

LA DIFERENCIA DE VALLEJO*

René de Costa

Universidad de Chicago

César Vallejo, en contraste con los otros gigantes de su generación poética —Neruda, Huidobro, García Lorca, todos desbordadamente prolíficos, y hábiles *managers* de su carrera literaria— sólo publicó en vida dos escuetos libros de verso: *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922). *Poemas humanos* (1939), su tercer¹ y último poemario, armado y publicado por su viuda, es póstumo.

Con una producción total que no llega a los 300 poemas, goza no solamente de un sitio señalado en la historia literaria, sino de varios, ya que cada uno de sus poemarios es radicalmente único, singular y revolucionario. Con *Los heraldos negros* rompe los moldes del reinante Modernismo en que le tocó iniciarse; en *Trilce* practica una escritura automática *antes* del primer manifiesto del Surrealismo de 1924; y sus *Poemas humanos* le destacan como un maestro de la difícil lírica de compromiso social. ¿De dónde viene esta extraordinaria capacidad transformadora?

Nacido en Santiago de Chuco en 1892 (el undécimo hijo de padres mestizos —*cholos*² en el habla del Perú— hijos ambos de sacerdotes

*Anticipo de la "Introducción" a una edición crítica de *Los heraldos negros*, de próxima aparición en España (Muchnik-Anaya).

¹*España, aparta de mí este cáliz*, un folleto de quince poemas, fue impreso a fines de 1938 por soldados del Ejército Republicano; sufrió igual destino que *España en el corazón* (1938), de Pablo Neruda: el de ser sistemáticamente destruido por los falangistas al finalizar la guerra. Los poemas, sin embargo, fueron incorporados al libro póstumo, *Poemas humanos*, publicado en París (Editions des Presses Modernes) en 1939).

²Para los amigos de la juventud, el poeta sería siempre "el cholo Vallejo". Ver, por ejemplo, la carta de Gonzalo More describiendo la agonía y muerte de Vallejo en París: "El cholo cayó en cama una seis semanas antes de morir... [El médico] creyó que tal vez se trataba de una enfermedad contraída por César en el Perú, y que había estado en estado latente durante años. Tú sabes, para los europeos decir Perú, es decir trópico, selvas, mosquitos, enfermedades desconocidas; no imaginan que el cholo nació y creció en plena sierra...", en Ernesto More, *Vallejo en la encrucijada del drama peruano* (Lima: Gráfica Labor, 1968), p. 43. La definición del término en el *Diccionario de peruanismos* (1900) de Arona, es menos cariñoso: "*Cholo*. Una de las muchas castas que infestan el Perú; es el resultado del cruzamiento entre el blanco y el indio...".

españoles y mujeres indígenas), un remoto poblado de la sierra andina a 3.000 metros de altura y a cuatro días de viaje de Lima, no conoció la capital de su país hasta 1918, año de *Los heraldos negros*; y en 1923, tras la publicación de *Trilce*, iría a Europa, donde permanecería —sin volver jamás a su patria— hasta su prematura muerte, en París en julio de 1938. Nada de romanticismos triunfalistas en su caso, ya que nació, vivió, y murió en la más abyecta miseria.

Su primer libro se estampó en una oscura imprenta de Lima en 1918. De escasa tirada, no se distribuyó hasta julio del año siguiente; y lo que es más, no se volvió a reeditar hasta 1949, ¡más de diez años después de su muerte! Su segundo poemario, de sólo 200 ejemplares³ e impreso nada menos que en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, circuló poco y según confesión del propio Vallejo: “nació en el mayor vacío”⁴. Su tercer libro de versos, los llamados *Poemas humanos: 1923-1938*, es una recopilación de sus nada copiosos borradores más el folleto de la guerra (*España, aparta de mí este cáliz*, ver nota 1) y unos cuantos poemas sueltos aparecidos en la prensa durante la década anterior a su muerte.

De su más voluminosa aunque desigual producción en prosa (cuentos, novelas, teatro y ensayo), sólo un libro periodístico, *Rusia en 1931, reflexiones al pie del Kremlin*, publicado en España aquel mismo año, tuvo éxito de venta, agotándose tres ediciones en cuatro meses. Pero llegado el momento de participar en la bonanza, el editor madrileño le dio largas y Vallejo se vio forzado a pedir un préstamo para poder retornar a París. Allí solventó sus deudas con la venta del apartamento de su mujer (Georgette Philippart, con quien se casaría en 1934), y el traslado a una estrecha habitación de un hotelito del barrio latino. Mucho antes de este infortunio, en 1927, había escrito:

Yo sé de la bohemia, yo conozco su hueso amarillento, su martillo sin clavos, su par de dados, su gemebundo gallo negativo⁵.

³Según cuenta Larrea, en una carta (París: 15-XII-29) a Gerardo Diego, tratando de interesarle en sacar una segunda edición: “La edición primera no constó más que de 200 ejemplares, parte de los cuales se extravió”, en Enrique Cordero (editor), *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego, 1816-1980* (San Sebastián: Universidad de Deusto, 1986), p. 229.

⁴En carta a Antenor Orrego, citada en José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Amauta, 1928), p. 237. En 1930 salió en Madrid (C.I.A.P.) una segunda edición de *Trilce*, con prólogo de José Bergamín y una “salutación” de Gerardo Diego. En diciembre de este mismo año Vallejo es expulsado de Francia por sus vínculos con el partido Comunista; viene a España donde permanece hasta febrero de 1932.

⁵En “La fiesta de las novias de París”, artículo para la revista limeña, *Mundial*, 1-I-27.

Sus años de formación, entre la asfixiante “bohemia” provinciana de Trujillo, en cuya Universidad de la Libertad estudia Filosofía y Letras, son más bien una parodia de lo que se suponía que era la vida literaria: amores con aldeanas, publicaciones en la prensa local, recitales en las fiestas patrias, festines alcohólicos en los tabernuchos seguidos de mañanas de restauración con un chocolate. Hasta pretenderá suicidarse. El suceso, con su aire de gesto simbólico, quedó registrado por un amigo trujillano:

Una noche, mientras tomábamos un restaurador chocolate, los celos pusieron en manos del enamorado cantor un Smith & Wesson con el cual se proponía vengar el sentimental agravio. No pocos esfuerzos nos costó disuadirle de la medieval y caballeresca empresa. Al día siguiente partió a Lima⁶.

