreso nacionalista».

transición del decadentismo literario hacia la observación crítica de la realidad, superando esa preocupación meramente literaria que animara, por ejemplo, a los editores de *El Aquelarre*, *La Tea* y *Colónida*³.

Sobre este año de 1918, Mariátegui diría: «Nauseado de política criolla, me orienté resueltamente hacia el socialismo, rompiendo con mis primeros tanteos de literato inficionado de decadentismo y bizantinismo finiseculares, en pleno apogeo» (s. f.: 9)⁴.

César Vallejo también atravesaba un franco proceso de maduración teniendo como foco central la cambiante escena del momento. El manifiesto de la revista calzaba con las expectativas íntimas del vate santiaguino. Leamos: «Porque creemos que comienza con nosotros una época de renovación que exige que las energías de la juventud se pongan al servicio del interés público. Y en plena juventud... aportamos a cada obra el conocimiento de la realidad nacional» (Mariátegui s. f.: 9).

«La de a mil», uno de los textos publicados en *Nuestra Época*, refleja un fondo social muy en boga. El poeta recoge el tema del azar que aparece también en «Los dados eternos». Este texto se conecta con el famoso poema de Mallarmé: «Una jugada de dados nunca abolirá el azar», cuya traducción llegaría a Lima en uno de los números de la revista *Cervantes*, de Madrid (1919). El poema nos remite, también, a la obra de teatro de Leonidas Yerovi titulada «La de a cuatro mil»: un premio de lotería proporcionaría no solo la felicidad, sino, sobre todo, un cambio en la situación

3 En *Nuestra Época* debemos resaltar la presencia de escritores procedentes de varias regiones del país que, en sus afinidades y coincidencias, denotan la sensibilidad de una generación que en lo político y en lo estético adoptan una posición y ofrecen un mensaje. Estos escritores fueron César Vallejo, Percy Gibson y César A. Rodríguez.

4 En adelante se citará esta edición.

social que liberaría de la obligación de trabajar y de la pobreza agobiante identificada en la obra con el infortunio. Lo cierto es que en el poema de Vallejo hay un corte con la estética y la visión predominante del modernismo:

LA DE A MIL

El suertero que grita «La de a mil»,
contiene no sé qué fondo de Dios.

Pasan todos los labios. El hastío
despunta en una arruga su yanó.
Pasa el suertero que atesora, acaso
nominal, como Dios,
entre panes tantálicos, humana
impotencia de amor.

Yo le miro al andrajo. Y él pudiera
darnos el corazón;
pero la suerte aquella que en sus manos
aporta, pregonando en alta voz,
como un pájaro cruel, irá a parar
adonde no lo sabe ni lo quiere
este bohemio dios.

Y digo en este viernes tibio que anda
a cuestras bajo el sol:
¡por qué se habrá vestido de suertero
la voluntad de Dios! (Vallejo 1991: 156).

Se percibe que Vallejo hace el análisis y la síntesis de la condición humana mediante los conflictos sociales que experimentaba en carne propia. Pero el 8 de agosto de 1918 el poeta conoce la tensión máxima del dolor a través de la muerte de su madre en Santiago de Chuco. Y este tema de la orfandad será, a partir de entonces, otro eje que atravesará toda la obra futura de Vallejo.

Tiene su génesis precisamente en *Los heraldos negros*, en la sección «Canciones de hogar». El poeta, dueño ya de sus recursos expresivos, dedicará a la autora de sus días versos tan sentidos como estos, en donde también está ese sentimiento religioso de creer para ver lo esencial:

Y mi madre pasea allá en los huertos,
saboreando un sabor ya sin sabor.
Está ahora tan suave,
tal ala, tan salida, tan amor (Vallejo 1991: 195).

En otro texto estremecido que recuerda al hermano muerto, parece ser que Vallejo alcanza el esplendor de su lenguaje, pero habrá que esperar a *Trilce* para que ello se cristalice plenamente. Leamos:

Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa
donde nos haces una falta sin fondo!
Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá
nos acariciaba: «Pero hijos...» (1991: 196).

El poema exuda emoción y ternura, y se despoja del rastro preciosista del modernismo. Adquiere su propio ritmo y se dirige hacia el verso libre. Las prédicas de González Prada y de Antenor Orrego empiezan a surtir impacto en el poeta que ahora se reconoce en su propio dolor. Advirtamos que en el tercer verso el poeta no dice «jugábamos “a” o “en” esta hora» sino «jugábamos esta hora», o «jugamos la hora» (referido a *hora* como objeto directo y no como adverbio).

Como hemos dicho, Vallejo empieza la escritura de *Los heraldos negros* a partir de 1915. Las primeras composiciones tienen huellas del modernismo de Rubén Darío y de Julio Herrera y Reissig, aunque ya se adviertan rasgos poco comunes en su estilo. A esos nombres también debería agregarse los de Whitman

y Nietzsche, y las tendencias del Romanticismo, el simbolismo francés y el novomundismo de Chocano. Pero el estilo vallejoano empieza a modularse con mayor precisión en 1917, aunque este es dispar si se toma en cuenta que a los poemas todavía les falta cuajar en su forma perdurable. Tal es el caso, por ejemplo, de la primera versión de una de las estrofas del poema inicial de *Los heraldos negros*, que tenía versos muy ornamentales y forzados:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que traiciona el destino.
Son esos rudos golpes las explosiones súbitas
de alguna almohada de oro que se funde en sol maligno.

Vallejo sería capaz de orientar esa forma amanerada hasta llegar a la expresión auténtica:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Como apunta Ricardo Silva-Santisteban: «El cambio que realizó Vallejo es tanto más notable porque no solo muestra su capacidad para innovar, sino también para resucitar de sus cenizas un poema carente de vida» (Vallejo 2004: 24). Sin embargo, el crítico extrema su opinión respecto a la influencia del modernismo en el primer libro de Vallejo⁵:

5 Como compilador del libro *César Vallejo. Obras esenciales*, Ricardo Silva-Santisteban solo salva doce poemas de *Los heraldos negros*: «Los heraldos negros», «La araña», «Heces», «Idilio muerto», «Ágape», «La de a mil», «Absoluta», «La cena miserable», «Los dados eternos», «Los pasos lejanos», «A mi hermano Miguel», «Enereida». Esta edición es, sin duda, demasiado apretada. No aparecen poemas esenciales como «Media luz», «Las piedras», «Retablo», «Setiembre», «El pan nuestro», «Deshora», «Aldeana», «El palco estrecho», «Dios», «Unidad», «Espergesia».

La lectura de *Los heraldos negros* como conjunto es una tarea penosa porque la mayor parte del libro ha pagado, con creces, su tributo al tiempo. [...] En la mayor parte del libro se da el modernismo más ramplón y pedestre que uno pueda imaginarse. Es un libro que se congracia con la estética oficial de la época y que, seguramente por ello, fue bien recibido por sus coetáneos (Vallejo 2004: 13).

Más allá del extremismo de esta opinión, consideramos que *Los heraldos negros* es un libro proceso que está reelaborando las influencias recibidas «las resacas de todo lo sufrido». Vallejo dialoga con ellas, pero aún en ese tránsito de su búsqueda poética este posee su temperatura, su tono, la forma de poetizar sus claroscuros, sus «atollos», sus «espumas». Nos parece muy esclarecedor lo que dice Antenor Orrego:

El libro entero, como lo repito, es un ensayo hacia la conquista de la forma definitiva, hacia la creación de la técnica personal; un audaz y prodigioso tanteo para forjar y dominar su instrumento expresivo. Desdeña porque las encuentra impropias o exiguas las técnicas ajenas, y emprende bravíamente la creación de una técnica suya, que encaje con cabal justeza en su don musical. De allí sus hondas caídas, sus angustiantes vacilaciones, sus saltos bruscos e incongruentes. Tropieza porque es un explorador, cae porque asciende, vacila porque salva abismos, es oscuro porque dice pensamientos nuevos. No es lo mismo caminar por sendas frecuentadas en que hay hospedajes fáciles, acogedores y confortables. Busca su instrumento para alcanzar la plenitud de su expresión, y decretado está que el artista mismo sea quien forje y selle el suyo, a costa de congojas caídas y doloridos quebrantos (1989: 99).

Vallejo continuará corrigiendo y realizando cambios sustanciales «para que el pan no se queme en la puerta del horno»; y lo hará hasta casi el cierre de la edición del libro, cuando el estilo en

general ya es propiamente vallejiano y está pronto para saltar a la radicalidad de *Trilce*. Un poema emblemático que da a conocer el nuevo cauce del estilo de Vallejo es «Retablo», en donde, junto con su admiración a Rubén Darío, arremete contra los malos imitadores que se «suicidan con sus propios oropeles»:

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
Darío de las Américas celestes! Tal ellos se parecen
a ti! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,
se internan, y aparecen... y, hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios! (Vallejo 1991: 175)

El año 1918 fue, pues, crucial para Vallejo en la consecución de un estilo autónomo que se apartaba del canon estético consagrado (el modernismo) y ya mantenía relaciones con otras estéticas: la visión integradora de Valdelomar, la polisemia y el simbolismo de Eguren y el aliento hacia la aventura poética que preconizaba González Prada. En un sentido figurado, el poeta corría en pos de la consecución de su estilo a 100 por hora. Ese año de 1918, por ejemplo, escribe los tres primeros textos de *Trilce*: poema LX «Es de madera mi paciencia», poema LXV «Madre me voy mañana a Santiago», poema LXVI «Dobla el dos de noviembre». Desde los primeros meses de 1919 Vallejo está embarcado en la escritura de su libro más vanguardista.

¿Qué consecuencias traerían estas relaciones y fricciones con las estéticas de su tiempo? Gracias a esta paridad y disparidad, *Los heraldos negros* es un libro concebido con una arquitectura heredada del Romanticismo y del simbolismo. Merced a los poetas simbolistas, el modernismo alcanzará la necesidad de estructurar el texto literario de acuerdo con una

visión universal, pero sin olvidar lo autóctono. Claro ejemplo de ello es *Alma América*, de José Santos Chocano, libro vertebrado sobre la conciencia del ser americano.

El poemario consta de seis partes y una obertura u ofertorio de un solo poema «Los heraldos negros». La primera parte se titula «Plafones⁶ ágiles», que es una deuda con el modernismo; tiene el gusto de escenas campestres y alusiones al deseo erótico. Luego viene «Buzos», una introyección al ser y a la condición humana desde su lado más desgarrador (los efectos de la araña y la muerte son significativos). «De la tierra» contiene poemas afectivos, cargados de deseo y conflictos cardinales. «Nostalgias imperiales» tiene la mirada prístina volcada hacia el origen, punto crucial de un nacionalismo indígena. «Truenos» es la sección más impactante del libro en la cual el vate aparece con mayor autonomía en sus recursos poéticos. «Canciones de hogar», finalmente, es la ternura que colma el libro con un mensaje esperanzador.

Los temas que trae el libro se desarrollarán vigorosamente en la obra posterior de Vallejo. Su visión múltiple —lo reiteramos— fue favorecida socialmente por la acción y la prédica de Abraham Valdelomar, que luchó, en sus últimos años, por el surgimiento de la conciencia nacional a través de la articulación de un vasto movimiento de estructura federativa.

Al respecto, Ricardo González Vigil señala:

En otro plano, su sensibilidad social e inquietud ideológica sintió el impacto de la prédica americanista y antiimperialista de Martí, Rodó y Darío (Orrego y Haya de la Torre estaban incubando lo que sería la Indoamérica antiimperialista del Apra), del novomundismo de Chocano, del afán de Valdelomar de

6 Término proveniente de la arquitectura que se refiere al plano inferior del saliente de una cornisa.

labrar una literatura genuinamente nacional (ahí sus «Cuentos criollos» y sus «Cuentos incaicos»), etc. Todas estas enseñanzas se vieron afianzadas en Lima, en 1918 (las entrevistas que Vallejo hizo a González Prada, Eguren y Valdelomar) (Vallejo 1991: XVIII).

Los heraldos negros trae, pues, a su modo, una preocupación integracionista del país, especialmente de la sierra y la costa, cuya impronta reaparecía luego con el «acentrismo» de Carlos Oquendo de Amat, en *5 metros de poemas*. Del espacio autóctono, Vallejo sabe pasar rápidamente al ambiente gris de la capital:

La pastora de lana y llanque viste,
con pliegues de candor en su atavío;
y en su humanidad de lana heroica y triste,
copo es su blanco corazón bravío.

[«Terceto autóctono»]

En Lima... En Lima está lloviendo
el agua sucia de un dolor
qué mortífero. Está lloviendo
de la gotera de tu amor.

[«Lluvia»]

Más que menospreciar la cantidad de metáforas modernistas que aparecen en el libro, hay que situarlo dentro del posmodernismo, que es el espacio de abandono del modernismo. Vallejo podía hablar, desde su lado más decadente, de:

sombras femeninas bajo los ramajes,
por cuya hojarasca se filtran heladas
quimeras de luna, pálidos celajes.

[«Nochebuena»]

Y describir luego, con acento personal, sobre la araña:

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

[«La araña»]

2. CONCLUSIONES

La afinidad de *Los heraldos negros* con el Romanticismo y el modernismo se da, a la vez, por asimilación, por pugnas y fricciones. Sin embargo, no son las únicas tendencias que Vallejo usó para la forja dialéctica de su estilo. También confluyeron otras estéticas más cercanas a la realidad nacional, como la visión integracionista de Valdelomar, el simbolismo musical profundamente humano de Eguren, la perspectiva innovadora de González Prada. Las entrevistas de Vallejo a estos tres maestros son indicadores de la alta estima que les tenía y de la voluntad de acercárseles en sus pautas estéticas y sociales.

También la publicación de *Nuestro Tiempo*, de Mariátegui, es una buena ventana para observar cómo se da ese cambio de las estéticas consagradas hacia aquella visión más realista y social, más afín con la modernidad.

Los heraldos negros es un libro de búsqueda aglutinadora que recoge múltiples temas: el dolor, lo absoluto, la eternidad, el anhelo de unidad, el sentimiento indígena, el erotismo, etc., que serán parte fundamental del mensaje trascendente de *Trilce*, *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL, Xavier (1980). *Exégesis trélica*. Lima: Gráfica Labor.

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

MARIÁTEGUI, José Carlos (s. f.). *Nuestra Época*. Edición facsimilar. Lima: Editora Amauta.

ORREGO, Antenor (1989). *Mi encuentro con César Vallejo*. Colombia: Tercer Mundo Editores.

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

_____ (2004). *Obras esenciales*. Selección, prólogo y cronología de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

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

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5199

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

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

THOMAS WARD

Loyola University Maryland

(Baltimore, Estados Unidos)

tward@loyola.edu

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



RESUMEN

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

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

ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 79-91

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5200

Resonancia de poemas franceses en *Los heraldos negros*

Resonance of French Poetry
in *The Black Heralds*

MARIE-MADELEINE GLADIEU

CIRLEP - EA 4299

Universidad de Reims Champagne-Ardenne

(Reims, Francia)

marie-madeleine.gladieu@univ-reims.fr

<https://orcid.org/0000-0002-5000-1998>



RESUMEN

Si es indudable la influencia de poetas románticos y modernistas, hispanoamericanos y españoles, la lectura de obras de poetas franceses del siglo XIX y comienzos del XX, románticos, parnasianos, simbolistas y otros dejó en este poemario huellas no menos ciertas. María Rosa Sandoval leía para el grupo de jóvenes poetas textos de Baudelaire, Nerval, Verlaine, Samain, Laforgue, Mallarmé, etc. Vallejo escuchó, entre otros poemas que también examinaremos, *Un coup de dés*, que despertó en él una serie de resonancias debidas a los sonidos del francés —cf. *La música verlainiana*—, interpretadas de varias maneras en su

creación. Algunas resonancias recuerdan el Romanticismo y las vanguardias, otras son más originales y personales, y la presencia de sonidos puros en *Trilce* invita a sospechar que en el primer poemario los sonidos desempeñaron ya un papel importante en la creación vallejana.

Palabras clave: resonancia, escritura poética, poesía francesa, César Vallejo.

ABSTRACT

Without doubt romantic and modernist, Spanish and Hispanic American poets influenced César Vallejo, but reading poetry books from French authors of the XIXth century and beginning of the XXth, romantics, parnassians, symbolists, etc., certainly impacted the Peruvian poet. María Rosa Sandoval read in French for the group of young poets pieces of poetry from Baudelaire, Nerval, Verlaine, Samain, Laforgue, Mallarmé... Vallejo heard these texts, and read also other authors as we shall observe, especially «Un coup de dés», that awoke in his sensibility series of resonance proceeding from French sounds —cf. *The music for Verlaine*— that the poet interprets in his poems in different situations and imagery. Some examples of resonance remember Romanticism, avant-garde movements, other ones are more original and personal. Whatever many examples of pure sounds in *Trilce* seem to confirm that in the first poetry book, sounds and their resonance are important for César Vallejo's poetic creation.

Key words: resonance, poetic writing, French poetry, César Vallejo.

Recibido: 28/05/19 Aceptado: 05/06/19

¿En qué consiste la resonancia de los textos de un autor en la creación de otro, narrador o poeta? En la lectura personal, generalmente silenciosa, algunas imágenes, situaciones, acciones o palabras impactan al lector que las memoriza, interpreta e imagina, solas o dentro de su contexto. Así nace un juego de espejos entre la mente, la fantasía, del escritor y la del lector: estamos en presencia del problema de la recepción y la interpretación, sutil equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo. Lo vivido por uno y otro, su cultura, su manera de reaccionar ante lo propuesto por el lenguaje, siempre difiere en algo. El impacto de las palabras se amplifica cuando la recepción del texto, escrito en otro continente y en un idioma extranjero, se hace mediante la lectura en voz alta de la mujer querida, que domina ese idioma y traduce luego lo leído para el oyente.

...une langue non sue, c'est pour qui est au seuil de la science propre un son autre, un son qui n'a pas de place dans celle qu'il sait, un son qui oblige donc à prendre conscience du son dans la parole, de son existence, oui, mais même d'abord de son fait, aussi impénétrable que celui d'une étoile au fond de la nuit, d'une pierre sur le chemin. Or le son, si on le perçoit ainsi, en amont de toutes les significations, c'est la bêche qui retourne le sol durci du langage, le levier qui peut remonter des mondes (Bonnefoy 2016: 240)¹.

La creación que nace bajo los auspicios de lo que podría llamarse el «teatro interior» del poeta y de las múltiples influencias que sufre, amplifica para el creador el contenido semántico y sonoro

1 ... una lengua que no se entiende es para quien esté empezando a descubrir la propia un resonar distinto, un resonar que no adviene en la que él conoce, un resonar que, por consiguiente, obliga a tomar conciencia del sonido dentro de la palabra, de su existencia, sí, mas incluso en primer lugar de su existir, tan impenetrable como el de una estrella en la noche cósmica, el de una piedra al borde de un camino. Ahora bien, el sonido así percibido, más allá de todos sus significados, es la lampa que remueve la tierra endurecida del lenguaje, es la palanca capaz de levantar mundos.

de las palabras, y mediante estas, la percepción del mundo que comunica en sus textos.

Sin negar la importancia obvia de Rubén Darío y otros poetas modernistas peruanos e hispanoamericanos —Santos Chocano y Amado Nervo entre los más leídos, y González Prada a quien el poeta dedica «Los dados eternos»—, Eduardo González Viaña, en *Vallejo en los infiernos*, recuerda la lectura en voz alta y en lengua original de poemas escritos en francés por poetas contemporáneos que hacía María Rosa Sandoval para el grupo de jóvenes escritores y poetas trujillanos (2009: 227), la cual dejó huellas en los poemas de César Vallejo, tanto en imágenes y situaciones como en sonoridades y ritmo de algunas palabras.

Los amigos de la bibliotecaria escucharon poemas, en verso y en prosa, de Baudelaire, Samain, Laforgue, Verlaine, afirma González Viaña. En la biblioteca a cargo de ella se encontraban también obras de Lautréamont —el franco-uruguayo Isidore Ducasse—, Nerval, Maeterlinck —belga de origen pero publicado en París—, Apollinaire. Vallejo sacó libros escritos por autores de lengua española o traducidos al español, y la lectura de María Rosa Sandoval le permitió el acceso a nuevas sonoridades y evocaciones, a otros mundos que el poeta descubre, imagina y se apropia a partir de las bases de su experiencia personal del universo propio, para luego integrar su creación. Es obvio que la resonancia no significa en el caso de Vallejo intertextualidad, sino huellas de imágenes y sonoridades de las cuales surgen en los poemas nuevas evocaciones, intensificación de algunas obsesiones presentes en los textos, y unas formas de interculturalidad que enriquecen la escritura poética.

