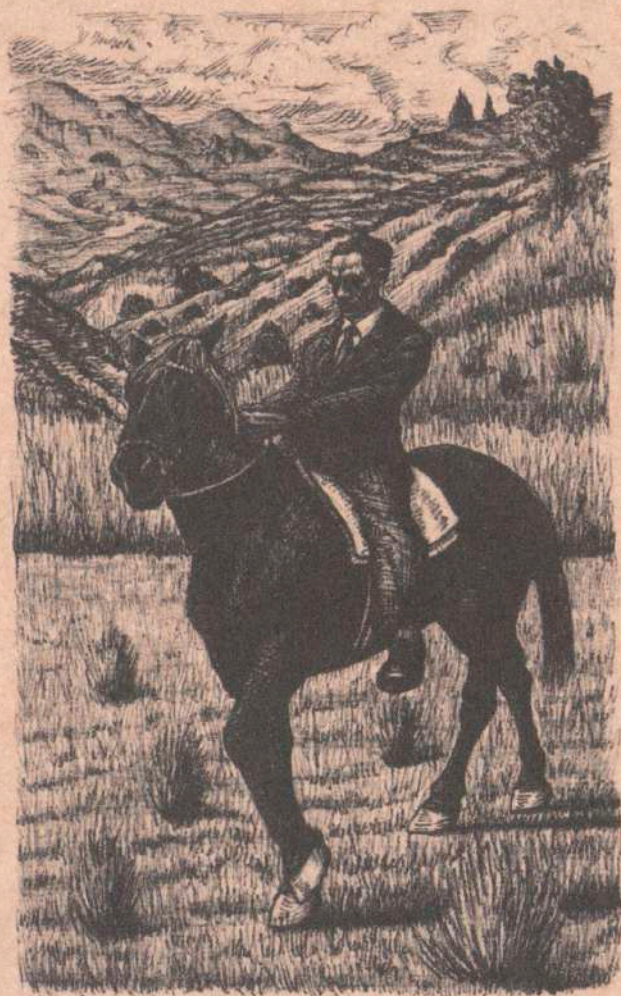


CIEN AÑOS DE  
**LOS HERALDOS NEGROS**  
ESCRITURAS EN TORNO A LA POÉTICA DE CÉSAR VALLEJO



COLECCIÓN ENSAYOS

JORGE POLANCO Y GONZALO JARA  
EDITORES

## CÉSAR VALLEJO

(SANTIAGO DE CHUCO, 1892 - PARÍS, 1938)

Poeta, narrador, ensayista, dramaturgo y periodista. Oriundo del norte del Perú, miembro de la bohemia trujillana y uno de los más importantes escritores vanguardistas latinoamericanos. *Los heraldos negros* (Lima, 1919) es el primer poemario del autor y *Trilce* (Lima, 1922) su gran continuación rupturista. En vida publicó la novela *El tungsteno* (Madrid, 1931) y el libro de crónicas *Rusia* (Madrid, 1931). De manera póstuma se publicaron sus poemarios *Los poemas humanos*, *España, aparta de mí este cáliz*, así como su obra en otros géneros. Su literatura ha influenciado a diversas generaciones y tradiciones en distintos lugares del mundo.

EDITORES

JORGE POLANCO SALINAS Y GONZALO JARA TOWNSEND

CIEN AÑOS DE *LOS HERALDOS NEGROS*

ESCRITURAS EN TORNO A LA POÉTICA DE CÉSAR VALLEJO

CENTRO DE ESTUDIOS DEL PENSAMIENTO IBEROAMERICANO  
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO (CEPIB-UV)

EDICIONES INUBICALISTAS

CIENT AÑOS DE *LOS HERALDOS NEGROS*  
ESCRITURAS EN TORNO A LA POÉTICA DE CÉSAR VALLEJO

EDITORES: JORGE POLANCO Y GONZALO JARA

DIAGRAMACIÓN Y CORRECCIÓN DE ESTILO: FELIPE MONCADA

ILUSTRACIÓN: CHAN CHAN OLIBOS (VALLEJO CAMINO A TRUJILLO)

COMITÉ ACADÉMICO (CEPIB-UV):

HORACIO TARCUS (CeDInCI)

LUIS CORVALÁN MÁRQUEZ (UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO)

ANSELM JAPPE (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SASSARI-ITALIA)

SARA BEATRIZ GUARDIA (CÁTEDRA JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI)

FRANCISCO JOSÉ MARTÍN (UNIVERSIDAD DE TURÍN)

PATRICIO GUTIÉRREZ (UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO)

PATRICIA GONZÁLEZ (UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA)

RICARDO PORTOCARRERO (UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO PERÚ)

CÉSAR ZAMORANO DÍAZ (UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE)

# Í N D I C E

PRÓLOGO . . . . .	7
OSVALDO FERNÁNDEZ DÍAZ <b>La poética de Vallejo. Un ejercicio de comparación . . . . .</b>	11
ANA MARÍA CRISTI C. <b>“Por siempre un cuerpo desgarrado”: La representación de la mujer indígena en El tungsteno de César Vallejo . . . . .</b>	27
EMILIO GUZMÁN LAGREZE <b>Representación de la subalternidad en la clase trabajadora dentro de Sub terra de Baldomero Lillo y El tungsteno de César Vallejo . . . . .</b>	39
TERESA CONCHA LÓPEZ <b>El Dios de Vallejo, un Logos encarnado . . . . .</b>	57
MARÍA CECILIA LUNA SALINAS <b>Apreciaciones a dos ensayos de César Vallejo: Poesía nueva y Contra el secreto profesional . . . . .</b>	71
CRISTIAN OLIVOS BRAVO <b>El tránsito del modernismo a la vanguardia en Vallejo . . . . .</b>	81
CLAUDIO BERRÍOS CAVIERES <b>Vallejo en el imaginario literario y político de Mariátegui . . . . .</b>	91
FELIPE GONZÁLEZ <b>Lo animal y lo Humano en Los heraldos negros de César Vallejo . . . . .</b>	105
VICTORIA HERREROS <b>Trilce: la revelación del tiempo . . . . .</b>	117
GONZALO JARA TOWNSEND <b>César Vallejo: Latinoamérica, indigenismo y vida . . . . .</b>	125
JORGE POLANCO SALINAS <b>El hambre en César Vallejo . . . . .</b>	139
SOBRE LOS AUTORES . . . . .	157

CESAR A. VALLEJO

LOS HERALDOS  
NEGROS

(POEMAS)

LIMA--1918

Portada de la primera edición de *Los heraldos negros*, realizada en los Talleres de la Penitenciaría de Lima, Perú.

## PRÓLOGO

A menudo la poesía conforma una aventura opuesta a las certezas. Estimula dudas que crecen en las perplejidades del lector, desprotegiéndolo de marcos estables de recepción. La poesía de César Vallejo es liminar y, a la vez, concreta: es una escritura que exige la agudeza del lector, señalando una orientación de la literatura publicada en castellano. Su poética fracturada, nacida en el desamparo del lenguaje, hace eco de una paradójica tradición a la que el poeta se vincula antes de que se afiance. Su primer libro *Los heraldos negros* fue datado por el autor en 1918 y algunos de sus poemas alcanzaron a publicarse anteriormente en distintas revistas y periódicos del norte del Perú. Al año siguiente, hace exactamente un siglo, el libro se editó de manera íntegra. Este es el acontecimiento que celebramos desde Chile<sup>1</sup>.

En el ámbito poético (chileno y americano), Vallejo y Neruda representaron dos polos opuestos: o se era vallejiano o nerudiano. Esto quería decir que se veía el lugar de la poesía en términos de una insuficiencia del lenguaje y la vulnerabilidad de la existencia; o se pensaba en

---

1. *Los heraldos negros* aparece datado el 1918, pero fue publicado el 1919. La razón de la demora de la publicación es el compromiso de la escritura del prólogo del poeta peruano Abraham Valdelomar. Vallejo esperó el texto, pero nunca se concretó.

términos de una plenitud lingüística, vital y política. Era una manera de marcar aguas entre el carácter precario de las palabras o, por el contrario, resaltar su celebración gozosa. *Los heraldos negros* y *Trilce* versus *Canto general*. Dos líneas poéticas que marcaron generaciones, aunque todos sabemos que entre Neruda y Vallejo hay más cercanías que las diferencias habitualmente reconocidas; es decir, entre *Residencia en la tierra* y *Poemas humanos*, por ejemplo, pueden aquilatarse influencias existenciales y filosóficas que se entrelazan y persisten hasta el día de hoy. Bastaría nombrar a Enrique Lihn, Jorge Teillier, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Juan Luis Martínez, entre muchos otros, que parten de la duda en lugar de la certeza. Poetas que han excavado en las fracturas del idioma como un ethos poético y político.

El conocido poema “Los heraldos negros” ya muestra esta vertiente crítica de la tradición. Anticipa incluso el periplo de la escritura poética del siglo veinte, cuando los campos de concentración, las guerras tecnológicas, el desarrollo de los aparatos y los vaivenes políticos, replantearon el espacio vital de las artes. Podríamos leer perfectamente a César Vallejo junto con Paul Celan en el cambio de aliento poético; podríamos poner en tensión a Vallejo con Mahmud Darwix en la búsqueda de poner en marcha una escritura sin arraigo; podríamos inclusive sopesar *La Carta de Lord Chandos* de Hugo Von Hofmannsthal de principios de siglo veinte con las elipsis del poeta peruano; o bien vincular el desamparo poético de Enrique Lihn con la orfandad vallejjiana, etc. En todos estos casos, entre otros que se podrían relacionar, vemos cómo su escritura “dialoga” con escritores de latitudes y generaciones diversas sin perder vigencia.



Leer *Los heraldos negros*, con un siglo a cuestas, implica reconsiderar constantemente nuestro lugar como latinoamericanos, y a la vez aquilatar los espacios y los modos en que las formas de pensamiento se despliegan de múltiples maneras (ya sea a través de la filosofía, la literatura, las artes visuales, la política, etc.). Esto significa que las fronteras se deslizan, las amplitudes de los géneros crecen y dislocan, gracias a las precariedades insólitas e impuras que vibran en el lenguaje. Esta es la potencia frágil de la escritura poética. Una frase clave, citada habitualmente, abre la búsqueda a partir de Vallejo: “ser poeta hasta el punto de dejar de serlo”; perfilar la poesía hacia un horizonte que nos permita sopesar este espacio común, tensionado y complejo de la lengua.

Por estos motivos hemos decidido conmemorar la aparición de *Los heraldos negros*, editando el libro que incluye las ponencias presentadas en el coloquio titulado *A 100 años de la escritura de Los heraldos negros: Escrituras y reflexiones en torno a César Vallejo*, que se llevó a cabo el año 2018 en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso, organizado por medio del CEPIB–UV y coordinadas por los editores del actual libro (Gonzalo Jara desde la Universidad de Valparaíso y Jorge Polanco desde la Universidad Austral). La convocatoria al congreso fue enriquecedora para todos los participantes. La discusión llevada a cabo en dicha actividad se manifiesta en gran parte en estas páginas. Justo ahora, en el año 2019, llega el momento de la publicación de las ponencias que concuerda igualmente con el siglo de circulación y aparición en las librerías de *Los heraldos negros*.

En este libro encontraremos distintos ensayos que transcurren por medio del análisis literario, filosófico, sociológico y estético. Abarcando distintos tópicos que se encuentran dentro de la obra de Vallejo, como por ejemplo: el indigenismo del poeta manifestado en su sello andino expuesto en la “palabra”, las ideas de vanguardia que discute calurosamente en distintos medios escritos, su visión sobre el mundo de los “oprimidos” de la sierra, la relación con la revista *Amauta* de Mariátegui y también su visión trágica de la vida, proveniente de la emoción flagelada por la conquista y la creación de los estados nacionales. De esta forma afirmamos que la poesía de Vallejo permite un estudio interdisciplinario, que ella no tiene limitaciones que logren debilitar la lectura de uno de los poetas decisivos del continente.

Nos queda agradecer a todas las personas que han brindado su apoyo a esta edición y, en especial, a los que han publicado en ella. Gracias por compartir sus trabajos tanto en el coloquio como en esta labor editorial. Los ensayos muestran lo oportuno que fue habernos reencontrado con la vigencia de la poesía de Vallejo: la fuerza de su lenguaje desgarrador, su esperanza y valoración del sentir indoamericano que se divisa todavía en este complejo inicio del siglo XXI. Creemos que los textos de este libro logran retomar esta potencia de su poesía, necesaria en un mundo donde se expresa con mayor urgencia situar los lugares de escritura en los ámbitos académicos, artísticos y social.

LOS EDITORES  
VALDIVIA-VALPARAÍSO, JULIO 2019

## LA POÉTICA DE VALLEJO UN EJERCICIO DE COMPARACIÓN

Oswaldo Fernández Díaz

El tiempo que media entre la publicación de *Los heraldos negros* en 1919 y la de *Trilce* en 1922, no es mucho, apenas tres años. Sin embargo, la distancia que hay entre la factura de ambas obras es enorme. Tanto así que las preguntas acerca de lo que pudo haber precipitado este cambio son sistemáticas en el análisis de *Trilce*. Saúl Yúrkievich, por ejemplo, se pregunta, ¿Cómo en el lejano Perú de los años 20, Vallejo realizó sólo, entre las "cuatro paredes albicantes" de una habitación cualquiera, tan tremendo tránsito?

Si *Los heraldos negros* abarcan un período durante el cual Vallejo supera la herencia modernista, despojándose gradualmente de su antigua piel, *Trilce* no puede ser confinada como puro producto de la vanguardia. Este poemario es casi una excepción, un paréntesis en la obra de Vallejo. Un alto en el camino. El poeta parece apartarse del curso normal que seguía su producción, para explorar las posibilidades expresivas del material de que dispone. Un laboratorio, en donde la búsqueda de la forma tiene tanta importancia como lo que se desea expresar.

Sin embargo, dada la índole de los acontecimientos que motivaron gran parte de los poemas, no podría leerse allí una pura aventura formal. La terrible experiencia de su paso por la cárcel trujillana, y la muerte de su madre, impiden que estos poemas sean considerados como un mero juego cerebral.

Con *Trilce* nos hallamos de inmediato ante una verdadera ruptura, un quiebre, no sólo con el modernismo, sino también respecto de su propia poesía, pasando a ser un caso aparte en la vanguardia latinoamericana. La nostalgia, el amor, la muerte, el dolor y el absurdo, temas que estaban ya presentes en *Los heraldos negros*, se insertan aquí a otro universo poético, duro, cerrado, una constelación de mundos autónomos, donde cada poema representa una unidad cerrada, casi parmenídica, una particularidad en el interior de un mundo también especial.

Vamos a intentar reseñar la novedad de la abismante ruptura que se expresa en *Trilce*. De las muchas vías que podrían elegirse para ello, hemos escogido la más visible y abierta de todas. Nos referimos al cambio que puede establecerse entre el poema “Retablo” de *Los heraldos negros*, y el poema XXXVI de *Trilce*, pues en ellos Vallejo habla del poeta, de la poesía y de la relación que media entre ambos.

Este programa intenta mantener el proceso del análisis, en el nivel de aquello que ha sido dicho en la epidermis del texto. Lingüísticamente hablando, en el plano del significante. No nos proponemos, por lo tanto, llevar esta lectura hasta la proposición de una hermenéutica que se sitúe “detrás” del texto, sino admitir lo visible y expreso de estos poemas.

Se trata, por lo tanto, de una proposición de lectura que llamaremos, “la poética explícita de Vallejo”. Nuestro ejercicio no traspasa niveles. Se

ubica, más bien, entre dos expresiones similares de textos equivalentes, funcionando en una misma superficie, y plano. Para ello, vamos a insistir en la imagen que Vallejo se hace de la poesía como acto elemental y en la relación que establece entre el poeta y su oficio, en ambos textos.

Tanto en *Los heraldos negros*, como en *Trilce*, junto al despliegue de una forma de hacer poesía hay una reflexión constante sobre dicha forma. Los poemas elegidos para la comparación revelan la intención expresa, o sea, lo que el artista logra controlar de su trabajo. La idea que momentáneamente le domina respecto de su oficio. Lo que se propone. Más allá de esta zona clara, queda la inmensa noche oscura de lo no expresado, de las infinitas pulsiones que concurren a la elaboración de un escrito y sobre las cuales el autor no tiene ningún control consciente.

### **El poema “Retablo”**

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;  
nadie me ve que voy a la nave sagrada.  
Altas sombras acuden,  
y Darío 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 arcepresbiteros vagos del corazón, se internan,  
aparecen... y, hablándonos de lejos,  
nos lloran el suicidio monótono de Dios<sup>1</sup>.

Desde un comienzo, el poeta anuncia su presencia. Con el pronombre personal “yo”, indica la intimidad de un acto que retorna a su propio autor confirmando el carácter personal e íntimo de la acción. La acción se remite a una ensimismada confidencia: “Yo digo para mí”. Este énfasis de la construcción en primera persona anuncia el carácter privado de cómo el poeta César Vallejo, se retira y aísla, escapando al ruido.