En la capital, donde llega Vallejo la Noche Vieja de 1917, añora a Trujillo; en Europa añoraría el Perú. Y aunque vive en París en los años gloriosos de la vanguardia, durante el hervor de Dadá y del Surrealismo, no participa en ningún movimiento —como por ejemplo Huidobro con el Cubismo. Y cuando viaja repetidamente a España en plena época de gestación de la generación del '27, no se involucra con ella —salvo un cierto esporádico contacto directo con Gerardo Diego, jamás calaría en el grupo— como por ejemplo Neruda. ¿A qué se debe pues la fama de esta ave solitaria como uno de los grandes, uno de los “fundadores” de la poesía de nuestro siglo? Simple y llanamente a la altura de su vuelo, a su sin par originalidad, sin la etiqueta de ningún “ismo”.

Su primer libro, *Los heraldos negros*, es bastante heterogéneo: un surtido variado de poemas, sesenta y nueve en total, seleccionados de su primera producción entre 1915-1918, temáticamente repartidos en seis secciones con títulos, y enmarcados por un poema liminar (“Los heraldos negros”) que da su título al libro y otro final (“Espergesia”), a modo de cierre: “Yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo...”. A pesar de esta estructura selectiva y pretendidamente arquitectónica, una de las cosas más notables del volumen es su discordancia, la tensión de su disparidad: inocencia y sofisticación, tradición y atrevimiento...

Ignorante del naciente vanguardismo europeo, Vallejo se estrena dentro de los parámetros del Modernismo postrero, pero —casi sin proponérselo— reventando sus estrechos horizontes, revolucionando sus trilladas sendas discursivas. De ahí su subversiva originalidad, que

⁶Antenor Orrego, en su “Prólogo” a *Trilce* (1922), p. xiii.

en un principio pasó inadvertida, ya que la primera crítica impresionista le festejaba sus más obvias exquisiteces, los vestigios del Modernismo que permearon el libro. La crítica posterior en cambio, académica, y tendente a buscar las “fuentes” de todo, le rebajó por sus deudas con Darío, con Lugones, Herrera y Reissig, incluso con Eguren —nada sorprendentes ya que la profesada actitud estetizante de Vallejo proviene de esta tradición inmediata, blasonada por él mismo en el altanero epígrafe del volumen, tomado (¡en latín!) del Evangelio: “Qui potest capere capiat” (Quien puede entender, ¡que entienda!). Expresiones formulaicas como “mi imposible azul”, calificativos ostentosamente elegantes del orden de “ebúrneo”, así como sustantivos idealizantes de conjunto como “celaje” y “boscaje” traen un eco inconfundible de época —como en el ejemplo siguiente, donde resuena el ambiente versallesco de “Era un aire suave”:

Al callar la orquesta, pasean veladas
sombras femeninas bajo los ramajes,
por cuya hojarasca se filtran heladas
quimeras de luna, pálidos celajes.

Hay labios que lloran arias olvidadas
grandes lirios fingen los ebúrneos trajes.
Charlas y sonrisas en locas bandadas
perfuman de seda los rudos boscajes...
(de “Nochebuena”)

Poemas como éste —que no abundan en el libro— justamente celebrados en su momento por su lograda resonancia modernista, con el paso de los años han ido cediendo su lugar de preferencia a otros, más originales de tema y contenido.

El hecho es que, en su totalidad, el libro es muy diferente a lo que se escribía por entonces, y muy distinto de la obra de sus supuestos maestros. No pretendo con esto negar que Vallejo se haya nutrido de sus mayores, pero de tal modo transforma todo lo que toca, todo lo que toma, convirtiéndolo en algo tan suyo y tan singular que el lector avisado, en el momento de registrar alguna semejanza, nota más bien la diferencia. El poema arriba citado por ejemplo, fiel a su título (“Nochebuena”), transgrede su elegante desarrollo inicial ¡para terminar refiriéndose al humilde nacimiento del niño Jesús! Y es así, por medio de estas sorprendentes peculiaridades, estas “diferencias”, como pretendo acercar al lector de hoy a su primera poesía, la de *Los heraldos negros*, estudiando el tratamiento original de sus temas, los temas de siempre, el amor y la vida, Dios y la muerte, la tierra y la patria...

¿Qué poeta no ha cantado al amor? ¿Y cómo ser diferente versificando un tema tan manido y tan circunscrito por la tradición? En el caso de Vallejo, quiérase o no, simplemente ignorándola, volando inocentemente por encima de ella. Un ejemplo concreto. La poesía amorosa en lengua castellana, desde las jarchas mozárabes hasta pleno siglo xx, tiene codificado el ciclo vital amoroso: el deseo nace en la primavera (“Que por mayo era por mayo/ cuando los grandes calores/ cuando los enamorados van servir a sus amores...”); llega a su fruición en el “estío” y su declive viene con el otoño. Así lo emplea Valle Inclán en sus célebres *Sonatas*; y así lo empleó otro Valle, Juan del Valle Caviedes, el más renombrado poeta del Perú virreinal, el mordaz autor del *Diente del Parnaso*:

Un arroyo fugitivo
de la cárcel del diciembre
cadenas de cristal rompe
y lima grillos de nieve...

El peso de la tradición literaria de la cultura dominante es tan fuerte que el autor colonial no puede desprenderse del calendario europeo. Pero en el país en donde esto se escribió, en pleno hemisferio sur, ¡diciembre es el verano! y con mayo viene el otoño; setiembre, en cambio es el comienzo de la primavera. Cuesta creerlo, pero Vallejo es el primer poeta de categoría que no se atreve a reconocer su obviedad⁷, poetizándola directamente en un soneto de amor titulado “Setiembre”:

Aquella noche de Setiembre, fuiste
tan buena para mí... hasta dolerme!
Yo no sé lo demás; y para eso,
no debiste ser buena, no debiste.

Aquella noche sollozaste al verme
hermético y tirano, enfermo y triste.
Yo no sé lo demás... y para eso,
yo no sé por qué fuiste triste... tan triste...!

⁷Gabriela Mistral (1889-1957), con igual naturalidad, sistemáticamente transgredió la tradición colonial en *Desolación* (1922) como, por ejemplo, en el poema titulado “La mujer estéril”, figura cuya angustia queda contrastada con “una mendiga grávida, cuyo seno florece/ cual la parva de enero”. En cambio, otro contemporáneo, no menos famoso, el genial uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), en “Una estación de amor” (*Cuentos de amor, locura y muerte*, 1917), insiste en desafiar la realidad sudamericana teniendo a su protagonista enamorándose simbólica y “carnalmente” en los carnavales de Montevideo, en una caliente “primavera” de marzo —¡comienzo del otoño y época de frío para su lector virtual!

