

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)<sup>1</sup>. 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.