Mediante la presencia de elementos comunes que se repiten en las obras poéticas, se observa un juego de espejos entre lugares naturales y universos fantaseados, tratándose de la evocación de paisajes o bien cercanos a Trujillo y a Lima, o situados en la parte

norte de Francia. La lluvia de invierno en Lima y la que cae en otoño en París, inacabable y fina, dan lugar a poemas de ámbito similar en Baudelaire —«Spleen»— y en Vallejo —«Lluvia»—. Los indicios de una lectura seguida de un comentario de «Spleen» surgen en «Lluvia». El agua que escurre por cristales y paredes formando goteras —*la pluie étalant ses immenses traînées / d'une vaste prison imite les barreaux* (Baudelaire 1972: 140)— corresponde a la imagen vallejana de «la gotera de tu amor» (Vallejo 1997: 223). Es una primera forma de resonancia: la evocación parisina, reinterpretada según la experiencia personal de Vallejo, pasa de escena realista con una comparación, a metáfora erótica marcada por el desengaño. El *jour noir plus triste que les nuits* (Baudelaire 1972: 140), el *cachot humide*² (Baudelaire 1972: 140), los *plafonds pourris*³ (Baudelaire 1972: 140), revierte en «el agua sucia de un dolor», síntesis de las imágenes baudelairianas. Y la *chauve-souris*⁴, el *peuple muet d'infâmes araignées*⁵ (Baudelaire 1972: 140), vinculadas a una visión tradicional del mundo de la brujería, se sintetizan en «la brujería de tu “sí”» (Vallejo 1997: 223), pasando de una evocación enteramente siniestra y mortífera —adjetivo que Vallejo introduce en su poema— muy poco peruana, a otra: la mujer seductora y «zaína», junto a elementos estéticos. En los dos poemas, además, ver la lluvia que cae lleva a presentir el camino al cementerio, con espíritus errantes, campanas y el carro fúnebre en Baudelaire el parisino, y en «Lluvia», con una evocación más frecuente del poeta, el «ataúd» y los huesos que dan lugar a una creación verbal, «me ahueso» —Baudelaire se atiene a la tradicional calavera—, además del paso a un

2 Calabozo húmedo.

3 Techos podridos.

4 Murciélago.

5 Pueblo mudo de arañas infames.

fenómeno más andino que costero, el «aguacero» que parece surgir espontáneamente en la imaginación de Vallejo. El *spleen* del personaje masculino difiere entre el hombre joven, sediento de amor y activo, y el ser más maduro, solo y casi pasivo. La resonancia no consiste, por consiguiente, en un simple fenómeno de intertextualidad, sino en la transformación de una situación y el estado de ánimo del personaje de un poema que interpreta e intensifica la experiencia del poeta, en otra interpretación de lo escrito, y escuchado en el presente caso, según nuevas pautas dictadas por vivencias del receptor del texto a partir del cual, entre otras posibles influencias, crea su obra propia.

El motivo retórico de Eros y Thanatos, junto con el del ataúd o de la tumba, deja percibir en *Los heraldos negros* cierta resonancia de *Les fleurs du mal*. El ejemplo más obvio es «El poeta a su amada», comparable con «La mort des amants» y «Le Léthé». La tradición poética medieval de los amantes unidos en la muerte resurge con cierta recurrencia en Baudelaire y Vallejo, evocada en el tiempo futuro en los dos poemarios, primer tipo de resonancia en Vallejo de la obra del poeta francés. En esta, sucede en un ámbito de lujo, en *des divans profonds comme des tombeaux*⁶ (Baudelaire 1972: 227) donde experimentan *leurs chaleurs dernières*⁷ (Baudelaire 1972: 227), en «La mort des amants» tanto como en «Le Léthé», poema en el cual el personaje masculino desea *ensevelir ma tête endolorie*⁸ (Baudelaire 1972: 256) en las faldas de la mujer, y luego *dormir plutôt que vivre / dans un sommeil aussi doux que la mort*⁹ (Baudelaire 1972: 256), tomando *la bonne cigüe*¹⁰ (Baudelaire 1972: 256), para navegar

6 Otomanas profundas como tumbas.

7 Los últimos calores.

8 Amortajar mi dolida cabeza.

9 Dormir antes que vivir un sueño tan grato como la muerte.

10 La rica cicuta.

por los ríos infernales, porque *L'Amour est assis sur le crâne / de l'Humanité*¹¹ (Baudelaire 1972: 217) —«L'Amour et le Crâne»¹²—. Vallejo se atiene a imágenes de la muerte de los amantes en las que la violencia del erotismo deja lugar a un cariño fraternal, a un sueño tan grato como la muerte, como si tan solo fuera el cansancio que sigue al acto sexual. «Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos. [...] Y en una sepultura / los dos dormiremos, como dos hermanitos» (1997: 172). Reserva las evocaciones de cierta violencia erótica a otros escenarios poéticos. La relativa frecuencia de palabras y expresiones que remiten a lo fúnebre en el poemario de Baudelaire, leído en francés por una voz amiga, hace resurgir en Vallejo recuerdos de tristes vivencias. No es el único elemento que explica la evocación recurrente de la muerte y la sepultura en *Los heraldos negros*, pero contribuye a avivar recuerdos, imágenes, sentimientos, y podría interpretarse el deseo de acompañar a una niña o una joven desaparecida con el de compartir el pan de cada día con todos los pobres: un reto fraternal imposible de realizar, vencer lo imposible.

El motivo poético de las flores, presente en las obras de tantos poetas, se hace más frecuente y complejo en *Los heraldos negros* en parte gracias a las lecturas en voz alta de *Les fleurs du mal* y de *L'intelligence des fleurs* de Maeterlinck. Las flores que se cultivan y cuidan con tanto esmero en los valles andinos, entre tierras a menudo desérticas, son la quintaesencia de la vida y el joven poeta conoce su importancia por experiencia propia. Esta se vivifica en el recuerdo con la voz amiga que va leyendo el texto de Maeterlinck: este establece un paralelo entre las flores y el comportamiento humano, la reflexión sobre la vida; y Vallejo, más aun que por lecturas silenciosas y solitarias, se ve más naturalmente predispuesto a asimilar a las jóvenes a las que

11 El Amor está sentado en la calavera de la Humanidad.

12 «El amor y la calavera».

admira, a flores que les correspondan, Rita es «de junco y capulí» (Vallejo 1997: 198), por su belleza andina, y la rosa tan querida que la voz masculina encarga a un amigo que cuide particularmente es la metáfora de la amada. Los besos dados a la mujer son flores que se deshojan, y la mujer frustrada es flor ajada, mientras que la admirada es lirio. Pero la consonancia de las flores del mal, que suenan a dolor mental y físico más que a sufrimiento moral o a invocaciones a Satán, como en el poemario de Baudelaire, debido a un fracaso masculino, al cansancio o la enfermedad: surgen entonces las «violentas flores negras» (Vallejo 1997: 175), nueva interpretación de la expresión baudelairiana, en la cual la resonancia de «mal» con vivencias propias da lugar, en el marco de una relación erótica, a metáforas originales. La voz amiga de María Rosa Sandoval contribuye a que surjan en César Vallejo, junto con recuerdos, imágenes que renuevan la tradición andina y la retórica occidental.

Al mal están asociados los «golpes», las pruebas de la vida, lo feo de ciertas experiencias. Otro poeta maldito, Lautréamont, con sus *Chants de Maldoror* —*Cantos de Maldoror*, que suenan como «mal de horror»—, y más particularmente el primer canto, deja huellas profundas en *Los heraldos negros*. El odio con el que Dios trata al hombre mueve el mundo y las relaciones humanas, y Maldoror, en un eterno desafío, se autodefine como malo y violento. El cinismo expresado en la frase: [...] *la laideur que l'Être Suprême, avec un sourire de haine puissante, a mise sur moi*¹³ —canto 1, estrofa 8— (Lautréamont 1999: 47) encuentra un equivalente en el «odio de Dios» del primer poema del libro, aunque Vallejo no elige el camino de la destrucción voluntaria, ni desarrolla más la noción de odio divino —en el poema «Dios» el personaje que se expresa siente a Dios ya dentro de él, ya caminando a su lado—, sino que cuestiona el bíblico amor del Dios

13 La fealdad que el Ser Supremo, con una sonrisa de prepotente odio, me impuso.

Creador. Y por ello, el «odio de Dios» más parece ser el resultado del impacto de unas palabras escuchadas y memorizadas que el de un texto entero.

La imagen más comentada por la crítica es la de los dados, que proviene de la lectura de Nietzsche. En *Así hablaba Zaratustra*, el filósofo observa que el más fuerte suele ceder ante el más débil, echando los dados para ganar la muerte; señala también que la tierra es una mesa divina que tiembla ante las nuevas palabras creadoras y bajo los dados echados por Dios que la estremecen y rompen. Sin negar esta influencia sobre varios poemas de *Los heraldos negros*, porque relaciona la suerte, el destino, con Dios, según la creencia religiosa, se nota que los dados vallejanos se mueven por el firmamento, no rompen ninguna mesa, y continúan su carrera hasta lo infinito del ser que desaparece en la tumba. A pesar de las diferencias en la manera de tratar el tema del destino, algunos poemas de Vallejo bien parecen una reinterpretación del famoso *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé.

Leída en francés, la palabra *dé* evoca, para un hispanófono, la preposición, la letra del alfabeto, pero también el comienzo de palabras como *Deus* (recordemos que entonces los oficios religiosos se celebraban en latín, lengua que acentúa la letra de de Deus) —Dios (en las cruces andinas figuran a menudo los instrumentos de la Pasión de Cristo, así como también los dados con los que Judas jugó la túnica del Crucificado, lo cual puede explicar la asociación dados-Dios), destino, dos (número que aparece en «Los dados eternos»), la forma de subjuntivo del verbo dar—, que se presta además a tantas variaciones semánticas en expresiones de la lengua española. Los dados echados como al descuido por un Dios senil, el Creador siempre representado en el éter y que abandonó a su hijo en la cruz desentendiéndose de su destino, corren por «el universo todo» «Los dados eternos», 1914, juego que recuerda al que Mallarmé ofrece al lector, acto

incierto del *maniaque chenu*¹⁴ (Mallarmé 1976: 414) dentro de un lugar también incierto. El futuro de indicativo es el tiempo común a los dos poemas —«prenderás... jugaremos», etc., en el poema de Vallejo; *rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation* en el de Mallarmé (1976: 426-429)—: dichos actos no son ciertos aún, aunque Mallarmé los presenta como realizados en un tiempo incierto futuro relacionado con un pasado. La certidumbre final difiere: para Vallejo, los dados que echa con Dios el «pobre barro pensativo» caen en la tumba, y para Mallarmé, dudan y brillan *avant de s'arrêter / à quelque point dernier qui le sacre / Toute Pensée émet un Coup de Dés*¹⁵ (Mallarmé 1976: 429). Notemos además que, a la *constellation*, palabra que se pronuncia de igual manera casi en español y en francés y por lo tanto habrá impactado más al poeta peruano, corresponde el verso «Dios mío, prenderás todas tus velas», que se refiere al cielo estrellado, más próximo, cotidiano y humano en el poema de Vallejo. A esas «velas» se contraponen las «candelas» que fulgen en los ojos del personaje metamorfoseado en «condenado», detalles que arraigan el poema en el mundo andino, recordando además varios otros poemas de *Los heraldos negros* en los cuales los personajes *alter ego* del poeta afirman que elementos de su cuerpo no les son propios, tal vez sean robados. Posibles de contraponer son también las dudas mallarmeanas acerca del número que sacará el que echó los dados: *comme si... comme si... si...si c'était... le nombre... ce serait...* (Mallarmé 1976: 418-424), y no hay respuesta que afirme cuál será el número correspondiente al destino, aunque luego otro verso reza: *l'unique nombre qui ne peut pas*¹⁶ (Mallarmé 1976: 414),

14 Maniático canoso.

15 Antes de detenerse en algún punto final que lo consagra. Todo pensamiento echa los dados.

16 El único número que no puede.

dejando en suspenso la posible continuación, a la que responden los vallejianos «dos ases fúnebres de lodo», las «ojeras de la Muerte», completando la terrible sospecha de Mallarmé. Y a la afirmación más conocida del poeta francés, *un coup de dés... jamais... n'abolira... le hasard*¹⁷ (Mallarmé 1976: 409-425), responde la imagen del dado-tierra, tan gastado que no puede haber ya forma alguna de suerte o de casualidad porque ningún número va a salir ya, desaparecidas las aristas, sin asidero, condenado a vagabundear y desaparecer. Recordemos que, según Pitágoras, los números gobiernan al mundo. Los que se leen en las seis caras de los dados son impotentes para decidir la suerte del mundo, ya lo sabía el suertero de otro poema, «La de a mil», que jugaba a ser Dios con los números de la lotería en sus manos, pero ya lo olvidó Dios en «Los dados eternos» que ya no domina los números: y Vallejo contesta a Mallarmé dándole la razón. Finalmente, al planteamiento *Soit... Le Maître* (Mallarmé 1976: 412-414), dueño, maestro y amo, Vallejo responde que *Le Maître* ya no es Dios sino la Muerte y la Nada. El poema siguiente explica la situación del Maître-Dios caído: pasa y vuelve a pasar, extraviado, cargando con el peso del mundo. Y en «Dios», este, dolido y triste, se refugia en el corazón del hombre que a su vez parece condolerse de él.

Si se lee *Un coup de dés* respetando las normas del tamaño y orientación de las letras originales, se hacen evidentes frases o propuestas que han surgido de la lectura en varias páginas, intervenidas entre versos escritos de maneras distintas. El lector puede preguntarse, ante algunos elementos que intervienen en la inspiración de «Los dados eternos», por qué César Vallejo eligió desarrollarlos en su poema. El pesimismo del tono se debe en parte a los sucesivos duelos familiares y la pérdida o el alejamiento de personas queridas. Pero echar los dados significa

17 Echar los dados jamás ha de acabar con el azar.

el rechazo de la desesperanza total, si bien la sepultura es el fin necesario de toda vida humana. La confrontación con Dios, por muy maltratado por los años que esté, es una prueba del deseo de sobrevivir —la alusión al condenado lo confirma— y reconstruirse: echar los dados es proyectarse en el futuro —el número dos simboliza también la confrontación del «yo» con «otro»—. A pesar de muchas derrotas, todo puede volver a empezar: si Dios ya no puede jugar, llega la hora del hombre.

Puede considerarse que, mediante la imagen familiar y evocada en textos foráneos, lo que expresa el poeta es la verdad profunda de la vida tal como le aparece en determinadas ocasiones, recordando duelos o problemas sociales. Para ello, propone al lector, tanto como a su propio imaginario, una forma de verdad que no se ha encontrado en este mundo, pero existente en las creencias humanas. Y la vida no tendría sentido sin tales creencias que remiten a otro nivel de lo real. En él coinciden el condenado, Dios representado bajo el aspecto de un anciano, imágenes bien conocidas de todos, y el destino presente en el elemento material de los dados, convertido ahora en figura de globo terráqueo. El poema ha creado el espacio, material y virtual a la vez, en el cual sucede la escena fantástica. Cómo no percibir entonces en «Los dados eternos» una magnífica glosa de la ya citada frase del poema de Apollinaire *Rien n'aura eu lieu que le lieu, excepté peut-être une constellation*.

La poesía francesa contemporánea aparece como una fuente de inspiración, que no siendo la única, permite al poeta el recurso a expresiones e imágenes, reinterpretadas dentro de un ámbito local y personal, de una cultura con características comunes pese a variaciones que facilitaron la adaptación al Nuevo Mundo. La lectura en voz alta en su lengua original de obras poéticas escritas en francés, impactaron la sensibilidad antes que la inteligencia reflexiva, acentuó la impresión de novedad cultural y el impacto de palabras, sonidos e imágenes

en la imaginación creadora de Vallejo. Cabe recordar también la influencia del Romanticismo, el simbolismo y el parnaso sobre la poesía modernista que la crítica ya señaló con todos sus detalles. Con *Los heraldos negros* César Vallejo creó una obra novadora basada en modelos considerados como malditos o herméticos con los que él elabora versos de una claridad meridiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles (1974). *Les fleurs du mal*. París: Presses de la Renaissance.

BONNEFOY, Yves (2016). *L'écharpe rouge*. París: Mercure de France.

GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo (2009). *Vallejo en los infiernos*. Presentación de Antonio Melis, proemio de Nicanor de la Fuente. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

CONDE DE LAUTRÉAMONT [DUCASSE, Isidore] (2009). *Oeuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz. París: Gallimard (Pléiade).

MAETERLINCK, Maurice (1907). *L'intelligence des fleurs*. París: Fasquelle. PDF disponible en <<https://archive.org/details/intelligencedes00maetuoft>>.

MALLARMÉ, Stéphane (1976). *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Edición y prólogo de Yves Bonnefoy. París: Gallimard.

NIETZSCHE, Friedrich (1969). *Ainsi parlait Zarathustra*. Edición bilingüe. Traducción del alemán por Geneviève Blanquis. París: Aubier Flammarion.

VALLEJO, César (1997). *Poesía completa I*. Edición, cronología, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, presentación de Salomón Lerner Febres. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 93-104

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5201

Los heraldos negros: una contemporaneidad contradictoria

*The Black Heralds: a Contradictory
Contemporaneity*

ROGER SANTIVÁÑEZ

Temple University

(Filadelfia, Estados Unidos)

rsantiva@temple.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8655-6303>



RESUMEN

Este artículo estudiará —en el centenario de la publicación del primer libro de César Vallejo— el retorno al tiempo perdido de la infancia —el hogar materno— y el mundo andino, explorando la exclusión del sujeto poético en relación con estos dos ámbitos. Dicho *quedarse afuera* o situación de *externalidad* se revelará como una condición del poeta moderno, en la medida en que la reconstrucción verbal de la cultura andina, pero también la bohemia literaria, urbana y costeña (y dentro de ella las relaciones amorosas) serán sometidas por Vallejo a una crítica textual debido a su dimensión estática. El artículo explorará los diversos recursos —ya sea de índole simbolista/modernista, mitológica,

bíblica o indigenista— a través de los cuales nuestro supremo poeta buscó yuxtaponer esa especie de *estética en colisión* que configura el característico y propio lenguaje de esta gran poesía.

Palabras clave: Andes, modernidad, mitología, modernismo, indigenismo.

ABSTRACT

This article will study—in the centenary of César Vallejo's first book—the return to the lost time of childhood—the maternal home—and the Andean world, exploring the exclusion of the poetic subject in relation to these two fields. It will reveal as a condition of the modern poet, insofar as the verbal reconstruction of the Andean culture, but also the literary, urban and coastal Bohemia (and within its amorous relations) will be submitted by Vallejo to a textual criticism due to its static dimension. The article will explore the various resources—whether symbolist/modernist, mythological, biblical or indigenist—through which our supreme poet sought to juxtapose that kind of collision aesthetic that shapes the characteristic and proper language of this great poetry.

Key words: Andes, modernity, mythology, Spanish American «modernismo», indianism.

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

Vamos a empezar con una idea de Michel Foucault que podría servirnos de base para iniciar esta interpretación de *Los heraldos negros* (Lima, 1918, pero recién circuló —como todos sabemos— en 1919)¹. Sostiene el gran pensador francés que hay —en el hombre— «una especie de primitivo reconocimiento» (1999: 48) del mundo, «antes incluso de que haya podido retomarse en la forma de un *cogito*, hay significaciones previas» (1999: 48). Y prosigue: «Así, una primera complicidad con el mundo fundamentaría para nosotros la posibilidad de hablar de él, en él, de designarlo y nombrarlo, juzgarlo y finalmente conocerlo en la forma de la verdad» (1999: 48). Y aquí lo más importante: «Si hay discurso, ¿qué puede ser entonces, en su legitimidad, sino una discreta lectura? Las cosas murmuran ya un sentido que nuestro lenguaje no tiene más que hacer brotar; y este lenguaje, desde su más rudimentario proyecto, nos hablaba ya de un ser del que él es como la nevadura» (1999: 49).

Podríamos decir que dicha *nevadura* constituye el lenguaje poético de César Vallejo en la obra que estamos estudiando. Afirma Foucault que en la interacción del sujeto del discurso con el mundo que lo rodea, en «ese intercambio, esa lectura, esa escritura nunca ponen en juego más que los signos. El discurso se anula así, en su realidad, situándose al servicio del significante» (1999: 50). Vemos con claridad que es una hermosa definición de la poesía. Intentaremos describir cuáles son los elementos que configuran el estilo de Vallejo en la formación —formalidad e informalidad— de significantes en cierta área de *Los heraldos negros*. Un estilo que como afirmó Gutiérrez Girardot: «logra mantener en incesante plenitud la conjunción de emotividad y cálculo de la palabra, cómo el poeta logra encontrar para los cuadros que brotan de sus excitadas visiones la expresión adecuada y concisa» (1971: 337).

1 En adelante, todas las citas se tomarán de esta edición, por lo que solo se indicará entre paréntesis el número de página.

Un tema que nos interesa es el del universo perdido de la infancia. Por supuesto, es uno de los grandes temas de la literatura en general. Pero aquí vamos a tratar de observarlo desde una perspectiva distinta. Entremos a la sección «Canciones de hogar» para analizar —como un todo— los cinco textos que la conforman. El ambiente que impera es de índole religioso. Así estamos ante «cuadros de santos» (108); «Como una Dolorosa, entra y sale mi madre» (108), alusión a una imagen de la Virgen María; «está la hostia, oblea hecha de Providencia» (108). Luego: «Hay soledad en el hogar; se reza» (110). No falta el tema bíblico: «Mi padre se despierta, ausculta / la huida a Egipto» (110). También: «Ahora yo me escondo, / como antes, todas estas oraciones vespertinas» (111); «Padre, aún sigue todo despertando; / es enero que canta, es tu amor / que resonando va en la Eternidad» (112), alusión a la vida eterna tras la muerte cristiana. Y, finalmente, los famosísimos versos «Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo, / grave» (114).