Sólo esa noche de Setiembre dulce,
tuve a tus ojos de Magdala, toda
la distancia de Dios...y te fui dulce!

Y también fue una tarde de Setiembre
cuando sembré en tus brasas, desde un auto,
los charcos de esta noche de Diciembre.

Semejante atrevimiento encontramos en el Siglo de Oro, cuando los poetas de la Península optaron por enamorarse a orillas del Tajo o del Guadalquivir en lugar del consagrado Tíber.

Vallejo rompe con la tradición, pero sin salir completamente de ella. El poema, a fin de cuentas, es un soneto endecasilábico. Su originalidad, aparte del hecho tan simple (y aparentemente tan difícil) de trastocar la "estación de amor" literaria por la real de su propia experiencia, estriba en lo que se podría considerar sus otras violentaciones: la repetición de la locución de tiempo ("aquella noche") al comienzo de dos cuartetos seguidos; la repetición de las mismas palabras pobres ("triste" y "dulce") en posición final rimada; y la utilización —también pobre— de términos de formación léxica semejante para completar la rima y rematar el trayecto amoroso del poema ("Setiembre > "Diciembre"). Pero lo que la retórica tradicional censuraría como defectos son precisamente los elementos que dan al poema su convincente tono de "sinceridad", rasgo esencial del poeta verdadero, según la memoria del joven bachiller (*El Romanticismo en la poesía castellana*) para optar a su título en 1915.

Todo un aire de época y de los códigos expresivos del tiempo y lugar en que Vallejo se desarrollaba nos trae la noticia del acto publicada en el diario local, *La Reforma* de Trujillo:

GRADO NOTABLE: Fue el que optó antier a las 5 p.m. en el General de la Universidad el alumno César Abraham Vallejo, quien leyó para el caso una brillante tesis sobre "Romanticismo Literario", demostrando su vasta preparación en el punto y que le mereció prolongadas ovaciones por los numerosos concurrentes y las felicitaciones consiguientes. Objetaron la tesis los doctores señores Boloña y Quevedo, a quienes el graduado replicó con galanura y fluidez en el estilo, obteniendo con tal motivo la nota de diecinueve puntos. Terminado que fue el acto, el indicado señor Vallejo invitó a sus compañeros de aula al Bar Americano, agasajándolos con una copa de champagne.

Y al día siguiente, el 23 de setiembre de 1915, con motivo de la fiesta de la primavera, Vallejo declama desde un balcón, frente a la plaza del pueblo, una larga arenga de dieciocho exclamativos cuartetos titulada

“Primaveral”, que desde luego no presagia su futura poesía. Pongo sólo el primero:

¡Excelsa juventud! ¡Jardín de oro!
 ¡Palpitación de amor! ¡Gloria de Oriente!
 ¡Del ritmo celestial eco sonoro!
 ¡Tú que llevas un sol en cada frente!

El texto completo fue publicado en el diario, debido no a su “sinceridad”, sino indudablemente a su “galanura”; pero *no fue* recogido por Vallejo, cuando años después y con un criterio estético ya propio, selecciona los poemas para integrar *Los heraldos negros*. Es difícil ser original, y más aún desde provincias. Sin embargo, en estos años de formación, Vallejo paulatinamente iría despojándose de la empalagosa retórica que imperaba en su estrecho ambiente, expresándose de una manera cada vez más suya.

Es significativo que de los dieciocho sonetos de *Los heraldos negros*, once son de corte clásico, endecasilábicos. El Modernismo prefirió el alejandrino —el rígido verso de Berceo tan hábilmente flexibilizado por Darío— y cuando Vallejo lo retoma es para destemplantarlo aún más, desplazando los acentos rítmicos, elidiendo su cesura y suprimiendo a su antojo uno que otro hemistiquio. En “Idilio muerto”, por ejemplo, tenemos el motivo del *ubi sunt* con el eco de la aristocrática “Sonatina” (“Qué tendrá la princesa...”), pero convertido en algo doméstico, serrano:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
 de junco y capulí;
 ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
 la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.
 ¿Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
 planchaban en las tardes blancuras por venir;
 ahora, en esta lluvia que me quita
 las ganas de vivir.
 Qué será de su falda de franela; de sus
 afanes; de su andar;
 de su sabor a cañas de Mayo del lugar.
 Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
 y al fin dirá temblando: “Que frío hay... Jesús!”
 Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

La referencia a “Bizancio”, aquí en el tercer verso (y en otros poemas del libro), es un resabio modernista, de ese “sofisticado”, que pretende colocar al hablante a una distancia estética —capitalina, limeña— de su

idilio ya muerto con una triste aldeana. Los dejes modernistas van contrapesados por la matización del sujeto poético, no por engalanamiento adjetival, sino por medio de referencias concretas, substantivales, y lo que es más, a cosas humildes del terruño: la mujer “de junco y capulí”, con su falda “de franela” y su sabor “a cañas” del lugar.

Los biógrafos de Vallejo, igual como los de Lope, Neruda o García Lorca han especulado sobre la identidad de los posibles sujetos reales de cada poema sensual. Pero poner nombres y apellidos, aunque útil para esclarecer la biografía sentimental del autor, no explica para nada la dinámica del sentimiento que el texto provoca en el lector. Y la verdad del caso es que estos poemas, en contraste con los *Veinte poemas del amor* (1924) de Pablo Neruda, no van dirigidos a la amada como lector implícito; el destinatario real es siempre otro, el clásico lector de poesía, éste que acude al texto con otras lecturas, otros poemas en su bagaje cultural. Vallejo, pensando seguramente en sus amigos de la “bohemia” trujillana, explota este hecho, contrariando la expectativa. En “Heces”, por ejemplo (el texto que sigue a “Setiembre”), nos coloca de pronto en Lima, capital del país y ciudad costeña en que nunca, o casi nunca llueve. Las nubes negras sobrevuelan la ciudad para descargar sus lluvias tierra adentro, al rozar con la sierra. Y cuando llueve, es todo un acontecimiento. Por eso el poema tiene su repetido marco referencial, comenzando y acabando con una misma frase, destacando el hecho insólito de la lluvia y su efecto sobre el hablante lírico, en actitud reflexiva, musitando consigo mismo:

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

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

Esta tarde en Lima llueve. Y yo recuerdo
las cavernas crueles de mi ingratitud;
Mi bloque de hielo sobre su amapola,
más fuerte que su “No seas así!”

