

**VALLEJO Y LOS HERALDOS NEGROS: DEL MODERNISMO AL
LENGUAJE VALLEJIANO**

Ainhoa Segura Zariquiegui

(Universidad Autónoma de Madrid)

aisegura@terra.com

RESUMEN:

El genial poeta peruano César Vallejo se vio poderosamente influenciado en el comienzo de su andadura poética por el modernismo, y sobre todo por uno de los más grandes representantes de este movimiento: Rubén Darío. El trabajo muestra con precisión y coherencia, en primer lugar, las influencias modernistas de Vallejo en su poesía y pasa a analizar el alejamiento de Vallejo de esta tendencia artística. Todo el trayecto de adhesión primitiva y separación posterior se puede observar en su primera obra titulada *Los heraldos negros*. La progresión personal de este maravilloso poeta es analizada en profundidad y explicada de forma muy pertinente en el artículo. Se analizan el contexto social y cultural del Perú de la época, así como el impacto del modernismo en la capital peruana inherente en la poesía vallejiana. Y lo más relevante, se explica cómo al alejarse del modernismo, Vallejo se acerca a su tierra, a su mundo indígena, del cual surge toda la fuerza poética del bardo peruano.

Palabras clave: Literatura; poesía; modernismo; indigenismo; Vallejo.

ABSTRACT:

The brilliant Peruvian poet Cesar Vallejo was powerfully influenced in the beginning for the modernism, and especially for one of the biggest representatives of this movement: Rubén Darío. The work shows accurately and coherence, firstly, Vallejo's modernist influences in his poetry; and, secondly, Vallejo's withdrawal of this artistic trend. The whole distance of primitive adhesion and later separation can be observed in his first poet

work titled *Los Heraldos negros*. The personal progression of this wonderful poet is analyzed in depth and explained of very pertinent form in the article. There is analyzed the social and cultural context of Peru as well as the impact of the modernism in the Peruvian capital. And the most relevant thing, Vallejo approaches his land, to his indigenous world, from which there arises all the poetical force of the Peruvian bard.

Keywords: literature; poetry; modernisms; indigenous; Vallejo.

1. TRANSICIÓN POÉTICA EN LOS HERALDOS NEGROS

El objetivo del análisis de este poemario es conocer más de cerca la transición entre el lenguaje modernista que conforma los versos de las primeras secciones y el lenguaje posterior que se va, poco a poco, tiñendo de las características del lenguaje vallejiano. Muchos críticos señalan la fuerte influencia del Modernismo en el Vallejo de *Los heraldos negros*. Roberto Paoli considera que el peruano se sentía “deslumbrado por las engañosas quincallas modernistas, crédulo frente al lastre del exotismo bíblico-babilónico-cuneiforme-bizantino y demás infaustos accesorios del más deteriorado y caduco modernismo.” (1981, pp. 10-11) Otro ejemplo es Xabier Abril, el cual comenta: “El primer libro de Vallejo participa del Modernismo al mismo tiempo que pretende sobrepasarlo.” (1958, p.25) Como brillantemente señala este autor, Vallejo se sitúa en el Modernismo epigonal, pero el genio del poeta, sintiéndose atrapado por esta corriente, necesita traspasar las barreras poéticas establecidas. De ahí que Camilo Fernández Cozman, coloque este primer poemario en una etapa de transición hacia una nueva estética: “La plasticidad cultural vallejiana es sui generis en su época y comienza a manifestarse en *Los heraldos negros* (1918), libro modernista, pero que revela una excepción a la regla, pues se sitúa en el tránsito entre el modernismo y las vanguardias.” (2008, p. 54) Pasamos a conocer más cerca y a analizar estos influjos modernistas:

En algunos aspectos –señala Xabier Abril–, es el eco de lo externo, decorativo y musical de la corriente identificada con la manera epidérmica

de Darío, pero, caso curioso, no canta a Francia, ni a los cisnes de Versalles. Por el contrario, su vena profunda –desdeñando las primeras y transitorias influencias de Café Concierto– se atuvo al Cristianismo hogareño; luego, al idealismo de corte oriental del no-ser y del no-yo, que Julio Herrera y Reissig había tomado de sus probables lecturas de Fichte; más tarde abordó el tema del alma que es reflejo de Hegel. (1958, p.26)

En efecto, metiéndonos ya en el estudio de *Los heraldos negros*, hay que recalcar que incluso el título tiene un claro regusto modernista. Como ya señaló Coyné, un poema de *Prosas profanas* se titula “Heraldos”, aunque hay que advertir que en el de Vallejo viene acompañado del adjetivo “negros”, lo que advierte el tema oscuro del que se va a tratar. Al abrir la primera página se encuentra un epígrafe tomado del Evangelio que dice: “*Qui pōtest cāpere cāpiat*”:

No sólo recuerda la egolatría (o “egotimia”; para Valdelomar “religión del yo”) tan común entre los espíritus “raros” y “superiores” del Modernismo (piénsese en Darío, Herrera y Reissig, Chocano, González Prada y Valdelomar), bajo el legado de los “bohemos” y “dandys”. También remite a esa especie de “evangelio” del Hombre o Super-hombre que vociferó el Zaratustra de F. Nietzsche. (González Vigil, 1988, p. 19)

El poemario tiene un importantísimo poema liminar titulado de forma homónima a la obra, y siguen detrás seis secciones de diferente valía. En primer lugar aparece “Plafones ágiles” con creaciones poéticas con gran carga de Modernismo. La siguiente es “Buzos”, sección con rasgos simbolistas. Señala R. González Vigil, que salvo el poema “Romería”, es un trabajo de alto nivel estético. Le sigue “De la tierra”, parte dedicada a la lucha entre el ideal amoroso y el deseo carnal. Más tarde, nos encontramos con “Nostalgias imperiales”, lugar del libro destinado, ya no al amor idealizado, sino al pasado indígena también idealizado. Le sigue la sección de “Truenos”, que para R. González Vigil, es una sección de reminiscencias bíblicas o nietzscheanas. Y por último, una de las partes más importantes “Canciones de hogar”, donde el poeta ya no conmemora un pasado común

idealizado, sino el suyo propio. De cada sección vamos a tomar el poema o poemas más representativos para llevar a cabo el análisis.