Ahora bien, habida cuenta de la profunda religiosidad del hogar vallejiano (conocemos perfectamente la historia de sus dos abuelos sacerdotes españoles) podemos encontrar que dicha fe está cuestionada, socavada diríamos, por la presencia de la muerte (la cual campea en la totalidad del poemario) y de una negatividad que rechaza toda aceptación complaciente del ordenado y estable mundo de la creencia religiosa. Veamos las marcas textuales o significantes (en el decir de Foucault): «mi ser recibe vaga visita del Noser» (108), «Y al verlos siento como un algo que no quiere partir» (108) aunque partirá de todos modos, ya sea coyuntural —del hogar— o inexorablemente —la muerte—. Luego vienen los conocidos estribillos en relación con su padre y al hogar de «Los pasos lejanos»: «si hay algo en él de amargo, seré yo» (110), «si hay algo en él de lejos, seré yo» (110), «si hay algo quebrado en esta tarde / [...] mi corazón a pie» (110). Y el desgarrador testimonio por la muerte del hermano querido:

«Miguel, tú te escondiste / una noche de agosto, al alborear;» (111). Finalmente, en «Espergesia»: «todos saben que vivo, / que soy malo;» (114), «Y no saben / por qué en mi verso chirrían, / oscuro sinsabor de féretro, / luyidos vientos» (114). O lo que es más definitivo: «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» (114). Es decir, Vallejo se inclina por resolver toda su preocupación metafísica en los planos del misterio —podríamos hablar de un claro agnosticismo aquí—, pero que se lleva como un peso sobre la espalda —una joroba musical y triste—. ¿Hay alguna definición más hermosa de la poesía? Que nos expresa y nos confronta con la existencia tan absurda que va de un lado a otro sin saber qué hacer «ni qué ómnibus tomar», como escribió Enrique Verástegui en uno de sus primeros poemas.

El poeta entonces se sitúa afuera al realizar dicha operación de negar aquel supuesto paraíso perdido de la infancia, que, en realidad, vemos que no lo es por ningún lado. No hay nostalgia de ninguna especie, sino más bien una posición crítica. Del mismo modo ocurre con los poemas agrupados en la sección precisamente titulada «Nostalgias imperiales» que —se supondría— constituyen evocaciones henchidas de simpática memoria de la vida aldeana y la cultura andina; el Santiago de Chuco en el que Vallejo nació y creció hasta la primera juventud en que viajó a Trujillo, luego a Lima y en definitiva a Europa, aunque bueno es tener presente sus constantes regresos al pueblo natal.

En los cuatro sonetos que conforman la serie «Nostalgias imperiales» si bien encontramos una aparente apología de la raza y la supuesta grandeza del Imperio incaico o preincaico, el tono es manifiestamente crítico e insatisfecho con lo que está pasando. En el soneto I dice: «El campanario dobla... No hay quien abra / la capilla... Diríase un opúsculo / bíblico que muriera en la palabra / de asiática emoción de este crepúsculo» (54). Se trata de una

realidad muerta que —de paso— es tipificada con vocabulario modernista filo-oriental, en momentos en que Vallejo empieza ya a dejar ese modo rubendariano que también está muriendo en su escritura. Esto queda claro en la siguiente estrofa en la que usa peruanismos de raíz quechua, fusionándolos —en avanzado supermestizaje— aún con sonido supérstite del modernismo: «Un poyo con tres potos, es retablo / en que acaban de alzar labios en coro / la eucaristía de una chicha de oro» (54). El vino cristiano trastocado en la bebida de los incas. Es fama el alarmado escozor que causaron en la exquisita sensibilidad simbolista de Eguren dichos vocablos populares, lo cual no le impidió a Vallejo recrear a Eguren, el obscuro —como lo llamó Xavier Abril— manejando magistralmente su tonalidad *dark* como vemos en el poema «Aldeana»: «El ámbar otoñal del panorama / toma un frío matiz de gris doliente!» (70) y «cual dos gotas de llanto / tiemblan sus ojos en la tarde muerta!» (70) o «Lánguido se desgarran / en la vetusta aldea» (70).

En el soneto II leemos: «Hay ficus que meditan, melencólicos / trovadores incaicos en derrota, / la rancia pena de esta cruz idiota» (55). En el primer verso destaca una imagen que se aproxima a la vanguardia (de este modo Vallejo se va alejando suavemente del modernismo como hemos mencionado), prosigue en el segundo verso aludiendo a los haravicus derrotados (si hacemos la equivalencia entre los trovadores medievales con los poetas quechuas), para cerrar la estrofa con un insulto al emblemático símbolo cristiano, lo cual ya es mucho decir si nos atenemos a la supuesta profunda religiosidad del poeta. El asunto está en que eso es lo que suscita en él la visión del poblado andino. Una realidad inmóvil, estática, muerta diríamos. Y que si estiramos esta interpretación llegaríamos a una suerte de vergüenza o embarazosa situación que linda con el fracaso histórico: «en la hora en rubor que ya se escapa, / y que es lago que suelda espejos rudos / donde náufrago llora Manco Cápac» (55). Quizá esto es

lo que lleva a afirmar a la estudiosa norteamericana Michelle Clayton: «La secuencia “Nostalgias imperiales” colocada en el centro de la colección forma una poesía insistentemente emparejada con el término *derrota*» (51) [traducción mía] abundando en la siguiente cita: «parece el alma exhausta de un poeta, / arredrada en un gesto de derrota» (55). Y lo que es más rotundo e importante para una comprensión más total y abarcadora de esta obra: «*Los heraldos negros* insiste en ofrecer la imagen de un poeta rechazado por los lugares que visita o habita, en una carencia que no es solo personal o del oficio, sino coyuntural a la época: una referencia englobadora a la inhabilidad de la poesía contemporánea para enfrentarse a una cambiante realidad» (Clayton 2011: 51) [traducción mía]. Esta situación estaría graficada en estos nítidos versos del texto «Hojas de ébano» (también de la misma sección): «Y la abuela amargura / de un cantar neurasténico de paria / ¡oh, derrotada musa legendaria!» (58). En esto está clara, como afirma Ferrari en su clásico libro: «su participación en un espíritu moderno de la poesía» (1972: 18). O más nítidamente: «Vallejo toca en tales casos el vértice de la tensión poética, su esfuerzo no es solamente el esfuerzo por expresar lo inefable, sino el esfuerzo por decir la imposibilidad de decir» (1972: 192). Este sería el problema de fondo en *Los heraldos negros*.

Otras marcas significantes de la disconformidad vallejana con el entorno andino: «Llega el canto sin sal del mar labrado / en su máscara bufa de canalla / que babea y da tumbos, ¡ahorcado!» (56), «Llueve... llueve... Sustancia el aguacero, / reduciéndolo a fúnebres olores» (60), «El ojo del crepúsculo desiste / de ver quemado vivo el caserío» (62), «Las pallas, aquenando hondos suspiros, / como en raras estampas seculares, / enrosarian un símbolo en sus giros» (62). Tenemos vanguardia incipiente, pincelada indigenista, alusión religiosa; todo junto, mezclado o fusionado —muchas veces yuxtapuesto— en un juego de voces

y conceptos caprichosamente contruidos, elaborados con un característico tono lírico superpersonal en tránsito hacia una voz totalmente propia pero que todavía no lo es. A veces, Vallejo resuelve el problema con la inserción directa de la realidad con una forma que anuncia la poesía conversacional de décadas adelante: «Madrugada. La chicha al fin revienta / en sollozos, lujurias, pugilatos» (64). O bordea la vulgaridad más coloquial: «Lejos / el río anda borracho y canta y llora» (64). O con notable talento unifica indigenismo y vanguardia, potencializando —más allá de la distancia que toma— enormemente la riqueza de su lenguaje: «Y al sonar una caja de Tayanga, / como iniciando un huayno azul, remanga / sus pantorrillas de azafrán la Aurora» (64). Nótese que aquí está todavía el *azul* rubendariano, más el atisbo erótico, el localismo insoslayable y el ultraísmo cosmopolita: un artífice genial sin duda.

El rechazo del sitio es evidente en la «Oración del camino»: «Es tu raza, la pobre viejecita / que al saber que eres huésped y que te odian, / se hinca la faz con una roncha lila» (66) y luego: «la aurífera canción / de la alondra que se pudre en mi corazón!» (66). En el siguiente poema «Huaco» encontramos: «Yo soy el llama, a quien tan solo alcanza / la necedad hostil a trasquilar / volutas de clarín brillantes de asco» (67). De todos modos, una reivindicación étnica e histórica: «Soy el pichón de cóndor desplumado / por latino arcabuz» (67), y otra vez y siempre el recurso bíblico para enfatizar una redención —o, mejor dicho, resurrección— de la raza sojuzgada por la conquista española: «y a flor de humanidad floto en los Andes / como un perenne Lázaro de luz» (67). Identificado con «la gracia incaica» (67) que sin embargo «se roe / en áureos coricanchas bautizados» (67), Vallejo nos expone esa *nervadura* de lenguaje —de la que hablaba Foucault al principio de esta ponencia— cerrando el poema: «A veces en mis piedras se encabritan / los nervios rotos de un extinto puma» (67). Se hace uno con la piedra ancestral andina

y con audacia coloquial asume aquel «criadero de nervios» (como dirá en *Trilce*) que cobija en su sensibilidad extrema, inestable y desasosegada. En «Mayo» igual nos habla de «alientos rotos» (69) y su malestar quedará nítidamente expresado en «Aldeana» cuando se coloca en posición de observador desde afuera: «De codos yo en el muro, / cuando triunfa en el alma el tinte oscuro / y el viento reza en los ramajes yertos» (70). Hay una opaca estática que lo separa del mundo aldeano que lo rodea, y allí mismo ve «que en la penumbra gualda y roja / llora un trágico azul de idilios muertos!» (71). Más muerte entonces, ahora con la memoria de los amores finados. Recordemos que en el poema anterior, «Mayo», Vallejo ha escrito: «o entregarse a los vientos otoñales / en pos de alguna Ruth sagrada, pura / que nos brinde una espiga de ternura / bajo la hebraica unción de los trigales!» (68). Busca una muchacha que no encuentra y la describe con reminiscencia bíblica —estando en los Andes— en medio de un campo judío. Directa traslación literaria de prosapia simbolista-modernista que se amestiza, diríamos más adelante, cuando «La zagala que llora / su yaraví a la aurora, / recoge ¡oh Venus pobre! / frescos leños fragantes / en sus desnudos brazos arrogantes / esculpidos en cobre (69). La campesina es una grecorromana diosa pero chola y cobriza. Lo mismo ocurre con el artefacto que cuelga del becerro que nos ofrece «un himno de Virgilio en su cencerro!» (69). El poeta escucha al sumo vate latino sonando en plena altura andina. Este *modus operandi* vallejiano —proclive al occidentalismo— nos queda claro en la carta que dirige —desde Lima— a sus amigos de Trujillo el 27 de febrero de 1918, donde dice: «¡Oh santa elasticidad ideal del simbolismo! ¡Oh la Francia lírica moderna! (Flores 1971: 38). Pero estábamos en los «idilios muertos», último verso del poema «Aldeana», con el que el poeta anuncia el texto que sigue, el archiconocido y precisamente denominado «Idilio muerto».

En este poema —como lo ha insistentemente señalado la crítica— habría una férrea oposición entre la ciudad moderna

—tipificada como «Bizancio» en el texto— y el poblado andino, donde permanece «Rita» la figura femenina del poema. Clayton sostiene que «Vallejo asocia una oralidad espontánea al perdido idilio de la sierra; su antigua interlocutora “mi andina y dulce Rita” continúa hablando en ausencia del poeta, quien contrariamente languidece silenciosamente en una improductiva bohemia urbana» (2011: 54). Y prosigue esta estudiosa norteamericana: «Pero esto no restringe la conversación a un posicionamiento utópico de la sierra en una suerte de fácil ruralismo; encarando su nueva situación venidera, el poeta gira también hacia nuevos tipos de comunicación que pueden y deben ser generados en el espacio de la ciudad» (2011: 54). Habría entonces un anhelo de comunicación —y de conocimiento agregaríamos nosotros— «Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita / de junco y capulí» (72) o «Qué será de su falda de franela; de sus / afanes; de su andar» (72). Y la incrustación oral: «y al fin dirá temblando: “Qué frío hay... Jesús!”» (72). La distancia —o mejor dicho el vacío instalado entre los dos mundos: el urbano y el campo— llevarían a Vallejo solo a comprobar su propia externalidad frente a ambos universos. El poeta queda ajeno al idílico espacio andino, pero también disyunto de la ciudad y su bohemia literaria: «ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita / la sangre, como flojo cognac, dentro de mí» (72). Se trataría de la exclusión del poeta moderno en la realidad y sociedad contemporáneas.

Esta modernidad vallejana es la clave de *Los heraldos negros*. «En gran medida, la poesía moderna no es tanto la expresión de un yo, como su búsqueda. Esta búsqueda la emprende el poeta a través de un yo que todavía no es él», afirma Guillermo Sucre en un artículo sobre Vallejo (1971: 253). Sin duda, dicha empresa ocurre en el ámbito del lenguaje. Un lenguaje donde prima el modernismo rubendariano, pero con notorios «rasgos que nos hablan de una transición entre el modernismo y algo que ya no lo es» (Huamán 2014: 44). Mas ¿qué es

entonces? —pues, César Vallejo, cabría como única respuesta. Jean Franco viene en nuestro auxilio: «esta situación límite del lenguaje tampoco es captada como una reflexión iniciada por un yo consciente. Más bien, se trata de un poema/drama en el cual el hablante poético ensaya una y otra vez para dar coherencia al universo que no responde ni corresponde al sujeto» (citada en Huamán 2014: 53). Es una especie de grado cero de la escritura, al que llega el genio de Santiago de Chuco tras enarbolar desencadenadas, yuxtapuestas y muchas veces raras o anómalas distintas voces, en un *collage* de sonidos cuasidesesperados que no van a ninguna parte: «No habrá remedio para este hospital de nervios» (73) leemos al comenzar la sección «Truenos», o con la más rotunda y sincera expresión sobre nuestra absurda e incomprensible existencia: «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé» (20) en el poema escudo del libro. Es por eso que Clayton afirma citando a Agamben, estamos ante «un *experimentum linguae*... en el cual los límites del lenguaje no se encuentran fuera de él, en la dirección de sus referentes, sino en la experiencia del lenguaje como tal, en su pura autorreferencia» (2014: 65). Allí radica entonces la gran verdad vallejianana, en la colusión de sus variados discursos; lo que confiere a su poesía la más extendida contemporaneidad que llega hasta nosotros y contradictoriamente, porque ese es el quid de la cuestión: no hay nada definido sino una maravilla de temporalidad suspendida. Recordemos lo que César nos canta en «Huaco»: «floto en los Andes» (67).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLAYTON, Michelle (2011). *Poetry in Pieces. César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

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

FLORES, Ángel (1971). «Cronología de vivencias e ideas». En FLORES, Ángel (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo I. Nueva York: Las Américas, 25-128.

FOUCAULT, Michel (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1971). «La muerte de Dios». En FLORES, Ángel (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo I. Nueva York: Las Américas, 335-350.

HUAMÁN, Miguel Ángel (2014). *Vallejo dice hoy... Cómo leer poesía: una aproximación metodológica*. Lima: Cátedra Vallejo.

SUCRE, Guillermo (1971). «La nostalgia de la inocencia». En FLORES, Ángel (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo I. Nueva York: Las Américas, 253-267.

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

_____ (1988). *Obra poética*. Edición de Américo Ferrari. París: Colección Archivos. UNESCO.

VERÁSTEGUI, Enrique (1971). *En los extramuros del mundo*. Lima: Milla Batres.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 105-120

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5202

Significado de *Los heraldos negros* en el contexto de la poesía de lengua castellana

Meaning of *The Black Heralds* in the Context of Spanish-Language Poetry

SANTIAGO CRISTIAN AGUILAR AGUILAR

Universidad César Vallejo

(Trujillo, Perú)

saguilar@ucv.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-2176-9869>



RESUMEN

Me propongo analizar el significado del libro *Los heraldos negros* en el contexto de la poesía en lengua castellana de su tiempo a nuestros días. Se trata de un libro con un asombroso legado poético existencial y cuya trascendencia, a cien años de su aparición, se confirma en estudios como el que nos convoca. Se sigue explorando el alcance vital y humano de la trascendente y singular aventura poética de César Vallejo a través de su primer texto poético, en el cual el imaginario colectivo de la cosmovisión andina inicia su incorporación, y para siempre, a la literatura universal.

Palabras clave: Vallejo, *Los heraldos negros*, poesía castellana.

ABSTRACT

I propose to patent the meaning of the book *The Black Heralds* in the context of Spanish-language poetry from its time to the present day, through an amazing existential poetic legacy whose transcendence, one hundred years after its appearance in studies such as the one that summons us now, continues to explore the vital and human scope of the transcendent and singular poetic adventure of César Vallejo through his first poetic text in which the collective imaginary of the Andean cosmovision initiates its incorporation and forever to universal literature.

Key words: Vallejo, *The Black Heralds*, Spanish Poetry.

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

Hoy, días más, días menos, después de noventa y seis años, como acto de fe, recordamos a César Vallejo, quien arribó a París un 13 de julio de 1923, perseguido por la injusticia de su país, y luego de haber publicado dos magistrales libros *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), con un prólogo de meridiana solvencia intelectual y singular premonición de su entrañable mentor y amigo, Antenor Orrego, quien supo vislumbrar la singularidad de su poesía. Con Vallejo nació la nueva expresión poética de la lengua castellana. Permítanme recordar que gracias a la magnanimidad de Orrego, quien le cedió el boleto que su sobrino Julio Gálvez había compartido con él, Vallejo pudo viajar a Francia para conocer y vivir en París, la Ciudad Luz, hasta su muerte.

París, entonces, lideraba el pensamiento y movimiento cultural del planeta, por lo que no resulta extraña la admiración que César Vallejo sentía por el mundo que acababa de conocer, así lo reflejan las cartas escritas a familiares y amigos como la dirigida a su hermano Víctor Clemente el 14 del mismo mes:

El Altísimo permita que mis letras les hallen llenos de bienestar, papacito y toda la familia. El Altísimo ya me hizo llegar sin contratiempo alguno, a esta gran capital, que según opinión universal, es lo más bello que Dios ha hecho sobre la tierra. Aquí estoy ya, y me parece todo un sueño, hermanito amado. ¡Un sueño! ¡Un sueño! [...] ¡París! ¡París! ¡Oh qué grandeza! ¡Qué maravilla! He realizado el anhelo más grande que todo hombre culto siente al mirar sobre este globo de tierra. ¡Oh qué maravilla de las maravillas! (Hart 2014: 143).

Siguiendo los apuntes de Hart:

Como cuenta [Vallejo] en la misma carta, Vallejo ya había podido visitar la Torre Eiffel y Los Inválidos, ya había visto el Sena, el Arco del Triunfo, los Campos Elíseos, el Palacio y el lago de Versalles. Y, para culminar, había sido invitado a un almuerzo con champán en la Embajada del Perú, con invitación personal de parte del embajador Mariano H. Cornejo: «¡Qué almuerzo más lujoso! Criados de correcto frac nos han servido. Cornejo brindó por la alegría de tener aquí al poeta Vallejo. Estas son sus palabras textuales. He saboreado el champán auténtico de Francia» (2014: 143).

Para mayor ahondamiento de la admiración de Vallejo por el nuevo universo que estaba viviendo, recordemos el verso de uno de los *Poemas humanos*, «El buen sentido», en el cual le dice a su madre ya muerta:

Hay, madre, un sitio en el mundo que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande (Vallejo 2013: 391).

Cuando partió del Perú César Vallejo, solo él y su prologuista Antenor Orrego sabían que este viaje le abriría la puerta de un universo desconocido, pero en el cual ambos tenían la certeza de que la poesía contenida en *Los heraldos negros* y *Trilce* habrían

de encontrar eco para revelar y ampliar la nueva y magistral lección poética contenida en estos insulares textos.

En *Los heraldos negros* Vallejo proyecta un estilo nuevo, con un lenguaje poético libre de todo ismo y de toda influencia idiomática que, precisamente, desde París se repartían a los creadores y artistas de todos los países de la tierra.

Ante esto, como muy bien afirma Julio Ortega:

Vallejo [...] desde el primer poema de *Los heraldos negros*, se revela como un poeta radicalmente distinto. // «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé». Ya la primera estrofa plantea los fundamentos de la poética del libro: la noción del destino como trágico; la condición humana como agónica; la orfandad como definición de lo vivo (2014: 20).

Antenor Orrego revela, para siempre, el orto de una nueva poesía que se echaba a andar libre y estremecedoramente humana en el parnaso de la poesía, no solo castellana, sino universal.

Vallejo, por genial y, tal vez, hasta ahora, inconsciente intuición, de lo que son en esencia las técnicas y los estilos, despoja su expresión poética de todo asomo de retórica, por lo menos, de lo que hasta aquí se ha entendido por retórica, para llegar a la sencillez prístina, a la pueril y edénica simplicidad del verbo. Las palabras en su boca no están agobiadas de tradición literaria, están preñadas de emoción vital, están preñadas de desnudo temblor. Sus palabras no han sido dichas, acaban de nacer. El poeta rompe a hablar, porque acaba de descubrir el verbo. Está ante la primera mañana de la Creación y apenas ha tenido tiempo de relacionar su lenguaje con el lenguaje de los hombres. Por eso es su decir tan personal, y como prescinde de los hombres para expresar al Hombre, su arte es ecuménico, es universal (1922: V-VI).