Un espacio surge entre el “ruido” y la “nave sagrada”, extremos que constituyen una oposición excluyente, sin coexistencia posible, pues la presencia de uno aniquila la presencia del otro. El ruido es la zona exterior, fuera de los lindes, es lo que queda al margen de este otro espacio interior, y del movimiento que en él se observa: sombras que pasan, y de las cuales sólo distinguimos a Darío.

Pero si los que van son elegidos, y si la dirección que toman, implica una selección, el lenguaje casi coloquial del poema en esta parte, no lo expresa así. Apenas tres adjetivos en una estrofa, donde abundan verbos de movimiento, y que nos muestra una gran economía en recursos estilísticos.

Vallejo aparece a través de estas imágenes, sigiloso y casi modesto, pero que no por eso deja de proclamar su condición de poeta. Concorre como las otras altas sombras, a esa nave sagrada.

---

1. Ambas versiones las hemos tomado de César Vallejo, *obras poéticas*. Edición crítica de Américo Ferreri Colección Archivos, París. 1988.pp. 92-93. También se puede encontrar otra versión en: Vallejo, Cesar, *Vallejo esencial*, Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2014. p. 45.

Hay en “Retablo” un desarrollo, que arranca de este “yo” confidencial, que desde un comienzo pone al Autor como un protagonista. Sin embargo muy pronto, el poeta sale de esta referencia personal, para situarse como un espectador privilegiado que contempla lo que ocurre en este mundo especial y divinizado, en donde offician estos sacerdotes del espíritu. El proceso puede ser captado, por el tránsito de la primera persona del singular, a la tercera del plural, que domina al final del poema. Un ritmo, donde las imágenes que definen el oficio, dejan de ser personales, para incorporarse a una descripción más vasta y genérica.

Los poetas serán puestos en movimiento, a lo largo del poema, y estarán continuamente desplazándose, para “escapar”, “acudir”, “pasar”, “internarse”, o “aparecer”. Pero si en la primera estrofa los verbos señalan un movimiento solemne casi divino, una suerte de camino de perfección, en la última estrofa, expresan, más bien, una desorientación. El movimiento ha perdido la dirección precisa que mostraba al comienzo. La idea de movilidad que se desprendería de la búsqueda de un tesoro tiene mucho más de fortuito, que de proceso controlado.

El lugar adonde se concurre, es un lugar especial, donde offician los poetas, y que está representado por la imagen de la nave central de una catedral. La palabra connota el carácter sagrado del lugar al que se va. Constituye, además, el primer elemento de un campo semántico compuesto de Dios y otros términos relativos a la divinidad, y que indica el sitio en que la poesía ha sido ubicada, y la relación que el poeta establece con ella.

El lenguaje modernista que impregna la segunda estrofa solo se ve turbado por la presencia del verso, “a ella van mis ojos cual polluelos al grano”. Una imagen cotidiana, banal, sirve para connotar la forma como el poeta

se vincula a la poesía. Como la satisfacción de una necesidad irreprimible, fisiológica, representada por estos polluelos que van al grano.

Esta estrofa nos pone presencia de la Musa, divinidad griega, un dios específico y particular, cuyas distintas formas de expresión vienen sugeridas por su “paso innumerable”. Lo que pertenece a la Musa, está construido con imágenes de la poesía modernista, que no dejan de tener un sesgo irónico en la enumeración que habla de “tules de éter”, y de “azabaches dormidos”, o de este mirlo emblemático.

La referencia a la “musa”, continúa la taxonomía religiosa, y anticipa al Dios que va a aparecer en la tercera estrofa. Si en la primera, este campo semántico fue anunciado por la “nave sagrada”, que definía el lugar en donde este oficio se llevaba a cabo, en esta otra, es la “musa”, la que sacraliza el lugar.

La tercera estrofa, continúa la alusión modernista con una nueva referencia a Darío, dentro de un campo semántico abierto por el empleo emblemático del color azul, de estos “brujos azules”, y cerrado con la expresión: “¡Darío de las Américas celestes!”.

Por otra parte, tanto las imágenes como los términos empleados aluden al carácter demiúrgico del oficio del poeta. La referencia a Dios, el apelativo de “brujos azules”, o el uso del nombre propio de Darío hablan de la naturaleza divina que tiene la poesía cuando es creación de un mundo.

En este poema, se enuncia la casi totalidad de los elementos que integran una poética: 1) comenzando por el lugar que ocupa la poesía en la existencia, lejos del ruido, en un lugar distante al cual es necesario llegar; 2) el poeta como alguien que pertenece a un círculo de elegidos.



3) Lo que aparece reafirmado por el carácter casi divino del acto de la creación, acto difícil, y azaroso como la búsqueda del oro. De ahí que el oficio mismo sea un trabajo penoso, una autoflagelación.

### **El poema XXXVI de *Trilce***

El poema que en *Trilce* se ocupa de la poesía es el XXXVI. Su desarrollo gira en torno a la pregunta por el canon de belleza que representa la Venus de Milo.

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,  
enfrentados, a las ganadas.  
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.  
Hembra continúa el macho, a raíz de probables senos, y  
Precisamente a raíz de cuanto no florece.

¿Por ahí estás, Venus de Milo?  
Tú manqueas apenas pululando  
entrañada en los brazos plenarios  
de la existencia  
de esta existencia que todaviiza  
perenne imperfección.  
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado  
brazo revuélvese y trata de encodarse  
a través de verdeantes guijarros gagos,  
ortivos náutilos, aunes que gatean  
recién, vísperas inmortales.  
Laceadora de inminencias, laceadora  
del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas  
en la seguridad dupla de la Armonía.

Rehusad la simetría a buen seguro.  
¡Intervenid en el conflicto  
de puntas que se disputan  
en la más toronda de las justas  
el salto por el ojo de la aguja!

Tal siento ahora al meñique  
demás en la siniestra. Lo veo y creo  
no debe serme, o por lo menos que está  
en sitio donde no debe.  
Y me inspira rabia y me azarea  
y no hay como salir de él, sino haciendo  
la cuenta de que hoy es jueves.  
¡Ceded al nuevo impar  
potente de orfandad!<sup>2</sup>

Podemos distinguir en este poema, los siguientes pasos:

- 1) Las aporías generales que contiene la primera estrofa.
- 2) La aporía estética desplegada en las estrofas dos y tres.
- 3) La poesía definida como una intervención: o sea, el manifiesto poético que contiene la cuarta estrofa.
- 4) La paradoja del dedo meñique a que alude la quinta estrofa.
- 5) La consigna de los últimos versos.

### **Las dificultades aporéticas y lógicas. El absurdo**

“Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja”

Toda una otra poética se pone en obra en *Trilce*. Hay una ruptura evidente y profunda entre el universo de *Los heraldos negros* y el universo

---

2. Se puede encontrar otra versión del poema en: Vallejo, César, *Vallejo esencial*. op. cit., pp. 102-103.

de *Trilce*. El discurso poético se despliega en este otro mundo como una acumulación de aporías. Todo aparece bajo la forma de paradojas. Más que llegar a la poesía a través de un camino de perfección, aquí nos chocamos con ella, estrellándonos en la dificultad.

Un “nosotros” general y absoluto, pone como punto de partida los límites de la especie humana.

Las aporías de la primera estrofa están destinadas a trazar nuestra infinitud. Vivimos en medio de estos límites, parece decir Vallejo, hemos sido lanzados a ellos. Vivir significa habitar el impar. Lejos de esquivarlo, la respuesta insiste en aceptarlo. Tres aporías cierran desde un comienzo el camino.

1) La primera y más violenta, es el “salto por el ojo de la aguja”. En ella hay varias resonancias. No olvidemos que alude a la parábola de Cristo. Hay en ella, por lo tanto, un énfasis ético implícito.

2) En la segunda aporía aparece aludido el número cuatro, omnipresente en *Trilce*. El cuatro simbólico, que mienta la prisión con sus cuatro paredes, y por lo tanto la cuadratura del círculo. La palabra “amoniácase” agrega corrupción a la aporía.

3) Por último, la aporía biológica, que interroga dónde termina el macho y donde comienza la hembra. ¿No estará aquí presente aquella figura del amor de que hablaba Platón en *El banquete*, y que cuenta que el hombre y la mujer constituían un único ser cercenado, y cuyas partes se buscan con desesperación? De un ser de esta naturaleza parece hablar el poema.

Con estas tres aporías generales, Vallejo prepara la aporía estética, que va a introducir aprovechando la imagen de la Venus de Milo.

## I. La aporía estética

“¿por ahí estás, Venus de Milo?”

Con la Venus de Milo el canon de la belleza clásica se recrea sobre la base de una imperfección: “Tu manqueas apenas pululando / entrañada en los brazos plenarios”. Vallejo saca a la estatua de su condición de ideal estético, incorporándole la mutilación, y haciendo de ella un todo concreto donde también hay que leer de alguna manera, el hecho que “manquee”. Así, la imperfección, se convierte en el elemento central del discurso. Esta paradoja va a introducir en el poema, la aporía estética.

Será justamente esta imperfección, "perenne imperfección", la que pruebe la no correspondencia entre el significante y el significado. Hay allí una contradicción entre el signo y su materialidad, o bien ¿Hay que buscar lo bello en lo imperfecto manteniendo la mirada en la imperfección como significante? Detrás de los "guijarros gagos, ortivos náuticos", detrás del adverbio "aun" sustantivado, y el "todavía" verbalizado, discurre una lógica rigurosa:

Paradójicamente, la imperfección supone la libertad. Lo que le falta a la Venus de Milo, libera la infinita posibilidad de recrear o dar cuenta de lo ausente. Por eso, esta imperfección es definida como algo perenne, abierto hacia el infinito. El brazo cercenado, abre el acto inagotable de la creación. No obstante, ninguna de estas creaciones dará cuenta exacta de lo que su carácter “increado” sugiere.

## II. La poética como intervención

“Rehusad, y vosotros, a posar las plantas en la seguridad dupla de la armonía. Rehusad la simetría a buen seguro”

Si nos atenemos a los contenidos de este llamamiento, hacer poesía es para Vallejo construir una poética compuesta de desafíos, que culmina en la necesidad de que el poeta intervenga en un terreno ya ocupado, y que se confronte con otros. El llamado a esta intervención poética, se vierte en un programa compuesto de imperativos: "rehusad", que se dice dos veces, a los cuales se agrega, "intervenid", y "ceded". La conminación domina. Hay mucho en el tenor que adopta aquí Vallejo, de los desafiantes, provocadores e iconoclastas manifiestos que acompañaron la emergencia de la poesía vanguardista de los años veinte en América Latina.

Dos partes son claramente perceptibles en esta estrofa. Dos movimientos diferentes, que refiriéndose a lo mismo van en dirección opuesta: el rechazo y la intervención. Un primer momento, que expresa la ruptura con las poéticas y cánones tradicionales. El imperativo de "rehusar" organiza las dos proposiciones iniciales y la forma en que esta ruptura debe llevarse a cabo: a) una ruptura respecto de la "Armonía", dicha así en mayúscula para resaltar el carácter dominante que ésta tenía en la tradición que se niega, y b) una ruptura respecto de la simetría y del equilibrio que proponía el canon modernista.

Esta ruptura anticipa una actitud diferente frente a la belleza, posición nueva que toma opción por lo imperfecto.

Se ha dicho que la poesía de *Trilce* es incómoda, abrupta, quebrada, no sólo por sus imágenes, o por los usos que introduce en el manejo de las palabras, sino también, por los inesperados y abruptos cambios de ritmo y de cadencia a que las somete. No sólo la estructura poética formal ha sido destruida, sino que la estructura gramatical y lingüística son llevadas al límite de sus posibilidades, y el hermetismo al límite de lo inteligible.

El desprendimiento no se efectúa sin riesgos, y las dificultades que se avecinan, están indicadas por el abandono de la “seguridad dupla de la Armonía”. Es un camino de incertidumbre, el que nos propone, y al cual nos conmina Vallejo. Camino que va, justamente, hacia esta perenne imperfección.

El programa, sigue con el imperativo: “intervenid”. Invitación compulsiva a pugnar por una nueva manera de hacer poesía. No se trata ya del quehacer demiurgo, solemne y ceremonial que se lee en “Retablo”, aquí somos impulsados a entrar en el conflicto, a participar del ruido. Un importante cambio ha ocurrido. El ruido que en “Retablo” quedaba fuera y ausente desde el comienzo del poema, ha adquirido aquí una incontrolable presencia. Aquel espacio sacro, donde oficiaban aquellos “brujos azules”, ha desaparecido. No hay ya dos zonas. Aquí hay una sola, y todo está impuesto por esta realidad dominante del impar.

### **III. Lo corporal fisiológico**

“Tal siento ahora al meñique”

Hay en este poema un movimiento que va, de lo general a lo singular, que solo es posible por lo particular, por la imperfección de la Venus de Milo. Lo particular media entre ambos extremos, y permite el paso del

uno al otro. Hemos visto que la categoría de lo particular involucra aquí al arte. La aporía estética establece la continuidad, y abre la posibilidad de la solución. Por eso, el poema propone una acción poética.

Vallejo, llama a intervenir. La acción es, en este caso, prioritaria. Se exige entrar en el conflicto. Y esta es una de las razones por la cual el momento estético puede ofrecer una salida a esta serie de aporías iniciales. La aporía estética asentada en la imperfección de la Venus de Milo, posibilita este paso, cuando coloca la imperfección en el centro del poema. Conminándonos a saltar por el ojo de la aguja, como un acto elemental, que integra a la aporía general, en la proposición de una poética determinada, y prepara el momento singular, fisiológico en que el sujeto, vuelto sobre sí mismo reflexiona sobre su propia imperfección.

De esta manera, la imperfección de la realidad culmina en la propia imperfección de este dedo meñique izquierdo que está demás. La rabia de Vallejo frente a esta inutilidad expresa el sentimiento que acompaña al salto por el ojo de la aguja.

Su propia imperfección le enrabia: por el sentimiento de absurdo que surge de la contemplación de la propia existencia, pero también, por el cerco de hierro en que nos encierra la condición humana. Somos por y en la imperfección.

“¡Ceded al nuevo impar potente de orfandad!”

Un último uso de la forma imperativa, resume la proposición y señala el camino posible: “¡ceded al nuevo impar...!” Es un claro llamado a adoptar la vía de la imperfección, a aceptar el impar creativo que nos describiera más arriba hablando de la Venus de Milo.

## Conclusión

La dirección que sigue este poema XXXVI de *Trilce* es inversa a la de *Retablo*, donde un yo íntimo y confidente desaparece, para convertirse en el espectador de una escena, donde los poetas van y vienen, buscando este entierro de “oro absurdo” que es el quehacer poético. El yo introductor que nos relata lo que allí ocurre no aparece al final, más bien aparte, como un espectador. Aquí, en cambio, el dedo meñique, resume en sí todo el movimiento. Pero no en un ensimismamiento, sino por vía del ejemplo, como queriendo decir que, como cualquier otro, él también se “azarea” ante este inútil dedo meñique izquierdo.

El ruido que en *Retablo* queda atrás desde el comienzo del poema, inunda aquí la reflexión. La imperfecta realidad es nuestra continua referencia, y a sumergirse en ella, nos invita la consigna final. De esta manera, Vallejo hace suyo el mundo, transcribiéndolo en su propia textura fisiológica. El ser en general se convierte en el ser mío, es decir, en el de Vallejo, o sea en el de cualquiera. Este es el sentido del llamamiento final: sumergirnos en la infinitud a la cual hemos sido arrojados, penetrar en ella, y asumirla, como un desafío personal.



## **Bibliografía**

Vallejo, César. *Obras poéticas*, Edición crítica de Américo Ferreri Colección Archivos, Paris, 1998.

\_\_\_\_\_ *Vallejo esencial*, Editorial Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2014.

Potolet, Jeanine. Fernández, Osvaldo. Goloboff, Gerardo Mario. *Literatura e identidad en América Latina (Carpentier, Borges, Vallejo)*, Editions de l'Espace, Paris, 1991.



**“POR SIEMPRE UN CUERPO DESGARRADO”:**  
**LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER INDÍGENA EN**  
*EL TUNSGTENO* DE CÉSAR VALLEJO

Ana María Cristi C.

“Estoy dispuesto a trabajar cuanto pueda, al servicio de la justicia económica, cuyos errores actuales sufrimos: usted y yo, y la mayoría de los hombres, en provecho de unos cuantos ladrones y canallas. Debemos unirnos todos los que sufrimos en la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas. Voy sintiéndome revolucionario, y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas...”

Carta de César Vallejo a Pablo Abril, París 27 de diciembre de 1928.