El poema liminar "Los heraldos negros" es como un pórtico mediante el cual se indica el carácter apesadumbrado y de tintes oscuros que va a tener todo el poemario. El recuerdo reciente de las pérdidas personales y de la incompreensión humana hacia el sufrimiento hace que el yo poético se quede atónito: "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!" Ese "no saber" es muestra de la impotencia del ser humano. Así lo muestra Julio Ortega en la obra *Aproximaciones a César Vallejo* que ha compilado Ángel Flores:

El no saber es en el poeta una sabiduría dentro de la ignorancia –señala Julio Ortega– y a la vez un ignorar dentro de la evidencia. La exclamación ante lo inexplicable del dolor, la impotencia para decirlo también; pero además supone el conocimiento de ese dolor, su presencia y sinrazón. Es por eso que la actitud del no saber es el primer atisbo del vacío a través de lo que sabe y, sin embargo, no se sabe. (1988, p. 27)

Son golpes tan fuertes como "del odio de Dios". No son muchos pero aunque sean pocos, el ser humano se rompe ante ellos, abriéndose "zanjas oscuras en el rostro más fiero", ya que se trata de una lucha desigual contra el destino cruel y todopoderoso. Estos golpes se aproximan al galope como "potros de bárbaros atilas", son como "heraldos negros" con los que la Muerte anuncia su llegada de antemano. James Higgins, amparándose en estas imágenes de los "bárbaros atilas" y "los heraldos negros", considera que todavía vence en ellas el regusto modernista: "Hasta cierto punto, Vallejo sigue empleando el lenguaje de sus antecesores modernistas y adoptando aptitudes que pertenecen al siglo XIX." (1990, p. 24) El hombre intenta conseguir un poco de dicha pero llega siempre a deshora sin poder agarrar la felicidad, perdiendo "el pan que en la puerta del horno se nos quema":

Y el hombre... Pobre...pobre! Vuelve los ojos, como

cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.

“Hay golpes en la vida” tiene un gran sabor a desesperanza. Como señala Xabier Abril: “El poeta tuvo desde el principio la cabal intuición de su existencia dolorosa, la luz anticipada de todos los momentos, la vivencia, en una palabra, de su Destino.” (1958, p. 37) El dolor es el sentimiento que moviliza toda la poesía de Vallejo. Detrás del negro destino del hombre, consistente en sufrir golpes que llegan sin avisar y sin tener conocimiento de porqué hieren con una fuerza sobrenatural, acecha la muerte. Incluso el ser humano más fuerte, el más poderoso no puede nada contra ese terrible futuro: “Vallejo vivencia en profundidad el problema del dolor –explica J. I. López-Soria en *Aproximaciones a César Vallejo*– con la autenticidad del que lo sufre en carne propia. El dolor, escollo insalvable de la filosofía, reviste de negrura misteriosa la actitud filosófica que advertimos debajo de las líneas tersas del verso vallejiano.”(1971, p. 1971, pp. 15-16) Ese dolor es un dolor comprimido de varias temporalidades: “There may be three types of *dolor* in Vallejo (the cosmic-Andean, the colonial, and the modern).”(Sharman, 2006, p. 56) Parece que se unen los tres en un dolor universal en el que al hombre, sólo le queda volverse con una mirada loca y sentirse culpable sin saber el motivo. Es el mito de haber nacido maldito muy del gusto romántico y modernista. Lo maldito decadente proviene de Baudelaire, y se encuentra en este poema y en el ideario poético de Vallejo: “La línea constante de su pensamiento, desde un principio, señala la adhesión al concepto del mal.” (Abril, 1958, p. 32) El mito de Adán, igualmente convencido de haber nacido con un destino maldito se amplía y se ensancha abrazando a toda la humanidad. El dolor humano es común a todas las mujeres y hombres, el destino feroz y mortífero también. Y el dolor humano está inexorablemente unido a la muerte: “Presencia invisible, incesantemente activa, la muerte está en nosotros desde que nacemos, y el poeta acabará por considerarla como la sustancia misma de la vida.” (Ferrari, 1971, p. 317)

1.1. Plafones ágiles

André Coyné advierte en esta sección una fuerte “tonalidad parnasiana” en el título, “imperfectamente relacionada con la inspiración de las piezas que incluye”. (1958, p. 17) De esta sección se va a analizar “Deshojación sagrada”. Observemos cómo el lenguaje modernista se mantiene fuertemente en sus versos:

Luna! Corona de una testa inmensa
que te vas deshojando en sombras gualdas!

Roja corona de un Jesús que piensa
trágicamente dulce de esmeraldas!

Luna! Alocado corazón celeste
¿por qué bogas así, dentro la copa
llena de vino azul, hacia el oeste,
cual derrotada y dolorida popa?

Luna! Y a fuerza de volar en vano,
te holocaustas en ópalos dispersos:
tú eres tal vez mi corazón gitano
que vaga en el azul llorando versos!...

El yo poético invoca a luna y la compara con la corona de la gran cabeza de Jesucristo sangrante que va perdiendo sus pétalos o sus espinas tristes en un amanecer doliente de tonos rojos.

A nivel temático, el yo poético ha elegido un tema bastante manido por los románticos: la luna, la noche. La figura retórica utilizada es el apóstrofe (se llama a la luna), y la pregunta retórica (“¿por qué bogas así...?”), así como la exclamación, también de sesgo muy romántico. Y

además se usa el motivo decadente de la utilización del ktema religioso para metaforizar la actitud divina del poeta. El vocabulario se encuentra impregnado de palabras cultas, rebuscadas: "testa", "dulce de esmeraldas", "holocaustas". El colorido también denota ciertas deudas modernistas: "sombras gualdas", "corazón celeste", "roja corona". Y no falta el azul cuando señala que su corazón "vaga en azul llorando versos".

En cuanto a la cuestión de la forma, se mantiene la estructura modernista mediante la conservación del metro y la rima aunque, se debe señalar que no se encuentra en el poema esa consonancia complicada como la rima de palabras esdrújulas que tanto gustaba a Darío, de corte parnasiano.