En 1923, César Vallejo tenía treinta y un años. Nació, como todos sabemos, en Santiago de Chuco, pequeño pueblo periférico del Perú profundo que, por entonces, pertenecía a la provincia de Huamachuco, departamento de La Libertad, el 16 de marzo de 1892, fecha rescatada y deducida por André Coyné. Precisa Luis Monguió:

El señor Coyné ha examinado los registros de bautismos de la Iglesia Parroquial de Santiago de Chuco y en uno que da principio en 26 de julio de 1888 y termina en 22 de julio de 1892, en su página 290, ha hallado una inscripción número 722 con el acta de bautismo de César Vallejo. Según ella, el diez y nueve de mayo de mil ochocientos noventa y dos fue bautizado en la citada Iglesia Parroquial César Abraham Vallejo, siendo niño de dos meses (1952: 19).

Santiago de Chuco siempre estuvo vivo en la médula del ser Vallejo. Latió en el corazón de su poesía como hogar, familia, personajes o costumbres, pero sobre todo como lenguaje de pueblo metido en la raíz misma de su ser. Estos elementos lo convierten en maestro discípulo de sí mismo. Agreguemos también el imaginario popular de los seres del lugar que le vio nacer. Por ello nadie, absolutamente nadie, antes o después de él ha logrado asombrarnos con una voz salida de lo más limpio y profundo del ser porque nadie ha logrado entrañarse, de palabra y obra, con lo más nítido de la sensibilidad de su pueblo, como él hizo de canto a canto y a lo largo y ancho de su impar lección poética.

Nadie ha logrado amar con tanta intensidad al mundo que le rodea. Nadie, a través de su sensibilidad, vivió en lo recóndito de su memoria el admirativo «Yo no sé!» que nace en aquella duda metafísica, tan andina, del primer verso de *Los heraldos negros* y se repite en el último verso del mismo poema, como un reiterado interrogante del ser ante la adversidad del dolor

y la muerte, en un mundo lacerantemente ignorado que nos lo describe con palabras y que, si nos detenemos a cavilar profundamente en ellas, no encontraremos rebuscamiento académico ni engolamiento literario.

Su voz es voz desnuda, memoria nítida en la que como luminaria habita el dolor del hombre de esta parte del mundo:

Golpes como del odio de Dios, como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Porque

Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte (Vallejo 1918: 3).

Precisándonos desde su cosmos interior que:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.

Porque

Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema (Vallejo 1918: 4).

Ahora permítaseme trasladarme al último poema de *Los heraldos negros*, «Espergesia», no sin antes señalar que en todo el libro Vallejo compromete un lenguaje nuevo en el cual se observa nítida la presencia del fogón, hogar y tierra natal (García 2017: 27) con las personas queridas y amadas incluyendo animales y la naturaleza de sus sitios, para ser coherentes con las palabras del maestro, que le convocan, y hasta su utilería doméstica, como

su cuchara de palo, palpitan en el extraordinario legado de su poesía.

Por eso su sensibilidad nace, crece y permanece en el tiempo porque su voz está «llena de mundo», inmersa en la raíz andina de su lengua andina culle de los guamashugos. Precisa Íbico Rojas:

Los «guamashugos» (acaso se llamaban así originariamente) hablaban culle. Soñaban y amaban en culle, gozosos. Cuando llovía con rayos, relámpagos y truenos, presagiaban cautelosos y oraban en culle, con un coro infinito de insectos y aves. Cantaban y bailaban surcando la tierra, con embriaguez. Pastoreaban el ganado, cosechaban bajo el sol y se sentían bienaventurados. Hilaban y tejían su fantasía en la urdimbre de los hilos, y eran felices. Cuando respiraban el aire fresco de la libertad, también lo eran.

Lo fueron las enormes poblaciones de los extensos curacazgos de Cajamarca, Huamachuco y Conchucos, que saturaban su universo con teónimos, topónimos, orónimos, hidrónimos, zoónimos y fitónimos culles, voces de una lengua hoy exótica; sin fecha de origen ni procedencia lingüística conocida, sin filiación en ningún catálogo de lenguas ni registro de desactivación, pero con vestigios irrecusables de un pueblo laborioso encumbrado en los Andes, en aldeas y grandes ciudades planeadas con buen criterio urbanístico, provistas de importantes obras hidráulicas, en las que se desarrollaba una cultura teocrática con dioses muy poderosos como Ataguju, adorado especialmente en el templo que se le comenzó a construir en el siglo V, en Marcahuamachuco (2016: 20).

Para retomar lo postulado sobre el lenguaje impuesto por Vallejo desde *Los heraldos negros*, voy a interpretar el mensaje del último poema del mismo libro, «Espergesia», por ser precisamente, como he anotado al inicio de esta lectura, parte del equipaje con el cual el poeta asombraría a sus primeros lectores y continúa

exigiéndonos mucha atención para interpretar cada palabra usada, porque se trata de una nueva manera de dilucidar la sensibilidad individual y colectiva del ser, no sin antes dejar, otra vez, que nos lo recuerde Antenor Orrego:

En el prólogo a la primera edición de *Trilce* en 1922, al hablar de las bases fundamentales de la nueva estética de Vallejo, dije «esta poesía retrae hacia su origen la esencia del ser». Nadie entendió por entonces, el despliegue esclarecedor de esta frase a lo largo de la obra vallejana, ni ninguno de sus comentaristas posteriores advirtió digamos la reverberación de estas palabras que dilucidaban la fuente de sus prodigiosas raíces metafísicas, las que constituían, a su vez, la esencia característica de su expresión estética y humana. Con solo haberla entendido se habrían explicado con entera claridad, la razón de ser de su «técnica renovadora y distinta» (1963: 213).

Esencia del ser que nosotros encontramos en el poema «Espergesia» (1918: 151) y que intentaremos puntualizar hoy a más de cien años de haberlo incluido y publicado en el estupendo libro *Los heraldos negros*:

Hay un vacío
en mi aire metafísico que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.

La poesía de Vallejo sigue vigente y nos revela la existencia, hasta entonces, de un vacío en la poesía castellana que él, a partir de este libro, empieza a llenar y continuará haciéndolo en toda su obra poética. En la cuarta estrofa, con dolorosa exclamación, propone:

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo

Y más adelante anota certeramente:

Y no saben que el Misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que ha distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes (1918: 154).

El *vacío* de la tercera estrofa y el *Misterio* de la penúltima son ese sentimiento y sensibilidad con los que él transformó la poesía y, hasta ahora, su humana vigencia continúa siendo fuente inagotable de estudios e investigaciones de una pléyade cada vez más numerosa de críticos literarios del planeta, ansiosos de saber por qué una voz surgida de una tierra tan maravillosa como la vida o la esperanza, amerindia, habría no solo de incorporar a la lengua castellana una profundidad genuina plena de matices en sus logros y conflictos, precisados por Íbico Rojas en la cita que recogemos en este trabajo.

Ahora echemos una mirada a los mapas de América del Sur y el Perú, para advertir claramente dos jorobas que Vallejo testimonia como

[...] la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Valga esta oportunidad para apuntar que *el paso meridiano de las lindes a las Lindes* de los versos citados, en la poesía castellana lo impone Vallejo desde su libro primigenio *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*. Porque conforme avanzan las indagaciones críticas sobre su obra, se está dilucidando que si bien es cierto que en el primer libro hay resabios de la corriente modernista, se anota ya que desde el primer poema, como queda dicho, hay originalidad en la forma de plasmar los versos utilizando un lenguaje nuevo, directo e irreverente para expresar

sentimientos, como los anotados, con palabras muy lejanas al uso convencional de la poesía castellana.

Vallejo metió al hombre amerindio a su escritura y lectura. Pero lo metió con sus pensamientos, ideas, mitos, prodigios, falencias, en fin, con todo ese legado cultural fecundado y nacido desde lo más íntimo de la sensibilidad humana, de esta latitud de la tierra.

Los poetas peruanos y amerindios, antes que Vallejo, se habían convertido en una especie de eco de las corrientes literarias europeas. Había un vacío metafísico y de identidad. Vallejo le pone alma, vida y corazón a la palabra. Hace suyo el imaginario colectivo, lo proyecta nítido con sabiduría aún no percibida en lo más profundo de sus errores y virtudes, de sus sueños y realidades, de sus fracasos y esperanzas, es decir, hurgando aquel bagaje oculto del ser en un lenguaje que exprese la cosmovisión de un pueblo que todavía no tenía voz en el parnaso o reino de la poesía y que clamaba un sitio para expresarse, para dar el *paso meridiano de las lindes a las Lindes*, que él, Vallejo, hace realidad, como eco de su propio mensaje y palabra solidarios.

Mensaje con palabras sutiles, preñadas de sentir magnánimo. De proeza artística singular y firme que ningún otro poeta, de ninguna latitud de la tierra, había logrado, ni tampoco había tenido la genialidad de hacer realidad. Como certera, humilde y fraternalmente puntualiza el gran poeta español Félix Grande:

Ningún poeta americano o español, ninguno, literalmente ninguno, ha logrado jamás contar el mundo y enumerar las emociones, contagiar el deslumbramiento, el miedo, el tacto, las ansiedades... ese milagro idiomático nos suena por primera vez porque se dice por primera vez (1999: 35-36).

Ahora, sin equivocarnos, afirmamos que ese milagro idiomático de hace cien años se dio en *Los heraldos negros* y se solidificó,

cuatro años más tarde, en *Trilce*, libro con el cual Vallejo devela el *misterio* de su identidad andina, «sintetiza» la nueva expresión poética «musical y triste que a distancia denuncia» y llega a consolidar «el paso meridiano de las lindes a las Lindes» de una nueva expresión artística.

Como resultado de una «experiencia vivida y no por lección aprendida», principio y fin de su inimaginable existencia universal, como hombre y poeta de su sangre.

Así es como Vallejo logra que estudiosos del quehacer poético de habla castellana, europeos, primero, luego de los más apartados países de la tierra, no solo alienten, sientan y admiren el valor asombroso de su legado: una poesía que él mismo diseñó en su singular tesis *El Romanticismo en la poesía castellana*, de 1915, donde precisa que la poesía castellana no se había liberado de la influencia de las corrientes europeas de entonces, proponiendo que era necesario el surgimiento de una expresión poética nacida del grito interior del ser, capaz de romper cualquier regla que impida la expresión desnuda de una sensibilidad nueva que traduzca el sentimiento nuevo de una nueva poesía.

He señalado anteriormente que César Vallejo, luego de publicar *Los heraldos negros* y *Trilce*, llega a París el 13 de julio de 1923. Asombrado, vive el mundo que le rodeará hasta su muerte, no sin antes dejar un legado poético-existencial asombroso que nadie, cuando se embarcó, excepto él y Antenor Orrego, intuirían: la aventura literaria más conmovedora, trascendente y asombrosa de la lengua castellana no desentrañada plenamente. Congresos como «*Los heraldos negros: 100 años después*», confirman que la vida y obra de Vallejo sigue siendo cada vez más interesante, a la luz de los renovados aportes de sus biógrafos, estudiosos, críticos y traductores, que se multiplican conforme avanza el tiempo, ya que «el paso meridiano de las lindes a las Lindes» («Espergesia»),

génesis de la esperanza, siempre latirá en el corazón del hombre. Juzgo importante transcribir algo fundamental:

Si necesitamos un testimonio irrefragable que se ha iniciado un nuevo proceso cultural en América, un proceso de alcance y sentido universales, bastaríanos presentar la obra poética de César Vallejo, que es un testimonio de tal fuerza probatoria que puede despejar la duda más impermeable. Vallejo pronuncia precisamente la palabra poética originaria que «abre la brecha para la irrupción del ser» en el nuevo mundo y la abre no solamente para América, sino para todo el mundo para el hombre universal, que es el instrumento histórico para la superación de la crisis en que se debate la época contemporánea.

Vallejo es el poeta que hace de nuevo la pregunta por el ser del hombre, porque para realizar su obra poética retrae hacia su origen la esencia del ser; que es la frase del primer prólogo que quedó sumergida, hace treintaisiete y hasta veintiún años después de su muerte. Hace Vallejo tácitamente, de nuevo, la pregunta por el ser y las raíces metafísicas de su obra entera son las respuestas que el poeta genial y profético da como fundamentos espirituales a la nueva cultura americana que está surgiendo en nuestros pueblos, mejor dicho, en nuestro pueblo-continente que se extiende desde México hasta Argentina. Pero, son respuestas con tremenda gravitación histórica y universal porque son realizadas en su palabra poética para la nueva historia y para el nuevo hombre del mundo entero. La figura del poeta y la influencia de su obra se acrecentarán cada día, a medida que se la comprenda mejor porque su verbo creador habrá de influir en todas las lenguas vivientes de hoy. Espero que esta última afirmación no me gane el prestigio de alucinado, como lo gané, en tanta medida, con el primer prólogo de *Trilce*.

Heidegger es el primer filósofo europeo que hace de nuevo la pregunta por el ser. Pero César Vallejo se hace tácitamente esa misma pregunta, con muchos años de anticipación, en 1918 o antes, desde que comienza a forjar su obra poética. Es curioso señalar que el filósofo alemán para crear una nueva expresión

filosófica hace con su lengua materna lo que hizo con la suya el poeta peruano. Ambos son los dos más grandes solecistas de la época contemporánea porque, en la forja de nuevas técnicas de expresión, alteran el valor semántico de las palabras y violentan la estructura sintáctica de sus respectivas lenguas. No obstante, ambos alcanzan una expresión tan sencilla y descarnada, que en Heidegger rebasa la expresión extralógica; y en Vallejo alcanza una manera tan directa y desnuda. Por encima de todas las convenciones gramaticales y retóricas hasta convertirse en una expresión extraliteraria (Orrego 1962: 214).

Disculpen si me he extendido más de lo debido en esta cita. Es necesario hacerla para justificar mi aseveración de que solo Vallejo y Orrego tenían claro que el primero habría de dar un vuelco total a la poesía castellana y en el tiempo a la poesía mundial, ya que en estos días sin exagerar se puede afirmar que la poesía de Vallejo desde *Los heraldos negros* a *España, aparte de mí este cáliz* no solo han sido editadas y reeditadas en casi todas las lenguas y no se cuentan por cientos sino miles los estudios que se han realizado de las mismas a través de ponencias en cuanto evento sobre poesía hispanoamericana se realiza en el mundo o a través de artículos e incluso libros completos donde la admiración y valoración de la poesía de César Vallejo no tengan que ver con la apreciación puntual de Orrego, y aun cuando ni siquiera se cite la fuente premonitoria y lección interpretativa del maestro peruano que dio origen a la fijación histórica de esta maravillosa poesía. Que a través de sus traducciones a casi todas las lenguas influye cada vez con más fuerza en la poesía universal. Y, porque, además, anota Ricardo González Vigil:

Finalmente, ya es hora de no confinar a Vallejo al gran poeta del *dolor* y de la *muerte* que es (uno de los más notables en la historia de la literatura), quedándonos con su angustia, su agnosis, su fatalismo, su pesimismo, su orfandad, etc. Hay que verlo también en toda su dimensión de poeta de la *vida* y de la *esperanza* (con

una intensidad desconocida en el panorama poético de este siglo), de acento profético, evangélico y apocalíptico (enriquecido por las búsquedas de Whitman y Nietzsche), que anuncia la liberación de la «voz del hombre» («Líneas» de LHN), la hazaña de conquistar el «nuevo impar» (*Trilce* XXXVI) en la «costa sin mar» (*Trilce* LXXVII), el pronto arribo del *hombre humano*, desalineado (*Poemas humanos*) y la derrota de la Muerte a manos del amor planetario de la Masa (*España, aparte de mí este cáliz*). Todo ello —lo más notable— ligado dialécticamente: muerte-vida, dolor-amor, orfandad-hogar, soledad-comunión, pesimismo-esperanza (1991: XIII).

Terminaré afirmando que para corroborar lo expuesto nos bastaría mostrar el glosario biobibliográfico de publicaciones consignadas en el último tomo de las actas de *Aula Vallejo* de Córdoba (1963) o *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid (1988). Amén de las bibliografías de cuanto evento en homenaje a Vallejo se realiza anualmente en muchos foros del mundo, sin contar las innumerables tesis universitarias para profesionalizaciones y doctorados que se presentan en las más importantes o apartadas universidades de la tierra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA, Mara (2015). «César Vallejo, poeta del hogar y del fogón». *Espergesia. Revista de Investigación Literaria*. Recuperado de <<http://revistas.ucv.edu.pe/index.php/ESPERGESIA/issue/view/96>>. (Consulta 4 de mayo de 2019).

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1991). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Obras completas*. Tomo I. *Obra poética*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, XI-XLIII.

GRANDE, Félix (1999). «César Vallejo, semejante mendigo». *Revista Algo te Identifica*.

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

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

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

_____ (1963). «El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo». *Aula Vallejo*, 2, 3, 4, 213-226.

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

ROJAS, Íbico (2016). «Tahuashando. Enigma culle en la poesía de Vallejo». *Espergesia. Revista de Investigación Literaria*, 12, 3, 2. Recuperado de <<http://revistas.ucv.edu.pe/index.php/ESPERGESIA/article/download/1311/1068/>>. (Consulta 20 de mayo de 2019).

VALLEJO, César (1915). *El Romanticismo en la poesía castellana*. Tesis para optar el grado de bachiller. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

_____ (1918). *Los heraldos negros*. Lima: Talleres de la Penitenciaría de Lima.

_____ (1922). *Trilce*. Lima: Talleres de la Penitenciaría de Lima.

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

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 121-129

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5203

Los heraldos negros: un grito en contra de la barbarie

The Black Heralds: a Cry Against Barbarism

MIGUEL PACHAS ALMEYDA

Universidad César Vallejo

(Lima, Perú)

almeyda560@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7009-096X>



RESUMEN

El texto trata de explicar que *Los heraldos negros*, la primera obra poética de César Vallejo, no solamente fue influenciada por la poesía de los poetas modernistas de la época, sino que tuvo como sustrato fundamental las experiencias que vivió Vallejo en un contexto social, económico y político de trascendencia nacional e internacional.

Palabras clave: César Vallejo, *Los heraldos negros*, José Carlos Mariátegui, Czeslaw Milosz, Cathy Jade, modernismo.

ABSTRACT

This text tries to explain that *The Black Heralds*, the first work of César Vallejo, not only was influenced by the modernist poetry of the time, but had as a fundamental substrate the experiences that César Vallejo lived in a social, economic and political context of national and international transcendence.

Key words: César Vallejo, *The Black Heralds*, José Carlos Mariátegui, Czeslaw Milosz, Cathy Jrade, Spanish American «modernismo».

Recibido: 26/04/19 Aceptado: 05/06/19

Indudablemente, la poesía guarda una relación directa con la cosmovisión que tiene el poeta sobre los sucesos más trascendentales que ocurren en su entorno. En este sentido, se puede afirmar que César Vallejo escribió *Los heraldos negros* no solamente bajo la influencia de algunos poetas que representaron la escuela modernista, sino que su poesía necesariamente se dio como resultado de la trajinada existencia que tuvo en las primeras décadas del siglo XX. En síntesis, el presente trabajo de investigación tratará de explicar a *Los heraldos negros* desde una perspectiva social, económica y política.

Mientras José María Eguren había dado a la luz *La canción de las figuras* (1916), Abraham Valdelomar había hecho lo propio entregando varias de sus composiciones en *Las voces múltiples*, un libro de antología poética (1916); José Santos Chocano publicó *Puerto Rico lírico y otros poemas* (1914); Vicente Huidobro entregó *Poemas árticos, Ecuatorial, Tour Eiffel y Hallali* (1918), y Jorge Luis Borges y Pablo Neruda no aparecían en el escenario de las musas; Vallejo, dejando de lado ese privilegio que caracterizaba a los poetas modernistas, bajó

al llano de los mortales y sacudió el universo poético con *Los heraldos negros*, una obra que nos habla de la condición humana.

Empero, ¿cuáles fueron los sucesos sociales, económicos y políticos que habrían influenciado a Vallejo para escribir *Los heraldos negros*? ¿Es, acaso, esta obra primigenia un grito en contra de la barbarie que azotó el mundo a inicios del siglo XX? ¿Cómo explicar *Los heraldos negros* desde una perspectiva política? Entre los acontecimientos sociales, económicos y políticos que habrían influido en Vallejo para escribir este poemario, señalamos la etapa de la República Aristocrática (1895-1919), caracterizada por el dominio político de la oligarquía peruana, y la Primera Guerra Mundial (1914-1918), el enfrentamiento más sangriento de la historia humana. Súmense otros sucesos internacionales, como señala Ricardo González Vigil, entre ellos la Revolución mexicana (1910), la Revolución soviética (1917) y la Reforma Universitaria, iniciada en Argentina en 1918 (Vallejo 2005: 63).

Tal como sabemos, en 1910 Vallejo se inició en la vida económicamente activa a los diecisiete años, cuando trabajó en las minas de Quiruvilca, y pudo constatar la forma como las grandes mineras transnacionales explotaban a los trabajadores indígenas. Tanto en 1911, cuando trabajó en la hacienda Acobamba, de Domingo Sotil (en Huánuco), y un año después, en la hacienda Roma de Víctor Larco Herrera (en Trujillo), comprobó que los hacendados, amparados en el sistema económico y político vigente, también explotaban a las masas indígenas en el área de las producciones agrícolas. En 1912, luego de ser testigo de una de las rebeliones más contundentes de la masa indígena en contra de los abusos de los terratenientes, renunció a su puesto de trabajo y, junto con Víctor Raúl Haya de la Torre y Antenor Orrego, asumió una posición en defensa del proletariado. Estas experiencias formaron la base de su pensamiento político de izquierda y el

germen de su futura filiación marxista que asumió de manera consecuente en su vida europea. Experiencias que, unidas a lo que significó para él la Primera Guerra Mundial y otros sucesos internacionales, influenciaron en la escritura de *Los heraldos negros*, una obra que no es más que un grito en contra de la barbarie que azotó al Perú y al mundo en las primeras décadas del siglo XX.