I

¿Por qué hablar de la narrativa de César Vallejo, hoy, que precisamente se conmemoran los 100 años de su emblemático poemario *Los heraldos negros*? Más allá de un placer personal, de un deleite estético, y de una reflexión dolorosamente cercana, la lectura del *El tungsteno* me parece una necesidad. Una necesidad que implora recuperar una novela que escasamente se ha trabajado en comparación a los copiosos análisis que existen en torno a su poesía. Una necesidad que invita a romper con los

encasillamientos canónicos de una literatura que insiste en salvaguardar la rigidez de una norma. Una necesidad que implora contrarrestar las repercusiones de un totalitarismo ideológico en las letras latinoamericanas, cuyas nociones descalificatorias en torno a la producción de la novela social se evidencia, hasta el día de hoy, en el anonimato y rechazo de grandes obras y de grandes escritores<sup>1</sup>.

*El tungsteno*, como probablemente ya sabrán, fue publicado en 1931 en la colección “La novela proletaria” de la Editorial Cenit en Madrid, bajo el rotulo de novela social. Su publicación se enmarca dentro de un contexto de producción literaria que colinda con los intereses políticos y estéticos de César Vallejo. En este periodo, el poeta se interesa por explorar en el teatro, el cuento y el ensayo, nuevas formas narrativas que logren extrapolar su visión crítica de la sociedad. La literatura, en este sentido, es asimilada por Vallejo como un instrumento de concientización y apertura hacia la revolución social. Revolución que, por lo demás, se impregna de postulados marxistas que dialogan fraternalmente con las necesidades del pueblo latinoamericano.

En efecto, *El tungsteno* se caracteriza por ser una obra que hace confluir la agenda indigenista que tanto interesaba al poeta, con el proyecto estético que sustenta la literatura socialista revolucionaria. Proyecto que, a pesar de ser escrito en la misma fecha que el *El tungsteno*, es publicado tardíamente en 1978 bajo el nombre de *El arte y la revolución*. En este ensayo el poeta expone las principales características de la nueva novela

---

1. A este respecto John Beverley (1989) realiza un interesante estudio sobre la reivindicación de la novela social en Latinoamérica. Desde esta perspectiva, Beverley indica que *El tungsteno* de César Vallejo debe considerarse como una de las obras fundamentales para concebir la importancia de la narrativa social en la región y su reintegración dentro del canon literario.

social: “la forma del arte revolucionario debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quemarropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y al matiz”<sup>2</sup>. Desde esta perspectiva, la novela, para César Vallejo, debe ser una creación literaria compuesta por un nivel semántico directo, que permita comprender el uso de la palabra *cruda*, con la finalidad de traspasar la textualidad de la obra, para posicionarse como un mensaje claro y evidente que denuncie la violencia de clase, raza, género y etnia.

*El tungsteno* narra la explotación imperialista norteamericana contra las masas indígenas, campesinas y obreras que habitan la provincia de Santiago de Chuco y otros lugares aledaños. Explotación que nace de la ambición cuprífera de las grandes empresas extractivistas, que ven en los indígenas y peones del sector, una mano de obra barata, sumisa e inagotable. La condición de los indígenas es relatada en la novela desde la precariedad, la ignorancia, y el desamparo, aludiendo a las causas sociales que permiten dicha condición de subyugación social y económica del indio, ante el dominio hegemónico de los empresarios extranjeros. Situación que, al mismo tiempo, César Vallejo analiza detalladamente en diversas crónicas periodísticas que publicó durante los años que convergen con la publicación de *El tungsteno*.

En este contexto, lo que me interesa destacar en la siguiente presentación, es el lugar de la mujer indígena dentro de este escenario de abuso, denigración y cosificación del sujeto autóctono. Pues, me interesa analizar, cómo el imaginario de César Vallejo logra configurar una imagen

---

2. Vallejo, César. *El arte y la revolución* en (Ed.) Miguel de Priego, M.(2002) *Ensayos y reportajes completos*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, p. 452.

femenina subalterna, que se caracteriza por ser víctima de una opresión sexual, económica y cultural. En esta perspectiva, quisiera enfatizar en la representación del cuerpo femenino indígena, como el principal protagonista que encarna las depravaciones, mutilaciones y desgarros de los agentes del imperialismo explotador.

## II

En *El tungsteno*, la cosificación del proletariado, compuesto por peones, empleados e indígenas, aparece como una rápida y solvente solución ante la alta demanda de trabajadores que se requería para la extracción minera de las diferentes empresas extranjeras. Los hombres, en este contexto, eran reclutados para emigrar hacia la mina, mediante el señuelo de obtener nuevas oportunidades laborales y grandes ganancias económicas. Sin embargo, al poco tiempo, eran reducidos a una mano de obra barata que sólo podía tener valor según la eficiencia de su productividad. Los trabajadores, lejos de obtener siquiera una migaja de la riqueza que producía la mina, eran explotados y desechados una vez que ya no pudieran soportar las largas faenas de trabajo. No obstante, una vez amplificado el valor del mineral, fueron los Soras y Yanacotas, indios del lugar, a los que se les obligó a trabajar, en peores condiciones, y sin retribución alguna.

Los soras, en la novela, representan la ingenuidad del indígena comunitario, de aquél que aún no sabe ni entiende el problema que significa compartir la tierra con los intereses de una empresa imperialista. Pues, ante los ojos de los empresarios, gerentes, directores y altos mandos de “Minning Society”, los indígenas del lugar respondían a las construcciones de identidad que históricamente han perdurado en aquellos archivos de saberes producidos por los primeros colonizadores, donde el indio

se interpreta como el representante de una raza “endebles, servil, débil, cruel y despiadada”<sup>3</sup>. Los indígenas se visualizan, desde la perspectiva del explotador, como simples seres salvajes, rudimentarios, y con nula capacidad de razonamiento, siendo estas, las paradójicas causas que permiten culparles de la misma explotación a las que se obliga.

Cabe destacar que la imagen peyorativa que se construye y justifica en torno al indígena, repercute, por igual, sin distinción de género. Pues, las mujeres, que lejos de intervenir directamente en el trabajo de la mina, también son reclutadas –y muchas veces a la fuerza– para internarse en las casas de los patrones y comerciantes, con la finalidad de cumplir un rol exclusivo de sirvienta, a la cual se le valora como un bárbaro objeto que, sin voz ni derecho, sólo vale por la hermosura exótica de su cuerpo. La mujer indígena, en este sentido, no tiene más consideración que su servicio sexual y doméstico. Se les considera una propiedad, un derecho que se conquista mediante míseras monedas, golpes y la promesa de un techo, pan y protección.

El espacio subalterno al que se posiciona la mujer indígena dentro de la novela, permite visibilizar las diferentes formas de dominación que se materializan tanto política y económicamente, como por los procesos de representación y en el lenguaje mismo. Las mujeres, en este sentido, son figuradas bajo la consigna del silencio, pues, al ser retratadas como sumisas y pasivas, las indígenas parecieran carecer de agencia y discurso para reclamar por su maltrato. Ellas, confinadas al margen de la periferia colonizada, “se sumergen en la sombra y el silencio al ser obliteradas en la perspectiva teórica metropolitana por la macrológica de relaciones económicas y culturales dentro de estructuras

---

3. Vallejo, César, *El tungsteno*. Edición de Cultura Universitaria, Lima, 1945. pp. 23-24.

mayores”<sup>4</sup>. Así, de este modo, en *El tungsteno*, la mujer indígena sólo emite palabras para rogar por sus seres queridos, hombres e hijos que les son arrebatados por los contratistas, una vez que éstos necesitan de obreros para el trabajo minero.

En este contexto, resulta importante, traer a colación las clásicas palabras de Gayatri Spivak quien indica que los problemas que subyacen de los acercamientos teóricos occidentales hacia los grupos subalternos, se caracterizan principalmente por la anulación y carencia de voz y discurso de éstos. Pues, al seguir ciertos formatos rígidos de la tradición occidental, el intento de representar o hablar por el subalterno, no hace otra cosa que deformarlo. Esta situación, que si bien se podría extrapolar, incluso, a la literatura indigenista, resulta agudizada cuando se intenta hablar de la mujer, puesto que “si en el contexto de la producción colonial, el subalterno no tiene historia y no puede hablar, la mujer como subalterno está aún más inmersa en la sombra”<sup>5</sup>.

En dicho escenario, la devaluación de la palabra en la representación de la mujer indígena en *El tungsteno*, elabora una dicotomía en la que el signo mujer se construye basándose en el silencio, la sumisión y la pasividad, para exaltar, en contraposición, al cuerpo exótico de la indígena como signo de naturaleza indómita, usurpada y desgarrada por el colonizador y la industria mercantil. El cuerpo, en este aspecto, es la *territorialización* de la actividad femenina en las casas de los patrones, ya que éste, como instrumento del hacer doméstico, es delimitado al

---

4. Guerra, Lucia, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Universidad Autónoma de México, México, DF, 2007, p. 104.

5. Spivak, G. “Can the Subaltern Speak?”, en Patrick W. y Chrisman, L. (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Columbia Press New York, 1993, p. 83.



cuidado del espacio íntimo, y a la satisfacción de las pulsiones sexuales–bestiales y mortuorias<sup>6</sup> de los señores del lugar.

### III

Hay dos imágenes que quisiera mencionar para evidenciar la exaltación del cuerpo mancillado de las mujeres indígenas en *El tungsteno*. Dos imágenes que resumen la vejación, humillación y brutalidad con las que se representa la vulnerabilidad de las mujeres en la obra de César Vallejo. En primer lugar, recordemos a Graciela, “la Rosada”, una hermosa y joven serrana de 18 años, de “ojos grandes y negros y empujadas mejillas candorosas”<sup>7</sup> que luego de ser apostada en un juego de azar por su patrón, José Marino, es embriagada y violada brutalmente por un grupo de hombres que representan a la alta sociedad industrial. Uno por uno, y respetando el orden según su jerarquía social y económica, fueron conociendo el cuerpo de Graciela, violentándola hasta provocarle la muerte:

Cuando encendieron la luz del bazar, vióse botellas y vasos rotos sobre el mostrador, champaña derramada por el suelo, piezas de tejido deshechas al azar, y las caras macilentas y sudorosas. Una que otra mancha de sangre negreaba en los puños y las camisas [...] La Rosada yacía en el suelo, inmóvil, desgredada, con las polleras en desorden y aún medio remangadas. La llamaron agitándola fuertemente y no dio señales de despertar<sup>8</sup>.

---

6. En este punto es necesario recordar la leyenda del juez Ortega, funcionario de Colca, de quien se menciona practicar necrofilia con su esposa fallecida.

7. Vallejo, op. cit., p. 38.

8. *Ibíd.*, p. 50.

En segundo lugar, recordemos a Laura, “una india rosada y fresca,” “de un erotismo vago y soñador” que desempeñaba el papel de cocinera, lavandera y amante de los hermanos Marino, quienes, caracterizados por su despotismo y brutalidad, abusaban de ella durante todas las noches. La escena versa así:

Lo que sucedió en la cocina fue en suelo, Laura acababa de caer al batán y se luxó la muñeca de una mano, un hombro y la cadera. Gemía en silencio y la muñeca le sangraba. Pero nada pudo embridar los instintos de Mateo. Al comienzo le tomó la mano, acariciándola y lamiendo la sangre. Un momento después apartó brutalmente la muñeca herida, y según su costumbre, lanzó unos bufidos de animal ahíto<sup>9</sup>.

La infamia de la violencia sexual con la que se tiñen estas imágenes en la novela, resultan altamente significativas a la hora de analizar la imagen de la mujer indígena, puesto que permiten dilucidar el interés de Vallejo por retratar una brecha crítica e hiperbólica entre el salvajismo y la civilización.<sup>10</sup> Si de antaño, el imaginario del colonizador representa al indígena como un ser cercano a la bestialidad, el cuerpo desgarrado de la mujer en estas dos escenas da cuenta de las grandes mitificaciones y tergiversaciones al respecto.

En efecto, el cuerpo de la mujer indígena es despojado de sí misma, de la comunidad, y de la tierra, para convertirse en objeto de deseo,

---

9. *Ibíd.*, p. 50.

10. Resulta interesante el juego de dualidades con el que Vallejo matiza la obra, poniendo en juego un cierto maniqueísmo relacionado con la figura del “colonizador” y el “colonizado”. Este juego resulta ampliamente analizado en un estudio de Mattheu Bush (2010) quien examina las oposiciones del *Tungsteno* de acuerdo a un registro hiperbólico propio del teatro melodramático.

subyugación y servidumbre del sujeto colonizador. La mujer indígena es reducida a un cuerpo, que sólo existe en el mundo colonizado en función del colonizador, es decir, un cuerpo cosificado a un objeto de producción, o en este caso a un objeto de satisfacción. Así, de este modo, se logra percibir en la obra de Vallejo, cómo la representación del cuerpo femenino desgarrado, logra testimoniar y poner en cuestión los detalles de una colonización que traspasa el dominio cultural para hacerse carne mediante la violación.

#### IV

Para concluir, me gustaría indicar brevemente, que el lugar de la mujer indígena en la novela se presenta altamente metaforizado con el lugar que Vallejo le da a la tierra virgen del Perú. Esta asociación pareciera contradictoria, si recordamos los objetivos estéticos de la literatura socialista revolucionaria a la que apuntaba el poeta. No obstante, creo que una de las riquezas del texto, es precisamente, el juego que hace Vallejo al conjugar una doble vertiente entre lo metafísico y lo social. En este contexto, el cuerpo de la mujer indígena —pasivo y fértil— se conjuga con la visión de una Naturaleza explotada, usurpada y desgarrada de Latinoamérica.

Esta asociación, al mismo tiempo, me parece que responde a la dualidad binaria de género en la que el hombre tiene la función de *hacer* y la mujer de *padecer*, pues tal como indica Lucía Guerra: “En una comarca imaginaria que constantemente elabora y reelabora diversas imágenes de la mujer, la imagen del hombre, en este andamiaje básico, ha dado origen a la mayor parte de las narrativas de nuestra cultura la cual postula a sus personajes masculinos como héroes o anti-héroes en la función del

Hacer”.<sup>11</sup> Así pues, al final de la obra, en el proceso de emancipación social, es la figura de Servando Huanca, indígena con consciencia de clase, el que promueve la revolución organizando y sublevando al grupo subalterno.

En este sentido, resulta interesante verificar que *El tungsteno*, dialoga directamente con las novelas sociales que se publicaron durante los años treinta y cuarenta tanto en Chile<sup>12</sup> como en Perú, donde la imagen de la mujer es constantemente representada como un cuerpo violentado. Esta violencia, sin embargo, es extrapolada desde diferentes esferas, tales como que, a pesar de ser disimiles entre sí, parecieran tener siempre un factor común: que la violencia no es otra que la violencia de clase.

---

11. Guerra, L., *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, 2006. p. 28.

12. Sobresale la relación que se generó entre literatura, política y sociedad entre los años 1930 y 1956 en Chile. En este contexto, se aprecia una interesante reformulación del quehacer literario y el rol del escritor y se gesta una nueva generación literaria denominada posteriormente como “Generación del 38”. Para este grupo de escritores y escritoras, la literatura se posiciona como un instrumento de validación social, usualmente de carácter proletario, a través de la cual se intenta dar lugar a las zonas antes marginadas o ignoradas por el criollismo y, desde esta perspectiva, esta nueva narrativa atiende a la emancipación social de los subordinados de la clase dominante.

## Bibliografía

Beverley, J. “El tungsteno” de Vallejo: Hacia una reivindicación de la “Novela social”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 29, 1989.

Bush, M. Sufrimiento y retribución. La teatralidad política de El Tungsteno de César Vallejo. *MLN Hispanic 2*,. 2010.

Ferrero, M. *Nicomedes Guzmán y la Generación del 38*. Arancibia Hnos. y Cía. Ltda, Santiago, 1982.

\_\_\_\_\_ *César Vallejo, el hombre total*. Fértil Provincia, Valdivia, 1992.

Guerra, L. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2006.

\_\_\_\_\_ *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Universidad Autónoma de México, México D.F , 2007.

Spivak, G. “Can the Subaltern Speak?”, en Patrick W. y Chrisman, L. (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Columbia Press, Nueva York, 1994.

Vallejo, C. *El tungsteno*. Edición de Cultura Universitaria. Lima, 1945.

\_\_\_\_\_ “El arte y la revolución” en (Ed.) Miguel de Priego, M. (2002) *Ensayos y reportajes completos*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1973.