Es interesante señalar el ambiente en que fue creado el poema porque lo enmarca en los tiempos bohemios y dandis de calibre decadente que ayudaron a su aparición. Comenta Ricardo González Vigil que brotó de la experiencia de lo que Baudelaire denominó "paraísos artificiales". Una noche, un joven llegado de Lima con éter, lo compartió con el grupo de "La bohemia de Trujillo". Entre ellos se encontraba Vallejo que lo probó y a renglón seguido compuso este poema. (1988, p. 75) En efecto, Vallejo trató de encontrar alivio espiritual en el mundo decadente de las drogas. Xabier Abril fue testigo de la huida del poeta a "los paraísos artificiales" y en su obra *Vallejo* pone de relieve el Decadentismo del autor de *Los heraldos negros*:

El cuadro del espíritu satánico –gusto del "mal", contagio "decadentista"–, complétase con la tendencia a los placeres morbosos: el culto de los Paraísos Artificiales. Este debe ser considerado como el primer síntoma de huida de un ambiente poco a nada propicio al poeta. La evasión, en este caso, se confunde con la protesta. La droga, más que vicio, significa anestesia de la realidad: decisión mortal de superar el medio y salvar el espíritu. Vallejo padece la misma suerte de sus antepasados Thomas de Quincey y Charles Baudelaire, sacerdotes del opio y del haschisch, respectivamente. El maestro más próximo de Vallejo ha sido en este asunto, como en algunos otros, Julio Herrera y Reissig. En este gustó, por primera vez, la sugestión orientalista de los Paraísos Artificiales: alquimia, droga, evasión; anestesia, abstracción, olvido... (1958, p. 30)

1.2. *Buzos*

Como señalaba el profesor González Vigil, y el crítico André Coyné, la sección "Buzos", es la que más se aproxima al Simbolismo de todo el poemario: "Los 'buzos' parecen indicar la investigación del terrible misterio circundante y de aquellas 'hondas negruras del abismo' de las cuales hablara Rubén Darío." (1958, p. 17) De ella se ha escogido, con el objetivo de analizar la evolución de lenguaje vallejiano, el poema "La araña". Jean Franco señala acertadamente que tiene gran influencia del pensamiento occidental: "La araña es muy similar al hombre dividido que, en la descripción de Hugo, se eleva hacia los cielos mientras parte de él sigue encadenada a la tierra" (1984, p.67). Pero aparecen también rasgos muy vallejianos. Veamos el poema:

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

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

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

Con tantos pies la pobre, y aún no puede
resolverse. Y, al verla

atónita en tal trance,
hoy me ha dado qué pena esa viajera.

Es una araña enorme, a quien impide
el abdomen seguir a la cabeza.

Y he pensado en sus ojos
y en sus pies numerosos...

¡Y me ha dado qué pena esa viajera!

El yo poético se queda atónito ante la aparición de una araña que en una lucha agónica se debate entre su parte corporal y la racional. El poema, mucho más vallejiano que el anterior, se aleja ágilmente de la estética rubendariana. En primer lugar, el animal representado es bastante repulsivo; lejos quedan los cisnes y el armiño. Además, se ha perdido el interés por la rima y los versos carecen de una métrica similar. Ahora se busca crear una atmósfera a través de nuevos recursos como el de la anáfora, y sobre todo el de la profundidad del símbolo y de las imágenes par expresar las grandes contradicciones desarrolladas por la cultura occidental como la escisión platónica de cuerpo y mente, que estando unidas, cada una tira para un lado. Es una araña incolora porque ha perdido toda su sangre en la lucha agónica entre los dos extremos. El yo poético se acerca a ella con compasión: "qué pena esa viajera". Esta actitud es muy vallejiana: sufrir por el sufrimiento ajeno. Como un Jesucristo moderno y ateo, no se conforma con pasar y mirar sin percatarse de que el verdadero nexo de unión entre los seres humanos se encuentra en el sufrimiento. Pero, se debe señalar que el poema tiene una deuda con el Romanticismo ya que el tema de la idealización de la mente respecto al cuerpo tiene una larga historia, y como vimos en su tesis, todavía mantiene esta postura que un poco más adelante dejará de lado en *Trilce*. En éste, el cuerpo no será algo sucio que produzca dolor por el pecado de la carne, muy al contrario, será ovacionado por Vallejo que pasará a hacer poesía hasta de las necesidades fisiológicas. En *Los heraldos negros*, todavía no se ha librado

de estas ataduras y queda patente que la araña lucha por salir del trance haciendo caso a su parte racional y desoyendo la irracional.

1.3. De la tierra

La siguiente sección señala esta irresoluble dualidad humana pero en relación con el amor. De "De la tierra" se va a analizar "El poeta a su amada" gracias al cual se verá el punto de vista del creador. Se retoma el lenguaje modernista y la temática decadente, y se refleja la lucha por el ideal amoroso muy típica del Romanticismo. Se puede advertir cómo Vallejo recoge el tópico modernista de la poesía amorosa: "Existe una expresión típicamente modernista de la poesía amorosa que los poetas aceptan desde las *Prosas profanas* de Darío y que Herrera y Reissig ha renovado parcialmente en su *Parques abandonados* o sus *Clepsidras*, la cual oscila entre la sensualidad pagana, el refinamiento dieciochesco y cierto idealismo de origen cristiano." (Coyné, 1958, pp. 37-38) Veamos "El poeta a su amada":

Amada, en esta noche tú te has crucificado
sobre los dos maderos curvados de mi beso;
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
y que hay un viernes santo más dulce que ese beso.

En esta noche rara que tanto me has mirado,
la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso.

En esta noche de Setiembre se ha oficiado
mi segunda caída y el más humano beso.

Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos;
se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura;
y habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos.

Y ya no habrán reproches en tus ojos benditos,
ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura
los dos nos dormiremos, como dos hermanitos.

El poema de amor, habla del universo contradictorio y sujeto a ciertas premisas religiosas muy vallejianas. Recordemos que el catolicismo se refuerza en el hogar de Santiago de Chuco debido los abuelos curas. El poeta está junto a su amada, y se duele al comprobar que su amor es pecaminoso: "El poema da a entender que el amor sexual es malo." (Hart, 1987, p. 17) Sólo en la muerte y en la castidad se encuentra el sosiego: "El amor es una reflexión que convoca la muerte." (Flores, 1971, p. 31) En este poema, señala el yo poético: "Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos". Sólo en la muerte se secará la amargura, la tristeza, la desesperanza y el dolor. Para empezar, el tema de Eros y Tanatos en la poesía es de profundo calado romántico. Y también, pertenece a la retórica modernista y decadentista, la unión entre lo religioso y lo erótico. En este caso se ven engarzadas las palabras de la liturgia con las caracterizadas por una sensualidad erótica. Como rasgos vallejianos hay que señalar que la rima sigue perdiendo fuerza como se ve en la rima con diminutivos ("benditos" y "hermanitos") y la repetición de la misma palabra en varios de los versos ("beso"). Pero lo que realmente lleva el sello vallejiano es la lucha agónica interna. Al igual que en el poema "La araña", Vallejo sufre y ese dolor le hace partícipe del secreto que une a la humanidad. El poeta experimenta la angustia existencial a partir de un hecho amoroso. Y la utilización del dolor para la creación de sentimientos que abarcan a todos los seres humanos es lo que queda reflejado. Para Vallejo el dolor es paralelo al amor.

Dentro de esta misma sección encontramos un paso adelante en cuanto al desarrollo de Vallejo dentro de su poesía. La creación poética a que se hace referencia lleva por título "¿...". Es la siguiente:

–Si te amara... qué sería?

–Una orgía!

–Y si él te amara?

Sería

todo rituario, pero menos dulce.

Y si tú me quisieras?

La sombra sufriría

justos fracasos en tus niñas monjas.

Culebrea latigazos,

cuando el can ama a su dueño?

–No; pero la luz es nuestra.

Estás enfermo... Vete... Tengo sueño!

(Bajo la alameda vespéral

Se quiebra un fragor de rosa).

–Idos, pupilas, pronto...

Ya retoña la selva en mi cristal!)

El título del poema "¿..." viene a referirse a que se va realizar un cuestionamiento, una pregunta. Eso es lo que muestra la apertura del signo de interrogación. Y así comienza el poema, con una pregunta. El yo poético nos sitúa a los lectores como *voyeurs* de una escena romántica. Esta escena dialogada posee cierto regusto shakesperiano. Un enamorado visita a su enamorada. Tiene sabor romántico y decadente porque en la primera estrofa el enamorado le hace ver a ella que su amor será salvaje: "Una orgía", en tanto en cuanto si va con algún vulgar burgués su romance sería "todo rituario", sin verdadero amor, sin verdadera pasión, "menos dulce". La segunda estrofa contiene un lenguaje ya en el tono más puramente vallejiano. Ese lenguaje en el que las palabras pasean detrás de las palabras. El enamorado le pregunta a la amada: "Y si tú me quisieras?" Él

mismo se responde: "La sombra sufriría justos fracasos en tus niñas monjas". El símbolo de la sombra, en Vallejo, en general, tiene siempre connotaciones oscuras, y suele significar la muerte. La muerte se vería fracasar ante "las niñas monjas", ante la mirada ("la niña" del ojo) y ante la pureza ("la niña", la infancia). Doble significación que aumenta la densidad. Sigue cuestionando el amante con una pregunta escondida: "Culebrean latigazos, cuando el can ama a su dueño?" El amante espera un momento la respuesta a esta pregunta, y sin esperar, contesta él mismo: "No", no puedes maltratarme cuando soy un ser amoroso y manso. Y además "la luz es nuestra". Si la sombra es un símbolo que hace referencia a la muerte, la luz, por el contrario, tiende a significar la vida. Nosotros tenemos la vida, la vida es originada por el amor. En ese momento habla la amante por vez primera y única: "Estás enfermo...Vete...Tengo sueño!" El hombre es despedido sin compasión. Ella considera que su amor es demasiado loco, enfermizo: "Estás enfermo". La última estrofa señala el desenlace trágico. Así como Calisto cayó tras consumir con su amada en la Celestina, aquí el amante se deja caer, de ahí que el yo poético sea ahora narrador en tercera persona y esté lo sucedido entre paréntesis. "(Bajo la alameda vespéral, se quiebra un fragor de rosa)". El nuevo Calisto ha caído del árbol que permitía acercarse al balcón de la joven a la última hora de la tarde, ya casi está oscureciendo: "alameda vespéral", y el cuerpo ha caído en un lecho de rosas, haciendo poco ruido de "fragor de rosa". Las pupilas, es decir, la vida del hombre moribundo ante la caída se van: "idos, pupilas, pronto...". El vocabulario se hace más denso: "Idos", para señalar que se van las pupilas del cuerpo inerte e "idos", de volverse "loco", un ser "ido" es un ser fuera de sí. El último verso, Ricardo González Vigil apunta que puede tratarse de "un posible eco del comienzo de *La divina comedia* cuando Dante se retrata perdido en una "selva oscura" antes que lo guíe la amada angelical." (1988, p. 109) El alma del poeta moribundo vaga por los niveles del otro mundo y busca la tutela de la *donna angelicata* a la que le da sus pupilas para que, gracias a ella, pueda ver el camino en el más allá.

En conclusión se puede decir que este poema es una pieza dramática donde ya se observa cómo la estructura y el lenguaje se encuentran

condensados y mostrando las connotaciones suficientes para llegar a darle sentido, pero a la vez, esa ausencia le otorga un sentido mayor.

1.4. Nostalgias imperiales

La sección de "Nostalgias imperiales" produce un giro temático muy fuerte. Pasa de una poesía de talante confesional donde expresa sus sentimientos más profundos de manera individual a una poesía con la que Vallejo representa a una comunidad: "En el proceso de un progresivo despojamiento del yo vital en un yo poético, es revelador que el poeta tiene [...] ligar ese yo poético a cierto sentimiento de *raza*, para fundamentarlo en una realidad supraindividual." (Flores, 1971, p. 20) La crítica considera a Vallejo como el primer poeta verdaderamente indigenista de Perú. Señalan que si bien anteriormente, en la época romántica, movidos por el *Volkgeist*, hubo poetas que ya habían mostrado a los indios, no como verdaderos seres humanos sino como figuras de un decorado donde se atisbaba cierto paisaje andino, no habían llegado a describirlos en toda su extensión humana. Vallejo va a dar vida y a proveer de orgullo de raza al pueblo indígena y también a denunciar el pasado colonial, cuestión que, a principios del siglo pasado en el Perú, era un tema bastante subversivo, ya tratado por Manuel González Prada. Se ha seleccionado el poema titulado "Huaco". El título hace referencia a una pieza clave de la cultura andina. El huaco era una cerámica de alto valor estético típica de las culturas prehispánicas de los Andes peruanos. Estas vasijas no eran utilizadas para el uso diario sino que tenían una función ritual (enterramientos, templos, etc.). Culturas anteriores a la inca como los Nazcas y los Wari ya los realizaban, pero al ser absorbidos, esta tradición artística pasó a formar parte del imperio incaico. En la vieja vasija incaica, Vallejo se identifica "con autoctonía incaica, como un Tupac Amaru que se alzase contra los invasores latinos." (Larrea, 1973, p. 52) El poema expresa en verdad un enfrentamiento entre lo occidental y lo incaico, que Camilo Fernández Cozman denomina "interculturalidad", y además un nuevo intento de salirse del marco estético modernista: "En "Huaco", poema de *Los heraldos negros*, vemos cómo la interculturalidad (diálogo entre culturas no exento de conflictos ni oposiciones de diversa índole) hace que

Vallejo comience a manifestar un alejamiento respecto de la praxis modernista." (Fernández Cozman, 2008, p. 55) Veamos el poema:

Yo soy el corequenque ciego
que mira por la lente de una llaga,
y que atado está al Globo,
como a un huaco estupendo que girara.

Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza
la necedad hostil a trasquilar
volutas de clarín,
volutas de clarín brillantes de asco
y bronceadas de un viejo yaraví.

Soy el pichón de cóndor desplumado
por latino arcabuz;
y a flor de humanidad floto en los Andes
como un perenne Lázaro de luz.

Yo soy la gracia incaica que se roe
en áureos coricanchas bautizados
de fosfatos de error y de cicuta.
A veces en mis piedras se encabritan
los nervios rotos de un extinto puma.

Un fermento de Sol;
¡levadura de sombra y de corazón!

A los modernistas les gustaba exponer, como emblema creativo, el blasón. Rubén Darío compuso su "Blasón" que comienza: "Yo soy el cisne...", Chocano, tiene el suyo: "Yo soy el cantor de América autóctono y salvaje", y, como intuye Ricardo González Vigil, Vallejo tomó este "poema-escudo" de gusto modernista y lo traspuso al mundo incaico. Es posible que más que ningún otro "Blasón", Vallejo se encuentre influenciado por el de Darío, ya que éste utiliza un animal, el cisne, para simbolizar la poesía y el arte modernista. Vallejo, por su parte, usa otros animales, cargados de sentido totémico y simbólico, que tienen un alto sentido mágico y religioso para la cultura andina. En vez de ser el hermoso cisne de origen greco-latino, es el corequenque ciego, la llama o el pichón de cóndor de procedencia andina. El poema se construye mediante una oposición de la cultura greco-latina con la indígena. Por medio de los animales se va realizando un contraste entre ambas. La cultura grecolatina (occidental) se impuso a la indígena, quedando esta última destrozada por la primera. El corequenque, un ave de aguda visión, ahora está ciego. Cuando mira, lo hace por una llaga abierta, es decir, a través del sufrimiento de la imposición de ideales externos que se encuentran representados en la idea de que la tierra es una esfera: "atado está al globo". El primer filósofo en demostrar la redondez de la tierra fue Eratóstenes nacido en Cirene en el año 284 a. C., y es sabido que Colón conocía la redondez terráquea. Esta realidad grecolatina se impuso a la visión indígena.

En la segunda estrofa, el yo poético se ha metamorfoseado en otro animal: la llama. Este animal era utilizado para sacrificios rituales. Pero el yo poético se compara a una de ellas porque sólo la estupidez hostil la utiliza ahora, no ya para comunicarse con la divinidad sino para trasquilar "volutas de clarín". Las volutas son los adornos que la arquitectura grecolatina aplicaba a los capiteles jónicos. Tiene la forma redondeada de la lana que sale al esquila las llamas. La lana blanca se ha oscurecido, bronceándose por efecto del sol y se ha transformado en "un viejo yaraví", una canción triste de nostalgia amorosa. "Yo soy el pichón de cóndor desplumado". El cóndor era un animal sagrado que era representado habitualmente en los huacos y famoso por su espléndido plumaje con el que alcanzaba grandes alturas. El yo poético es ese animal al que han saqueado

su gran tesoro: su plumaje. Ni siquiera es adulto, es una criatura indefensa, un pichón, sin sus plumas, sin capacidad de volar. Y ha sido desplumado por "latino arcabuz". Se observa otra vez la contraposición entre la cultura latina "latino arcabuz" y la indígena "pichón de cóndor". La siguiente estrofa ya no se compara con un animal: "Yo soy la gracia incaica que se roe en áureos coricanchas bautizados de fosfatos de error y de cicuta". El Coricancha era un templo solar en el Cuzco: "Los españoles edificaron usando como base el muro incaico, encima el templo de Santo Domingo. Arquitectónicamente, la superposición impuesta del mundo cristiano y europeo." (González Vigil, 1988, p. 151) Y aunque están mezcladas las piedras del templo incaico y cristiano, el yo poético siente que en las piedras "se encabritan los nervios rotos de un extinto puma". Es decir, que sigue sintiendo la fuerza que le otorga la energía de su raza. Una nota de esperanza ya que "un fermento de sol", el sol que crecerá, "levadura de sombra y corazón", una raza solar que volverá de entre sus cenizas para crecer de nuevo y volver a ocupar su lugar.

En conclusión se trata de un poema reivindicativo y por ello, alejado del Modernismo en tanto en cuanto no es puramente esteticista, aunque volvamos a señalar se basa en el tema del "Blasón". La rebeldía llega de la mano de Vallejo, hombre "cholo" que ha soportado ciertas vejaciones en la colonial Trujillo y de las proposiciones ideológicas novedosas de Prada, así como del orgullo que Chocano inserta en su poesía al hablar del mundo incaico. Pero, si bien él unía los dos mundos, aquí Vallejo da preferencia a uno sobre el otro. De ahí que inicie el indigenismo en el Perú. Hay pueblos que someten y pueblos injustamente sometidos y aprisionados por culturas exógenas. Las grandezas del imperio andino fueron destruidas por la conquista para colocar en su lugar una cultura exógena incomprensible para el mundo incaico. Respecto a la evolución del lenguaje de sesgo modernista hacia el lenguaje vallejiano caracterizado por su aproximación a terrenos indómitos y desconocidos, el crítico Camilo Fernández Cozman señala que en este poema también se observa una transición hacia el Vanguardismo:

Aquí observamos la lucha de Vallejo por salir del marco modernista. Hay algunas palabras como "áureo" o "extinto" que remiten, sin duda, al estilo

enjoyado del modernismo de Darío. Sin embargo, Vallejo revela un intento inicial de ampliar el léxico en el ámbito de la poesía latinoamericana. Por ejemplo, la inclusión del vocablo “fosfatos” o de la expresión “nervios rotos” evidencia un cierto acercamiento a la praxis vanguardista. (2008, p. 55)

1.5. Truenos

En la sección “Truenos” Vallejo va a mostrar varios temas importantes como la admiración profunda y sin ambages que sentía por Rubén Darío, y también, una de las contradicciones más profundas que le abrumaron: se trata de la existencia de un dios malévolo, o peor, de una deidad decadente e incapaz, al lado del dios bueno y benevolente que le recordaba sus vivencias en Santiago de Chuco. Respecto a la admiración por Rubén Darío, André Coyné señala: “Vallejo particularmente confesaba para el autor de *Cantos de vida y esperanza* una devoción de la que nunca renegará (en París todavía sus amigos lo oirán a veces repetir: ‘Rubén Darío’ es mi padre).” (1958, p. 12) Se debe poner de relevancia que Rubén Darío poseía la preeminencia poética en ese momento, y que tenía multitud de imitadores que se limitaban a reproducir ciertos aspectos de su poesía. Darío ya dejó escrito que nadie debía imitar y menos a él. Vallejo tomó buena nota de la sugerencia y se dedicó a entretener otra forma poética que se identificaba con la del maestro pero en una angustia y desesperación que cada poeta expresaba de manera diferente. Todos estos pensamientos se pueden apreciar en los versos del poema que se va a pasar a analizar titulado “Retablo”:

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.

Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,

en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.

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!

Este poema es fruto de la inmensa admiración que sentía Vallejo por Darío. Comencemos por la primera de las cuatro estrofas. Ya se desmarca Vallejo con este tono confesional, de confianza cuando dice: "Yo digo para mí: por fin escapo al ruido". El yo poético escapa de lo que le rodea, de otra poesía y se acerca sin que nadie le vea a la "nave sagrada". Tanto el título "Retablo" como esta metáfora del edificio sagrado es un homenaje a la temática decadentista más característica del Simbolismo y del Modernismo puesto que ambos movimientos utilizan constantemente las comparaciones religiosas y litúrgicas. Además, recordemos, que para el Simbolismo, el poeta "ilumina", es una especie de brujo que hace alquimia con las palabras. Una vez que el yo poético llega a la nave, se encuentra con "altas sombras" que acuden. Son grandes poetas simbolistas que a pesar de ser grandes son sólo sombras ya que el único, el grande, el gran genio es "Darío que pasa con su lira enlutada". Este poemario está escrito en el año 1918 y Darío murió en 1916, de ahí que la lira esté "enlutada". Es posible que esté de luto porque, tras la muerte de Darío, ya ha muerto el talento para hacer tan perfectas creaciones.

En segundo cuarteto indica cómo el yo poético se siente embebido por el influjo modernista y sus relucientes formas, por su alta creatividad que "sale de la dulce Musa". Pero, existe aquí un detalle muy importante,

dice el poeta: "a ella van mis ojos, cual polluelos al grano". Se observa en estas palabras la superación vallejiana del lenguaje modernista. Y se observa porque utiliza una imagen sembrada de ternura y de localismo que ya se escapa de la tradición modernista. El poeta considera que siempre volverá a recogerse ante la religión poética, pero que tal y como dijo su maestro-dios Darío, no se puede copiar la estética modernista como ya estaban haciendo muchos otros, por ejemplo, sin ir más lejos, casi todos los componentes del libro *Las voces múltiples*, poemario analizado anteriormente. Y fueron "casi todos" porque Valdelomar ya abrió en éste un nuevo camino, tomado como vemos por Vallejo. Seguimos con el poema y vemos que a la Musa "la acosan tules de éter y azabaches dormidos". A la Musa le molestan, le asedian, le persiguen los tópicos modernistas, estructuras fijas y sin vida. Pero la Musa es vida y creación, por eso, "sueña el mirlo de la vida en su mano". Nunca dejará de existir la musa, es decir, la creatividad.

Una pequeña oración constituye la siguiente estrofa, donde se da gracias a Dios por dar la espiritualidad para crear la poesía, por el don de la creatividad. "Darío de las Américas celestes", deja muy claro Vallejo que Rodó se equivocó en su diagnóstico sobre Darío al decir que Darío no fue el poeta de América. Vallejo quiere dejar claro que sí. Y también quiere dejar claro que Darío es genuino y que se encuentra rodeado de otros poetas que se quieren parecer a él, pero la falta de talento de sus seguidores no les permite acercarse al genio del poeta nicaragüense. Cuando el yo poético señala que "los otros" utilizan las trenzas de Darío para fabricar "sus cilicios", es fácil observar un guiño a la creatividad que proviene de la parte indígena de Darío. Es decir, que la "trenza" es un rasgo de indigenismo, que no tienen casi ninguno de sus imitadores, porque por lo general, pertenecen a clases pudientes gracias a las cuales recibieron educación, cosa que los indígenas no pudieron tener. Aún así, el talento venció y bajo esas trenzas, la mente de Darío crea maravillas, mientras que, los imitadores, no pueden sino fustigarse con ellas porque jamás llegarán a poseer el talento de Darío y eso les duele.

Sigue hablando de los imitadores en la última estrofa porque son los culpables de ser embaucadores ya que buscan tesoros que no pueden

encontrar ("entierros de oro absurdo"), que no tiene espíritu, ni energía creativa suficiente, por mucho que tenga ciertas atribuciones por encima de otros, que sea arcipreste frente a los religiosos. A pesar de esto, prácticamente no se les oye, no tienen voz ni los que tienen más voz. Por eso, hablan "de lejos", y no pueden sino contar siempre las mismas letanías una y otra vez, es decir, imitar eternamente los versos de Darío que es como "el suicidio monótono de Dios", como el dogma que se repite cada año sin variación.

El siguiente poema que se va a analizar de esta sección versa, precisamente, sobre el tema de Dios. Se titula "Los dados eternos" y dice la dedicatoria: "Para Manuel González Prada, esta emoción bravía y selecta, una de las que, con más entusiasmo, me ha aplaudido el gran maestro". Manuel Prada fue el gran propulsor de las ideas nietzscheanas sobre la muerte de Dios en el Perú:

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada en tu costado:
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.

Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!
Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado...
Tal vez ¡oh jugador! Al dar la suerte

del universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo.

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
ya no podrás jugar, porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura.

El título, como indica R. González Vigil, hace referencia a un poema de Nietzsche titulado "Los siete sellos" dentro de *Así hablaba Zaratustra*: "en el que Nietzsche plantea el tema de que los dioses juegan partidas de dados sobre la mesa del planeta." (1988, p. 210)

En la estrofa primera el yo poético increpa al creador, lamentándose de ser una creación de Dios. Dice: "estoy llorando el ser que vivo", es decir, me lamento de existir, de haber sido creado por un Dios incompetente. En este verso concurre "la sensación de desamparo ante la fe y el amor, y un dejo de amargura, de pesimismo." (Escobar, 1973, p. 41) Después de crear al hombre y a la mujer y de echarlos del paraíso le dijo: "ganarás el pan con el sudor de tu frente." (*Génesis*, 3:19) De ahí que en el segundo verso se indique: "me pesa haber tomádote tu pan". Se debe resaltar una característica del lenguaje vallejiano que tiene lugar en estos versos. En ciertas palabras se incluyen partículas que no son necesarias o se colocan de forma anómala para reforzar la intención. En este caso, se dice "tomádote tu pan". Se trata de reforzar el hecho de que Dios dio el pan al hombre, y el yo vallejiano se lamenta de haber cogido algo que no es suyo, que es de Dios, puesto que él lo dio. La reiteración de "te" y "tú" tiene un sentido estético de aliteración, y de fijación de la propiedad del pan. Parece decir, sólo para ti, siempre tú, sólo existes tú. El ser humano no. Por eso sigue, "este pobre barro pensativo", ya que Dios creo al hombre con barro y

le dio inteligencia. El hombre no puede significar tan poco para ti, no puede ser simplemente una "costra fermentada en tu costado", porque el ser humano sufre por culpa de la muerte: "tú no tienes Marías que se van!". La muerte no afecta a Dios, él no percibe "los golpes" de la vida. La madre de Vallejo murió ese mismo año de 1918 y también una mujer a la que amó profundamente llamada María Rosa Sandoval. Dios estuvo acompañado en la crucifixión por su madre y por su amada María Magdalena. Pero en la crucifixión de Vallejo (que es vivir cada día de su propia vida) no puede estar acompañado como lo estuvo Cristo, por las mismas figuras femeninas, madre y amada.

El poeta acusa a Dios de mentir, puesto que el Nuevo Testamento dice que Dios se convirtió en hombre, en Jesús. Pero los versos dicen: "si tú hubieras sido hombre", pero no lo fue, y como no fue hombre, es un Dios incompetente que no sabe, ni le importa su creación. Como señala Stephen Hart: "Vallejo rechaza uno de los dogmas fundamentales del credo cristiano, el cual afirma que Dios se hizo hombre mediante su Hijo Cristo para demostrar el amor que tiene a la humanidad." (1987, p. 17) Dios no sufre por todos los pecados de los hombres, son los hombres los que sufren la incapacidad de Dios, por eso: "el Dios es él", refiriéndose al hombre.

El yo poético, manteniendo las ideas de la filosofía nietzscheana, y habiendo llegado a la conclusión de que "el Dios es él", se pone a su misma altura. Y puede conseguirlo gracias a que en sus "ojos brujos hay candelas". Se observan reminiscencias de la teoría poética de Rimbaud, y sus "iluminaciones". El genio poético está iluminado y se transforma en un ser mágico. El yo poético insta a Dios a jugar una partida de dados, y sólo espera que acabe todo y venza la muerte por medio de una jugada maestra: los dos ases. Incluso Dios ha aceptado que es incapaz de manejar la creación y debe resignarse a utilizar reglas de azar (una jugada de dados), para mantener en movimiento el universo: "Si no hay escapatoria, si la suerte se repite, si la tierra gira "y es tan triste" (por humana), si Dios está negándose, sólo queda el azar, el absurdo de esta relación hombre-Dios."(Escobar, 1973, p.43)

Pero, ni siquiera el ser humano puede enfrentarse a Dios por medio del juego, del azar, como parece estar hecha la creación "porque la Tierra

es un dado roído y ya redondo”, y aunque los tiré no parará porque su desgaste hace que la redondez no permita su inactividad. Así que seguirá rodando hasta pararse en un inmenso hueco que es una sepultura mortuoria de dimensiones estratosféricas.

Vallejo se vuelve contra el Dios que el dogma le ha dejado como herencia. No lo acepta ni lo tolera: “Es evidente que el concepto de Dios que aparece en *Los Heraldos Negros* es el de un Ser malevolente, impotente y moribundo.” (Hart, 1987, p. 17) Pero, incluso en la desesperación de la sentida orfandad, queda un reducto de amor hacia el Padre, la necesidad de comprensión por parte de Dios al hombre y del hombre a Dios. Es verdad que por un lado, Vallejo considera que todo es un caos y que el sufrimiento humano se debe a la ineptitud e impotencia de Dios. Y se siente engañado por la tradición. Pero, por otro lado, quiere reconciliarse con el padre-dios porque esa lucha interna lo sume en lo que él mismo llama “un nervazón de angustia”. Un poco más adelante se encuentra el poema “Dios”, en el que se produce esa reconciliación. Ve a Dios como alguien por el que se puede sentir cierta lástima, un ser anciano al que le tiemblan las manos y que es incapaz de controlar lo que le rodea. No sólo eso, se siente vinculado a él: “Vallejo declara una insólita afinidad con Dios. Con él camina, discurre en su compañía y juntos participan de la misma sensación de orfandad o de bienestar.” (Escobar, 1973, p. 37) En efecto, Vallejo llega a sentir conmiseración por su creador, el cual sigue amando su creación sin recibir respuesta a ese amor:

Y tú, cuál llorarás...tú, enamorado
De tanto enorme seno girador...
Yo te consagro Dios, porque amas tanto;
Porque jamás sonríes; porque siempre
Debe dolerte mucho el corazón

Como señala acertadamente André Coyné: “Las referencias a Dios en *Los heraldos negros* oscilan entre una rebeldía irreverente y una lástima apasionada.” (1958, p. 51) Vallejo se enfrenta a la religión pero siente el

desgarro interno de la ruptura con el padre lo que hace que mantenga cierta dosis de comprensión hacia él, lo cual no significa que las cosas se queden ahí. Para Vallejo ha llegado la hora de un nuevo paso espiritual para el hombre. Como señala acertadamente Xabier Abril: "Vallejo posee la conciencia del que ha venido al mundo a luchar para imponer un humanismo olvidado y a continuar una tradición que ha sido mistificada, o sea que su misión es la de restaurar la vida misma en su esencia." (1958, p. 47)

1.6. Canciones de hogar

Pasamos a la última sección, "Canciones de hogar". Es la parte más entrañable de la obra ya que se basa en la nostalgia por su pasado personal, por sus años de infancia. Se podía haber tomado cualquiera, así que se eligió "A mi hermano Miguel" porque pone en juego cierta estrategia poética muy interesante que se puede denominar "involución". Veamos:

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 la sombra en el alma.

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

Con este poema parece ser que se ha llegado casi al lenguaje vallejiano más puro, aunque habrá que esperar a *Trilce* para que esto tenga lugar. Lejos ya de los moldes modernistas, la métrica y la rima han dejado de tener importancia; el poema se dirige hacia el verso libre. El interés corre a cargo de la sensibilidad impregnada en el poema por otros medios. Cabe percatarse de que la imaginería y metáforas modernistas también han desaparecido. El lenguaje está envuelto en lo local, en lo coloquial y cotidiano. No queda rastro del vocabulario preciosista, ni de las comparaciones religiosas al estilo decadente. Simplemente, el alma del poeta que se expresa sin ropajes extraños, con la cara y el alma lavadas. Al estudiar a Valdelomar hicimos hincapié en un poema titulado "El hermano ausente en la cena pascual", y señalamos que fue el primero en motivar el Postmodernismo en base a la utilización de lo familiar en la poesía. Pues bien, se observan reminiscencias del poema de Valdelomar en Vallejo. Pero aquí, la poesía tiene una mayor calidad estética.

El yo poético se presenta en el momento presente sintiendo el dolor de la ausencia de su hermano al acercarse a la puerta de su casa donde vivían siendo niños, y le habla como si todavía estuviera vivo o le escuchara desde el más allá. Se debe poner de relieve una característica muy patente a lo largo de todo el poema y que le da su regusto vallejiano. Se trata de la creación de un mundo confidencial entre el poema y el lector. El tono de intimidad compartida crea un mundo autónomo que todo lo envuelve. Como señala Alberto Escobar, nos referimos "a su acento de diálogo, a la norma conversacional." (1973, p. 45) Alberto Escobar señala en sus palabras una tendencia poética vallejiana muy relevante: "En el modo en que Vallejo

dialoga, en la carga afectiva que transfieren sus palabras, es donde sorprendemos mejor, no sólo lo que dice y la forma en que lo dice, sino que atisbamos la manera en que su mundo se revela al lector: casi en un acto de entrega y captura.”(1973, p. 73) En efecto, Escobar se refiere a “esa atmósfera” especial que se va urdiendo a través de la creación de un ambiente lleno de localismos y de notas de alto contenido emotivo. Haciendo uso de este nuevo rasgo poético, Vallejo se aleja también del decorativismo modernista. Siguiendo con el análisis, en la primera estrofa, se ve al yo poético en ese momento presente de dolor al recordar los buenos momentos en que la familia estaba unida y era feliz. El manejo genial de la temporalidad es un rasgo muy particular en Vallejo. “A mi hermano Miguel” es un gran ejemplo. En ese momento se acuerda de los juegos de antaño con su hermano. Se sitúa en el presente, pero acordándose del pasado, con lo que se encuentra ya en camino hacia los recuerdos. En la segunda estrofa se produce una transición más patente entre el presente y el pasado, expresada a través de la explicación de cómo eran las reglas del juego del “escondite” que los niños practicaban. En la tercera estrofa, narra la muerte de su hermano como si formara parte del juego de esconderse al que jugaban los dos pequeños: “en vez de ocultarte riendo, estabas triste”. En este juego de desaparición, se dibuja la sensación de Vallejo hacia un hermano que continuará eternamente siendo un niño, un hermano al que la muerte no dejó crecer. Y en cierta manera, Vallejo tampoco pudo hacerlo porque “esos golpes del destino” que son “como del odio de dios”, han hecho que el dolor se impregne de tal manera que no pueda ya dejar de existir y que el tiempo se pare en un momento, y las manecillas del reloj no vuelvan a moverse. Por eso, los dos últimos versos se impregnan de un lirismo especial. Vallejo se ha convertido en un niño que realmente no cree que haya muerto su hermano, piensa que es parte del juego, y que más tarde o más temprano volverá a aparecer. La mente de los niños no concibe la muerte. Vallejo-niño tampoco: “Oye, hermano, no tardes en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá.” Respecto a estos dos últimos versos, André Coyné señala: “Vallejo ya no evoca la infancia, sino que, sin el menor disfraz literario, se expresa directamente como un niño hasta el punto que el hermano muerto (hoy) y el hermano

que juega al escondite (otrora) se superponen, dejando establecer como una duda sobre la realidad de la muerte.”(1958, p. 62)

CONCLUSIÓN

En conclusión se debe señalar que Vallejo es uno de los genios poéticos que surge cada cierto tiempo y que pertenece a la humanidad. El estudio se ha limitado a analizar la transición de la estética modernista al lenguaje vallejiano, si bien, como se ha visto, sólo en *Trilce* aparece completamente finalizado el proceso. *Los heraldos negros* muestra a un poeta titubeante, impregnado de la atmósfera que le rodea, pero también muestra ya, muchos rasgos vallejianos que se verán ampliados en *Trilce*. El lenguaje rubendariano se le queda pequeño a Vallejo: “La emoción directa del poeta sometida a un proceso de cuestionamiento frente a lo real – advierte Julio Ortega–, hace insuficiente para él mismo ese lenguaje modernista.” (1971, p. 20) Por eso, de un lenguaje modernista que “más bien es el lenguaje directo que nombra –señala Julio Ortega–; que funda: Vallejo interroga el otro lado de las evidencias.”(1971, p.35) De esta forma, el lenguaje se volverá más complejo, las palabras pasearán detrás de las palabras. Recordemos el tono confesional, la cercanía a lo íntimo y local, el uso maravilloso de la temporalidad, la utilización de un vocabulario inventado, la condensación de ese lenguaje que se esconde detrás del lenguaje para que tenga mayor fuerza y luz. Gracias a *Los heraldos negros* hemos sido testigos del aprendizaje de Vallejo, hemos visto cómo se iban soltando las amarras, tanto estéticas como ideológicas, muy poco a poco. El resultado es que ya, sobre todo al final del poemario, nos acercamos a ese Vallejo absolutamente genial que sigue maravillando al mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, X. (1958), *Vallejo*, Buenos Aires. Ediciones Front.
- Coyné, A. (1958), *César Vallejo y su obra poética*, Lima. Editorial Letras Peruanas.
- Escobar, A. (1973), *Cómo leer a Vallejo*, Lima. P. L. Villanueva.
- Franco, J. (1984), *La dialéctica de la poesía y el silencio*, Buenos Aires. Sudamericana.
- Fernández Cozman, C. (2008), *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, Murcia. Universidad de Murcia.
- Flores, A. (1971) *Aproximaciones a César Vallejo*, Nueva York. Las Américas Publicaciones.
- González Vigil, R. (1988), *Leamos juntos a Vallejo*, Lima. Banco Central de Reserva del Perú.
- Hart, S. (1987), *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. London. Támesis.
- Higgins, J. (1990), *César Vallejo en su poesía*, Lima. Seclusa.
- Larrea, J. (1973), *César Vallejo, héroe y mártir indohispano*, Montevideo. Biblioteca Nacional.
- Ortega, J. (1971), *Figuración de la persona*, Madrid. Edhasa.
- Paoli, R. (1981), *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Mesina, Ed. D'anno.
- Sánchez, L. A. (1974), *Introducción crítica a la literatura peruana*, Lima, Villanueva editores.
- Sharman, A. (2006), *Tradition and Modernity in Spanish American Literature*, Hampshire. Palgrave Mcmillan.
- Vallejo, C. (1998), *Poemas completos*, Lima. Copé.