Y este grito en contra de la barbarie tiene como sustento el poema «Los heraldos negros», una de las composiciones más emblemáticas de la obra. Más allá de las causas familiares que lo determinaron —brindo una versión al respecto en mi obra *¡Yo que tan solo he nacido! (Una biografía de César Vallejo)*, publicada el 2018—, consideramos que las consecuencias nefastas que trajo para la humanidad la Primera Guerra Mundial habrían impactado su natural sensibilidad y lo llevaron a escribir tan desgarradores versos. Para el poeta, los «heraldos negros» serían aquellos oscuros y enigmáticos mensajeros del dolor y de la muerte. Amparado como siempre en las metáforas, en sus versos nos dice que los «heraldos negros» serían los seres humanos que dejaron aflorar, en aquellos años infructuosos para nuestra especie, el más crudo instinto animal de acabar con sus congéneres colocando por delante los intereses económicos y políticos, los cuales tenían que ver con el avance indetenible del imperialismo colonial, la carrera armamentística y el gran sentimiento nacionalista. Indudablemente, Vallejo consideró con esta denominación que el hombre era el peor enemigo del hombre; en otras palabras, se habría convencido de la frase *Homo hominis lupus*, es decir, que «el hombre es el lobo del hombre». De allí su desgarrador grito plasmado en estos versos: «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! [...] // Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras / en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte. / Serán talvez los potros de bárbaros atilas; / o los heraldos negros que nos manda la Muerte» (1991: 61).

Teniendo en cuenta los aspectos mencionados, es posible explicar la obra primigenia de César Vallejo desde una perspectiva política, es decir, desde una posición política de izquierda que tiene como finalidad concreta la defensa de los intereses de los trabajadores, muchas veces traducidas en sentimientos de solidaridad con los más pobres. Esta posición y sentimiento es advertida incluso en algunas composiciones que no están incluidas en *Los heraldos negros*, como «Estival» y «Oscura», y en poemas emblemáticos, verbigracia, «Los arrieros», «Ágape», «El palco estrecho», «La de a mil», «El pan nuestro» y «La cena miserable».

En los versos del poema «Estival»: «En una roja tarde de verano / cruzó como una sombra penitente, / el calmoso perfil de un indigente / alargando doquier la débil mano. // Rumorosa de júbilo la gente / veía con desdén al pobre anciano, / era un parque de fiesta, donde en vano / suplicaba el ayuno amargamente!», el poeta sufre al ver que la gente no solamente mira con indiferencia a un menesteroso, sino que no le brindan apoyo alguno. Este sentimiento es similar en el poema «Oscura», donde refiere que a pesar de que los trabajadores laboran hasta el ocaso del día, la pobreza y el hambre se mantienen intactos. De ahí que escribe, interrogándose:

Por qué, si ya anochece,
acrece
su empuje sobre el yunque impío?
Por qué si hay tanto frío,
el fuego es más oscuro
y el hierro es aún más duro?
Si hasta el cielo descansa,
sollozando...; por qué Juan no se cansa?

La derrotada tarde
cobarde

se quema en su sonrisa burlona,
y el triste invierno encona
el sudor del herrero
fiero,
y la carne dolida
de su prole aterida
que es haraposo enjambre
en torno de aquel padre llora de hambre! (Vallejo 1991: 41).

En el poema «Los arrieros» encontramos los siguientes versos: «La hacienda Menocucho / cobra mil sinsabores diarios por la vida. / Las doce. Vamos a la cintura del día. / El sol que duele mucho». La escritura de este poema tiene una base eminentemente autobiográfica, pues Vallejo, que se encontraba esperando a la altura de la hacienda Menocucho el envío de un caballo de parte de su hermano mayor para subir a las alturas de Santiago de Chuco, observó la forma en que los trabajadores luchaban entre los cañaverales para ganarse el pan de cada día en momentos en que el sol irradiaba sus inmisericordes rayos, afirmando que allí se «cobra» o, mejor dicho, se «paga» los más amargos «sinsabores diarios por la vida».

Teniendo en cuenta la cruda realidad socioeconómica y política, Vallejo asumía que existían clases sociales en las que unos viven bien y otros no tienen ni siquiera un pan para llevarse a la boca. Esta posición la hace evidente en el poema «El palco estrecho», con unos versos reveladores: «Más acá, más acá. Yo estoy muy bien. / Lluve; y hace una cruel limitación. [...] // Los otros, qué cómodos, qué efigies. [...] // Tú estás al borde / y la nave arrastrarte puede al mar». En el poema titulado «La de a mil», el poeta nos demuestra su compasión por aquel vendedor de loterías que viste con suma pobreza, y llama su atención el hecho de que a pesar de su condición humilde intenta regalar la suerte del millón a todos sus congéneres: «Pasa el suertero que atesora, acaso / nominal, como Dios, / entre panes tantálicos, humana /

impotencia de amor. // Yo le miro al andrajo. Y él pudiera / darnos el corazón». Finalmente, exclama: «¡por qué se habrá vestido de suertero / la voluntad de Dios!».

En «El pan nuestro», el poeta expresa una posición a favor de la clase proletaria, al punto de considerar necesario recurrir a una revolución violenta para cambiar el sistema dominante. Es factible aseverar que en esta composición que tiene connotaciones religiosas, se encuentra la base de su pensamiento político y el sustrato fundamental de la poesía que desarrollará en *Poemas humanos* años más tarde en Europa. Los versos que sustentan las aseveraciones vertidas los anoto a continuación: «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!». Es posible advertir en estos versos su inicial heterodoxia religiosa y, a la vez, política, la cual hizo patente durante toda su existencia. Para él sus creencias religiosas enmarcadas en el catolicismo, más crístico que deísta, tenían al fin y al cabo el mismo propósito que el marxismo: el bienestar del hombre sobre todas las cosas, en una sociedad sin explotados ni explotadores.

De ahí sus reclamos traducidos en versos en el poema «La cena miserable», todo un grito en contra de la injusticia: «Hasta cuándo estaremos esperando lo que / no se nos debe... [...] // Ya nos hemos sentado / mucho a la mesa, con la amargura de un niño / que a media noche, llora de hambre, desvelado...». En efecto, Vallejo considera que el hombre tiene todo el derecho a acceder a una vida con justicia social y económica, y que esta condición no representa para el sistema dominante una dádiva sino el deber de establecer una sociedad que favorezca el desarrollo humano en igualdad de condiciones para todos. Es así como prosigue en sus versos en los que habla de sus anhelos más puros: «Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados

todos». Para él la clase dominante, la burguesía, representa a un grupo social que lo tiene todo y que gracias al poder que detenta se burla de la clase trabajadora: «Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla, / y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara / de amarga esencia humana, la tumba...». Sensible por naturaleza, el poeta hace suyo el sufrimiento de los demás, y escribe: «Hasta cuando este valle de lágrimas, a donde, / yo nunca dije que me trajeran».

En este sentido, y tal como lo afirmó José Carlos Mariátegui, Vallejo en *Los heraldos negros* siente «el dolor humano», y por tanto, era un «místico de la pobreza que se descalza para que sus pies conozcan desnudos la dureza y la crueldad de su camino» (1970: 313-316). Empero, no solamente hizo suyo el sufrimiento de los seres humanos, sino que sentía además la urgente necesidad de apoyarlos en la medida de sus posibilidades, tal como podemos apreciar en el poema «Ágape», del cual anotamos los siguientes versos: «Hoy no ha venido nadie a preguntar; / ni me han pedido en esta tarde nada». Luego, agrega: «Hoy no ha venido nadie; / y hoy he muerto qué poco en esta tarde!».

Czeslaw Milosz, en su ensayo titulado *The Witness of Poetry* (1983), sostiene que Vallejo se identificó «con los oprimidos», distinguiéndose nítidamente de «muchos otros escritores del siglo XX». Françoise Pérus, en su obra *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (1976), afirma que los poetas modernistas de la época: Darío, Lugones y Herrera y Reissig, entre otros, no se identificaban «con las masas hambrientas ni con la burguesía emergente» y que no eran más que «unos aristócratas del espíritu». Luego, agrega: «Las mismas reacciones “antiburguesas” de los poetas “modernistas” no provenían de una “perspectiva democrática...”, sino más bien de una visión aristocratizante y parásita arraigada en los valores señoriales todavía vigentes en los sectores ‘rezagados’ de la clase dominante» (citada en Jade 1983: 65). Importante análisis, sin duda,

que nos permite establecer que Vallejo en *Los heraldos negros* defendió la causa de las masas trabajadoras, y mantuvo desde ya una posición política de izquierda que lo llevó posteriormente a asumir el marxismo de manera consecuente.

Finalmente, consideramos que *Los heraldos negros* es una obra que representa un grito del poeta en contra de la barbarie que azotaba a toda la raza humana en las dos primeras décadas del siglo pasado. Es una obra que anuncia la importancia de la solidaridad entre los hombres ante un proceso de deshumanización que se desarrolla en un sistema capitalista que patentiza la individualización como horizonte singular de nuestra especie.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JRADE, Cathy (1983). «La poesía de César Vallejo y su perspectiva política». En *AIH. Actas VIII*, 61-68. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_008.pdf>. (Consulta 20 de marzo de 2019).

MARIÁTEGUI, José Carlos (1970). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Minerva.

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

_____ (2005). *César Vallejo. Poesía completa. Los heraldos negros*. Nueva edición crítica de Ricardo González Vigil. Trujillo: Industria Gráfica Libertad.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 131-150

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5204

Algunos rasgos característicos de la versión japonesa de *Los heraldos negros*

Some Characteristic Features of the Japanese
Version of *The Black Heralds*

KENJI MATSUMOTO

Universidad de Osaka

(Osaka, Japón)

matsuken@lang.osaka-u.ac.jp

<https://orcid.org/0000-0001-6782-5187>



RESUMEN

Del proceso intrincado de traducción de *Poesía completa* de César Vallejo en japonés, que publicó en 2016 la editorial Gendai Kikakushitsu de Tokio, el reto más arduo para el traductor fue, sin duda, la reproducción del lenguaje poético de *Los heraldos negros*, porque en este poemario nuestro poeta sigue buscando todavía su propio estilo, a veces imitando las corrientes ya existentes como el modernismo. En contraste con las obras vallejianas post-*Trilce*, en las que el traductor pudo inventar para cada obra su propio estilo «cerrado en sí», ante *LHN* se vio obligado a acceder a varios corpus expresivos de la lengua

moderna japonesa —del vocabulario de los poetas japoneses de la misma etapa de *LHN* hasta las traducciones japonesas de la poesía occidental— para reproducir esa compleja formación poética que palpita en el libro.

Palabras clave: César Vallejo, *Los heraldos negros*, traducción japonesa.

ABSTRACT

In the intricate process of translating *The Complete Poetry* of César Vallejo into Japanese, which was published in 2016 by the Gendai Kikakushitsu Publishing House in Tokyo, the most difficult challenge for the translator was, without doubt, the reproduction of the poetic language of *The Blacks Heralds*, because in this collection of poems, our poet is still looking for his own style, sometimes imitating the existing currents such as Spanish American modernismo. In contrast to the post-*Trilce* works of Vallejo, for which the translator could invent his own style «closed in itself», *The Blacks Heralds*, required him to access several corpus of the modern Japanese expression —the vocabulary of Japanese poets of the same period as *The Blacks Heralds*, and even the Japanese translated versions of Western poetry— to reproduce the complex poetic formation which beats in the book.

Key words: César Vallejo, *The Blacks Heralds*, Japanese translation.

Recibido: 13/05/19 Aceptado: 15/06/19

1. INTRODUCCIÓN

En 2014 me hice cargo de la traducción al japonés de *Poesía completa* de César Vallejo. Algunos poemas sueltos del autor ya habían sido presentados y traducidos en varias antologías, pero esta es la primera colección completa de sus poemas, que abarca desde *Los heraldos negros* (en adelante *LHN*) hasta *España, aparta de mí este cáliz*. Como traductor, por supuesto, me enfrenté con bastantes problemas difíciles de solucionar, desde la diferencia semántica y lexicológica de ambas lenguas hasta la elección de un estilo adecuado para cada poemario. Teniendo en cuenta, pero entre paréntesis, lo que dijo una vez Roman Jakobson:

poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition —from one poetic shape into another—, or interlingual transposition —from one language into another—, or finally intersemiotic transposition —from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting— (Jakobson 1959: 239)¹.

Al mismo tiempo, tanteando el modo propicio para realizar una equivalencia dinámica del mundo poético original de Vallejo en la lengua japonesa, pude (y tuve que, por la demanda editorial) acabar la tarea con una insatisfacción imborrable y también con algunos descubrimientos modestos de los que solo los traductores se darían cuenta a través de este trabajo duro e invisible. Los mayores problemas que tuve traduciendo *Trilce* ya los analicé (Matsumoto 2016); en este artículo, por consiguiente, trataré de hacer visibles algunos rasgos característicos de *LHN* en japonés.

1 La poesía es intraducible por definición. Solo es posible la transposición creativa: ya sea transposición intralingual —de una forma poética a otra—, ya sea transposición interlingual —de una lengua a otra—; o, finalmente, transposición intersemiótica —de un sistema de signos a otro, por ejemplo, del arte verbal a la música, danza, cine o pintura.

2. EL ESTILO Y SUJETO POÉTICO DE LHN

Las primeras estrofas del poema titular de *LHN* son algo simbólico cuando pensamos en el tono dominante del poemario entero: una mezcla de lo majestuoso solemne y lo coloquial íntimo. Veámosla en ambos idiomas (usaremos para el japonés el sistema alfabético de Hepburn para que los lectores entiendan lo discutido).

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

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte (Vallejo 2005: 121).

Sei ni dageki arite sono hageshisa taruya... wakaranai!
Kami no nikushimi no gotoki sono dageki kuraeba
arayuru kutsuu no hikinami
kokoro no fuchi ni yodomu ga gotoki... wakaranai!

Wazuka naredo aru... takedakesiki kao nimo
takumashiki mono no se nimo kuraki mizo wo kizamu
Sore ha Atila no mosa ga karu wakauma ka
shinigami no tsukawasu kokui no shisha domo ka (Vallejo 2016: 8).

Dos enunciados por el sujeto poético «Yo no sé» se destacan entre las frases tan dolorosas compuestas de palabras como «golpes», «Dios», «resaca» o el verbo «empozarse», lo cual da al poema un ambiente típicamente vallejiano, que bien podría ser definido como una especie de amalgama de lo metafísico y lo cotidiano, o de lo espiritual y lo corpóreo. En la versión japonesa

se adoptó para aquellos dos enunciados una forma tan coloquial como *wakaranai* —que se utiliza todavía entre los japoneses actuales—, en contraste con un tono clásico, no vigente ya para el uso cotidiano, que se ve, por ejemplo, en *dageki arite* (que corresponde a «Hay golpes») o *hageshisa taruya* (que corresponde a «tan fuertes») del primer verso. Si el traductor hubiera optado por una forma más actual del habla japonesa, «Hay golpes» habría sido *ouda ga aru*, y en cuanto a «tan fuertes», sería *konnanimō hageshii*. Y dos conjunciones «como» se tradujeron como *no gotoki*, en vez de una forma más común y coloquial: *no youni*. En la segunda estrofa el tono de la versión japonesa es más clásico y solemne. «Son pocos; pero son...» se ha traducido como *Wazuka naredo aru...*; y esta partícula *naredo*, que significa «aunque es así...», ya nunca se utiliza en la conversación cotidiana de los japoneses actuales, aunque se la encuentre en los textos poéticos de la literatura clásica japonesa.

Los otros poemas traducidos también con un estilo clásico son los siguientes: todos los poemas del capítulo «Plafones ágiles», «El poeta a su amada», «Nostalgias imperiales», «Tercetos autóctonos», «Mayo», «Aldeana», «La voz del espejo», «Desnudo en barro», «Capitulación», «Amor prohibido», «Retablo», «Pagana», «Amor» y «Dios». Sobre todo en los siete sonetos del capítulo «Nostalgias imperiales» intenté recuperar con mucho esmero aquel estilo poético que estaba de moda entre los poetas japoneses de los principios del siglo XX y que ya no se emplea hoy en día. Este estilo tradicional, pero fuera de uso, es conocido como *bungo*, y las escuelas representantes que lo inventaron y prefirieron utilizar fueron el grupo *shintaiishi* (poesía del estilo nuevo) o el *kindai shouchoushi* (poesía moderna simbolista). En este siglo XXI la mayoría de los poetas japoneses, como creadores, los consideran anquilosados como lenguaje poético. Aunque sí se pueden apreciar todavía en algunos himnos escolares o deportivos, hay muy pocos poetas japoneses que recurren a este estilo anticuado.

Y la única razón por la que lo utilicé solo en los mencionados poemas de *LHN* era para poner de relieve la ruptura y el desarrollo estilísticos y el brote violento de la nueva forma vallejiana en la etapa que terminaría con la aparición de *Trilce*.

El sistema de escritura del japonés consiste en dos tipos de grafías: el *kanji* (letra china), que es ideográfico y se pronuncia con varios sonidos diferentes, y el *kana* (letra nipona), que se desarrolló como una forma sencilla de *kanji* y es completamente fonético. Estas cuarenta y ocho grafías *kana* tienen a su vez dos tipos —*hiragana* y *katakana*— que se eligen según la situación y el objetivo que rodeen a los usuarios. El *waka* (canción nipona), el género más tradicional de la poesía japonesa, se escribía antiguamente solo con grafías del silabario *hiragana* y, por consiguiente, era y sigue siendo una forma poética con ritmos que podemos definir como silábicos: el *haiku* se compone de tres versos hechos con 5, 7 y 5 sílabas para cada uno, y el *tanka* de 5 versos con 5, 7, 5, 7 y 7 sílabas para cada uno. El *kanshi* (poesía a la manera china), en cambio, se compone solo por los ideogramas chinos (*kanji*) y se utiliza *katakana* como instrumento auxiliar para leer bajo la norma de pronunciación japonesa, y eso, una mezcla de *kanshi* y *katakana* auxiliar, se llama *kanshi yomikudashi bun* (poesía a la manera china leída como japonés) y sigue siendo hasta hoy día una de las asignaturas importantes de la enseñanza secundaria de Japón.

En 1882, catorce años después de que Japón abriera su puerta al comercio extranjero y empezara su propio camino de modernización, se publicó una antología de poesía que es todavía un hito para la historia de la poesía moderna japonesa. Este poemario *Shintaishi shou* (colección de la poesía del estilo nuevo), según Sawa (2001), tenía como objetivo imitar e introducir las formas poéticas de la poesía occidental —cuantificación silábica, estrofas, rimas o ritmos— basándose en los instrumentos ya existentes, o sea, *waka* y *kanshi yomikudashi bun*. Recordando

que, de los diecinueve poemas de *Shintaishi shou*, catorce eran traducidos del inglés y del francés, estamos obligados a decir que la poesía moderna japonesa, no tan tradicional como *waka*, empezó con la introducción y traducción de la poesía occidental que se realizó durante los veinte o treinta años alrededor del cambio entre dos siglos.

En la primera década del siglo XX se publicaron varios poemarios bajo la tendencia de *kindai shouchoushi* (poesía moderna simbolista) y en el centro de este movimiento estaba el traductor más importante de entonces, Bin Ueda. La antología de poemas traducidos de Ueda, *Kaichoon (El sonido de la marea)*, que se publicó en 1905 e incluía cincuenta y siete poemas de veintisiete poetas franceses, ingleses e italianos como Leconte de Lisle, José María de Heredia, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Samain, Browning y D'Annunzio, consiguió divulgar en los círculos poéticos de entonces un corpus expresivo que no se había visto en Japón (lo filosófico y lo puramente estético) y tuvo una influencia muy fuerte hasta la segunda década del siglo, en la que surgiría una forma más coloquial con una tendencia más social y comprometida. Se podría suponer que *Kaichoon* de Ueda y su influencia tan poderosa cumplieran en Japón una función ligeramente parecida a ese movimiento llamado el modernismo hispanoamericano, sobre todo a las obras de su figura más representante e importante, Rubén Darío.

Ahora, estos estilos de *shintaisshi* y *kindai shouchoushi*, o el estilo *bungo* (estilo no coloquial, puramente literario) no se aplican casi nunca en la traducción de los poemas de lenguas occidentales; y, al contrario, para renovar la vieja traducción caducada de las obras clásicas por *bungo*, se recomienda cada año una traducción en un lenguaje más reciente, o sea, en el japonés que se usa actualmente en la comunicación coloquial de la gente. Si este traductor hubiera abordado la traducción de solo un poema de Vallejo dentro de alguna antología, tampoco

habría optado por giros tan antiguos que ya ningún japonés los utiliza ni en la conversación ni en la escritura. Pero el libro que comprende a *LHN* en japonés era *Poesía completa*, lo que me obligó a destacar la ruptura estilística entre los poemarios o las etapas de la vida del poeta, y, sobre todo, el desarrollo estilístico y el cambio algo brusco que se puede observar entre los poemas (o dentro de un poema) de *LHN*. Por eso elegí el estilo antiguo que estaba de moda en la primera década del siglo XX en Japón para representar residuos de la influencia modernista en Vallejo.

Hay, al mismo tiempo, además del poema titular que ya he mencionado, otros casos de mezcla de diferentes estilos. El poema «Los pasos lejanos», por ejemplo, primero lo había traducido íntegramente con el estilo *bungo*, pero tras releer la versión original un centenar de veces, me di cuenta de lo vallejianas que resultan las casi perfectas estrofas tercera y cuarta y las traduje de nuevo con un estilo más coloquial y sencillo.