REPRESENTACIÓN DE LA SUBALTERNIDAD EN LA CLASE  
TRABAJADORA DENTRO DE *SUB TERRA* DE BALDOMERO  
LILLO Y *EL TUNGSTENO* DE CÉSAR VALLEJO

Emilio Guzmán Lagreze

En un primer momento, en el contexto territorial-productivo, para comprender los enclaves productivos, así como sociales en que se encuentran emplazadas ambas novelas, a saber las ciudades de Lota (Provincia de Concepción de Chile) y Quivilca (Provincia de Santiago de Chuco del Perú) instalándolas dentro de la caracterización señalada por Lewis Mumford en su libro *La cultura de las ciudades*, en el que analiza la técnica, cultura y desarrollo de los tipos de ciudades y sus modos de producción urbanos así como sus rasgos dentro del modelo moderno del surgimiento del capitalismo en Occidente desde el Medioevo. A partir de ello ambas ciudades estudiadas entrarían dentro de la caracterización propia de la Ciudad-Carbón las cuales, según Mumford, descansarían sobre algunos rasgos materiales, productivos y económicos siendo ellos, la abolición de las corporaciones, la creación de un estado de inseguridad permanente para las clases trabajadoras; la creación de un mercado libre para el trabajo, la venta de productos mercaderías y dominio de países

extranjeros a fin de obtener materias primas para las nuevas industrias<sup>1</sup>, finalmente, la explotación de carbón o hierro era la base económica como fuente de energía mecánica de estas ciudades. Estos elementos pueden visibilizarse en los enclaves productivos modernos de Europa, pero también en Chile, Perú, Bolivia y distintos casos de América Latina. Particularmente en Lota según Alfonso Alcalde en su *Reportaje al carbón* se constituyó como una ciudad roja<sup>2</sup>, con una clara orientación comunista pro-soviética en la utopía y proyecto político de la clase minera que se asentaba dentro de dicho enclave, y que, avanzada su conciencia de clase conformará dicha ciudad desarrollando en ella tanto la cultura obrera moderna como una identidad de ciudad vinculada al modo de producción minero que imperaba.

En un segundo momento, para desglosar y describir en torno al título de este texto, la noción de subalternidad (conceptualizada por Antonio Gramsci, el cual contrapone hegemonía y subalternidad creando un binomio que acompañará su reflexión teórica y sellará la especificidad de su pensamiento marxista). Este énfasis en la relación de dominación marca la preocupación del autor por la superestructura en la sociedad. Es

---

1. Particularmente en su caso de estudio, Lewis Mumford menciona al Imperialismo Británico en su proceso de creación de nuevos mercados para absorber las sobras de la industria mecanizada. Mumford, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Emecé. Buenos Aires.1959. p. 285.

2. Destaca Alfonso Alcalde en el inicio de *Reportaje al carbón*, aparecido en la compilación de “Nosotros lo chilenos” que esta crónica es una [...] *sencilla historia narrada por los propios mineros del carbón, por mujeres, sus dirigentes y técnicos* [...] *Este reportaje es el testimonio de una larga lucha colectiva, el desafío de miles de hombres, mujeres y niños que después de ser casi esclavos lograron emanciparse contra la explotación de sus patrones a través de la organización política consciente y responsable.* (El subrayado es nuestro). Alcalde, Alfonso. *Reportaje al carbón*. Editorial Quimantú. Santiago, Chile, 1973. P. 5.



aquí donde establece los cimientos de la experiencia subalterna, siendo estos, la internalización de los valores propuestos por los que dominan o conducen moral e intelectualmente el proceso histórico de una sociedad dada. Si nos remontamos a la historiografía marxista tradicional de Chile (Jobet, Segal, Ramirez Necochea), donde se analiza la historia del movimiento obrero y toman a esta subjetividad histórica como la única vía posible de movimiento político<sup>3</sup>; todos estos autores otorgaron un lugar central al proletariado minero e industrial ya que se daba un *esencialismo revolucionario que se le atribuía a la clase trabajadora*<sup>4</sup> De manera tal fue la literatura de comienzos de siglo, la cual tempranamente fue metiéndose en la cuestión social. El estudio subalterno encuentra entonces una decisión teórico-política de colocar al antagonismo de clases como eje articulador, en tanto se encuentra inherente a la subalternidad y la subjetividad política obrera, como experiencia de resistencia y de forma expandida en la autonomía, de conflictos en pos de la emancipación obrera.

Es Edward P. Thompson, quien plantea un concepto de “clase” como una experiencia concreta de relaciones históricas, comunes, en las que en determinados momentos es posible que se articulen intereses, y que estos se opongan a otros de un grupo social diferente. Establece el estudio de Inglaterra que se diferenció de otras naciones europeas como cuna de la Revolución Industrial, a medida que avanzaban las nuevas técnicas y formas de organización industrial. Particularmente, respecto a la clásica “Working class” británica señala:

---

3. Ramirez Necochea, Hernán. *El movimiento obrero en Chile. Antecedentes siglo XIX*. Editorial Austral. Santiago, Chile. 1956.

4. Grez, Sergio. “Escribir la historia de los sectores populares. ¿Con o sin la política incluida? A propósito de dos miradas a la historia social (Chile, siglo XIX)” *Política*. Volumen 44-otoño 2005, pp. 17-31. p. 21.

[...]Aislados de otras clases los trabajadores manuales radicales, los artesanos y los obreros forzosamente tenían que fomentar tradiciones y formas de organización propias. De modo que, en tanto que los años que van de 1791 a 1795 proporcionaron el empuje democrático fue en los años de represión cuando se puede hablar de maduración de una inequívoca conciencia de clase<sup>5</sup>.

En el caso de Chile, un incipiente movimiento sindical en las salitreras del norte, en los puertos y en las principales ciudades se irá constituyendo para terminar con los abusos del Estado oligárquico liberal, por mejorar sus condiciones de existencia y la ganancia de legislación laboral. El impulso organizativo de la clase obrera encuentra cauce en las ideologías de transformación social que los efectos de la “doble revolución”; industrial y proletaria que ha tenido lugar en Europa. Cabe destacar la influencia literaria de obras del realismo social como *Germinal* de Emile Zola<sup>6</sup>, en el trabajo de Baldomero Lillo sobre la pulpería de Lota. En el caso de Vallejo tendrá mayor énfasis la literatura del realismo socialista soviético —principalmente Máximo Gorki<sup>7</sup>, y también la influencia de su trabajo

---

5. Thompson, Edward. *The Making of the English Working Class*. New York, United States. Vintage Books. 1966. p. 188.

6. Quiero pensar también en Charles Dickens; *David Copperfield*. Editorial Iberia. Barcelona, España. 1961. Así como también en Fiodor Dostoievski; *Pobre Gente*. De hecho algunos literatos compiladores de Chile como Ignacio Álvarez refieren a Baldomero Lillo como el “Charles Dickens Chileno”. Ver Álvarez, Ignacio (2010) *Huérfanos y mineros: Notas para la evaluación de la estrategia representativa del obrero en los cuentos de Baldomero Lillo*. En Anales de la Literatura chilena Año 11, Diciembre 2010, Número 14, pp. 93-116.

7. Véase: Gorki, Máximo. *Los bajos fondos*. Así como también véase ; Gorki, Máximo. *La madre*. Y finalmente, es posible ver la influencia del gran autor ruso en esta recopilación; Gorki, Máximo. *Cuentos de rebeldes y vagabundos*. Editorial Quimantú. Santiago, Chile (1972).

en la mina Quiruvilca en Santiago de Chuco—. El contexto chileno hacia 1900 es el de un socialismo difuso orientado a prioridades organizativas. Existe un énfasis en la formación de una conciencia de clase mediante la educación política, actividades artísticas y un despliegue de prensa obrera, en diversos enclaves industriales, particularmente, en las regiones del salitre donde se encuentra Luis Emilio Recabarren. Paradójicamente, el desarrollo de esta prensa popular se había producido al amparo de las disposiciones de la Ley de Imprenta de 1872 en pleno contexto de los gobiernos oligárquico liberales y su proyecto modernizador. La existencia de este tipo de publicaciones en el período de gestación y aparición de *Subterra* es una significativa muestra del avance de una conciencia popular que, a su vez, constituye el *leitmotiv* de la obra de Baldomero Lillo.

Ello puede verse materializado en *Subterra* en los capítulos, “El grisú” y “El chiflón del diablo”, los cuales dan cuenta de las condiciones materiales subterráneas de los obreros, agravadas por el despotismo del aparataje burocrático e institucional de mandos técnicos y administrativos. El pago da cuenta de la inhumana ceremonia mensual de remuneración económica por parte del monopolio de la empresa con su personal obrero. Siguiendo con la obra, en “Los inválidos” se concurre a representar al dirigente o agitador obrero, sujeto–obrero–histórico que caracterizó a las distintas vanguardias y facciones políticas de principio de Siglo XX, la cual se encuentra de igual forma en borradores de la novela sobre la pampa salitrera que Baldomero Lillo no pudo terminar, y que luego retomará Volodia Teitelbom con su célebre *Hijo del salitre*<sup>8</sup> así como dar a entender las condiciones económicas y sociales de la clase obrera. La importancia de la recursividad literaria radica en la descripción aguda y detallada de la condición de los obreros–mineros–subterráneos de

---

8. Puede revisarse para esta problemática el texto: Teitelbom, Volodia. *Hijo del salitre*. Editorial Austral. Santiago, Chile. 1952.

aquellas “almas muertas”, ejemplo de ello, se ve en un fragmento del Capítulo “El grisú” se señala:

[...]—¡Pobre viejo, te echan porque ya no sirves! Lo mismo nos pasa a todos. Allí abajo no se hace la distinción entre el hombre y la bestia. ¡Camaradas, este bruto es la imagen de nuestra vida! Como él, nuestro destino será, siempre, trabajar, padecer y morir<sup>9</sup>.

En el capítulo “La compuerta número 12”, un viejo minero, ante su miseria económica, manda a la mina a su hijo pequeño para que aprenda la manipulación de una compuerta, la inserción de este en un territorio oscuro y lúgubre donde se encontrará su devenir—de—vida, que en este caso se convertirá en la aclamada figura del obrero, sublime y alabado por Lillo y que a su vez describe el proceso de proletarización<sup>10</sup> y explotación infantil<sup>11</sup>, además de dar a conocer la problemática del

---

9. Lillo, Baldomero. *Subterra*. Nacimiento. Santiago, Chile. 1966. p. 8.

10. Respecto a este elemento, es necesario traer a colación la explicación marxista de Rojas quien en su libro *Los niños cristalersos: Trabajo infantil en la industria. Chile, 1880-1950*, explica este fenómeno desde una lectura del *El capital* de Karl Marx, ya que la introducción de la máquina industrial modernizante multiplicó al número de asalariados, poniendo a todos los miembros de la familia obrera, niños, mujeres, etc. dentro de la dependencia del trabajo asalariado industrial. Dicho ingreso de quienes poseían menores beneficios dentro de la legislación laboral, mujeres y niños, permitieron un cambio dentro de la valorización de la fuerza de trabajo del hombre adulto, disminuyendo por tanto su salario.

11. Dentro del contexto chileno, el historiador Peter De Shazo (2007) señalará que la presencia de niños trabajadores en industrias y su mayor incidencia en algunos rubros, se encontraría vinculada a los sectores donde la producción se encontraba bajo el monopolio de grandes empresas que lograron impedir la organización de la clase trabajadora. De Shazo, Peter. *Trabajadores urbanos y sindicatos en Chile: 1902-1927*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana

“niño huacho” dentro de la historia de Chile<sup>12</sup>, visto en el siguiente fragmento:

[...] Los obreros se miraron satisfechos. El novato era ya un portero experimentado y el viejo, inclinado su alta estatura, empezó a hablarle zalameramente: él no era ya un chicuelo, como los que quedaban allá arriba, que lloran por nada y están siempre cogidos de las faldas de las mujeres, sino un hombre, un valiente, nada menos que un obrero, es decir, un camarada a quien había que tratar como tal. Y en breves frases le dio a entender [...] que no tuviese miedo pues había en la mina muchísimos otros de su edad desempeñando el mismo trabajo<sup>13</sup>.

En el famoso capítulo llamado “El pago” podemos evidenciar desde una narración naturalista y de realismo social las condiciones materiales de producción de las minas de carbón de Lota:

[...] En aquella estrechísima ratonera el calor era insopor-  
table, Pedro, sudaba a mares y de su cuerpo, desnudo hasta  
la cintura, brotaba un cálido vaho que con el humo de la  
lámpara formaba a su alrededor una especie de niebla cuya

---

de la Dirección de Bibliotecas. Santiago, Chile pp.179-182.

12. En Chile las autoridades oligárquico liberales de mediados del siglo XIX hasta mediados del XX, generaron todo un discurso nacional disciplinatorio y moralizante respecto al devenir de los obreros y de los niños, se señala que las pandillas de niños huachos debían ser moralizadas, puesto que se atacaba [...] *el sagrado derecho a la propiedad, la familia decente, la majestad de la ley y la autoridad suprema de la nación* [...] por lo que había que quitarles sus instintos delictuales y holgazanes e integrarlos a la moral del trabajo asalariado. Salazar, Gabriel. *Ser niño huacho en la historia de Chile (siglo XIX)*. Santiago, Chile. Lom Ediciones. 2006. pp. 50-51.

13. Lillo, op.cit., p. 19.

opacidad impidiéndole ver con precisión hacía más difícil dura e interminable tarea. La escasa ventilación aumentaba sus fatigas, el aire cargado de impurezas, asfixiante, le producía ahogos y accesos de sofocación y la altura de la labor, sólo le permitía posturas incómodas y forzadas que concluían por entumecer sus miembros ocasionándoles dolores y calambres intolerables<sup>14</sup>.

Dentro del mismo capítulo “El pago” encontramos la situación propia de la remuneración, que era en casos con fichas o con monedas<sup>15</sup> solo susceptibles de ser canjeables dentro de las instituciones dispuestas por la propia empresa minera:

[...] A veces un minero palidecía y clavaba una mirada de sorpresa y de espanto en el dinero puesto al borde de la ventanilla, sin atreverse a tocarlo pero un ¡Retírate! imperioso de los capataces les hacía estirar la mano y recoger las monedas con sus dedos temblorosos, apartándose en seguida con la cabeza baja [...]<sup>16</sup>

---

14. Op. cit., p, 47.

15. En Lota, ciudad minera donde se contextualiza la novela *Subterra* encontramos la famosa pulpería “La Quincena”. Respecto a las “pulperías” es relevante considerar su forma de operar, como instancia remunerativa dentro de las oficinas mineras según testimonios oficiales: [...] *la prohibición del comercio libre; el castigo al trabajador que compra en otra parte; el irregular sistema de los acopios de caliche, en que el particular trabaja sin ganar dinero y endeudándose con la oficina [...]; Y que hay explotación por medio de la pulpería, desde luego, es evidente, pues basta pensar en que la oficina recibe casi todo el dinero que paga a su gente.* Galvez, Pedro. *Apéndice: En la región del salitre* (Artículos publicados en El Chileno). 1st ed. (ebook) Biblioteca Nacional; Biblioteca Americana José Toribio Medina.1958. p. 895.

16. Lillo, op. cit., p. 47.

Finalmente quiero agregar un clásico testimonio del caballerizo Esmeraldo Espinoza de 71 años, presentado en el *Reportaje al carbón* de Alfonso Alcalde, que desempeñó como abir y cabo, su relato Contextualizado en 1915, donde también trabajó en “El chiflón del diablo” en Lota señala:

A los diez años bajé a la mina en Collico Norte. Era un poblado chico donde trabajaban 200 personas [...] En ese tiempo el trabajo en las minas era muy duro. Se trabajaba a la bruta, a puro pulso no más. Se trabajaba las 12 horas y el día sábado, [...] y los que trabajábamos el domingo por el día trabajábamos también las 24 hasta el lunes.<sup>17</sup>

*El tungsteno* de Vallejo debe leerse como un testimonio biográfico y un documento histórico, es necesario por un lado considerar la influencia de la ideología marxista para dar cuenta de la situación política y económica del Perú en aquel entonces, de manera complementaria, dicha novela se basa en las propias experiencias andinas del autor, lo cual hace suponer que antes de que Vallejo se adhiriera al marxismo, la novela que sería *El tungsteno* relataría la realidad andina (en tanto vivida y observada por Vallejo, desde niño y adolescente: minas, haciendas, etc.)<sup>18</sup> Mientras que

---

17. Alcalde, Alfonso. *Reportaje al carbón*. Quimantú. Santiago 1973, p. 13.

18. Las coyunturas de la vida de César Vallejo constituyen un elemento fundamental para comprender sus novelas y poemas, en este caso debemos tener en cuenta que al finalizar sus estudios secundarios, César Vallejo vuelve a Santiago de Chuco a ayudar a su padre, a causa de una crisis económica, en esos cuatro años, trabajaba dentro de las minas de Quiruvilca como preceptor de hacienda y ayudante de cajero en la hacienda azucarera la Roma. Ahí conoció la formación de ciertos grupos anarquistas y civilistas del Perú. Cardona, Marco Fidel. *La poesía mestiza de César Vallejo frente a las vanguardias: Un conflicto para la historia literaria*. Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar por el título de Profesional en Estudios Literarios. Pontificia Universidad

los formalistas rusos tendían a expresar el optimismo que animaba la industrialización en un país socialista, Vallejo demostró la brutalidad de la vida industrial en la sociedad capitalista. Esta comparación resultará fundamental para establecer desde ya que la novela trasciende la estética del realismo socialista aun cuando posee elementos reconocidos como propios de este género catalogada como la representación del proletariado internacional desde las vivencias periféricas e indigenistas, particularmente los indios en trance de proletarización. Y ha sido considerada como “Novela social” por John Beverley<sup>19</sup> y ha sido considerado como novela antiimperialista por Luis Alberto Sánchez<sup>20</sup>.