Mis violentas flores negras; y la bárbara
y enorme pedrada; y el trecho glacial.
Y pondrá el silencio de su dignidad
con óleos quemantes el punto final.

Por eso esta tarde, como nunca, voy
con este búho, con este corazón.

Y otras pasan; y viéndome tan triste,
toman un poquito de ti
en la abrupta arruga de mi hondo dolor.

Esta tarde llueve, llueve mucho. ¡Y no tengo ganas de vivir, corazón!

En este texto tardío, redactado probablemente después de instalarse en Lima a comienzos de 1918, hay una notable sencillez léxica que hace parecer más auténtico el supuesto desgarramiento lírico del hablante. Además, la eficaz repetición de la locución temporal (“esta tarde”), junto con la singularidad del fenómeno de la lluvia realza el sentimiento de tristeza que el poema comunica. Sin embargo, el poder especial que el texto debió ejercer sobre su lector inmediato probablemente pasará desapercibido para un lector ajeno a la tradición cultural en que se ambienta Vallejo.

Por lo tanto creo conveniente hacer aquí un breve aparte sociocultural para dar una idea de cómo tenía que haber sido aquel ambiente y cómo tenía que haber sentido “el cholo Vallejo” al decidir dar sus primeros pasos literarios en él. El Perú, como se sabe, se reparte geográfica, social y culturalmente entre la costa y la sierra (la selva es un “descubrimiento” relativamente reciente como testimonia *Pantaleón y las visitadoras*, de Vargas Llosa). Las ciudades de la costa —Lima, Callao, Trujillo...— fueron creadas por los españoles; los pueblos de la sierra andina son de la colonización incásica. Quechuaparlantes éstos, castellanoparlantes aquéllas. Y así permaneció la división demográfica hasta ayer no más, hasta los años cincuenta, cuando comenzó una masiva migración rural cuyo resultado ha sido la progresiva andinización de la capital. José María Arguedas, el quechuaparlante autor de *Los ríos profundos* (1958), traza un conmovedor retrato humano de cómo era Lima hasta 1918, cuando Vallejo llega allí:

Yo he visto transformarse al país. Cuando visité Lima por primera vez, en 1919, las mulas que arrastraban carretas de carga se caían, a veces, en las calles, fatigadas y heridas por los carreteros que les hincaban con púas sobre las llagas que les habían abierto en las ancas; un “serrano” era inmediatamente reconocido y mirado con curiosidad o desdén; eran observados como gente bastante extraña y desconocida, no como ciudadanos o compatriotas⁸.

El hecho es que Vallejo, serrano de Santiago de Chuco, era igualmente “extraño”, hasta para sus compañeros universitarios de la “bohemia” trujillana. Esto se evidencia en el testimonio de uno de ellos, Antenor Orrego, patrón costeño de *Trilce*, que sin rubor alguno pudo entonces describir el comienzo de su amistad con el poeta en los siguientes términos:

⁸“La literatura como testimonio y como contribución”, en *Perú vivo* (Lima: Mejía Baca, 1966), p. 12.

Era él un humilde estudiante serrano, con modestas ansias de doctorarse, como tantos *pobres indios* que engulle despiadadamente la Universidad. Recuerdo aquel día, vívido y florecido aún en mi corazón, en que el azar me trajo a las manos "Aldeana", pequeño poemita rural, de deleitoso ambiente cerril y campesino. Fue el "sésamo ábrete" que me franqueó la abismática riqueza del artista. Mi admiración y mi amor rindiéronse genuflexos ante el *indio maravilloso*. Comenzaban a forjarse, a yunque cordial y a puro martillo la vida, *Los heraldos negros*⁹.

(el énfasis es mío)

Para la cultura dominante, Vallejo era "diferente", por ser cholo, por ser indio —y por escribir como escribía. En cuanto a esto último Juan Larrea, su gran amigo y promotor, con la actitud de superioridad que le viene de su "correcta" formación europea, anuncia su "descubrimiento" de Vallejo a Gerardo Diego, asumiendo la responsabilidad de ayudarlo "a tallarse —y si lo consigo "¡qué gran voz conmoverá nuestro idioma!"¹⁰.

Retomemos ahora la materia prima, el texto poético en bruto, "Heces". Se habrá notado que el poema cierra con una ligera pero significativa modificación de la frase inicial ("Esta tarde llueve como nunca; y no/ tengo ganas de vivir, corazón"), aumentando su intensidad con las variantes: "como nunca" > "llueve mucho" y la puntuación exclamativa del final: "¡Y no tengo ganas de vivir corazón!". La relación de la lluvia con la tristeza bien puede ser universal y por lo tanto comprensible por cualquier lector, pero la colocación de la palabra "corazón —tres veces repetida— en medio del poema (versos 13-14) en el curioso contexto de "búho" igual a "corazón", y la idea de la tristeza como algo dulce, dual de "gracia y pena", será no sólo inquietante sino quizás incomprensible para el lector actual. En el Perú de 1918, no lo fue tanto. Recuérdese el célebre soneto de Enrique González Martínez, "Tuércele el cuello al cisne", que proponía sustituir el "engañoso plumaje" de la simbólica ave rubendariana por la sapiencia del búho porque "su inquieta") pupila [...] interpreta/ el misterioso libro del silencio nocturno". Ahora bien, esta imagen literaria es trasladada por Vallejo a su propio contexto cultural, el *suyo personal* y el del Perú mestizo con su cruce de culturas hispánica e indígena. El inca Garcilaso de la Vega —autor canónico en la América de Vallejo— que alivió su exilio en España escribiendo los *Comentarios Reales* para explicar la

⁹*Trilce* (1922), p. xi.

¹⁰Carta (París: 7-II-26) a Gerardo Diego, en *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego, 1916-1980* (San Sebastián: Universidad de Deusto, 1986), p. 197.

cultura de su gente, repetidamente aclara que para el indio la sede de la inteligencia, la mente, está situada en el corazón. Incluso, casi como un leitmotiv de autenticidad, cada vez que le sale la palabra “corazón”, como si fuera por descuido, el Inca se apresura a corregirse, precisando “esto es, mentalmente”. Vallejo, nieto de españoles e indígenas —criado en un pueblo quechuaparlatante, y con nociones universitarias de literatura— junta estas dos tradiciones culturales en “Heces”, al afirmar en el núcleo del poema: “esta tarde, como nunca voy/ con este búho, con este corazón”. La fórmula de sustitución es la del Inca Garcilaso; el “búho” es de González Martínez. La dulzura de la tristeza provocada por la lluvia es indígena, del dios-padre universal, Viracocha, el dios de la vida, cuya representación iconográfica es de una figura que llora. Su cuerpo es el disco del sol coronado por sus benéficos rayos; sus manos sujetan los relámpagos; y su llanto —las lágrimas surcando su rostro— es la lluvia que da vida al mundo, regando los cultivos del hombre y prolongando así su penosa vida sobre la tierra que sustenta en su regazo. Es la misma paradoja de la poesía mística, el “muero porque no muero” de Santa Teresa y esta imagen, la de Dios y la lluvia, informa otros muchos poemas de *Los heraldos negros*— y de la poesía posterior de Vallejo.

Hacia el final del libro, en la sección significativamente titulada “Truenos”, hay el siguiente soneto, “Lluvia”:

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

No te hagas la que está durmiendo,
recuerda de tu trovador;
que yo ya comprendo... comprendo
la humana ecuación de tu amor.

Truena en la mística dulzaina
la gema tempestuosa y zaina,
la brujería de tu “sí”.

Mas, cae, cae el aguacero
al ataúd de mi sendero,
donde me ahueso para ti...

Aquí se equipara el amor humano con el amor divino, el de Viracocha, el dios-sufriente que sabe que el perpetuar la vida es perpetuar las penalidades del hombre. De ahí la “humana ecuación” del amor, su dolor “mortífero” y la comprensión del poeta ya preparándose para la entrega total, la muerte: “donde me ahueso para ti”.

Es también en este mismo contexto, peruano-indígena, que ha de leerse el poema que cierra el libro, "Espergesia", estructurado alrededor del tema de los límites, del principio del final, y el dolor que esto suscita en Dios —el dador de la vida, vida que inevitablemente conduce a la muerte... Comienza así:

Yo nació un día
que Dios estuvo enfermo.
Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben
del diciembre de ese enero.
Pues yo nació un día
que Dios estuvo enfermo...

Y termina denunciando "el paso meridiano de las lindes a las Lindes":

Yo nació un día
que Dios estuvo enfermo,
grave.

De ahí el hondo significado del célebre poema premonitorio de los póstumos *Poemas humanos*, aquél que comienza: "Me moriré en París con aguacero/ un día del cual tengo ya el recuerdo...".

Vallejo vive y convive con los mitos de su tierra. Por eso los incorpora a lo largo de su poesía con una total naturalidad. En contraste con el acartonado precolombismo de opereta de un Santos Chocano (véase *Alma América*, 1905) que adornaba sus rimas de cóndores y curacas incásicos, poetizando esplendores pasados, Vallejo coincide más bien con el procedimiento helenizante de Kavafis —otro gigante de la periferia, griego de Alejandría— viendo el presente a la luz del pasado, colapsando el hoy y el ayer en un actual inmemorial. Por eso quizás, para la cultura hispanoparlante dominante del Perú, el indigenismo de Vallejo —tan sentido y tan auténtico— siempre ha resultado incómodo, como si acercara demasiado una realidad que preferiría tener lejos, alejada en la gloriosa leyenda del desaparecido Imperio de los Incas. Hay una tendencia, ya bastante arraigada en la crítica sobre él y su obra, de minimizar este impulso, ignorándolo o perdonándose como si fuera un desliz de aprendiz. Actitud absurda a mi modo de ver, ya que gran parte de su originalidad, como la de Neruda o la Mistral, proviene de su "incorrección", de su primera y "deficiente" formación cultural. El indigenismo de Vallejo viene de muy hondo —de su propia sangre— y es el núcleo mismo de su original manera de ver y expresarse. José Carlos Mariátegui, fundador de la renovadora revista *Amauta* (1926-1928), de nombre quechua y orientación autóctona, fue el

primero en llamar la atención sobre este aspecto de la obra de Vallejo, primero en un ensayo de título incitante, "Peruanicemos al Perú" (*Mundial*, 23-VII-26), luego en un capítulo de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Posición que, aunque secundada una década después por José María Arguedas y resucitada de vez en cuando por expertos nacionales y extranjeros¹¹, no ha tenido mucha fortuna en la crítica sobre su obra.

Una simple lectura de *Los heraldos negros* basta para poner en evidencia la importancia de este factor en su cosmovisión poética. Veamos, a modo de ejemplo, sus "Nostalgias imperiales", una serie de cuatro sonetos publicados originalmente en *La Reforma* (30-VI-17) en donde Vallejo poetiza la vida cotidiana de su pueblo y su gente. El asunto del primero es una misa rústica en una pobre capilla aldeana. Dignifica el contenido con la forma (el clásico soneto endecasilábico) y lo ennoblece con expresiones esdrújulas ("opúsculo bíblico", la "asiática emoción de este crepúsculo"), empleando además terminología no-poética, diríase vulgar, vernácula. Terminología que el respetable diario local decidió adecentar, colocándola en *bastardillas*:

En los paisajes de Mansiche labra
imperiales nostalgias en el crepúsculo;
y lábrase la raza en mi palabra,
como estrella de sangre a flor de músculo.

El campanario dobla.... No hay quien abra
la capilla.... Diríase un opúsculo
bíblico que muriera en la palabra
de asiática emoción de este crepúsculo.

Un *poyo* con tres *potos*, es retablo
en que acaban de alzar labios en coro
la eucaristía de una *chicha* de oro.

Más allá, de los ranchos surge al viento
el humo oliendo a sueño y a establo,
como si se exhumara un firmamento.

Un "poyo" (del latín *podium*, lugar elevado) es un rústico banco de obra arrimado a la pared, que aquí hace de altar; los "potos" son unas

¹¹Ver Arguedas, "Entre el kechwa y el castellano: la angustia del mestizo", *La Prensa* (Buenos Aires), 24-IX-39; y más recientemente: Roberto Paoli, "El indigenismo de César Vallejo", en Flores, *Aproximaciones a César Vallejo* (Nueva York: Las Américas, 1971), pp. 189-192; Luis Sainz de Medrano, "César Vallejo y el indigenismo", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 456-457 (1988), 739-749.

humildes vasijas de barro utilizadas en la consagración; y “chicha” en la región andina es la tradicional bebida alcohólica hecha por fermentación de maíz. Todas palabras cotidianas, de uso diario, pero desterradas hasta entonces de la poesía culta —y sólo admitidas a regañadientes en las esmeradas páginas del diario. Vallejo, al recoger el poema en *Los heraldos negros*, le quita las humillantes bastardillas ya que su propósito era poetizar la escena, no presentarla como un burdo cuadro costumbrista. Por esa razón, en el discurso se combina sistemáticamente lo elevado con lo vulgar, haciendo que el uno dignifique al otro; el humo del incienso de la misa del alba “oliendo a sueño y a *establo*”; la “eucaristía de una *chicha* de oro”; y en el comienzo mismo del poema destaca el topónimo “Mansiche”, una zona rural de Trujillo sin tradición ni resonancia poética, enaltecéndolo por el plural: “En *los paisajes* de Mansiche...”.

Un mes después, en julio de 1916, con motivo de la fiesta religiosa del Apóstol Santiago, patrono de Santiago de Chuco, desarrolla aún más la misma técnica combinatoria en un par de sonetos que hacen amplio uso del lenguaje local. Publicados por entonces en el diario de Trujillo (*La Reforma*, 28-VII-16) bajo la rúbrica de “Fiestas aldeanas”, les modificará el léxico al ser incluidos en *Los heraldos negros*, cuando añade un tercer soneto para crear la sección titulada “Terceto autóctono”. Allí, el primer poema de las primitivas “Fiestas aldeanas” toma su forma definitiva, una especie de “Marcha triunfal” autóctona. Darío poetizó la procesión como “un ‘triunfo’ de decoración y de música”¹², maravillándose de su rica pompa ceremonial; Vallejo, en cambio, le da un aire andino, mestizo, al rito musical y religioso de su pueblo natal:

El puño labrador se aterciopela,
y en cruz en cada labio se aperfila.
Es fiesta! El ritmo del arado vuela;
y es un chantre de bronce cada esquila.
Afilase lo rudo. Habla escarcela....
En las venas indígenas rutila
un yaraví de sangre que se cuela
en nostalgias de sol por la pupila.
Las pallas, aquenando hondos suspiros,
como en raras estampas seculares,
enrosarian un símbolo en sus giros.
Luce el Apóstol en su trono, luego;

¹²Rubén Darío, “Historia de mis libros”, en *Obras completas* (Madrid: Aguado, 1950), tomo 1, p. 218.

y es, entre inciensos, cirios y cantares,
el moderno dios-sol para el labriego.

Nuevamente elegantiza lo humilde: el cobrizo puño del labrador indígena, reluciente para las fiestas, “se aterciopela” de suavidad; el tintineo de los rudos cencerros de latón resuena en la procesión con toda la dignidad de “un chantre de bronce”; los himnos despiertan el atavismo del triste cantar indígena, “un yaraví de sangre que se cuele/ en nostalgias de sol por la pupila”. Y finalmente, las danzantes, las “pallas”, bailando a la manera ancestral, girando al ritmo de la quena: “aquenando hondos suspiros,/ como en raras estampas seculares,/ enrosarian un símbolo en sus giros”. Los neologismos aquí (*aquenar*, *enrosariar*) tienen la función de equiparar lo indígena con lo cristiano y de actualizar lo que en el fondo es un antiguo —“secular”— festejo andino. La expresión “estampas seculares”, transponiendo lo sagrado en algo lego, cumple la misma función de equiparar, fundiendo lo uno con lo otro. El último terceto, que remata el soneto, aprovecha magistralmente el anticipado cierre, tensándolo, separando el verbo sustantivo de sus atributos, para luego amalgamar de pronto la ceremonia cristiana con las hondas creencias reales del pueblo indígena:

Luce el *Apóstol* en su trono, luego;
y es, entre inciensos, cirios y cantares,
el moderno dios-sol para el labriego.

(el énfasis es mío)

Esta supervivencia del pasado en el presente, que se hace notar en la fiesta aldeana y que está allí a flor de piel en todo momento en las aldeas del Perú, cobra una evidencia más real, más palpable en la poesía de Vallejo cuando años después, desde Lima, escribe un tercer soneto para redondear lo que será su “Terceto autóctono”. Poetiza entonces una escena impresionista, a modo de anécdota efímera que puede haber ocurrido ayer no más..., o hace siglos. El motivo, aunque no tiene muchos antecedentes en la poesía tradicional, será un tema cultivado —después de Baudelaire— por la vanguardia, fascinada por la dinámica urbana: impresiones de madrugada cuando la ciudad se despierta. Apollinaire poetiza el despertar de París en “Zone” (*Alcools*, 1913); Borges escoge el mismo momento transitorio en “Amanecer”, poema de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Vallejo, por su cuenta y desde Lima, presenta el cruce entre la mañana y la noche en un arrabal. En rápida y saltarina sucesión, como una secuencia fílmica, el poema presenta una secuencia de imágenes de una madrugada cualquiera de un hoy inmemorial:

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

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

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

Y al sonar una *caja** de Tayanga,
 como iniciando un *huaino*¹³ azul, remanga
 sus pantorrillas de azafrán la Aurora.

No hay referencia a ningún tiempo concreto. El “Romeo rural” puede ser cualquier enamorado de cualquier lugar del globo; lo mismo puede decirse de las mujeres saliendo a trabajar de buena mañana y cruzándose con un golfo trasnochado. La referencia al río, con sus “prehistorias de agua”, da la idea del constante fluir y permanecer de las cosas, la sobrevivencia del ayer en un hoy que se repite y que se irá repitiendo, igual que el sol que sale todos los días. La última palabra, “Aurora”, el nombre clásico de la diosa de la Mañana nos remite a otra época y otra mitología, remitencia domesticada por su casi casera personificación: después de una noche de juerga, “remanga sus pantorrillas de azafrán de Aurora”. La fusión de la mitología clásica con lo indígena, se actualiza con el acertado uso del adjetivo “azul” en su doble sentido de ideal modernista y adjetivo mañanero: suena “una *caja* de Tayanga, / como iniciando un *huaino* azul”. Más que descripción de una escena concreta, es la creación de una realidad permanente idealizada, la dignificación de una cultura rutinariamente rebajada por la simple tipificación (verbigracia: el “indio borracho”, por eso, aquí no es el individuo, sino la personificación del alcohol, la chicha que “revienta”), poniendo los sucesos de la velada al nivel de la cultura dominante por medio de la analogía. En esto Vallejo anticipa la noción de “relativismo cultural” adelantada por Levy-Strauss: un sistema vital vale tanto como otro, no hay culturas “superiores” o “inferiores”.

En el momento en que Vallejo escribe *Los heraldos negros* estaba en ascendente en la literatura hispanoamericana una tendencia mundo-

¹³*Caja* = tambor; *huaino* = baile (en bastardillas en el original).

novista, o criollista, cuya variante peruana dio el llamado “indigenismo”; pero lo que entonces se entendía por eso consistía en glorificar el pasado incásico y lamenta el estado actual de lo que se consideraba el “problema del indio”, su marginación, su no-asimilación, suponiendo poder solucionarlo todo por la educación y la moral (léase castellanización, cristianización), transformando al indígena en aras de la minoritaria cultura dominante. Vallejo reconoce la cultura de su gente por lo que es y la prestigia como una maravillosa supervivencia, digna de seguir perpetuándose *tal cual es*. Años más tarde, desde París, amonestará a sus compatriotas, los lectores hispanoparlantes del semanario limeño *Mundial*:

No debemos olvidar que, a lo largo del proceso hispanoamericanizante de nuestro pensamiento, palpita y vive y corre, de manera intermitente pero indestructible, el hilo de sangre indígena, como cifra dominante de nuestro porvenir¹⁴.

Y algo después, en uno de los textos inéditos (“Telúrica y magnética”) recogido en *Poemas humanos*, encontramos una clara alusión al peruanismo de pacotilla pregonado por Santos Chocano y el *establishment* limeño: “Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!”. El poema concluye con el siguiente credo:

¡Indio después del hombre y antes de él!
 ¡Lo entiendo todo en dos flautas
 y me doy a entender en una quena!
 ¡Y lo demás, me las pelan...!

Hasta ahora he estado insistiendo en aspectos temáticos y culturales de *Los heraldos negros* para hacer resaltar el tratamiento peculiar que les da Vallejo que, al apartarse de la norma de su momento, termina creando una poética muy propia, original y autóctona. Las innovaciones formales de su escritura son consecuencia lógica de esta irreverencia por la cultura dominante y sus atildados preceptos lingüísticos. Donde más revoluciona el castellano, desarticulándolo para luego rearmarlo a su gusto, es en *Trilce* (1922); pero es en *Los heraldos negros* donde mejor podemos ver el comienzo del proceso, el logro poético que se produce como resultado de la transgresión léxica y sintáctica.

Hemos visto ya cómo Vallejo hace uso sistemático de vocablos locales del habla popular, prestigiándolos en sus versos. Cabe examinar ahora cómo aprovecha los clichés, las frases hechas del idioma hablado,

¹⁴“Una gran reunión latinoamericana”, *Mundial* (Lima), 18-III-27.

alterando un elemento léxico o el contexto mismo para crear una expresión nueva cuya emotividad deriva de su calidad dual de ser a la vez tan extraña como familiar. A manera de ejemplo, destaco el uso que hace de un símil del lenguaje cotidiano, “cual polluelos al grano”, cuyo ponderativo término relativo (“cual” en lugar de *como*) tan propio del idioma hablado, da una convincente nota de naturalidad a la siguiente declaración sobre el poder atractivo del numen poético:

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual *polluelos al grano*...

(de “Retablo”, el énfasis es mío)

Aquí es la repentina inserción de lo popular en un poema por otra parte elevado —se menciona dos veces a Rubén Darío— lo que da a los versos su aire de veraz espontaneidad, fomentando además sus múltiples sentidos ya que es sólo en el contexto del frenético correr de los “polluelos” donde se entiende la anterior imagen visual del “paso innumerable” de la Musa: una suerte de *Nu descendant un escalier*. Este cruce, o transferencia de sentidos de una imagen a otra es el principio combinatorio de algunas de las metáforas más sutiles del libro.

En la estrofa siguiente, por ejemplo, es una apenas perceptible sustitución de términos lo que potencia la imaginería:

Silencio. Aquí se ha hecho ya de noche,
ya tras del cementerio se fue el sol;
aquí se está llorando a mil pupilas:
no vuelvas; ya murió mi corazón.
Silencio. Aquí ya todo está vestido
de dolor riguroso; y arde apenas,
como un mal kerosene, esta pasión...

(de “Yeso”)

El tópico desinterés machista por la mujer una vez consumado el acto sexual es poetizado, literaturizado por varios recursos complementarios. Primero entre ellos, el título del poema, “Yeso”, sustancia que se endurece rápidamente, sustancia además con que se hace la mascarilla del muerto. Lo que está muerto, desde luego, no es el amante sino el amor, su pasión; estamos en el entierro de un *affaire*, y en lugar de estar vestido, como en la frase hecha, de *luto riguroso*: “aquí ya todo está vestido de *dolor riguroso*”. La amante rechazada habrá de estar *llorando a mares*, pero el poema dice “aquí se está llorando a mil pupilas”, expresión que cruza con todavía otra frase hecha, dando idea de irrefrenable velocidad: *a mil por hora*. Los dos planos del poema, el ideal, el del amor (“ya murió mi corazón”) y el real, el del apagamiento

del deseo (“arde apenas, como un mal kerosene, esta pasión”) quedan unidos puntualmente por la repetición del mandato y su idéntico introito de explicación: “Silencio. Aquí...”. Aunque el contrabalanceo de estos dos planos por las palabras rimadas (“corazón” > “pasión”) procede de la poética tradicional, su resultado final aquí se aparta de lo esperado —el equilibrio, la medida— gracias al chocante símil no-poético de la menguante pasión, que se apaga “como un mal kerosene”. Lo que impresiona del discurso poético de Vallejo es la total naturalidad de sus transgresiones, tanto temáticas como lingüísticas.

En poemas citados anteriormente señalamos el uso de neologismos —un académico de antaño seguramente hubiera dicho “barbarismos”. La verdad del caso es que Vallejo no inventa palabras nuevas para describir cosas nuevas, usa más bien términos que aunque no existen en el *Diccionario de la Real Academia*, deberían existir, tal es la naturalidad de su sentido en el contexto del discurso. A manera de ilustración pongo un ejemplo sencillo, dos substantivos (“crema” y “brujo”), ambos cumpliendo la función de adjetivos:

Son las ocho de la mañana en *crema brujo*....
Hay frío.... Un perro pasa royendo el hueso de otro
perro que fue....
(de “Nevazón de angustia”, el énfasis es mío)

Además del neologismo del título (“nervazón” como picazón de nervio), los versos citados contienen todavía otro ejemplo de una frase hecha (*a otro perro con ese hueso*) reciclada para comunicar su sentido latente, de total desecho: “un perro pasa royendo el hueso de otro”.

En “Unidad”, poema tardío, escrito en Lima después del intento (real o fingido) de suicidarse, podemos apreciar cuánto ha evolucionado su manera de poetizar, pasando de lo real a lo que es francamente surreal, *avant la lettre*, por cierto. Pongo sólo el comienzo del poema, destacando de antemano la progresión marcada por sus rimas verbales (“jadea” > “voltea” < “lagrimea”):

En esta noche mi reloj jadea
junto a la sien oscurecida, como
manzana de revólver que voltea
bajo el gatillo sin hallar el plomo.
La luna blanca, inmóvil, lagrimea,
y es un ojo que apunta....

La tentación del suicidio no queda en el aire como una simple declaración por aserción, se hace real en el poema, convincente para el lector por ir fusionada con otra imagen, la de la bíblica tentación de Eva, por

medio de una sencilla (e insólita) traslación metafórica: “manzana de revólver”. Esta última imagen deriva de todavía otra, “manzana” como pomo de espada. El mismo principio de traslación semántica afecta la imagen de la luna, primero personificada, que “lagrimea”; y que luego se metamorfosea, con la rapidez surrealista de *Un Chien andalou*, en su sinécdoque, en un ojo, aquí diana, punto central de un blanco de tiro y al mismo tiempo el “ojo que apunta”.

Fácil es encontrar otras imágenes aisladas que sorprenden por su novedad vanguardista para un libro primerizo, y de 1918. Como por ejemplo, en “Avestruz”, el letrismo del ataúd que abre “su gran O de burla”; o la estética feísta de “La araña”, con el animal pateando en la punta de una roca; incluso en “Oración del camino”, un poema rigurosamente tradicional, surge de pronto una expresión tan atrevida como “azulea el camino, ladra el río”, anticipo de una de las imágenes más celebradas del *Romancero gitano* (1928) de García Lorca: “un horizonte de perros/ ladra muy lejos del río”.

Dejo al lector el placer de descubrir todavía otras novedades por su cuenta, así como la fuerza desgarradora de poemas justamente famosos como el iniciático “Los heraldos negros”, o la sentida elegía a su “Hermano Miguel”, de un lirismo tan límpido que cualquier explicación lo empañaría. Y termino este rápido recorrido de temas y recursos vallejanos con un ejemplo de otra faceta de su singularidad, su ocasional y acertadísima “incorrección” gramatical. El ejemplo procede de “Los pasos lejanos” en donde se poetiza el hogar, los padres queridos envejecidos... En una estrofa hay la siguiente secuencia de imágenes:

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

Lo primero que hay que destacar es qué partido saca Vallejo de un procedimiento tradicionalmente censurable, la repetición de una sola palabra. Pero, en lugar de empobrecer la palabra, la enriquece, dándonos a sentir una presencia de lo que es y no es: “saboreando un *sabor* ya sin *sabor*”. Más impresionante aún es la flagrante “incorrección” de los versos que siguen a tan feliz repetición, donde la secuencia gramatical adverbio/adjetivo se violenta al intercalar sustantivos con valor adjetival: “tan suave, tan *ala*, tan salida, tan *amor*”. Un profesor de retórica, o un opaco linotipista preferiría enderezar semejante secuencia corrigiendo “ala” en *alada*, y “amor” en *amada*, o peor aún, *amorosa*, borrando en el proceso la ambigüedad y su consiguiente encanto poético, el

mismo encanto estético que ejerce el arte *naïf*. El “aduanero” Rousseau por ejemplo, ¿pinta mal? ¿Y qué hace Picasso, sino pintar de forma deliberadamente “incorrecta”? A decir verdad, la crítica del arte, dominada por otro *establishment*, el de los *connaisseurs*, ha sabido apreciar las diferencias de la norma con menos remilgos de desdén que la literaria.

En este contexto es muy útil hacer notar que justo cuando Vallejo está entregando *Los heraldos negros* a la imprenta, se entrevista con un notorio antiacadémico —pensador revolucionario procedente de la más rancia aristocracia limeña— el “maestro” González Prada. Surge, naturalmente, el tema de la “corrección”; nuestro poeta *naïf* le pregunta:

¿Y las correcciones gramaticales, las audacias en la expresión? [González Prada] sonrío de mi ingenuidad; y labrando un ademán de tolerancia patriarcal, me responde: “Estas incorrecciones se pasan por alto; y las audacias precisamente me gustan”. Al oír las últimas palabras del filósofo, pienso en tantas manos hostiles, distantes ya. Y pienso en que mañana habrá aurora¹⁵.

La poesía siempre se ha apreciado por su singularidad, su diferencia del habla común de la gente. La singularidad de Vallejo, su “diferencia”, es haber descubierto el valor poético de su habla, tan distinta de la de sus supuestos modelos. Por eso *Los heraldos negros*, libro primerizo de un escritor novel —poetizando además los consabidos temas de siempre, el amor y la vida, Dios y la muerte, la tierra y la patria— sigue teniendo vigencia para los lectores de hoy, libres del estrecho marco estético de su tiempo y de su entorno.

ABSTRACT

El artículo trata de una (re)lectura del primer libro de poemas de Vallejo, Los heraldos negros, en un intento de iluminar lo que una vez lo hizo único, importante y original. En él se enfatiza el uso innovativo (y a veces inocente), por parte de Vallejo, de las palabras e imágenes “no poéticas” tomadas de los términos indígenas y del habla popular; la exaltación de la humilde rutina de la vida cotidiana en una aldea andina del siglo xx, insertándola en el contexto del clásico y atemporal mito occidental; y, finalmente, su conciencia de sus propias “incorrecciones” al realizar estas innovaciones.

A (re)reading of Vallejo's first book of poems, Los heraldos negros (1918) in an attempt to highlight what once made it unique, important and original. Emphasis is given to Vallejo's innovative (and sometimes innocent) use of “non-poetic” words and images deriving from indigenous terms and popular speech, to his elevating the humble everyday routine of life in a 20th century Andean village by inserting it in the context of timeless and classical (Western) myth. And, finally, to his awareness of his own “incorrections” in making these innovations.

¹⁵“Con Manuel González Prada”, *La Reforma* (Trujillo), 9-III-18.