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 2005: 160).

Haha ha mukou no saien wo aruki
aji naki aji wo ajiwatte
ima annnanimu nyuuwa de
tubasa de deguchi de ai de.

Ie ha kodoku de oto mo naku
tayori mo midori mo younenki mo nai

Kyou no gogo ni nanika ga ore
kudari kishimu nara
sore ha nihon no siroku kuneru kyuudou da
oreno sinzou ga sono michi wo aruite iku (Vallejo 2016: 75).

Podríamos decir que en la yuxtaposición anormal del adverbio «tan» y los tres sustantivos del último verso de la tercera estrofa está condensada la esencia técnica de la poética de Vallejo, y aquí no hay ningún residuo de un modernismo pomposo ni de un simbolismo esotérico. Si hubiera traducido cada adverbio (los tres «tan») como *kakumo* respetando el tono japonés típico de *shintaiishi*, el poema habría sido más solemne y elegante, pero también se habría perjudicado la intimidad muy afectiva, que se percibe en esta estrofa, hacia la madre del poeta. Como los niños enumeran adjetivos y sustantivos para expresar su sentimiento hacia algún miembro de la familia tal como «mi mamá es tan cariñosa, tan madre, tan casa...», elegí la partícula relacionante más simple del japonés *~de*. Bueno, dejando tonos antiguos en las dos primeras estrofas (salvo los dos últimos versos o más bien murmullos «si hay algo en...»), el poema va terminando con un ritmo más cercano al habla coloquial y serena. En cuanto a la expresión sencilla y bella de «dos viejos caminos blancos, curvos» de la cuarta estrofa, opté por dos adjetivos japoneses muy concisos como *shiroku kuneru* (blancos, curvos), agregando la información como nota fuera del texto, en la cual advertía a los lectores que ahí se aprecia la superposición de dos imágenes: caminos y padres del poeta.

La misma situación de combinación de diferentes estilos se ve en los poemas en que la voz o la exclamación del sujeto (o de alguna persona como el suertero de «La de a mil») es notable, tales como «El pan nuestro», «Los dados eternos» o «A mi hermano

Miguel», de los cuales está emanando, digamos, rompiendo la cáscara del estilo ya existente, un nuevo discurso vallejiano de aquella época: la duda existencial, lo absurdo del mundo o la nostalgia trascendental.

Y hablando del estilo de un poema o de una novela en japonés, surge otro problema difícil de solucionar: el comportamiento del sujeto poético o del narrador.

Cuando traducimos las obras escritas en lenguas extranjeras, no podemos olvidar que en japonés hay varias formas que representan el sujeto masculino en primera persona, o sea, el pronombre personal «yo» masculino. *Watashi*, el «yo» aplicable a cualquier género, es el más neutro y se podría definir como estable en el sentido de que hay poca posibilidad de que estropee el mundo literario que había en el texto original. Pero al mismo tiempo este *watashi* carece de matices delicados, es decir, es demasiado formal y frío. *Boku*, el «yo» masculino con un cierto dejo infantil, se utiliza ante una persona con la que se mantiene una relación más o menos igual e íntima; y en la literatura japonesa es muy conocido por los narradores de numerosas novelas de Haruki Murakami. *Ore*, el «yo» masculino más bien brutal y desafiante, se utiliza solo entre los varones o con una persona ante la que se siente superioridad; en la literatura, por ejemplo, las novelas negras prefieren al detective narrador que habla con *ore* para crear un ambiente propio de la historia violenta o machista. Además de estos tres pronombres que se utilizan en la vida diaria actualmente, hay veces en que se recurre a esa forma antigua que era típica en las obras clásicas: *ware*.

Se supone que es normal elegir uno solo de estos cuatro pronombres, por lo menos cuando escribimos o traducimos el discurso del narrador de una novela. Para el sujeto poético de un poemario como *LHN*, sin embargo, descartar las opciones posibles parecía algo irracional y decidí utilizar todas según el matiz y el contexto que palpitan en cada poema.

Ware (la forma más antigua) aparece en casi todos los poemas de «Plafones ágiles» y «Nostalgias imperiales» (salvo en «Huaco» cuyo sujeto habla con *boku*) y en algunos poemas de amor, como «El poeta a su amada», dando así una resonancia un poco clásica, ya que originalmente todos estos poemas mantenían tonos y ritmos densamente modernistas. *Boku* (la forma más íntima), en cambio, conviene a los poemas donde el sujeto poético enuncia locuciones que nos sugieran su intimidad o su duda y angustia, tales como «La araña», «El palco estrecho», «Verano», «Heces», «Fresco», «Yeso», «Ágape», «La de a mil», «La cena miserable», «Las piedras», etc. *Ore* (la forma más desafiante y arrogante) acompaña al sujeto de los poemas de índole prevanguardista donde lo bohemio y decadente es espeso, tales como «Líneas», «Los dados eternos», «Los anillos fatigados», «Lluvia», «Dios», «Unidad», «Los arrieros» y todos los de la sección «Canciones de hogar».

Es obvio que dicha clasificación es absolutamente arbitraria, puesto que se debe a la intuición e impresión del traductor. Pero al prestar la mayor atención de nuevo a cómo se comporta el sujeto poético de cada poema, nos dimos cuenta de lo variable e irisado que es según el punto de vista de quien lo lea. Sobre todo con el sujeto del poema «Los pasos lejanos» estuve muy vacilante hasta el último momento en cuanto a qué pronombre japonés debería elegir. Teniendo en cuenta lo narrado —una nostalgia desgarrada hacia los padres del poeta—, sería adecuado *boku*, el pronombre más cándido e ingenuo, pero había también que recordar que el hablante del poema está en una ciudad costeña, sumergido tal vez en la vida libertina y viciosa. Finalmente elegí *ore* para poner de relieve el desnivel sentimental del sujeto entre dos lugares —la costa nublada y la sierra paradisiaca—, y distinguir su soledad ciudadana e irremediable, en la que se veía obligado a vivir.

Está ahora tan cerca;
si hay algo en él de lejos, seré yo (Vallejo 2005: 159).

Ima kakumo chikaku ni iru chichi ni
tooi mono ga areba ore darou (Vallejo 2016: 75).

3. LAS INFORMACIONES PARATEXTUALES Y LOS RUBÍES

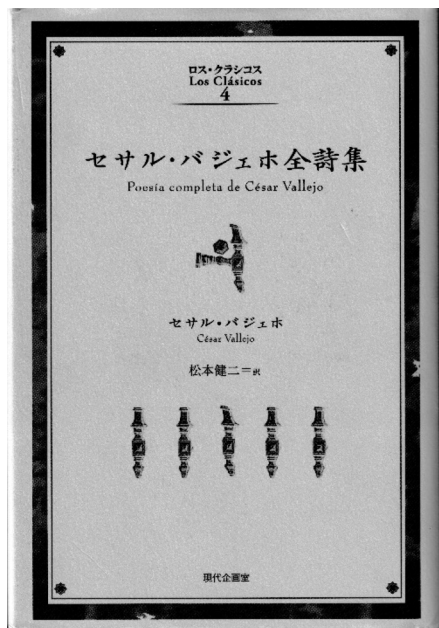
En *LHN* abundan las palabras que necesitan, para los lectores de la versión traducida, una explicación especial: nombres propios (de personas o de lugares), americanismos o vocablos indígenas. Decidimos reducir a lo mínimo las notas del nivel interpretativo para no intervenir en el proceso de transculturalización de los lectores japoneses; los datos biográficos y filológicos, el trasfondo cultural e histórico de la época en que vivió el poeta, todo lo que complementara el vacío informativo se reunió en notas para cada poema y en los epílogos del traductor, sin demasiada escritura interpretativa.

El único problema que nos quedaba era el del vocabulario quechua, concretamente cómo representar su efecto de extrañamiento, sobre todo en «Nostalgias imperiales», y del vocabulario español típicamente peruano, ya que sería un poco difícil que los lectores japoneses imaginaran cómo es en realidad. Resultó que recurrimos a una de las medidas editoriales japonesas, que se llama *rubí*.

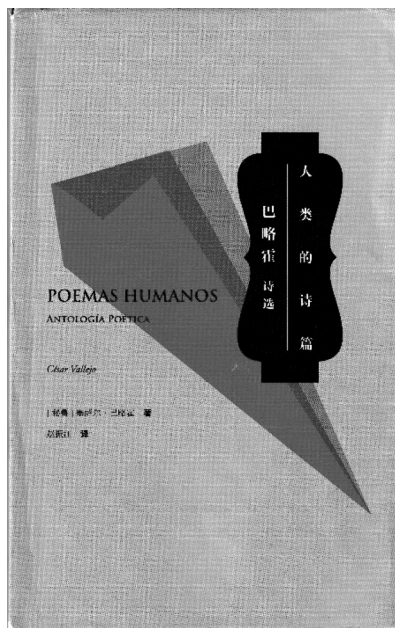
El rubí es un tipo minúsculo de *hiragana* o *katakana* que se pone junto a las letras chinas (*kanjis*). Si la escritura es vertical, a la derecha; si es horizontal, arriba. El nombre viene del sistema de medida tipográfico que se utilizaba en Inglaterra en el siglo XIX, dentro del cual cada tipo tenía el nombre de alguna joya. La primera función más divulgada del *rubí* japonés es indicar la pronunciación correcta de las letras chinas difíciles, y para esta función se usa *hiragana*. En los libros o cómics para niños pequeños, todas las letras chinas están acompañadas de sus rubíes para que los chicos que no han aprendido las letras chinas también puedan leerlos. En los libros para adultos también se

colocan los rubíes cuando los escritores (los traductores) o los editores piensan que algunas letras chinas son muy raras y es posible que surjan lectores que no las sepan. En *LHN* en japonés, por ejemplo, las dos letras chinas que significan el ave «alondra», que vuela en el poema «Comunión» (página 11), son tan desusadas en la vida diaria de gente común, que llevan rubíes de hiragana *hibari*. En el mismo poema otras dos letras chinas que significan «raicilla», o sea, raíz muy pequeña, llevan también rubíes *hosone*, sin los cuales los lectores no sabrían cómo leerlas, y claro, sobre todo en el caso de un poema sería muy problemático que no sepamos cómo recitarlo en público.

La segunda función, que es más reciente y exclusiva en el texto de traducción, es indicar la pronunciación original de las palabras traducidas. Para este fin se usa *katakana*. El ave «ruiseñor», que ha sido particularmente preferida por los poetas occidentales y ha volado con libertad entre los infinitos árboles de sus versos, se ha traducido con cuatro letras chinas que significan: pequeño, noche, cantar, pájaro (pequeño pájaro que canta por la noche), un neologismo tal vez basado en la palabra «nightingale». En japonés se pronuncia *sayonakidori*. Nuestro poeta peruano también lo hizo aparecer en el poema «Pagana», y en la versión japonesa pusimos rubíes *sayonakidori*. No obstante, aquí surgen dos problemas: primero, esta ave hermosa no habita en los bosques japoneses; segundo, la palabra española «ruiseñor» tiene en sí un sonido muy dulce que suscita una sensación amena y agradable. Deberíamos haber usado rubíes de *katakana* que se pronunciaran simplemente como «ruiseñor». Si los hubiéramos puesto así, los lectores habrían podido captar las imágenes de esta ave con los cuatro *kanjis* y apreciar el sonido original del español.



Tapa de la versión japonesa
(Vallejo 2016)



Tapa de la versión china
(Vallejo 2014)

Pero aquí recordemos que, en la escritura japonesa, las letras chinas, que son ideogramas, en general ejercen un poder muy evocativo en la imaginación de quien las lee. Es obvio que la lengua japonesa escrita consiste mayormente en *kanjis*, por lo cual también consulté, varias veces durante la traducción, la versión china de algunos poemas incluidos en aquella antología traducida en chino (Vallejo 2014), realizada por Zhao Zhenjiang. En el texto traducido en japonés son muy convenientes las letras chinas acompañadas de su pronunciación original con rubíes; al mismo tiempo, sin embargo, hay veces en que, al expresar alguna palabra inglesa o española —que es muy polisémica o metafórica— con *kanjis* muy claros y simples, quien la traduce interviene demasiado en el proceso de recepción de quienes los lean, frente a algún giro que en el texto original correspondía a muchos significados posibles. Por

ejemplo, el título mismo «Los heraldos negros» se transforma en *Kokui no shisha domo* en japonés. Aquí el adjetivo original «negros» se traduce con dos letras chinas y una partícula de *hiragana* (que se leen *kokui no*) que significan «de vestido negro». En cambio, la versión china traduce este adjetivo con dos letras que significan «de color negro». Se podría objetar al traductor japonés que trasladó una información excesiva de nivel interpretativo (de vestido), y, en cambio, al traductor chino que omitió la pluralidad del sustantivo «heraldos», aunque en el chino no existe la categoría gramatical que corresponde a los sustantivos plurales. (En el título japonés el sustantivo *shisha* (heraldo) está acompañado de la partícula plural *domo*). El título del segundo poemario de Vallejo, *Trilce*, también presenta dificultades para quien lo traduzca al idioma que utiliza *kanjis*. En la versión japonesa habíamos pensado traducirlo con dos *kanjis* que significan «triste» y «dulce» y ponerles rubíes de *katakana* con la pronunciación «trilce». No existía tal palabra en el vocabulario japonés ni en el chino. Ningún japonés ni chino sabría cómo pronunciar esa combinación extraña de dos *kanjis*, pero no importaba, el original mismo ya era un neologismo. Pero, suponiendo que con esos dos *kanjis* de «triste» y «dulce» los lectores tal vez llegaran a aceptar una sola interpretación en cuanto a este título absolutamente enigmático, dejamos de utilizar *kanjis* y adoptamos el título solo de *katakana* que se pronuncia como el original. En la versión china también adoptaron cuatro *kanjis* que se pronuncian en chino como «trilce», y explicaban el mecanismo interpretativo de este neologismo vallejiano en una nota fuera del texto, lo cual hicimos también en la versión japonesa en el epílogo del traductor.

Como se supondrá de lo dicho arriba, en la traducción japonesa del poema escrito en la lengua occidental se pueden introducir muchas informaciones dentro y fuera del texto utilizando diferentes métodos: creando neologismos con *kanjis*, agregando notas y comentarios, o poniendo rubíes. En *LHN* en japonés

optamos por poner rubíes a algunas palabras quechuas y a las españolas que en la poética vallejana eran de suma importancia, agregando notas para las palabras o expresiones peculiares que necesiten ser explicadas para quien las lea en un contexto de cultura tan distinto del Perú.

Veamos algunos ejemplos:

5	4	3	2	1
墳 ^フ 墓 ^カ	小 ^ル 夜 ^イ 鳴 ^セ 鳥 ^ニ 鳥 ^ヨ 鳥 ^ル	小 ^ナ 夜 ^イ 鳴 ^チ 鳥 ^ン 鳥 ^ゲ 鳥 ^ル	小 ^サ 夜 ^ヤ 鳴 ^ナ 鳥 ^ミ 鳥 ^キ 鳥 ^{ドリ}	雲 ^ヒ 雀 ^{バリ}

10.	9	8	7	6
壁 ^ボ 椅 ^ジ 子 ^ヨ	太 ^コ 陽 ^リ 神 ^カ 殿 ^ン 神 ^チ 殿 ^ヤ	神 ^コ 鷲 ^ラ ケ	箱 ^カ ハ	雪 ^ジ 駄 ^ヤ ケ

Palabras de letras chinas (*kanjis*) con sus rubíes. 1. Dos *kanjis* que significan «alondra» (del poema «Comunión») con rubíes de *hiragana* que indican la pronunciación japonesa. 2. Cuatro *kanjis* que significan «el pequeño pájaro que canta por la noche», o sea, «ruiseñor» en español (del poema «Pagana»), con rubíes de *hiragana* que indican la pronunciación japonesa. 3. Los mismos *kanjis* que en 2 con rubíes de *katakana* indican la pronunciación inglesa de *Nightingale*. 4. Los mismos *kanjis* que en 2 y 3 con rubíes de *katakana* indican la pronunciación española de «ruiseñor». 5~10. Palabras expresadas en *kanjis* con rubíes de *katakana* que indican la pronunciación original del español o quechua. 5 = «huaca», 6 = «llanque», 7 = «caja», 8 = «coraquenque», 9 = «coricancha», 10 = «poyo».

Los ejemplos 1 y 2 nos aclaran la función básica del rubí: indicar la pronunciación exacta de los *kanjis* que están al lado. El 3 y el 4, opciones posibles que no adopté en la traducción de esta palabra «ruiseñor» de *LHN*, y todos los demás ejemplos del 4 hasta 10 nos muestran la segunda función del rubí: indicar y hacer apreciar la pronunciación original del inglés, español o quechua.

La palabra «coraquenque» (8) fue traducida primero con dos *kanjis* que significan «sagrado» y «águila». Como es puro neologismo, nadie sabría cómo pronunciarlo ni en japonés ni en chino, pero sí se puede captar a través de estos ideogramas una imagen del ave mítica que vuela en un imaginario mundo andino. En dos versiones inglesas se deja la palabra intacta (Vallejo 2007: 91 y Vallejo 2012: 79) y hay que revisar el glosario o las notas para entenderla. La palabra «poyo», que sale en uno de los poemas más bellos de *LHN*, «A mi hermano Miguel», fue traducida con tres *kanjis* que significan «pared» y «silla», con los que podríamos imaginar una especie de banco (exactamente dicho, una superficie plana) pegada a la pared del patio de casa. En dos versiones inglesas, en cambio, fue traducida como *the stone bench by the door* (Vallejo 2007: 155) y *the house's stone bench* (Vallejo 2012: 147); no están mal, pero a mi entender el sonido de la palabra «poyo» tenía mucha importancia en la imaginación del poeta que nació en una casa del pequeño pueblo andino, la casa en cuyo «poyo» había pasado con su hermano ya difunto el momento más feliz de su vida. Usando el rubí que indica la pronunciación original y agregando una nota fuera del texto (Vallejo 2016: 76), quise transmitir a los lectores japoneses lo poética y honda que es esta palabra peculiar.

4. VALLEJO Y KENJI MIYAZAWA

Quisiera poner sobre el tapete, por último y brevemente, a un poeta japonés que recordaba durante todo el proceso de

traducción de *LHN*, Kenji Miyazawa (1896-1933). Casi coetáneo de nuestro poeta peruano, Miyazawa nació en Hanamaki, que está en una zona hondamente agrícola del nordeste de Japón. Trabajando como profesor de ciencia agrícola en las escuelas secundarias del lugar y escribiendo cuentos infantiles o poemas del estilo tradicional —*waka* o los poemas de estilo *bungo*— (Rodríguez del Alisal 2013), en 1924 hizo publicar un poemario en verso libre, lleno de una gran energía vanguardista, escrito con un tono muy íntimo y coloquial. Se llama *Haru to shura* (*La primavera y Asura*). Este libro, cuyos mil ejemplares no se vendieron casi nada, siguió un destino muy parecido al de los primeros dos poemarios de Vallejo: ignorado durante su vida, fue adquiriendo fama y multitud de lectores hasta que convirtió a su autor en un poeta nacional.

Hay muchos elementos comunes entre estos dos poetas. El ambiente hogareño de una provincia rural y lejana de la capital, la nostalgia honda hacia la naturaleza y los familiares de su niñez, la brutal energía expresiva en su creación poética, una mirada tierna hacia los niños (ambos escribían cuentos para niños), etc. Y los dos empezaron a escribir poemas en una época en que el estilo poético que había sido dominante estaba en declive, creando ambos una nueva forma revolucionaria de poesía.

El estilo de Miyazawa no se refleja nunca en la traducción de *LHN*, ya que son dos autores de diferentes idiomas y de dos mundos culturales tan separados; no se podría ni debería haber hecho ninguna especie de trasplante verbal. Sin embargo, me permití hacer unos comentarios en el epílogo para que los lectores japoneses conozcan puntos en común entre Vallejo y nuestro poeta nacional y tengan más simpatía por el mundo poético de *LHN*. Y es muy grato, para los lectores de ambos idiomas, que recién se haya publicado una antología de poesía de Miyazawa en español (2017). Espero que dentro de poco vea la luz un intento de comparación entre el poema «A mi hermano Miguel»

de Vallejo y el «Musei doukoku» (Llanto sin voz) de Miyazawa, un poema bien conocido por los japoneses en el que el poeta canta la tristeza serena y desgarrada frente a la muerte de su querida hermana.

5. CONCLUSIÓN

Aunque la traducción de los poemas extranjeros sea una tarea casi imposible y nos obligue a los traductores a hacer ciertas concesiones y resignaciones tristes, vale, y todavía seguirá valiendo la pena, tratar de hacerla porque siempre nos hace abrir una nueva puerta de interpretaciones a la versión original.

Por haber mezclado en la traducción un estilo antiguo de la poesía japonesa que estaba de moda durante las dos primeras décadas del siglo XX, se han puesto de relieve más bien la riqueza y la vivacidad de comportamiento del yo poético de LHN. Aprovechando el instrumento editorial rubí, se comprobó el atractivo original que había en la coexistencia del español y el quechua. Y por sugerir un extraño vínculo entre dos poetas nacionales, quisiera creer que ha nacido una nueva posibilidad estimulante de un estudio comparativo entre dos literaturas escritas en diferentes idiomas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JAKOBSON, Roman (1959). «On Linguistic Aspects of Translation». En BROWER, Reuben A. (ed.). *On Translation*. Boston: Harvard University Press, vol. 23, 232-239.

MATSUMOTO, Kenji (2016). «Is the Interlingual Translation of Poems Impossible?: Analysis of Technical Problems Arising from Translation of Complete Works of Poems of César Vallejo into Japanese». (Artículo en japonés). *Ex Oriente*, vol. 23, 1-23. Osaka: Universidad de Osaka.

MIYAZAWA, Kenji (2017). *Haru to shura y otros poemas*. Traducción de Alfredo López Pasarín Basabe. Madrid: Ediciones de La Discreta.

RODRÍGUEZ DEL ALISAL, María Dolores (2013). «Miyazawa Kenji. Poeta de la ingenuidad y de la naturaleza». *Kokoro: Revista para la Difusión de la Cultura Japonesa*, 11, 2-10. Recuperado de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4234447>>. (Consulta 14 de mayo de 2019).

SAWA, Masahiro (2001). *Shi no naritatsu tokoro. Nihon no kindaishi, gendaishi heno sekkin*. (*El lugar en que se levanta la poesía. Aproximaciones a la poesía moderna nipona*. Libro en japonés). Tokio: Kanrin.

VALLEJO, César (2005). *Poesía completa*. Edición de Antonio Merino. Madrid: Akal.

_____ (2007). *The Complete Poetry. A Bilingual Edition*. Edición y traducción de Clayton Eshelman. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

_____ (2012). *The Complete Poems*. Traducción de Michael Smith y Valentino Gianuzzi. Reino Unido: Shearsman Books.

_____ (2014). *Renlei de shipian. Saisaer Balüehuo shixuan*. (*Poemas humanos. Antología poética de César Vallejo*. Libro en chino). Traducción de Zhao Zhenjiang. Pekín: Zuoja chubanshe.

_____ (2016). *César Vallejo zen shishuu*. (*Poesía completa de César Vallejo*. Libro en japonés). Traducción de Kenji Matsumoto. Tokio: Editorial Gendai Kikakushitsu.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 151-165

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5205

La visión del mundo como medio de exploración interior: una lectura de *Los heraldos negros* de César Vallejo

The World View as a Means of Internal Exploration: A Read of *The Black Heralds* of César Vallejo

AMÉRICO MUDARRA MONTOYA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

amudarram@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8008-7251>



RESUMEN

En algunos poemas de *Los heraldos negros* (1919), primer conjunto publicado por César Vallejo, existe una predisposición por parte del sujeto lírico para valerse del sentido de la vista como el medio con el que se propicia la identificación, en distintos grados, con aquellos elementos que lo rodean. En ese sentido, es posible reconocer dos operaciones distintas: en una, la visión del elemento enfocado despierta una reacción interior en el observador; en la otra, la visión del elemento observado le revela

una íntima verdad personal al protagonista. Los elementos, entonces, se comportan como recursos para que el sujeto lírico, que se trata de una proyección del poeta, sepa más de sí conforme interpreta y comprende a su entorno. Para demostrar esta lectura, en nuestro trabajo se procederá a analizar los poemas «Deshojación sagrada», «La araña», «La de a mil» y «Las piedras».

Palabras clave: Vallejo, mundo afectivo, *Los heraldos negros*, visión del mundo.

ABSTRACT

In some poems of *The Black Heralds* (1919), the first set published by César Vallejo, the lyric subject has a predisposition to use the sense of sight as the means to identify, in different levels, those elements that surround him. Consequently, it is possible to recognize two different visions: in one vision, the focused element stimulates an inner reaction in the observer; in the other vision, the protagonist discovers —through the observed element— an intimate and personal truth for him. Hence, the elements behave as resources in order that the lyrical subject knows more about himself as he interprets and understands his surroundings. It must be understood that the lyrical subject is a projection of the poet. To demonstrate this interpretation, in this study we will proceed to analyze the poems «Deshojación sagrada», «La araña», «La de a mil» and «Las piedras».

Key words: Vallejo, affective world, *The Black Heralds*, world view.

Recibido: 15/06/19 Aceptado: 10/07/19

Para nuestro acercamiento a *Los heraldos negros* (1919), hay que tener en cuenta, antes de todo, un breve texto que César Vallejo recogió en su libro de ensayos *El arte y la revolución* (1973), un volumen aparecido póstumamente. Si bien es cierto que este último título pertenece a una época posterior a *Los heraldos negros*, específicamente al periodo situado entre fines de la década de los veinte y principios de la década de los treinta, creemos que es válido vincularlos en tanto provienen del mismo creador. En aquel fragmento, Vallejo anotaba lo siguiente: «Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica [...] Sabido es que cuando más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva» (1973: 64). ¿Cómo habría que descifrar lo que Vallejo comprendía, en este texto, por «personal»? En primer lugar, hay que advertir que utiliza dicho adjetivo para describir la naturaleza de la gramática, y con ella, la de las demás dimensiones de la palabra. La normativa y las convenciones lingüísticas, de acuerdo con esta perspectiva de Vallejo, deberían adaptarse a las necesidades y búsquedas expresivas del poeta. En segundo lugar, no hay que ignorar el empleo, por parte de Vallejo, del vocablo «intransferible», que es otro adjetivo. Con él no hace más que remarcar la condición de tales requerimientos. No podría haber dos poetas que compartieran los mismos cuestionamientos, mucho menos que esbozaran las mismas respuestas. Sus puntos de vista, por más que coincidieran en ciertos aspectos, ocuparían siempre posiciones diferentes y, por lo tanto, serían únicos inevitablemente. De igual manera ocurriría, entonces, con sus lenguajes.

Líneas más adelante, en ese mismo fragmento, Vallejo utiliza nuevamente el adjetivo «personal». Esta vez es para referirse a la sensibilidad del artista. Lo llamativo es que, en esta oportunidad, el poeta remarca que lo personal no es necesariamente una alusión a lo individual, o a lo egocentrista. En este pasaje del

texto pareciera contradecir lo sugerido en un primer momento. Es evidente que lo individual es contrapuesto a lo colectivo. En ese sentido, lo personal no solo debe ser una característica forjada por el poeta por sí y para sí, sino por sí, pero para los demás seres humanos. Tania Favela, quien también ha indagado sobre el sentido de este texto, comenta al respecto:

Lo personal, en cambio, sugiere un mundo afectivo, un ritmo emocional, una relación específica con el mundo y con los hombres que lo habitan. La lengua del poema dice desde ese mundo afectivo y se dirige hacia ese mundo afectivo, ahí se establece un tipo de comunicación que nada tiene que ver con la comunicación convencional encargada de emitir mensajes legibles para todos (2017: 4).

Este «mundo afectivo» o «ritmo emocional» que reconoce Favela nos permite conciliar los usos que Vallejo recogía del término «personal». Detrás de esta declaración, se está planteando una poética. Si el poeta no accede a este orden que habita en su interior, luego no será capaz de adoptar al lenguaje tal como lo requiera, así como tampoco podrá comunicarse en un nivel más profundo con el resto de los seres humanos. Por otro lado, el texto de Vallejo parece indicar que la forma lingüística respondería a la consistencia del mensaje elaborado por el poeta. Es una dinámica —una configuración— en la que los elementos involucrados, al influirse mutuamente, dependen el uno del otro. En pocas palabras, en los poemas estarían involucrados tres gestos distintos: uno, la inmersión del poeta en su mundo interior; dos, la elaboración y constitución del lenguaje del poema; y tres, la comunicación afectiva —por brindarle una denominación más precisa— con los lectores.

Ahora bien, de acuerdo con José Miguel Oviedo, distintos eventos desafortunados se presentaron en la vida de César Vallejo durante el proceso de escritura de *Los heraldos negros*,

el cual fue su primer libro. El crítico anota a propósito de esta situación:

El contexto de los poemas que comprende este análisis está basado en trágicos sucesos que afectan directa y personalmente a su creador, como lo son la muerte de su enamorada María Rosa Sandoval, la de su hermano Miguel, la de González Prada, el autor peruano a quien, según se cree, Vallejo admiraba, y, la más grave de todas, la de su madre, la cual marcará en él un vacío desgarrador e insuperable (1988: 249).

Como puede advertirse, las pérdidas eran de toda índole (amorosa, fraternal, amical y maternal) y debieron remover las fibras más íntimas de Vallejo. Oviedo también considera que la gravedad de estos eventos se vería reflejada en las redes de significantes de los poemas. Su lectura no resulta impertinente, si se recuerda lo anotado por Vallejo en el texto citado al inicio de esta disertación. Las emociones acumuladas por el poeta —el denominado «mundo afectivo»— aflorarían tarde o temprano en su poesía, ya fuera a través de la forma o del contenido, o de ambos, si este alcanzara la debida competencia para así hacerlo. Podríamos decir, entonces, que en los poemas de *Los heraldos negros* se revelaría parcialmente, puesto que tampoco son testimonios autobiográficos, algunos de los rezagos emocionales surgidos en el autor por el hecho de sobrellevar una serie de pérdidas tan valiosas.

En este punto hay que señalar que no se discute la diferenciación que se establece, dentro de una obra de ficción, como lo son los poemas, entre autor real y autor textual. No obstante, hay que reconocer que lo expresado por el yo lírico acerca de un determinado tópico puede ser interpretado como una proyección más de la visión del mundo de su autor real, antes, incluso, que una extensión de su biografía. Samuel R. Levin, quien propone esta idea, concibe al poema como un discurso producido por la

imaginación del autor real. La fuente de lenguaje imaginada por el poeta tiene como eje de su enunciación al yo lírico. Tanto la voz como la mirada representadas a través de la poesía, antes que provenir directamente del sujeto empírico, del autor real, lo harán del yo lírico, ya que este es la conciencia de la cual parten tales medios de expresión. El tipo de fuerza ilocutiva que existiría en un poema, entendiendo «fuerza ilocutiva» por el tipo de función expresiva con que se efectúa una oración, sería similar al siguiente enunciado: «Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a concebir, un mundo en el que...» (Levin 1987: 70). En la poética de Vallejo la responsabilidad del creador es la de involucrarse vívidamente en su obra. La imaginación poética, tal como la plantea Levin, se hallaría situada entre el momento en que el poeta se ha sumergido en su mundo afectivo y el momento en que debe formular su lenguaje. En ese tránsito, el autor real «cede» la responsabilidad al yo lírico: establecer con los lectores «un tipo de comunicación que nada tiene que ver con la comunicación convencional». En realidad, la ejecución del último depende de la técnica y la entrega del primero.

No hay que ignorar los valiosos postulados de Stefano Arduini (2000) para acercarse a la poesía. Él considera que las figuras retóricas adquieren relevancia trascendente dentro de la literatura, pero, además, las entiende como unidades y estructuras que permiten, por medio del discurso, ser parte de los contextos culturales de la naturaleza más heterogénea en el texto. Arduini sostiene que las figuras retóricas son un ideal antropológico que nos acerca a un aspecto parcial de la realidad tangible a través del texto, es decir, las figuras nos permiten crear a nivel discursivo una manera particular de ordenar y entender las diferentes formas de relacionarse en el mundo. Para ello, se enfatizará considerablemente en la figura del mito, posicionándolo casi de manera dicotómica al discurso lógico tradicional. Resulta interesante e innovadora la propuesta

presentada por Arduini, dado que expone una mayor flexibilidad respecto a las tipologías y clasificaciones de las figuras retóricas, en contraposición a las rigurosidades impuestas por la retórica tradicional. La figura retórica no adquiere importancia por su naturaleza fónica o sintáctica, sino por el conocimiento que desea transmitir y depositar en el lector o en el auditorio. Los poemas elegidos son, en consideración de lo propuesto por Arduini, textos que albergan conocimiento, el cual es compartido, si es que, por supuesto, para el lector resulta legible, en cada figura retórica. Estas figuras forman parte del discurso del yo lírico, como también de la tarea de constitución por parte del poeta. Es posible discernirlas en ambos niveles. El conocimiento ofrecido por los poemas de *Los heraldos negros*, esta vez recordando lo dicho por Vallejo, así como retomando el aporte de Favela, sería el mundo afectivo del poeta, un mundo afectivo influido, de acuerdo con Oviedo, por las muertes que debió soportar el autor años antes.

Si se lee los poemas de *Los heraldos negros* desde este horizonte de miradas, ¿por medio de qué recursos se evidenciaría ese «mundo afectivo»? Corresponde, para tratar de resolver esa interrogante, determinar en qué poemas queda más en evidencia la constitución del «mundo afectivo» del yo lírico, en cuanto proyección imaginada por César Vallejo. Estos poemas deben dejar al descubierto, lo máximo posible, algunos de los rasgos del yo lírico. Deben ser textos en donde el pronombre en primera persona sea empleado de manera explícita. Con este criterio, aún no es posible delimitar una cantidad precisa ni representativa de poemas. Hay varios poemas con esa condición. Hay que optar por incluir otro criterio más. El foco de atención del yo lírico debe estar en su entorno. El modo en que se refiera a sus componentes habrá de evidenciar sus esquemas de valores y, por ende, su visión del mundo. Siguiendo este camino, es posible definir qué poemas abordar: «Deshojación sagrada», «La

araña», «La de a mil» y «Las piedras». En los cuatro, existe una predisposición de parte del yo lírico para valerse del sentido de la vista como una herramienta con la que se propicia la identificación, en distintos grados con aquellos elementos que lo rodean. Es posible reconocer, también, dos situaciones distintas: en una, la visión del elemento enfocado despierta una reacción interior en el observador; en la otra, la visión del elemento observado le revela una íntima verdad personal al protagonista. Los elementos, entonces, se comportan como recursos para que el yo lírico, que es una proyección del poeta, sepa más de sí, se sumerja en su «mundo afectivo», conforme interpreta y comprende a su entorno.

En el poema «Deshojación sagrada», el primero que presenta la sección «Plafones ágiles», una de las seis en que se divide *Los heraldos negros*, el protagonista aprehende el mundo por medio de la vista y queda sobrecogido por el objeto (la luna) que encuentra dentro de su campo visual. El yo lírico, que, como ya se señaló previamente, es una proyección del poeta, intenta entablar, entonces, una conversación con la luna. Aunque se dirige a ella en todo momento, esta nunca le responde. Viene a ser un soliloquio, en el sentido estricto del vocablo. El poema consta de tres estrofas de cuatro versos cada una. En los primeros, aquellos con los que inicia cada estrofa, el yo lírico muestra una imagen a partir de la cual revela cómo concibe a su alocutario. Es así como la luna, descubrimos los lectores, es una «Corona de una testa inmensa», un «Alocado corazón celeste» y, ya cuando hay mayor cercanía entre ella y el protagonista, este le llama «mi corazón gitano». Los tres casos permiten entender el valor de la luna dentro del mundo representado del poema. Este cuerpo astrológico es situado dentro de una jerarquía de lo terrenal, en la que ocupa un lugar preponderante (Corona/testa). Asimismo, la luna es vista como un órgano vital asociado al amor y entendido fuera de este mundo. En última instancia,

figura como un corazón, nuevamente, pero esta vez exótico, que vive en los límites de la sociedad. Se retoma, como se puede observar, la idea de que se trata de un elemento extraterreno, perteneciente a un ámbito superior. El sentido de la vista resulta importante, pues es por medio de él que se conoce las cualidades de la luna: «Luna! Corona de una testa inmensa, / que te vas deshojando en sombras gualdas! / Roja corona de un Jesús que piensa / trágicamente dulce de esmeraldas! // [...] por qué bogas así, dentro la copa / llena de vino azul, hacia el oeste / cual derrotada y dolorida popa». En estas estrofas la luna es un objeto solitario, ya sea como una corona, ya sea como ese cuerpo que flota en medio de la oscuridad de la noche. En la última estrofa, quizá a raíz de los atributos reconocidos, se propone una identificación explícita: la luna es el corazón del yo lírico, «Y a fuerza de volar en vano [...] vaga en el azul llorando versos!».

El segundo poema, «La araña», pertenece a la sección «Buzos». A diferencia del primero, en este no existirá un alocutario representado. El protagonista, que se desenvolverá de manera más explícita, no se dirigirá en ningún momento a la araña, tan solo procederá a describirla. Por la primera estrofa se sabe que esta criatura «Es una araña enorme que ya no anda, / una araña incolora, cuyo cuerpo, / una cabeza y un abdomen, sangra». En la segunda estrofa, el sentido de la vista adquiere un mayor protagonismo: «Hoy la he visto de cerca». Asimismo, señala que los ojos del animal son «los pilotos fatales de la araña». El yo lírico percibe el esfuerzo con el que la araña «hacia todos los flancos / sus pies innumerables alargaba». En la tercera estrofa, sigue describiendo el yo lírico a la araña: «temblaba fija / en un filo de piedra; el abdomen a un lado, / y al otro la cabeza». En la cuarta estrofa, el protagonista afirma: «Con tantos pies la pobre, y aún no puede / resolverse». La pesadez, la desorientación y la indecisión son aspectos que el yo lírico reconoce en la araña detrás de sus movimientos (o, más bien, de la ausencia de estos).

Es así como agrega: «Y, al verla / atónita en tal trance, / hoy me ha dado qué pena esa viajera». El mundo representado en el poema no se extiende más allá del animal invertebrado, por ello, se hace referencia continuamente a la anatomía de la araña. Lo resaltante en este poema es que el yo lírico parece identificarse con la criatura, de allí que sea capaz de reconocer sus emociones. La personificación de la araña disimula la autoexploración que realiza el protagonista. En ese sentido, cabe afirmar que el yo lírico, a partir de la figura de la araña, se sabe dividido entre su cabeza (la razón) y su abdomen (el deseo), inmerso en medio de un viaje cuya ruta a seguir desconoce por completo. Esto explicaría por qué siente pena por el animal. En verdad, siente pena por sí mismo. Esta fractura interior, entre lo que se debe hacer y lo que se desea hacer, provoca que no pueda actuar con precisión, con claridad.

El tercer poema, «La de a mil», corresponde a la sección «Truenos». En este caso, la presencia del personaje será mucho más marcada. Es así como el locutor personaje que se erige se representa a nivel discursivo de manera más directa por medio de un «yo» insertado en el interior del texto. Así como en el poema de la araña, y en contraste con el poema donde figuraba la luna, en este texto, hay un elemento que forma parte del campo visual del yo lírico y que concita su atención. No pretende comunicarse con él, solo se dedica a observarlo y a reflexionar a partir de las situaciones que describe. Ese elemento es el suertero, es decir, un vendedor ambulante de loterías. Esta interpretación no es superficial. José Enrique Finol también la concibe así:

Para el poeta, Dios se ha convertido en el azar, en el destino, no rige nada ni maneja los destinos de nadie. Dios se ha disfrazado de suertero para aparentar aun su presencia en el mundo. El hombre no cree en él sino por la superstición, con la esperanza de

que el azar lo premie algún día. El poema «La de a mil» contiene la concepción de Dios como destino, como azar (2010: 109).

Desde la primera estrofa, el yo lírico plantea una vinculación entre este sujeto y Dios: «El suertero que grita «La de a mil», / contiene no sé qué fondo de Dios». Así como ese suertero deviene en una figura metonímica de Dios, este yo lírico vendría a representar de manera singular una voz universal, la del ser humano. En la segunda estrofa se profundiza esta analogía. Se la remarca en los siguientes términos: «Pasa el suertero que atesora, acaso / nominal, como Dios, / entre panes tantálicos, humana / impotencia de amor». A lo largo del poema, el sentido de la vista servirá para aprehender la realidad donde el Dios representado será como una suerte de bohemio andrajoso, que regirá el mundo y dará su gracia de manera azarosa: «Yo le miro el andrajo. Y él pudiera / darnos el corazón; / pero la suerte aquella que en sus manos / aporta, pregonando en alta voz, / como un pájaro cruel, irá a parar / adonde no lo sabe ni lo quiere / este bohemio dios». El yo lírico adopta una perspectiva solidaria desde la que hará evidente su decepción de Dios. Es así como terminará por asociarlo con el azar, con lo absurdo.

El cuarto poema, «Las piedras», también integra la sección «Truenos». Aquí se observa que el yo lírico se hace presente desde los primeros versos del poema. No figura un alocutario dentro del mundo representado dentro del poema. Sin embargo, el protagonista se dirige, en un par de oportunidades, a una «Madre nuestra». La solemnidad es similar a la que se emplea en una expresión parecida: «Padre nuestro». Si se tiene en consideración el discurso en el que esta expresión aparece usualmente, es decir, si se recuerda la oración cristiana del padre nuestro, se notará el parentesco, pero también la distancia existente entre ambos casos. En la oración, el padre cristiano «está en los cielos». Entonces, probablemente, no resultaría desproporcionado considerar que esta «Madre nuestra» del poema de Vallejo, un

poema en el que el foco de atención del yo lírico son las piedras, se halle, por oposición a ese padre, en los suelos. Puede ser, por lo tanto, una representación de la Naturaleza. La comunicación que se mantiene con ella es aprovechada por el yo lírico para compartir sus percepciones de las piedras. El protagonista juzga su accionar sobre ellas: «Esta mañana bajé / a las piedras ¡oh las piedras! / Y motivé y troquelé / un pugilato de piedras». Es allí cuando se confiesa: «Madre nuestra, si mis pasos / en el mundo hacen doler, / es que son los fogonazos / de un absurdo amanecer». El protagonista, tal como ocurre en el poema «La de a mil», interpreta, desde su condición singular, particular, a una voz universal, la del ser humano. Es como si se disculpara ante la Naturaleza por su presencia e impacto sobre ella y sus criaturas. El yo lírico, una vez que percibe la oculta sensibilidad de las piedras, reconoce su superioridad frente a los seres humanos: «Las piedras no ofenden; nada / codician. Tan sólo piden / amor a todos, y piden / amor aun a la Nada». De los hombres, en cambio, el protagonista afirma: «Mas, no falta quien a alguna / por puro gusto golpee». Detrás de un evento tan simple, se encierra la maldad. El yo lírico rechaza ese accionar. Las piedras han sido personificadas. No obstante, no se relacionan con personas comunes, sino con aquellas que «no hacen daño». Cuando adoptan esa condición, no solo sienten, sino que piden amor. El protagonista incluso se dará cuenta de que se lo piden a la Nada. Y si bien las piedras son los seres más humildes, también están emparentadas con la luna: «Tal, blanca piedra es la luna / que voló de un puntapié...». Por eso, el yo lírico no solo se procura disculpar con la Naturaleza, sino que intenta, quizá en un gesto desesperado, fundirse con ella, como una manera de apartarse de los demás: «Madre nuestra, esta mañana / me he corrido con las hiedras, / al ver la azul caravana / de las piedras».

Hay más de un rasgo por el que se distinguen los poemas «Deshojación sagrada», «La araña», «La de a mil» y «Las piedras».

Primero, hay que fijarse en los objetos que concitaron la atención del yo lírico. Son la luna, una araña, un suertero y las piedras. Es posible reconocer una diferencia de niveles dentro del campo visual del protagonista. En la parte superior, en el cielo, se halla la luna. En el mismo plano que el yo lírico, se halla el suertero. En la parte inferior, en el suelo, se ubican la araña y las piedras. El entorno entero le sirve al poeta para su escritura. Luego, hay que considerar la relación que el yo lírico construye con cada uno de estos elementos. En este momento, recogemos las ideas producto de nuestras lecturas interpretativas previas. En «Deshojación sagrada», la luna es un objeto importante, pero solitario. Es un cuerpo que flota en medio de la oscuridad de la noche. A partir de estos atributos, el yo lírico propone una identificación con ella. Entonces, cabe inferir que estos también son los atributos del poeta. La luna le permite advertir su brillante soledad. En «La araña», el yo lírico se identifica con la criatura. Sabe reconocer sus emociones. A partir de ella, el protagonista devela su fractura interior: vive dividido, sangrando, es decir, sufriendo, entre su cabeza (la razón) y su abdomen (el deseo). A esto hay que agregar la sensación de desorientación que lo asalta y que lo inmoviliza, por más ojos y pies que posea. El yo lírico está inmerso en medio de un viaje cuya ruta a seguir desconoce por completo. En «La de a mil», el suertero es una figura metonímica de Dios. El yo lírico, por su parte, representa de manera singular una voz universal, la del ser humano. Es desde esta perspectiva que Dios es representado como un bohemio andrajoso. Rige el mundo y otorga su gracia de manera azarosa. El desconcierto del yo lírico refleja el grado de confusión del poeta. No hay un orden establecido en el mundo. Los hombres están a merced de la ignorada suerte. En «Las piedras», el yo lírico interpreta, otra vez, a una voz universal, la del ser humano. Es como si se disculpara ante la Naturaleza por su presencia y el impacto sobre ella y sus criaturas. Las piedras son personificadas. Son los seres más humildes (son las que piden amor, incluso, a la Nada) y,

por ello mismo, son superiores a los seres humanos y su maldad intrínseca (están emparentadas con la luna).

En los dos primeros poemas, «Deshojación sagrada» y «La araña», la visión del elemento enfocado despierta una reacción interior en el observador, es decir, en el yo lírico. Es así como se saca a la luz su soledad y su fractura interior. En los otros dos poemas, «La de a mil» y «Las piedras», la visión del elemento observado le revela una íntima verdad personal al protagonista. En cuanto se representa como una voz universal, el yo lírico se concibe como una proyección de la humanidad. Es su innegable esencia. Por ello, descubre, por un lado, la ausencia de Dios y el sometimiento de la humanidad a lo contingente; mientras que, por otro lado, manifiesta su culpa y su sensación de inferioridad ante la naturaleza. Estos distintos elementos (la luna, la araña, el suertero, las piedras), son los recursos a los que recurre el yo lírico para conocer más de sí. El poeta filtra su «mundo afectivo» en estos poemas. Su mirada se enfoca en lo personal: primero, en su propio mundo interior, a continuación, también se preocupa por su especie —lo colectivo— y sus circunstancias. Las emociones que albergan sus poemas (la soledad, el desconcierto, el desarraigo) construyen un puente hasta sus lectores porque son emociones universales. Existe, por lo tanto, una genuina comunicación entre el poeta y ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARDUINI, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

LEVIN, Samuel R. (1987) [1976]. «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema». En MAYORAL, José Antonio (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 59-82.

FAVELA, Tania (2017). «Volver a Vallejo: notas sobre poética y política». *Laboratorio*, 16, 1-14. Recuperado de <<http://revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2017/08/Tania-Favela.pdf>>. (Consulta 20 de junio de 2019).

FINOL, José Enrique (2010). «Los heraldos negros de César Vallejo o la conciencia trágica de la vida». *Alpha*, 31, 103-118. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n31/art_08.pdf>. (Consulta 20 de junio de 2019).

OVIEDO, José Miguel (1988). «Contexto de *Los heraldos negros*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455, 247-256.

VALLEJO, César (1959) [1918]. *Los heraldos negros*. Lima: Perú Nuevo. Recuperado de <https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2018/05/libro_000007.pdf>. (Consulta 20 de junio de 2019).

_____ (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul. Recuperado de <https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000013.pdf>. (Consulta 20 de junio de 2019).

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 167-175

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5206

Los heraldos negros en contacto con Nueva York: contexto histórico, traducciones al inglés e influencia en artistas norteamericanos

The Black Heralds in Contact with New York: Historical Context, Translations in English, and Influence on North American Artists

LAURIE LOMASK

Borough of Manhattan Community College

City University of New York

(Nueva York, Estados Unidos)

llomask@bmcc.cuny.edu

<https://orcid.org/0000-0002-1391-8182>



RESUMEN

Aunque César Vallejo nunca fue a Nueva York en persona, el sentimiento de su poesía tiene mucho en común con lo que expresaban los poetas norteamericanos que vivían en esa ciudad. Aquí se exploran los parecidos entre *Los heraldos negros* y la producción poética neoyorquina de principios del siglo XX. También se ofrece un resumen de las ediciones en inglés

más importantes de *Los heraldos negros*, reseñas de estas, y la influencia vallejana en los círculos literarios norteamericanos de hoy en día.

Palabras clave: Nueva York, traducción, siglo XX, modernismo.

ABSTRACT

Although César Vallejo never traveled to New York in life, the feeling and emotion of his poetry has much in common with what was expressed by North American poets that lived in this city. This paper explores the similarities between *The Black Heralds* and the poetry produced in and around New York City from the early twentieth century. It also offers a summary of some of the most notable editions in English of *The Black Heralds*, their reviews, and the influence of Vallejo in North American literary circles today.

Key words: New York, translation, 20th century, Spanish American «modernismo».

Recibido: 15/06/19 Aceptado: 10/07/19

César Vallejo nunca llegó a conocer Nueva York personalmente, pero sus poesías sí. Aún sin tocar tierras norteamericanas hasta los años cincuenta, las resonancias entre los versos de *Los heraldos negros* y los contrastes terribles de la ciudad que se cuajaba como la metrópolis neoyorquina en las primeras décadas del siglo XX son impresionantes. Con el propósito de presentar oficialmente la cuarta edición del Congreso Internacional «Vallejo Siempre, 2020», que tendrá lugar en la ciudad de Nueva York, me gustaría aprovechar hoy para señalar algunos de estos vínculos entre el primer poemario de César Vallejo, *Los heraldos negros*, cuyo centenario de publicación celebramos hoy, y esta capital cultural que representará una nueva frontera para los estudios vallejanos.

En 1919, el año de publicación de *Los heraldos negros*, cuando nuestro querido poeta se encontraba en la capital peruana ejerciendo de periodista, la ciudad de Nueva York se encontraba en un momento de alto dinamismo. Recién terminada la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos disfrutaba de un patriotismo renovado y una economía robusta. Grandes cantidades de dinero se invertían en la construcción de los rascacielos que definen el paisaje urbano de la ciudad, entre ellos el Flatiron (construido en 1902), el Woolworth (en 1912, que fue el edificio más alto del mundo hasta el año 1930, cuando se construyó el edificio Chrysler). Este año también fue ratificado el derecho al voto de la mujer.

Artísticamente, sin embargo, parece que la producción cultural buscaba un eje. En el cine, las películas mudas marcaron lo extraño de un mundo mecánico y desconectado, con tres películas del dandi por excelencia, Charlie Chaplin: *A Day's Pleasure (Un día de juerga)*, *Sunnyside*, y la nunca terminada *The Professor (El profesor)*. En pintura, artistas como Childe Hassam (1859-1935) y Claggett Wilson (1887-1952) representan el complejo de patriotismo, producto de los empeños militares de

la Primera Guerra Mundial, y de nostalgia, señal de una sociedad en transformación acelerada.

Hay que recordar que este momento de victoria militar para los Estados Unidos no lo fue para todos sus ciudadanos. Miles de afroamericanos venían huyendo de la violencia y persecución que experimentaban en el sur. En los bares y clubes de Harlem, sus voces de desesperación y resistencia se alzaban en los tonos y ritmos de la música *jazz*, fomentando una década de producción creativa conocida como el *renacimiento de Harlem*. Las primeras décadas del siglo XX fueron años de recepción de muchos inmigrantes, la mayoría de los cuales llegaba a la isla Ellis, desde donde saludaban la silueta icónica de la Estatua de la Libertad. Muchos de ellos acabaron instalándose en los guetos y viviendas comunitarias en los barrios sureños de Manhattan. Enfrentaban pobreza, enfermedad y racismo en busca del supuesto «sueño americano».

En el año 1919 se publica un ensayo del poeta norteamericano Waldo Frank, intitulado *Our America (Nuestra América)*. Sin confundirse con el famoso ensayo escrito por José Martí, de 1891, en este ensayo Frank también aboga por la realización de una identidad propia americana, pero desde un punto de vista más espiritual. Frank pide la realización del alma norteamericana, diciendo que «America is a mystic word. We go forth all to seek America. And in the seeking we create her»¹.

En el sentido del comienzo de un existir, un acto de creación con sabio recelo, veo más contacto entre *Los heraldos negros* y el medio artístico neoyorquino de la época. En otro momento comenté que la voz profética de este primer poemario de Vallejo crea un mundo lírico, pero consciente del poder creativo de la palabra, una dinámica que creo todavía muy pertinente señalar

1 América es una palabra mística. Avanzamos todos para buscarla. Y en la búsqueda, la creamos.

en la discusión sobre esta obra. Mientras el poeta construye un mundo propio, se agobia por los restos de creaciones anteriores.

Vallejo escribe en su poema «El pan nuestro», por ejemplo: «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!» (2013: 167).

Como punto de comparación, tenemos dos voces de poetas que vivían en Nueva York, que comparten sentimientos parecidos. Langston Hughes, por ejemplo, habla del sufrimiento existencial que nace dentro de uno, en su poema «The Negro Speaks of Rivers» («El negro habla de ríos»): «I've known rivers: I've known rivers ancient as the world and older than the flow of human blood in human veins»² (s. p.). Hart Crane también coloca el fluir externo del tiempo dentro del cuerpo del poeta, al final de su poema «The Alchemist» («El alquimista»): «Distinctly praise the years, whose volatile / Blamed bleeding hands extend and thresh the height / The imagination spans beyond despair, / Outpacing bargain, vocable and prayer»³ (s. p.). Quisiera hacer hincapié en las imágenes de las manos sangrientas del tiempo, además de la imaginación que rebasa los accesorios mundanos señalados en el conjunto de regateo, vocablo y oración.

Hughes y Crane son dos poetas que Vallejo cita en su crónica de 1929, «La nueva poesía norteamericana», publicada en *El Comercio* el 30 de julio de 1929. En este texto dedicado a Walt Whitman, Vallejo valoriza la poesía norteamericana, no por su invención de formas, sino por la sinceridad del

2 He conocido ríos. He conocido ríos tan ancianos como el mundo y más viejos que el fluir de la sangre humana en venas humanas.

3 Alaba distintamente los años, cuyas volátiles / Manos sangrientas y culpadas extienden y trillan la altura / La imaginación abarca más allá del desespero, / Superando el regateo, el vocablo y la oración.

sentimiento. Otros poetas que siguen en la tradición vitalista whitmaniana son Michael Gold, Gwendolyn Haste, Ell Slegel y Vachel Lindsay. ¿Habían estos poetas logrado lo que pedía Waldo Frank, despertar el alma de América y darle voz a su nueva identidad? ¿En qué consistía la nueva vitalidad de su expresión? ¿Hasta qué punto tienen los poetas este poder y esta responsabilidad? Todas estas preguntas nos vienen a la mente cuando leemos la poesía norteamericana desde la perspectiva de un o una vallejista.

La poesía de Vallejo también llegó poco a poco a los Estados Unidos en traducción al inglés. Seleccionados de *Los heraldos negros* aparecieron en la colección *Twenty Poems of César Vallejo* (*Veinte poemas de César Vallejo*. Madison, MN: Sixties Press, 1962), de John Knoepfle, James Wright y Robert Bly, y otra selección publicada por Robert Bly en su antología *Neruda and Vallejo: Selected Poems* (Boston: Beacon, 1971).

Desde 1976, John Deredita, en aquel entonces profesor de la Universidad de Columbia, en Nueva York, ha advertido del desafío de traducir a Vallejo al inglés, señalando lo imposible de capturar los múltiples significados, los neologismos, los juegos de palabras y la convivencia de «desire, deconstruction and political liberation»⁴ en la poesía de Vallejo.

En 2003, salió una edición completa de *Los heraldos negros*, con el título *The Black Heralds*, traducida por Rebecca Seiferle (quien también ha traducido *Trilce* y varios poemas de Neruda). Esta publicación provocó una reseña de Edward Hirsch en el periódico *Washington Post*, donde el crítico describe a Vallejo como «a prophet pleading for social justice, as a grief-stricken Whitmanian singer moving through a brutal universe»⁵.

4 Deseo, deconstrucción y liberación política.

5 Un profeta que ruega por la justicia social, un afligido cantor whitmaniano que atraviesa un universo brutal.

Luego tenemos la traducción imprescindible de la poesía completa, hecha por Clayton Eshleman, publicada en el año 2006, que continúa siendo la versión de referencia para los angloparlantes que quieren conocer la obra vallejana. Esta edición fue reseñada en la revista literaria *The New Yorker* del 17 de setiembre de 2007. Dice: «Eshleman’s fine translations, produced over forty-three years and presented here alongside the Spanish texts, testify to Vallejo’s innovation —his love of neologism and visual play— and to a poignant, passionate life caught in the maelstrom of Western Europe between the wars»⁶. Y también ha salido una edición de *Los heraldos negros* en inglés, de Michael Smith y Valentino Gianuzzi, en Inglaterra (Exeter: Shearsman Books, 2007), y una antología de poemas de Vallejo traducidos, esta vez en edición bilingüe, preparada por Gerard Malanga (New York: Three Rooms Press, 2014).

La fama de Vallejo en Norteamérica está creciendo y persiste en la producción artística contemporánea. Tenemos, por ejemplo, la obra de la poeta neoyorquina (de hecho, puertorriqueña, quien ahora vive en Nueva York y quien fue profesora de la Universidad de la Ciudad de Nueva York) Giannina Braschi. Los libros de Braschi son de género mixto, con trozos de poesía, narrativa, memorias y discurso libre. También emplea una mezcla híbrida de español, inglés y *spanGLISH*, que en estas obras es una lengua aparte. En *Yo-yo Boing!* la autora se refiere a Vallejo como figura magistral de la poesía en español, y en *Imperio de los sueños* el poeta es un modelo a seguir por la manera en que transforma al mismo Dios en un ser mortal: «He humanizes God. Imposes death upon him. Imposes the perishable»⁷ (1998: 190). En una

6 Las finas traducciones de Eshleman, hechas a lo largo de cuarenta y tres años y publicadas aquí al lado de los poemas en lengua original, dan prueba de la innovación de Vallejo —su amor por el neologismo y el juego visual— y de una vida apasionada y desgarradora sujeta por el caos de la Europa del Oeste entre las guerras mundiales.

7 Vallejo humaniza a Dios. Le impone la muerte. Le impone lo percedero.

entrevista, la escritora Braschi ha dicho «Vallejo is a jack-in-the-box who performs the movement of my spirit». Braschi afirma «No matter how much you push him down into the box, the poet always bounces back to affirm his love for life»⁸ (Puga 2013: s. p.). Es interesante observar, también, que esta poeta cita entre sus versos favoritos la última estrofa de «Hoy me gusta la vida mucho menos», de *Poemas humanos*.

Artistas como Braschi demuestran la pertinencia y la persistencia de la obra vallejiana. Quien busca el significado oculto de la palabra, quien da voz a la identidad vacía del individuo, quien crea enlaces entre las multitudes, quien se interesa por y se rinde ante el sufrimiento de la condición humana, siempre va a volver a Vallejo.

Y las conexiones siguen proliferando. En nuestros círculos literarios, en nuestras clases universitarias, en el grito de las calles, Vallejo es siempre una presencia y un guía, un farol que nos recuerda indagar más profundamente en la expresión del lenguaje, en la angustia del pobre vivir, en el sentido doloroso que caracteriza la experiencia humana, pero que también nos une a todos los seres humanos, desde el Perú a Nueva York y por el mundo entero.

Ha sido mi esperanza aquí compartir con todos ustedes una primera exploración de la red de conexiones históricas y artísticas entre *Los heraldos negros* y la ciudad de Nueva York. Ahora espero que, con las semillas plantadas, veamos el fruto de nuestra labor, investigación y estudio perpetuo sobre Vallejo el año que viene cuando realicemos la cuarta edición del Congreso Internacional «Vallejo Siempre» en la ciudad de Nueva York.

8 Vallejo es una caja sorpresa que realiza el movimiento de mi espíritu. No importa cuánto lo empujes hacia dentro de la caja, siempre volverá a salir para afirmar su amor por la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO (17 de septiembre de 2007). «The Complete Poetry». Briefly Noted. *The New Yorker*. Recuperado de <<https://www.newyorker.com/magazine/2007/09/17/the-complete-poetry>>. (Consulta 15 de junio de 2019).

_____ (2019). «Hart Crane». *The Poetry Foundation*. Recuperado de <www.poetryfoundation.org>. (Consulta 15 de junio de 2019).

BLY, Robert (1971). *Neruda and Vallejo: Selected Poems*. Boston: Beacon.

BRASCHI, Giannina (1998). *Yo-Yo Boing! Las Vegas: Amazon Crossing*.

_____ (2011). *Empire of Dreams*. Traducción de Tess O'Dwyer. Las Vegas: Amazon Crossing.

DEREDITA, John (1978). «Vallejo Interpreted, Vallejo Traduced». *Diacritics*, 8, 4, 16-27.

HIRSCH, Edward (14 de diciembre de 2003). «César Vallejo's poems have a...». *Washington Post*. Recuperado de <https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/2003/12/14/cesar-vallejos-poems-have-a/6c222ac8-10db-47f2-99c2-5da91b3bf7a5/?noredirect=on&utm_term=.4098d23ac9d1>. (Consulta 15 de junio de 2019).

HUGHES, Langston (1994). «The Negro Speaks of Rivers». *Academy of American Poets*. Recuperado de <<https://poets.org/poem/negro-speaks-rivers>>. (Consulta 15 de junio de 2019).

KNOEPLER, John, WRIGHT, James y BLY, Robert (1962). *Veinte poemas de César Vallejo*. Madison, MN: Sixties Press.

PUGA, Kristina (2013). «8 poets disclose their favorite lines of poetry». *NBCLatino*. Recuperado de <<http://nbclatino.com/2013/04/27/8-poets-disclose-their-favorite-lines-of-poetry/>>. (Consulta 27 de abril de 2013).

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



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>. (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 Vallejianos. 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 5

Revista de Investigación
del Centro de Estudios Vallejanos

La edición de este quinto 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 producir digitalmente
el 15 de junio de 2020.

ISSN: 2663-9254 (En línea)

INVESTIGACIONES SOBRE LOS HERALDOS NEGROS

GLADYS FLORES HEREDIA
Presentación

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO
Cultura Infantil y Los heraldos negros (1918): el itinerario pedagógico-poético de César Vallejo

MANUEL TRINIDAD PANTIGOSO PEGERO
Los heraldos negros: relaciones y fricciones con las estéticas de su tiempo

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

MARIE-MADELEINE GLADIEU
Resonancia de poemas franceses en *Los heraldos negros*

ROGER SANTIVÁÑEZ
Los heraldos negros: una contemporaneidad contradictoria

SANTIAGO CRISTIAN AGUILAR AGUILAR
Significado de *Los heraldos negros* en el contexto de la poesía de lengua castellana

MIGUEL PACHAS ALMEYDA
Los heraldos negros: un grito en contra de la barbarie

KENJI MATSUMOTO
Algunos rasgos característicos de la versión japonesa de *Los heraldos negros*

AMÉRICO MUDARRA MONTOYA
La visión del mundo como medio de exploración interior: una lectura de *Los heraldos negros* de César Vallejo

LAURIE LOMASK
Los heraldos negros en contacto con Nueva York: contexto histórico, traducciones al inglés e influencia en artistas norteamericanos

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

La revista *Archivo Vallejo*
es patrocinada por



Editorial
CÁTEDRA
VALLEJO