En un primer momento veré la representación que se realiza sobre la empresa "Mining Society" básicamente la manera como se está formulando la modernidad y el uso de la racionalidad instrumental para la obtención de ganancias en el pueblo de Quivilca<sup>21</sup>. El funcionamiento de esta narrativa burocrática empresarial minera muestra la producción de subalternos de distinta índole, en la medida en que en esta se despliegan los valores del capitalismo imperialista, el cual tiene como consigna utilitarista–mercantil máxima obtención de ganancia. Aquí se podrá observar que esto no solo se manifiesta en la extracción del mineral, sino también en la

---

Javeriana. Bogotá, Colombia. 2010, p. 19.

19. Beverley, John. “El tungsteno” de Vallejo: Hacia una reivindicación de la “Novela social”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29. Abril de 1988, pp. 166-177.

20. Sánchez, Luis Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

21. Es necesario considerar los elementos Biográficos de Vallejo dentro de esta novela, para entender el contexto en el cual se le denomina Quiruvilca a esta ciudad cabe destacar que: [...] *En sus múltiples viajes a lomo de mulas y burros, Vallejo conoce las minas de Quiruvilca, a las cuales debió aludir en su novela publicada en España, El tungsteno, con el nombre de Quivilca*. Cardona, op. cit., p. 18.



subsunción del modo de vida de los Soras<sup>22</sup> a la modernidad, la alienación de los obreros, la explotación infantil y la violencia obrero-indio, ejemplificada en las burlas y desprecios por parte de los obreros a los indígenas. Es necesario enfatizar las relaciones de poder que establecen, por un lado, la empresa como entidad impersonal y, por otro lado, José Marino, quien se encarga de reclutar mano de obra para la empresa así como también pequeños propietarios burgueses, artesanos, funcionarios burocráticos la policía y guardia militar.

La narrativa de la violencia burocrática estatal a partir de la cual se puede ver el racismo de Estado operado de manera sádica, allí se observa que el ejercicio de la ley queda vinculado a la discriminación y degradación del indígena. Para desarrollar este punto, me enfoco en las relaciones de poder que establece el subprefecto Luna y el aparato institucional burocrático y policial.

*El tungsteno* comienza cuando la empresa minera norteamericana Mining Society se convierte en propietaria de las minas de tungsteno que yacen en el pueblo imaginario de Quivilca, ubicado en el departamento del Cuzco, y ordena, desde la gerencia en la ciudad de Nueva York, iniciar las operaciones de extracción del mineral, proceso migratorio que lleva al establecimiento de la empresa minera para sus operaciones en la región. Una masa de peones rurales y proletarios salió de Colca y de los lugares de tránsito, con rumbo a las minas. Vallejo relata las formas de reclutamiento

---

22. Pueblo indígena de Quivilca, según Alejandro Bruzual [...] *los Soras son el último eslabón del mecanismo de supervivencia-enriquecimiento inescrupuloso presentado en la novela, ellos resumen el destino del grupo obrero que sin conciencia, sirve de sustento al proyecto de dominación*. Bruzual, Alejandro. “El tungsteno: violencia, violación y aires de tempestad”. En: *Narrativas Contaminadas. Tres novelas latinoamericanas: El tungsteno, Parque industrial y Cubagua*. Universidad de Pittsburgh. Pittsburgh, Estados Unidos 2006. p. 125.

de mano de obra o de atracción de la población campesina al núcleo de explotación minera. Así, se habla en primer lugar del despojo de tierras y captación de mano de obra de la población indígena de la zona<sup>23</sup>, representada fundamentalmente por el grupo de los Soras, calificados como ingenuos, salvajes, sin racionalidad económica mercantil usados como mano de obra gratuita, de lo cual se aprovecha la Mining Society:

[...] pero si los mismos Soras tienen la culpa. Son unos zonzos. Si les dan el precio, bien; si no les dan, también. Si les piden sus chacras, se ríen como una gracia y se las regalan en el acto. Son unos animales. ¡Unos estúpidos! [...] —¡Los Soras! —dijo José Marino<sup>24</sup>, burlándose—. Hace tiempo que metimos a los Soras a las minas y hace tiempo también que desaparecieron. ¡Indios brutos y salvajes! Todos ellos han muerto en los socavones, por estúpidos, por no saber andar entre las máquinas [...]<sup>25</sup>

---

23. Dentro de las influencias filosóficas importantes de la narrativa valleji-ana que en este texto se evidencia es el materialismo-dialéctico como forma de posicionar a los personajes de *El tungsteno* como forma praxeológica de antagonismo de clases y de llamado al comunismo internacional al final de esta novela, así como también de comprender el imperialismo de la empresa estadounidense en zona indígena dado que la inspiración de César Vallejo [...] *es plenamente marxista a fines de los años veinte del siglo pasado y se funda en la dialéctica [...] su adhesión, desde el clasismo proletario a la dialéctica materialista, le da potencia a su predicamento literario y lo persuade de la necesidad del cambio social [...]* (El subrayado es nuestro). Valenzuela Garcés, Jorge. “El primer cuento marxista para niños en el Perú: el caso de “Paco Yunque” de César Vallejo”. Revista Atenea, número 509, Concepción. 2014. p. 214.

24. Dueño del bazar “Marino Hermanos”, que tiene la exclusividad comercial con la empresa Mining Society, así como también es contratista de peones para la mina.

25. Vallejo, César, *El Tungsteno*. Editorial Cenit. Madrid, España. 1931. p.19.

De este modo, este contrato entre la empresa y los hermanos Marino tiene como función la aceptación e interiorización del medio de producción minero que la empresa pone en funcionamiento al asentarse en Quivilca. La contratación de peones por parte de los hermanos Marino sojuzga a los Soras, quienes conformarán una clase social destinada a cumplir el rol de obreros de las minas de manera forzosa: iletrados y desligados en gran medida del fenómeno civil, económico y político de Colca, vivían al margen de la ciudadanía peruana y del proyecto racional-modernizador del Estado Nacional. Su relación con la ciudad y con el Estado se limitaba a algunos trabajos impuestos que los yanacas, prestaban a instituciones o personas.

Los Soras forman parte de un subgrupo social-indígena incontaminado de toda ideología capitalista o feudal, no sometidos a ningún sistema jerárquico o burocrático superior. Son “salvajes”, libres, autóctonos y con pocos vínculos con la gente de Colca, dueños de sus propios terrenos de explotación y finalmente dentro de la novela acaban siendo explotados, y eliminados por la "Mining Society". Con dicho devenir histórico de explotación imperial desaparece todo signo de libertad, de independencia, e incurre en otro de degradación, de explotación. La irrupción de la empresa minera en la zona muestra una segregación en castas, o pictocracia y clases sociales estratificadas. Por un lado, el gerente y el sub-gerente, Misters Taik y Weiss, ambos Yankees, son los representantes del poder imperialista quienes “solamente disponen de fortunas colosales”<sup>26</sup>.

La acumulación mercantil constituye uno de los *leitmotiv* de esta obra, paulatinamente los valores individualistas y economicistas de la racionalidad, si se quiere de un incipiente *homo economicus* van instalándose

---

26. *Ibíd.*, p. 87.

dentro de dicha comarca. Esta maquinaria—mercantil de la empresa imperialista se apropia de todo, no solo de la riqueza de la mina, sino que también de sus comunidades. Los Soras representan el espíritu de libertad, de trabajo libre, de este “buen salvaje” rousseano por carecer de egoísmo, de ambición, y de tener objetivos económicos o materialistas. Pero en el choque con la minera, inevitablemente esta los extingue. No constituyen una forma—de—vida como modelo a seguir, lo cual se puede evidenciar en la censura de la misma gente del pueblo de Quivilca y hasta de aquellos que de alguna manera los defienden tanto peones como obreros; miembros de la clase subalterna veían a los Soras como si estuviesen fuera de la racionalidad, y de la moral—ciudadana:

Una vieja, la madre de un carbonero, tomó a uno de los Soras por la chaqueta, refunfuñando muy en cólera: —¡Oye animal! ¿Por qué regalas tus cosas? ¿No te cuesta tu trabajo? [...] En cambio, para los hombres ubicados en el sector intermedio de la sociedad, el dinero y representa un elemento principal de sus vidas<sup>27</sup>.

De ello se desprende el eje de la novela. Por la racionalidad utilitarista de acumulación, José Marino, empresario inescrupuloso logra ascender socialmente y disfrutar de una posición privilegiada mediante la explotación de los Soras y los proletarios. José Marino se convierte en un explotador más, habiendo abandonado su condición originaria de clase e incluso su condición humana convertido en un engranaje de la gran maquinaria del enclave productivo de la "Mining Society". Concluyendo, dentro de una oportunidad, Servando Huanca herrero de la mina y uno de los líderes del movimiento obrero de Colca, llegó a unirse algunas veces con sus compañeros de trabajo y de clase, en proto—sindicatos, donde consiguió

---

27. Vallejo, op. cit., p. 18.

periódicos obreros y panfletos en que leyó cuestiones relacionadas con la división y explotación clasista que él ya había vivido durante su vida. Se puede señalar que su conocimiento y proyecto político respecto a la conciencia y reivindicación de clase se reducía a dos cosas muy simples: unidad de clase y acción práctica de masas. Permitiendo politizar a ciertos grupos de indios Soras frente a la racionalidad ciudadana y sus instituciones de captura que en este caso estarían representadas por el Servicio Militar. Esto último puede visibilizarse en la interpelación del subprefecto Luna a Isidoro Yopez dentro de la cual Servando Huanca interviene diciendo:

¡Señores! Este hombre es un pobre indígena ignorante. Ustedes están viéndolo. Es un analfabeto. Un inconsciente. Ignora cuántos años tiene. Ignora si está o no inscrito en el Registro Militar. Ignora todo. ¿Cómo, pues, se le va a tomar como enrolado<sup>28</sup>, cuando nadie le ha dicho nunca que debía inscribirse, ni tiene noticia de nada, ni patria, ni Estado, ni gobierno?<sup>29</sup>

En otra oportunidad encontramos el siguiente pasaje donde posterior a una revuelta indígena–obrero y la represión militar, policial y ciudadano–burguesa, se cristaliza el hecho de que la adopción de conciencia de

---

28. Para comprender el concepto de “enrolado”, es necesario contextualizarlo dentro del aparato institucional y militar de la novela, respecto a este concepto relacionado con el Servicio Militar Obligatorio: [...] *En primer lugar, lea usted, señor secretario, lo que dice la Ley de Servicio Militar Obligatorio, acerca de los enrolados». El secretario Bolado leyó en un folleto verde: -Título cuarto. -De los "enrolados". -Artículo 46: Los peruanos comprendidos entre la edad de diecinueve y veintidós años, y que no cumplieran el deber de inscribirse en el registro del Servicio Militar Obligatorio de la zona respectiva, serán considerados como "enrolados".* (El subrayado es nuestro). *Ibíd.*, p. 96.

29. *Ibíd.*, p. 97.

clase por parte de los indios Soras constituye un proceso que se lleva a cabo gracias a la ayuda de los proletarios dentro del siguiente fragmento se puede comprender el rol del obrero, que no solo constituiría un desclasamiento de su condición de clase originaria, en tanto que reprimen, reniegan de su clase y se desligan de los indios Soras sino que también, contradictoriamente, permitiría la adopción de conciencia de clase por parte de los Soras gracias a los miembros políticamente más activos, como Servando Huanca:

[...]De entre la multitud, se destacaban algunos comerciantes, pequeños propietarios, artesanos, funcionarios y gamonales, y se dirigían al subprefecto y demás autoridades, protestando en voz alta contra el levantamiento del populacho y ofreciéndoles un apoyo incondicional para restablecer el orden público.—Han sido los indios, de puro salvajes —exclamaba indignada la pequeña burguesía de Colca.—Pero alguien los ha empujado —replicaban otros—. La plebe es estúpida, y no se mueve nunca por sí sola<sup>30</sup>.

---

30. Vallejo, op.cit., p. 99.

## Bibliografía

Alcalde, Alfonso. *Reportaje al carbón*. Quimantú. Santiago, 1973.

Beverley, John. “El tungsteno” de Vallejo: Hacia una reivindicación de la “Novela social”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29. Abril de 1988.

Bruzual, Alejandro. *El tungsteno: violencia, violación y aires de tempestad. Narrativas Contaminadas. Tres novelas latinoamericanas: El tungsteno, Parque Industrial y Cubagua*. Pittsburgh, Estados Unidos. Universidad de Pittsburgh, 2006.

Cardona, Marco Fidel. *La poesía mestiza de Cesar Vallejo frente a las vanguardias: Un conflicto para la historia literaria*. Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar por el título de Profesional en Estudios Literarios. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia, Bogotá, 2010.

De Shazo, Peter. *Trabajadores urbanos y sindicatos en Chile: 1902-1927*. Santiago, Chile. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana de la Dirección de Bibliotecas.

Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Universidad autónoma de Puebla, Puebla, México, 1999.

Galvez, Pedro. (1958). *Apéndice: En la región del salitre (Artículos publicados en El Chileno)*. 1st ed. [ebook] Biblioteca Nacional; Biblioteca Americana José Toribio Medina., p.895. Available at: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0043253.pdf> [Accessed 21 Aug. 2018].

Grez, Sergio (2005). *Escribir la historia de los sectores populares. ¿Con o sin la política incluida? A propósito de dos miradas a la historia social (Chile, siglo XIX)* Política. Volumen 44-otoño 2005, pp. 17-31.

Lillo, Baldomero. *Subterra*. Nacimiento. Santiago, 1966.

Mumford, Lewis. *La cultura de las ciudades*, Emecé, Buenos Aires, Argentina, 1959.

Modonessi, M. (2010). *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política*. [ebook] Buenos Aires: CLACSO, pp. Capítulo I. Subalternidad p.p. 25-51. Available at: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdll/collect/clacso/index/assoc/D2985.dir/modonessi2.pdf> [Accessed 21 Aug. 2018].

Ramirez Necochea, Hernán. *El movimiento obrero en Chile. Antecedentes siglo XIX*. Editorial Austral. Santiago, Chile, 1956.

Rojas, Jorge. *Los niños cristaleros. Trabajo infantil en la industria*. Chile, 1880-1950. DIBAM, Santiago, Chile, 1996.

Salazar, Gabriel. *Ser niño huacho en la historia de Chile (siglo XIX)*. Lom Ediciones, Santiago, Chile, 2006.

Thompson, Edward. *The Making of the English Working Class*. Vintage Books. New York, United States, 1966.

Valenzuela Garcés, Jorge. (2014). *El primer cuento marxista para niños en el Perú: el caso de "Paco Yunque" de César Vallejo*. Atenea (Concepción), (509), 211-225. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622014000100012>

Vallejo, César. *El tungsteno*. En "La novela proletaria". Editorial Cenit. Madrid, España, 1931.



## EL DIOS DE VALLEJO, UN LOGOS ENCARNADO

Teresa Concha López

*Yo soy el Alfa y la Omega, el primero y el último,  
el principio y el fin.  
Apocalipsis 22:13*

*Dime, Señor,  
¡Dios mío!  
¿Nos hundes en la sombra  
del abismo?  
¿Somos pájaros ciegos  
sin nidos?  
Federico García Lorca*

Estamos frente a *Los heraldos negros*<sup>1</sup>, estamos frente a la voz de un poeta que barrunta una nueva época, que en palabras de Mariátegui citando a Antenor Orrego dice que éste no exagera cuando afirma que “a partir de este sembrador se inicia una nueva época de la libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal”<sup>2</sup>. Estamos a dieciocho años del principio del siglo pasado, tiempo en que

---

1. Vallejo, César, *Poesía completa*, La Habana. Editorial Procultura, 1988.

2. José Carlos Mariátegui en el Capítulo XIV de “El proceso de la literatura” en *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana*. Biblioteca Amauta, Lima: 1928. Dicho texto aparece como prólogo a la edición de *Los heraldos negros* (Lima: Editora Perú nuevo, 1961).

el nihilismo fue abrazado por muchos artistas e intelectuales, había muerto el Dios de los poetas, no el de las religiones<sup>3</sup>, y con la muerte de Dios el poeta es desterrado fuera de los límites de lo que otrora fuera fundamento y orden: del lenguaje, de la gramática, de la palabra en tanto que Logos, es decir, como una estructura de comprensión totalizante de la realidad.

Y es, en este contexto que César Abraham Vallejo emprende un diálogo con ese Dios, “su deseo más íntimo no es otro que el de entablar una charla de ultratumba con el cadáver de un Dios muerto que ha dejado un mundo entero a la deriva”<sup>4</sup>.

El presente trabajo, busca indagar en el significado que puede atribuírsele al diálogo que establece el yo poético con Dios. Para esto, examinaremos algunos poemas de *Los heraldos negros*, teniendo como hipótesis que el Dios de Vallejo en el poemario de 1918 en tanto que “Dios es el lugar donde lo dicho se produce”<sup>5</sup>, no es solo un interlocutor sino que es a

---

3. Para mayor información acerca de la muerte de Dios y su diferencia en términos poéticos y religiosos, véase el ensayo titulado: “La gramática ha muerto. La poesía de César vallejo y el dedo deicida” de Francisco Leal. Consultado el 10 de agosto 2018 [http://revistalaboratorio.udp.cl/num10\\_2014\\_art7\\_leal/](http://revistalaboratorio.udp.cl/num10_2014_art7_leal/)

4. Alejandra Aventín Fontana, “César Vallejo o el naufragio del lenguaje”, en César Antonio Molina y Amalia Iglesias Serna, eds., *La alegría de los naufragios*. Revista de poesía, Madrid: Huerga & Fierro, Colección La Rama Dorada, 9 y 10, 2006, p.175.

5. Francisco Leal citando a Lacan en el ensayo mencionado en nota número 2. La cita completa es la siguiente: “El teórico psicoanalista Jacques Lacan afirmaba que “God (Deiu) is the locus where, if you allow me this word play, the dieu—the dieur—the dire, is produced. With a trifling change, the dire constitutes Dieu. And as long as things are said, the God hypothesis will persist” en Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge. (Encore)* (Vol. Book XX). New York: W. W. Norton & Company, 1999.

la vez el lenguaje mismo el que no sucumbe a su muerte y que existe mientras las cosas sean dichas, mientras lo decible sea nombrado porque “lo más dicho es al tiempo lo puramente espiritual”<sup>6</sup>. Lo anterior no deja de ser paradójico, ya que un yo poético carente de una referencialidad divina, donde el lenguaje como estructura y fundamento se ha derrumbado queda suspendido sobre un abismo existencial pero que, a la vez, ese mismo yo poético, en el límite de la representación crea un nuevo Dios, un Dios que vive en lo cotidiano pero que no se compadece de su creación porque “debe dolerle mucho el corazón”.

Ese Dios creado por Vallejo es el que nos interesa poner al centro de la reflexión para subrayar la contradicción vital del diálogo emprendido por Vallejo en *Los heraldos negros* toda vez que esto significaría que si bien ese Dios que se representa a sí mismo en el lenguaje, que es lenguaje y que muere, resucita al interior de la poética vallejana por obra y gracia del poeta mismo. Además, esa creación a imagen y semejanza del hombre nos interpela e invita a ser conscientes que esta nueva Palabra dialoga con el yo poético lo que implica que el verdadero diálogo no es otro que el del poeta con su propia interioridad. Interioridad que él crea valiéndose del mismo lenguaje y que, en definitiva, Dios se presenta como único interlocutor al Decir de Vallejo porque descansa en éste la máxima expresión de la otredad para generar un vínculo con la comunidad. Vallejo crea y escoge la figura de Dios en los poemas que revisaremos, porque es en esa realidad metafísica donde el lenguaje mismo es el que le permitirá cierto grado de esperanza y salvación: la comunión<sup>7</sup>. Dios, el otro de Vallejo,

---

6. Walter Benjamin, Obras. Libro II. Vol. 1, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, en *Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura*. Madrid: Abada, 2007, p. 151.

7. Por lo pronto, “Comunión” es un poema de *Los heraldos negros*, donde la comparación entre el yo poético Jesús/Dios es evidente. Al leer últimos versos:

se abre como posibilidad de redención ante la duda de su creencia, ante la caída del Lenguaje, ante los golpes perpetrados a la existencia humana que en tanto que hombre Vallejo ha padecido. Así, la relación Dios y creación se invierte, Dios es creado por el poeta, lo que significa que el verdadero Dios enfermo es el yo poético porque siendo el lenguaje una creación de éste es la manifestación de la angustia y desolación pero que contiene en su seno una esperanza. Ante la duda metafísica, existe la posibilidad de creer en el hombre mismo, ante la caída del Lenguaje, Vallejo crea uno nuevo, ante el padecimiento existencial solo gracias al diálogo y la exhortación al Otro podemos seguir con la vida.

La poesía de Vallejo es vitalista y moviliza, no es una poesía que se queda inmóvil ante el dolor, no es una poesía “sujetada” a los condicionamientos materiales, ni tampoco es una poesía que se conforme y aferre a la indiferencia divina de modo ciego y sordo. No. La poesía de Vallejo es el cuestionamiento existencial movilizando, es el percibir el Lenguaje como originario y originante de nuevas realidades, es la expresión del enfrentar a los ojos la existencia aunque esto involucre angustia y miedo. Porque la angustia y el miedo son la antesala del ser autoconscientes, del reclamar lo que nos pertenece como seres humanos, pero no como mera posesión de bienes sino que es la conquista de la libertad interior como una muestra de nuestra máximo alcance, como fruto de nuestra lucha en pos de la libertad. Una libertad, sin embargo, que es terrible-

---

“Linda Regia! Tus pies son las dos lágrimas / que al bajar del Espíritu ahogué, / un Domingo de Ramos que entré al Mundo, / ya lejos para siempre de Belén!” Si bien, estos versos están inmersos en otro contexto y que no interpretaremos en este lugar, lo importante es que el poeta entra al mundo un domingo de Ramos haciendo una referencia bíblica directa. (Citado por Juan Manuel Martínez, en el ensayo “Dios en la poesía de Vallejo” en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 26 1. Servicio de Publicaciones, UCM. Madrid, 1997.

mente humana, finita y perecedera pero libertad, en definitiva. Nuestra condición humana no es perfecta ni infinita y por lo tanto nos movemos en lo real y el lenguaje expresivo, el lenguaje poético es una creación nuestra donde dejamos empeñados nuestros sueños, lo cual no involucra un conformismo, como dijimos más arriba, sino que al contrario, el lenguaje como creación nuestra nos interroga acerca de nuestros límites y esto dinamiza nuestra existencia para volcarnos al mundo y al hacer.

Para lo anterior, haremos algunas referencias al ensayo de Walter Benjamin titulado “Sobre el lenguaje en cuanto tal y el lenguaje de los hombres” en el que el autor reflexiona en torno a la teoría del lenguaje. Nuestro propósito será establecer relaciones entre la propuesta de Benjamin y lo que sostenemos acerca del Lenguaje en Vallejo como la presencia de Dios en la poética del poeta peruano.

### **El lenguaje poético de Vallejo como creación de un Logos encarnado**

Benjamin, en su ensayo “Sobre el lenguaje en cuanto tal y el lenguaje de los hombres” emprende la tarea de reflexionar sobre la teoría del lenguaje ya que de él depende “la concepción de la experiencia y el reordenamiento sistemático de todo el pensamiento”<sup>8</sup>. A nuestro juicio, la poesía vallejeana entra en tensión con lo que plantea Benjamin, más aún al considerar que Dios en tanto que idea configuradora de lo dicho constituye una unidad indiferenciada de lenguaje, pensamiento y gramática, ha muerto. Por lo tanto, si el yo poético de Vallejo dialoga con ese Dios muerto, entonces esto significa al menos que el lenguaje de *Los heraldos negros* (si lo es

---

8. Emiliano Mendoza Solís, “El lenguaje abismal: La mística del lenguaje en Walter Benjamin”. *Acta poética*. 2013, vol.34, n.1, p.159. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822013000100009&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822013000100009&lng=es&nrm=iso). ISSN 2448-735X. Consultado el 10 de agosto, 2018.

parcial o totalmente en el poemario) al sostener un diálogo con Dios, tiene como efecto que el yo poético quede completamente desprovisto de un horizonte de comprensión. El yo de Vallejo es solitario, angustiado ante esa soledad de no poder establecer un diálogo sino que solo con Dios. Entonces, no hay más alternativa que crear un dios a su imagen y semejanza ya no como una unidad indiferenciada de lenguaje, pensamiento y gramática, un Dios que no siente y es ajeno a su creación, sino que por el contrario, será un Dios diversamente humano, pues es uno que siente, que castiga, que sufre, que “está enfermo”<sup>9</sup> y que “debe dolerle mucho el corazón”. En tal orden de cosas, el Dios de Vallejo devuelve al hombre al abismo de lo fragmentario, donde la unidad ya no es posible, donde todos estamos invitados a una “Cena miserable”<sup>10</sup> en la que “estaremos esperando lo que no se nos debe”, donde la única certeza es no tener certezas, porque la duda se impone al punto de que la trágica existencia humana está condenada a vivir bajo el influjo de lo humano con toda la pesadumbre que significa para ese yo padeciente, el no saber “hasta cuándo la cena durará”. No sabemos por cuánto tiempo se dilatará la agonía del no morir.

El lenguaje poético en tanto que dialoga con ese Dios creado por Vallejo mismo es una apuesta por un diálogo dialéctico, en el yo poético habita la humanidad toda, porque es la humanidad la carente y el yo que poetiza es una muestra real y concreta del vacío que produce no tener un sostén de orden y configuración de sentido. Entonces, ante ese nihilismo, ante ese sin sentido la única alternativa es que la creación humana arremeta por sobre la creación divina: erigirse por sobre la obra del Dios padre que abandona a los hombres para crear un Dios humano, Jesús<sup>11</sup>.

---

9. Verso de "Espergesia" en *Los heraldos negros*. Vallejo, op. cit., p. 74.

10. Verso de "Dios", *ibíd.*, p. 66.

11. Verso de "La cena miserable". Vallejo, op. cit., p. 55.

Sin embargo, el carácter de dicha creación no será unitario ni tampoco inmediato en todo el poemario, se irá urdiendo a medida en que el diálogo dialéctico vaya dando cuenta de cierta “progresión dramática”. Porque si examinamos el poema inaugural y homónimo al título del libro existe una relación dialéctica entre la divinidad y la naturaleza humana. “Desde las primeras líneas —comenta Xavier López— Vallejo anuncia un conflicto con Dios, Dios es negatividad, es lo otro que no es yo, lo otro inalcanzable impenetrable (...)”<sup>12</sup>.

De este modo se percibe una tensión de modo evidente. Dios, en el poema citado, aparece como un ser todopoderoso y un hombre que, arrojado a la existencia se enfrenta a la duda porque nada sabe, solo siente y reflexiona atemporalmente: no sabemos desde cuándo el *pathos* poético ha sufrido los embates divinos ni por qué le ha ocurrido lo que le ha ocurrido. Solo podemos tomar distancia ante ese Dios Padre castigador. Citando los primeros versos, leemos: Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé! / Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos, / la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

La relación que se establece es una dialéctica dado la patente necesidad mutua entre Dios y hombre para poder existir: el poeta engendra y hace brotar a Dios en su poesía como una muestra de su propia creación (la del poeta), pero la vez el poeta es creado para crear. El poeta al ser consciente de su finitud existencial se sabe vehículo de lo absoluto creándolo y recreándolo a su imagen mediante la representación poética:

---

12. Xavier López en “La muerte de Dios y la vida del hombre. César Vallejo y *Los heraldos negros*”. Revista Tópicos N°13. México: Universidad Panamericana, 1997, p. 223. <http://topicosojs.up.edu.mx/ojs/index.php/topicos/article/viewFile/429/393>. Consultado el 8 de agosto, 2018.

el poeta es autoconsciente del desgarramiento que involucra la existencia y tiene a la Palabra poetizadora, como instrumento y fin.

La palabra poetizadora, es decir, la palabra que representa, produce y crea un mundo, es un instrumento de sujeción al dolor humano y es fin, toda vez que en el poema examinado, la existencia es un grito de duda, una irremediable lucha a fin de no sucumbir ante los azotes divinos. La palabra poetizadora, en tanto obra humana, es un espacio que recrea lo doloroso, lo que no tiene escapatoria posible y relega la existencia humana al padecimiento. Sin embargo, no por esto último el poeta queda vencido ante la imposibilidad. El poeta se sabe finito y no deja de lanzar palabras que como anzuelos se fijan irrenunciablemente a la vida. El lenguaje al ser padeciente, es también Vida.

El poeta creador de Dios, frente a éste tiene al menos dos actitudes distintas. André Coyné señala: “Las referencias a Dios en *Los Heraldos Negros* oscilan entre una rebeldía irreverente y una lástima apasionada”<sup>13</sup>. Así, en el poema que comentamos, Dios aparece como una fuerza despiadada capaz de propinar golpes al hombre, es un ser que ejerce su poder sobre el hombre como un padre que castiga a su hijo porque lo odia. Dios se patentó como un ser hostil y cruel ante su propia creación.

Sin embargo, la figura de Dios creada por Vallejo, es diversa y va tomando distintos carices. El yo poético no es solo irreverente y blasfemo como ocurre en “*Los anillos fatigados*”: “Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse, / y hay ganas de morir, combatido por dos / aguas encontradas que jamás han de istmarse. Hay ganas: de un gran beso que amortaje a la Vida, / que acaba en el África de una agonía ardiente, / suicida! / Hay ganas de... no tener ganas. Señor; / a ti yo te señalo, con

---

13. André Coyné, *César Vallejo*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1968, p. 51.



el dedo deicida”. En el conjunto de versos recién citados, hay un gesto de asesinato, de muerte: “a ti yo te señalo con el dedo deicida: Hay ganas de no haber tenido corazón”. Y es un gesto de muerte, pues el poeta persigue acabar con esa agonía ardiente y suicida que es la existencia humana, cuya causa es Dios. Sin embargo, Dios, se repite y pasa: pasa: “Y Dios, / curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa: / a cuestras con la espina dorsal del Universo”.

El yo poético ante Dios, decíamos, no solo se presenta como irreverente y blasfemo. También, como señala André Coyné, y no podía ser de otra manera, deja entrever en algunos versos una lástima apasionada más cercana a la compasión que a la piedad<sup>14</sup>.

El Dios de Vallejo que es un reflejo del hombre, no se corresponde con la esencia de lo que para la tradición cristiana es: no es el sumo bien, no es justo, ni tampoco es amor. El Dios esbozado por Vallejo es hostil, indolente ante el dolor humano, impío y despiadado. Y eso

---

14. Hacemos una diferencia entre compasión y piedad. La compasión supone tener al frente a un igual, en cambio, la piedad tiene la particularidad de que si bien hay compasión en el sentido de dolerse como el otro, existe una relación de poder. En el caso de Vallejo más que lástima o piedad, hablamos, entonces de compasión, cuya raíz etimológica remite a “πάθεια” (pátheia) que significa afección, sentimiento. Examinando el diccionario leemos acerca de la compasión: 1. Una primera aproximación: virtud no desligada de fuertes sentimientos, propia de quien experimenta tristeza por aquel que padece algún mal o desgracia inmerecida. 2. Etimológicamente viene del latín “compassio, -onis”, proveniente, a su vez, del compuesto “cum” que indica compañía, reunión, cooperación, conjunción, más el verbo “patior” (en realidad del griego πάθος), que significa sufrir, aguantar, soportar, tolerar, padecer. Así pues, todo el compuesto significa “padecer con otro”, “com-padecer”. CENTENO, S.; “Compasión”; en: *Diccionario filosófico de Centeno*; Oviedo-España; <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/c/compasion>. Consultado el 20 de julio, 2018.

es así, proponemos, porque es lo humano lo que crea lo divino, y la naturaleza humana está imbuida por el dolor y la tragedia existencial. El Dios del poeta peruano se aparta del logos cristiano al declarar abiertamente ese: “hay ganas de no haber tenido corazón”. Dios no es la condición de posibilidad de la existencia humana, no es el fundamento. El poeta en tanto portador de lo divino lo enferma con su propia enfermedad: la de existir en este “valle de lágrimas, a donde yo nunca dije que me trajeran”.

### **Vallejo, el poeta que nombra<sup>15</sup> a Dios**

Nos parece necesario ahondar un poco más en la idea que nos ha acompañado en estas páginas, tener en consideración lo que al decir de Benjamin involucra el Lenguaje, en tanto Verbo, Acción y Palabra. Refiriéndose a la concepción burguesa de la teoría del lenguaje señala:

Ésta es la concepción burguesa del lenguaje, cuya insostenibilidad y vacuidad irá quedando clara a continuación. De acuerdo con ella, el instrumento de la comunicación es la palabra; su objeto es la cosa; su destinatario es un ser humano. Por el contrario, la otra concepción del lenguaje no conoce instrumento, no conoce objeto ni destinatario de la comunicación. De acuerdo con ella, en el nombre el ser espiritual del ser humano se comunica a Dios. Como el ser espiritual del hombre es el mismo lenguaje, el hombre no se puede comunicar *mediante* el lenguaje, sino sólo *en* él<sup>16</sup>.

---

15. Respecto del nombre y del nombrar, Benjamin explica que: “Sólo mediante el ser lingüístico de las cosas, llega el hombre a conocerlas a partir de sí mismo: a saber, en el nombre. La Creación de Dios queda completa al recibir las cosas su nombre del hombre, desde el cual, en el nombre, sólo habla el lenguaje. Se puede por lo tanto calificar al nombre de lenguaje del lenguaje. Benjamin, op. cit., p. 150.

16. Walter Benjamin, op. cit., p.148.

Queda expresado en esta cita que el hombre, en este caso, el poeta, no comunica su ser espiritual mediante el Lenguaje, mediante el nombre Dios. Lo que hace Vallejo es comunicar su ser espiritual mismo en el lenguaje; el nombre Dios contiene al yo poético porque gracias a éste nombre ese Dios creado existe, ontológicamente hablando. El nombrar en Vallejo, y el nombrar en especial a Dios significa para el yo poético el convivir—se con un sí mismo, es un diálogo con lo Otro de sí pero que es él mismo. El lenguaje en cuanto dice, es “el único ámbito que en nada conoce lo indecible”<sup>17</sup>.

Más allá de adherir o discrepar con la visión del lenguaje benjaminiana<sup>18</sup>, nuestro propósito ha sido solo bosquejar la relación Lenguaje—Dios. Así las cosas, podemos afirmar que existen ciertos puntos de convergencia, digamos que hay una raíz común en el relacionar Dios con el Lenguaje, a Dios como Palabra y a la Palabra como Acción. Sin embargo, en Benjamín existe un tipo de misticismo en tanto que el lenguaje es revelación<sup>19</sup> y por lo mismo se quiere encontrar la cara oculta del lenguaje. La diferencia se manifiesta cuando afirmamos que el Dios de la gramática, del orden y del fundamento ha muerto. Entonces lo que hemos propuesto es que Vallejo, en tanto denominador, en tanto que nombra hace aparecer nuevamente a Dios en sus poemas pero transustancializado en su Hijo, tal como lo hemos mencionado en este trabajo.

---

17. *Ibíd.*, p.151.

18. “En primer lugar, se trata de una advertencia hecha por el propio Scholem al referirse a Benjamín como “un puro místico de la lengua”, esto es, como un autor cuya orientación parte de reconocer que el “lenguaje, el medio en el que se desarrolla la vida espiritual de los hombres, posee una cara interna”, comenta Emiliano Mendoza Solís, *op. cit.*, pp. 158-159.

19. Walter Benjamin, *op.cit.*, p.151.

Para finalizar, algo más. Con todo lo anterior no hemos querido decir que Vallejo sea un pequeño Dios, al modo de lo que señala Huidobro en su “Arte poética”<sup>20</sup>. Ante Vallejo estamos frente a un hombre de carne y de huesos, ante un hombre que poeta fue y que fruto de sus dolorosas vivencias (las que no hemos enumerado aquí), se convirtió en un hombre que habló en la Palabra, le dio nombre a las cosas y esto no significó jamás que él mismo fuera un Dios. Nada más alejado de Vallejo y de la interpretación que hacemos, el considerarlo una divinidad. Vallejo no es un Hölderlin ni tampoco un Huidobro, pero sufrió también los embates de la vida no para crear un lenguaje que fuera la morada del ser, sino que podríamos decir que su poética es radicalmente terrenal, doliente, angustiada, deseosa de no querer desear y que sí, por supuesto, se enfrentó “a las tormentas de Dios con la cabeza descubierta”.

---

20. “[...] Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema; / Sólo para nosotros Viven todas las cosas bajo el Sol. / El Poeta es un pequeño Dios”. Vicente Huidobro, *El espejo de agua*, 1916.

## Bibliografía

Aventín, Alejandra “César Vallejo o el naufragio del lenguaje”, en César Antonio Molina y Amalia Iglesias Serna, eds., *La alegría de los naufragios. Revista de poesía*, Madrid: Huerga & Fierro, Colección La Rama Dorada, 9 y 10, 2006.

Benjamin, Walter, Obras. Libro II. Vol. 1, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, en *Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura*. Abada, Madrid, 2007.

Coyné, André, *César Vallejo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.

*Diccionario Filosófico de Centeno*. Oviedo. Acceso julio 20. 2018. <https://sites.google.com/cite/diccionariodecenteno/c/compasion>.

Leal, Francisco. “La Gramática Ha Muerto. La Poesía de César Vallejo y El Dedo Deicida,” n.d. [http://revistalaboratorio.udp.cl/num10\\_2014\\_art7\\_leal](http://revistalaboratorio.udp.cl/num10_2014_art7_leal).

López, Xavier. “La Muerte de Dios y La Vida Del Hombre. César Vallejo y Los Heraldos Negros.” *Revista Tópicos* 13 (1997). <http://topicosojs.up.edu.mx/ojs/index.php/topicos/article/viewFile/429/393>.

Mariátegui, José Carlos. *Siete Ensayos de Interpretación Sobre La Realidad Peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1928.

Martínez, Juan Manuel. “Dios En La Poesía de Vallejo.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26, número 1 (1997).

Mendoza, Emiliano. “El Lenguaje Abismal: La Mística Del Lenguaje En Walter Benjamin.” *Acta Poética* 34, número 1 (2013). [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822013000100009&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822013000100009&lng=es&nrm=iso).



# APRECIACIONES A DOS ENSAYOS DE CÉSAR VALLEJO: *POESÍA NUEVA Y CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL*

María Cecilia Luna Salinas

## I. Introducción

En el presente texto, se analizarán dos ensayos escritos por César Vallejo: *Poesía nueva* publicado en 1926 y *Contra el secreto profesional*, en 1927. En relación al primero, se señalarán los aspectos más relevantes que el escritor peruano consideró para escribir lo que corresponde entender como *poesía nueva*, entregando énfasis al sentimiento humano versus un lenguaje que utiliza conceptos tecnológicos de la época, con lo cual el escritor insiste y defiende que lo importante es mantener la sensibilidad del alma intacta, porque es lo único que refleja la identidad del ser humano y su esencia como tal, ya que, no es necesario recurrir a la utilización de ciertos conceptos o tecnicismos para demostrar la impetuosidad de las emociones de los escritores, con esto, Vallejo diferencia entre dos tipos de poesía nueva y que es menester no confundir.

El segundo ensayo, titulado *Contra el secreto profesional*, Vallejo cuestiona la nueva vanguardia americana representándola como poco original y

voluntad creadora, la cual toma como riel lo ya escrito y desarrollado en Europa, estableciendo que toda la literatura se torna una reproducción y no una verdadera vanguardia que debería tomar como cuna y eje lo americano. El autor insiste y fundamenta que no se trata de una simple propagación de lo europeo, sino que, para crear una real vanguardia, se deben tomar las raíces autóctonas de la tierra a donde uno pertenece, logrando así un nuevo concepto de manifestación artística latinoamericana.

En ambos textos, Vallejo realza el sentimiento humano como eje central en la obra, o más bien, que la homogeneidad entre el hombre y su territorio, sea una catapulta a la creación como reflejo de las emociones del latinoamericano, en donde el apego a la tierra y a lo nativo puede llegar a ser más relevante y auténtico que optar por el uso gratuito de nuevas palabras o vanguardias lejanas y ajenas. Estos ensayos son importantes de conocer para la comprensión del pensamiento vallejiano, José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, destaca la pluma de Vallejo considerando que sus poemas se relacionan con “el nacimiento de una nueva sensibilidad. Es un arte nuevo [...] que rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos”<sup>1</sup> generando una nueva tendencia más espiritual y potente en cuanto a la universalidad autóctona de la literatura americana.

## II. La Poesía Nueva

César Vallejo publicó un ensayo en el cual explicaba el concepto de *poesía nueva*, ya que se entendía por ella a la poesía que empleaba palabras que reflejaban aspectos tecnológicos, “ciencias e industrias contemporáneas”, como por ejemplo: “cinema, motor, caballos de

---

1. Mariátegui, J.C. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1955, p. 237.



fuerza, avión, radio, jazz–band, telegrafía sin hilos” dejando de lado la sensibilidad, tan esencial en el género humano, considerando así, el uso de las palabras como un reflejo de las nuevas tecnologías y no como una muestra de lo que significa la existencia vital, la apreciación del mundo desde el alma y espíritu.

Este ensayo fue publicado en el año 1926 en dos revistas: en el mes de julio, en el primer número de *Favorables París Poema* y luego, en noviembre, en el número 3 de *Amauta*. Ya en 1927 fue publicado en el noveno número de *Revista de Avance*, el 15 de agosto.

Un mes antes de la publicación en *Amauta*, en el mes de diciembre de 1926, Vallejo le escribe una carta a José Carlos Mariátegui manifestándole su aprecio y que sigue fervorosamente la difusión de la revista ya que es “nuestro mensaje” densificando “más y más la sana inspiración peruana de nuestra acción ante el continente y ante el mundo”. Este mensaje está relacionado con el ejercicio de la escritura de la nueva poesía, en letras vallejianas:

El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos temples nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y dosificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes”<sup>2</sup>.

---

2. Verani, H. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990 p.190.

¿Dónde quedó entonces la emotividad en el creador? ¿Dónde duerme el alma y el ansia de encontrar lo realmente necesario para la plenitud del espíritu? La utilización de palabras *ad hoc* no es suficiente, la novedad no consiste en la verborrea innecesaria, sino que, se vuelve manifiesta en la sencillez y logra humildemente demostrar que las sensaciones que entrega, por ejemplo, un artefacto, pueden ser originadas con mayor fuerza e ímpetu por su sensibilidad.

Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva<sup>3</sup>.

Esta poesía nueva, es más significativa, más humana. Las “cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad”<sup>4</sup>. Para Vallejo, esta es la nueva retórica, donde se percibe una voz que está estrechamente ligada a la simpleza humana, sin fetichismos ni utilizando recursos que denoten ya la falta de naturaleza para llenarlo con lo artificial. El escritor, coloca hincapié en la gran diferencia entre estos dos tipos de poesía nueva, los cuales suelen crear confusión y recalca que “es muy importante tomar nota de estas diferencias”, lo que realmente importa está a ras de suelo y frente a los ojos de los hombres, no se debe escribir obnubilado por espejismos o sirenas que cantan y ahogan el alma, sino que, se debe escribir poesía mientras se produce una asociación entre el alma y la necesidad de sentir que de alguna manera, nos mantenemos vivos.

---

3. Verani, op. cit., p.190.

4. Ídem.

### III Contra el secreto profesional

Este ensayo escrito por César Vallejo, fue publicado en *Varietades*, año 23, número 101 el 7 de mayo de 1927 y publicado también con modificaciones, en *Repertorio Americano*, vol. 15, número 6, el 13 de agosto del mismo año. Luego se transformó en lo que Vallejo denominó un “libro de pensamientos” que nunca logró que lo editaran. En 1973, Georgette Vallejo lo publicó después de la muerte del escritor bajo el nombre de “El arte y la revolución”.

César Vallejo acusa a las nuevas generaciones literarias de tener poca actitud creadora, no poseen una verdadera poesía nueva, sino que, imitan modelos europeos que ellos consideran vanguardistas, dejando de lado sus raíces americanistas. Ya en 1921, el poeta dominicano Andrés Avelino escribió el Manifiesto Postumista, que reflejaba desde antes, este sentimiento por mantener la identidad americana, lejos de lo que en Europa se percibía:

Los mármoles de Paros y de Corinto no se han hecho para nuestras estatuas. No tendremos en nuestros calderos su rrapa de Verlaine ni de Mallarmé, de Tristán ni de Laforge. Homero y Virgilio, Goethe y Shakespeare no serán más que divinidades que respetaremos, soles apagados que no nos iluminarán. Hemos levantado la estatua con el barro grotesco de nuestra América. Si acaso caen chaparrones que nos la deformen, nos queda mucho barro que es nuestro ideal, nuestro ideal universalizado. Continuaremos modelando la estatua aunque esta no tenga más espejo donde mirarse que en el del cristal de las charcas<sup>5</sup>.

---

5. El ensayo original fue publicado en: Avelino Andrés, *Fantaseos*, Imprenta La Cuna de América, Santo Domingo, 1921.

América, en cuerpo y alma, debe mantenerse erguida y no sucumbir ante la necesidad de reproducir un arte que no le pertenece, un arte intruso que no representa a los antiguos hombres que la habitaron, tampoco al producto del mestizaje que hasta el día de hoy intenta representar modelos que se tornan antagónicos para sí mismos en todo ámbito. América tiene una rica identidad, no necesita reproducir de manera idéntica vanguardias que no le son propias, ya está nutrida con la cultura de sus pueblos originarios que han demostrado más avances espirituales que la verbosidad sin sentido de las nuevas tendencias.

El poeta peruano reconoce en estas nuevas generaciones, la continuidad de las anteriores de las que tanto reniega. “Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana”<sup>6</sup>. Estos nuevos escritores solo cambian los rótulos y siguen manteniendo la “deshumanización del arte”, concepto totalmente reprochado por Vallejo, para él, son solo la repetición infinita de un modelo que no se adapta ni pertenece a lo que en América se debe sentir y hacer. No solo desde el lado americano se discutía esta influencia mal recibida por los escritores de estas tierras, sino que también Antonin Artaud durante su permanencia en México, dictó una conferencia en el año 1936 donde reconoce que este país tiene un antiguo secreto de raza y sangre que no puede perderse con la copia que se hace de Europa, sino que debe ser al contrario, es “la civilización europea” quien debería pedir a los aztecas la fuerza de este secreto ya que “la cultura racionalista de Europa ha fallado y yo he venido a la tierra de México a buscar las bases de una cultura mágica, que puede aún resurgir de las fuerzas del suelo indio”<sup>7</sup>. En esta

---

6. Verani, op, cit., 192.

7. Artaud, A. *Mensajes revolucionarios*. Editorial Fundamentos, Madrid. España, 1981, p. 22.

postura se puede apreciar que no solo desde América se notaba cómo la fuerza de la identidad del continente se estaba perdiendo, o bien, poco a poco se estaba diluyendo, en este estanque de ilusiones forasteras, por lo que era necesario sacarla a flote reconociendo su fuerza autóctona.

En este ensayo, el escritor peruano enumera siete aportes en los que se fundamenta de pobre manera esta nueva generación de escritores para crear:

- 1) Nueva ortografía. Supresión de signos puntuativos y mayúsculas.
- 2) Nueva caligrafía del poema.
- 3) Nuevos asuntos (al claro de luna sucede el radiograma).
- 4) Nueva máquina para hacer imágenes.
- 5) Nuevas imágenes.
- 6) Nueva conciencia cosmogónica de la vida.
- 7) Nuevo sentimiento político y económico.

En cada punto, Vallejo presenta una brevísima ejemplificación tomando postulados europeos, señalando así cómo estos están presentes en la nueva forma de escribir de los escritores coterráneos. En las nuevas generaciones americanas, se ha perdido el “latido vital y sincero”, no basta con decir que se es autóctono, sino que en serlo efectivamente, aun cuando no se diga. Ahora la poesía nueva consta de estas “novedades” que no tienen relación con lo que se busca del sentimiento netamente americano, porque le son ajenos y no representan el devenir de sus verdaderos representantes. Vallejo escribió:

Pero en América, todas estas disciplinas, a causa justamente de ser importadas y practicadas por remedo, no logran ayudar a los escritores a revelarse y realizarse, pues ellas no responden a necesidades peculiares de nuestra psicología y

ambiente, ni han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan. La endósmosis, tratándose de esta clase de movimientos espirituales, lejos de nutrir, envenena<sup>8</sup>.

Por lo que Vallejo acusa:

[...]que los escritores de América toman una literatura prestada que les va trágicamente mal [...] un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, Ribemont o de Reverdy. En Chocano, por lo menos, hubo el barato americanismo de los temas y nombres. En los de ahora ni eso<sup>9</sup>.

El escritor peruano lamenta que se haya perdido la identidad de América, le apena e indigna que los nuevos exponentes de las letras americanas hayan caído al embrujo europeo, e inocentes, intentan replicar esta tendencia en el continente frente a sus pares, logrando así, solo alimentar la ignorancia de quien no conoce la riqueza que está presente en su tierra, y al igual que los creadores de la errónea “nueva poesía” solo se mantienen girando en un trompo que se hunde a sí mismo en una fuerza centrífuga.

---

8. Verani, H. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Fondo de Cultura Económica, 1990, D.F. México, p. 193.

9 Ibid., 192.

## Conclusiones

César Vallejo en estos ensayos manifiesta su preocupación por lo que acarrearán las nuevas tendencias europeas a América, el uso de palabras que van de la mano con los adelantos tecnológicos de la época que avanzan con creces, y su relación con la producción literaria como un germen que contamina lo esencial de la creación poética: la sensibilidad y la vitalidad del espíritu que desgraciadamente poco a poco se está adormeciendo por el espejismo de las nuevas vanguardias. En el texto *Contra el secreto profesional*, se reconoce el mismo error en nuevos escritores, Vallejo habla de Borges, Mistral, Huidobro, José Santos Chocano y los trata de poco originales. ¿Dónde quedó el son de plegaria que el poeta peruano plasmó en *Los heraldos negros*? ¿Dónde está la esencia del hombre que envejece frente al espejo y se ve muerto en Alféizar? ¿Qué será del niño *Paco Yunque* en medio de toda esta carnavalización poética y social? Es menester revitalizar a América con nuevos sonos para dejar que la tierra se exprese por medio de su geografía, su clima y su pueblo. Eso es lo que el escritor requiere y reclama en sus ensayos, para así iniciar una nueva literatura autóctona, llena de sentimientos, ideales y alma americanas, que los escritores vuelquen sus ojos hacia la tierra, el barro de sus esculturas o alfarería, y que a partir de ahí creen universos que les serán propios por siempre.

## **Bibliografía**

Artaud, Antonin. *Mensajes revolucionarios*. Editorial Fundamentos. Madrid. España, 1981.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Editorial Universitaria S.A. Santiago, Chile, 1955.

Larrea, Juan. *César Vallejo y el surrealismo*. Argentina. Universidad Nacional de Córdoba. Dirección General de Publicaciones, Córdoba, 1971.

Olivos B., Cristian. *Ruido de pasos de un gran criminal. Cuentos y pensamientos de César Vallejo*. Ediciones del Caxicondor, Valparaíso. Chile 2016.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)*. Fondo de Cultura Económica, D.F. México, 1990.



## EL TRÁNSITO DEL MODERNISMO A LA VANGUARDIA EN VALLEJO

Cristian Olivos Bravo

"Rubén Darío es mi padre"<sup>1</sup>, solía decir Vallejo. Su personalidad literaria se formó bajo el signo del Modernismo, escuela que iba declinando ya cuando apareció *Los heraldos negros*, aunque seguía siendo muy influyente en las letras hispanoamericanas. El nicaragüense introdujo en nuestro continente a la pléyade de malditos descendientes de Edgar Allan Poe: Verlaine, Villiers de L'isle Adam, Lautréamont, entre otros, con la publicación de *Los raros*, en Buenos Aires en 1896. Siguiendo a Rubén Darío, toda una generación de escritores se internó por el bosque de las correspondencias baudelerianas y bebió del sombrío manantial del simbolismo francés. La ensoñación visionaria del poeta, la musicalidad del verso, la huida a países exóticos o la zambullida en mitologías paganas, todo esto alimentó la producción de Lugones, Santos Chocano, Valdelomar, Eguren, Herrera y Reissig. Se trata de una literatura refinada y melancólica, cuya impronta podemos rastrear en la obra vallejana hasta la ruptura que supuso *Trilce*.

---

1. Coyné, André, *César Vallejo y su obra poética*, Editorial Letras Peruanas, Lima, 1958, p. 32.

Aún más que Darío, Herrera y Reissig fue una influencia mayor para Vallejo en esta etapa: “Los préstamos tomados de Julio Herrera y Reissig ya fueron anotados en el importante y auroral libro de la crítica vallejjiana que publicó André Coyné [...]”<sup>2</sup>. El uruguayo, autor de *Los éxtasis de la montaña*, fue considerado por Darío como el modelo ideal del poeta, por su exotismo, su aislamiento, y su “rechazo a las servidumbres de la vida cotidiana”. Cual personaje del novelista Joris Karl Huysmans, Herrera y Reissig se encerraba en su altillo con vista al mar en el centro de Montevideo, la “Torre de los panoramas” a inyectarse morfina, escribir y reunir en sus tertulias a lo más selecto del decadentismo rioplatense.

El poeta decadente se siente extranjero en una época de vulgaridad y mercantilismo que no comprende su sensibilidad exquisita y atormentada, por lo que busca refugio en la literatura, el arte y los paraísos artificiales. Baudelaire, el *dandy* excéntrico, “el primer vidente” según Rimbaud, no hizo más que seguir en esto a su maestro Poe. En el Perú de principios del siglo XX, Abraham Valdelomar calzaba a la perfección en esta figura de bohemio elegante e inconformista. Respecto a esto, Luis Alberto Sánchez en su libro *Valdelomar o la Belle époque*<sup>3</sup> señalaba “Valdelomar era un provocador y un iconoclasta que vivía raudamente quizá intuyendo que moriría pronto. Además de opio aspiraba cocaína, éter y cloretilo, e incluso algunos sostienen que se inyectaba morfina”. Asiduo a los fumadores de opio de Lima, es posible que haya llevado a Vallejo, su amigo y admirador, como hizo con el mexicano José Vasconcelos y tantos otros. Al parecer era un entusiasta propagandista del éter<sup>4</sup>.

---

2. Silva Santisteban, Ricardo. Prólogo a *César Vallejo. Obras esenciales*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2004, p. 2.

3. Sánchez, Luis Alberto. *Valdelomar o la Belle époque*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, Perú, 2009, p. 23.

4. Poderoso sedante bajo cuyo encanto cayeron Guy de Maupassant, Alfred Jarry, Georg Trakl y Henri Michaux. Vallejo trató de suicidarse con éter en 1915.

En *Los heraldos negros* Vallejo utiliza un lenguaje culterano, que cince-la como orfebre erudito. Pero su voz se deslinda del Modernismo en cuanto el preciosismo verbal ya no busca la huida de la realidad, sino que está al servicio de la expresión de sus emociones ante la intensidad de la experiencia vital. El poeta vive y sufre, como tantos otros cholos dolidos. Escribe sobre la pobreza, los amores trágicos, el sentimiento de la naturaleza, la rebelión metafísica. La orfandad y el desamparo que experimenta alejado del amor materno, se funde con la nostalgia del indio por el mundo andino avasallado con la conquista española. Por eso las *Nostalgias imperiales*, por eso la alusión al yaraví, ese lamento musical de tristeza incurable que creó el alma indígena del Perú: “Vallejo, muy mestizo y sin dejar de ser estoico, le fue devolviendo a nuestra poesía la humanidad que castraban con delicadeza los magos azules de la metáfora”<sup>5</sup>.

En *Contra el secreto profesional*, libro que quedó inédito a su muerte, Vallejo rinde un homenaje a Baudelaire, al que siente cercano por la humanidad de su rebeldía:

Porque el autor de *Las flores del mal* no fue el diabolismo, en el sentido católico de este vocablo, sino un diabolismo laico y simplemente humano, un natural coeficiente de rebelión y de inocencia<sup>6</sup>.

La figura de Vallejo se identifica en parte con la del “poeta maldito”. Su tristeza insondable, su sentimiento del destino trágico, los comparte con esos “hijos de Caín”, nacidos bajo el signo de Saturno. El sol negro

---

5. Alegría, Fernando. "Las máscaras mestizas", en *César Vallejo*. Comp. de Julio Ortega. Editorial Taurus, Madrid, España, 1975, p. 75.

6. Vallejo, César. *Ruido de pasos de un gran criminal. Cuentos y pensamientos de César Vallejo*. Editorial Caxicóndor, Valparaíso, Chile, 2016, p. 91.

de la melancolía, que inspiró a Nerval y Artaud, lo inspiró tanto como la tristeza andina.

He dicho que hay en la voz de César Vallejo una nota fatalista que le viene de su filiación ancestral, pero procede también de la novela, un poco sobresaltada, de su vida. La leyenda del artista anárquico y sensual le seduce. En este sentido, y acaso también en cierta modalidad del acento poético, César Vallejo procede de Baudelaire y de Verlaine, de Poe y de Darío<sup>7</sup>.

Pero el peruano supo salir de esos oscuros abismos gracias a la nota de esperanza que hay en su obra, esperanza que puso en la solidaridad humana y en la lucha social.

El exotismo modernista se tradujo algunas veces en una atracción por el pasado precolombino, como en la obra indigenista de Leopoldo Lugones, o los cuentos de Valdelomar ambientados en el mundo incaico. En “Nostalgias imperiales” Vallejo se identifica con el indio injusticiado, y la tristeza y la rebeldía por la suerte fatal de los pueblos originarios son la vez anhelo de justicia y esperanza de una vuelta mítica de los hijos del Sol a su antiguo esplendor. El quechua nutre su creación tanto como la lengua de Góngora, y no sólo al utilizar algunos vocablos, sino al incorporar la visión de mundo que vehicula esta lengua a su propia voz poética. Ello se evidencia en el siguiente extracto del poema:

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

---

7. Miró, César (1949). *César Vallejo. Poesías completas*. Buenos Aires, Losada, p. 12.

(...) Hay ficus que meditan, melenudos  
trovadores incaicos en derrota,  
la rancia pena de esta cruz idiota,  
en la hora en rubor que ya se escapa,  
y que es lago que suelda espejos rudos  
donde náufrago llora Manco-Cápac<sup>8</sup>.

Más tarde, en el barco que lo llevaba a Europa, el poeta, huyendo de la justicia oligárquica que lo había encarcelado y lo seguiría hostigando hasta París, comenzaría a escribir su reconstrucción del pasado andino: la novela corta *Hacia el reino de los Sciris*.

El personalísimo Modernismo vallejiiano, y su superación, pueden apreciarse en los cuentos de *Escalas*, libro aparecido en 1923, antes de partir a Europa y un año después de *Trilce*. Vimos como el predecesor del simbolismo francés, y por tanto del Modernismo criollo, fue Edgar Allan Poe. Estos cuentos de Vallejo, en especial los de la segunda sección, llamada "Coro de vientos", están emparentados con ese mundo fantasmagórico y macabro del norteamericano, en cuya atmósfera opiácea y alcohólica no se distingue ya lo natural de lo sobrenatural, la vida de la muerte, la locura de la cordura. Cuentos de dobles, locos y muertos que vuelven a encontrarse con los vivos, como *Más allá de la vida y la muerte*, cuento ganador de un concurso que le permitió imprimir *Trilce*. En este relato el narrador cuenta su regreso a la aldea natal después de largos años. Un rayo desgarrar el velo de la realidad, y comienzan a suceder hechos extraños, que culminan en el encuentro con su madre muerta. Al igual que en *Pedro Páramo*, este entrelazarse de planos de realidad está enraizado en la espiritualidad precolombina, en este caso en la creencia andina en el "Uku-Pacha", donde habitan los muertos no-muertos.

---

8. Vallejo, César. *Obra poética*; Edición de Américo Ferrari. Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1997, pp. 54-55.

El cuento “Cera”, según Trinidad Barrera, “deja sospechar visiones surgidas por efecto de la droga o del alcohol”<sup>9</sup>. En él describe su infructuosa búsqueda de un fumadero de opio abierto, en una noche de alcohol y angustia. Su vagabundaje por los bajos fondos limeños lo lleva a un pesadillesco garito, donde se juega el destino a los dados, como un eco de aquel poema de *Los heraldos negros* titulado “Los dados eternos”. Se puede apreciar ya un distanciamiento de la estética modernista en “El unigénito”, donde Vallejo satiriza los excesos estilísticos de este movimiento y caricaturiza el amor platónico parodiando la inmaculada concepción:

[...] asistía al sepelio de diez sarcófagos ingrátidos, en cuyos labrados campos de azabache, habrían, decorados a la usanza etrusca, verdes ramas de miosotys florecido portadas por piérides mútilas y suplicantes [...] <sup>10</sup>

Los cuentos de la primera sección presentan una ruptura más drástica con el Modernismo. Son audaces experimentos vanguardistas, emparentados con la libertad creativa de *Trilce*. Según Juan José Lora, amigo personal del poeta, en un artículo aparecido en *La Crónica* del 20 de julio de 1921, Vallejo había compuesto un libro de prosa y otro de versos titulado *Escalas*. Ya sea que Lora se confundió o que Vallejo hubiera considerado el título *Escalas* para lo que luego se llamó *Trilce*, lo cierto es que buena parte de ambos libros fue escrita en la cárcel de Trujillo, y su temática y sus obsesiones son comunes. Incluso el cuento “Muro este” comienza casi exactamente como el poema XLII de *Trilce: Esperaos, ya os voy a narrar todo(...)*<sup>11</sup> Se trata de pequeños relatos en los cuales se mezclan tiempos,

---

9. König, Irmtrud. "Ficción narrativa y discurso poético" en *Escalas melografiadas* de César Vallejo. Separata de "Vallejo, su tiempo y su obra". Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, Perú, 1992. p. 3.

10. Vallejo, op. cit., 59.

11. Vallejo, op. cit., 220.

historias, visiones febriles, raptos poéticos, reflexiones filosóficas. Vallejo rompe los moldes de la narrativa tradicional porque ya no sirven para dar cuenta de la complejidad del mundo, un mundo inestable, impuro, injusto. Aquí el peruano se deslinda del Modernismo de Darío, y también del Creacionismo de Huidobro, tributarios ambos del idealismo occidental, de su culto a la belleza y su confianza en la mente humana, tal como señala Saúl Yurkievich: “Mientras el poeta puro se abstrae del tiempo y del espacio inmediatos—los únicos reales, aunque caóticos, discontinuos, atomizados, relativos— Vallejo no quiere o no puede volar, porque la verdad humana la encuentra ahí abajo, a ras de suelo.”<sup>12</sup>

Para el poeta de *Trilce*, los ensueños fantásticos del opio ya no reflejan el estado mental que vive. Ahora junto al alcohol usa heroína, droga más profana que lleva a una exaltación mucho más intensa, que lo libera de la tristeza, el desaliento y las restricciones estéticas o morales. Esto último se evidencia en el poema LVII: *Bebo, ayuno, absorbo heroína para la pena, para el latido lacio y contra toda corrección*<sup>13</sup>. El poema I, según Américo Ferrari y otros críticos, se refiere al acto de la defecación. Otros, a la sexualidad, sin adornos ni rodeos: *Pienso en tu sexo [...] Oh Conciencia, pienso, sí, en el bruto libre, que goza donde quiere, donde puede. (Trilce XIII)*<sup>14</sup>. Conciencia aguda, heroica, del cuerpo, de la realidad. Al estado alterado de conciencia que produce la heroína, Vallejo le suma el del ayuno. La experiencia concreta, cotidiana, su placer y su dolor, nietzscheanamente aceptados y convertidos en la materia prima de su libérrimo juego estético. Lo que Vallejo quiere expresar en *Trilce* ya no

---

12. Yurkievich, Saúl. "Vallejo, realista y atrabiliario", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona. España, Editorial Edhasa, 2002 p.21.

13. Vallejo, César. Vallejo Esencial. Editorial Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2014, p. 127.

14. Ibid., p. 84.

puede ser dicho con el lenguaje del Modernismo. El esteticismo extático de un Herrera y Reissig, deudor a su vez del simbolismo bucólico de un Albert Samain, ya no corresponden con la vida del siglo XX, con sus revoluciones científicas y políticas, su exigencia de lucha y su sentimiento del absurdo. En el poema LV de *Trilce*, Vallejo cita un verso del poema “Otoño” de Samain, y le contrapone su estética crispada, su vanguardia personal nacida de una nueva sensibilidad hacia la multidimensionalidad de la realidad contemporánea:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.  
Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a  
cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal,  
donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en  
guardia, y versos anti sépticos sin dueño<sup>15</sup>.

La superación del Modernismo en Vallejo se dio entonces como el resultado de su itinerario espiritual, no como una respuesta a alguna influencia externa, ya sea de las vanguardias europeas o de sus émulos latinoamericanos. El paso de su misticismo humanizado a la vanguardia vitalista de *Trilce* se dio naturalmente cuando el poeta sintió la necesidad de dislocar, de violentar el lenguaje y su sintaxis, su lógica *espacio-temporal*, para poder expresar esa nueva visión de mundo, cuántica, laica, lúdica, no exenta de humor. Vallejo en París, por su labor periodística, estaba enterado de los nuevos rumbos de los saberes y haceres humanos, sabía del cubismo, de la música dodecafónica, de Einstein. La vida es una hermosa y terrible mutación de múltiples planos compenetrados en un fluir de enigmas y contradicciones. Por eso es que Vallejo mantuvo una distancia crítica con Huidobro, con los surrealistas, con todos aquellos que hacían según él ‘*juegos de salón*’. Incluso sus combativos compatriotas Magda Portal y Serafín Delmar y su revista “Rascacielos” no gozaron de su aprobación.

---

15. Vallejo, op. cit., p. 55.



Cito de un artículo aparecido en “Favorables París Poema” (el título de la revista ya desarma la estructura lógica del lenguaje):

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema”, “avión”, “jazz-band”, “motor”, “radio”, y en general de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importando que el léxico corresponda o no a una sensibilidad enteramente nueva<sup>16</sup>.

La obra de Huidobro, de quien fue amigo, no le inspiraba mayor entusiasmo: “No copia la vida, sino que la transforma, Huidobro, pero la transforma vaciándola, falseándola”<sup>17</sup>.

En la obra Vallejana de los primeros años parisinos, la nueva sensibilidad desembocará en una estética del absurdo, prefigurada ya en el famoso “Absurdo, sólo tú eres puro” de *Trilce*. Los cuentos y aforismos reunidos en *Contra el secreto profesional*, describen un universo sin sentido, un mundo de *nonsense*, en el cual Vallejo, a diferencia de los atormentados cuentos de *Escalas*, parece moverse con gusto, en busca de esa singularidad estética que buscó toda su vida como es posible ver en el cuento “Conflicto entre los ojos y la mirada”:

A los lados del hombre van y vienen bellos absurdos, premiosa caballería suelta, que reclama cabestro, número y jinete. Mas los hombres aman poner el freno por amor al jinete. Yo he de poner el freno, tan sólo por amor al animal. Y nadie sentirá lo que yo siento<sup>18</sup>.

---

16. Vallejo, César. "Poesía nueva", en la revista *Favorables París Poema*. París, Francia, julio de 1926.

17. