

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», «igual», «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.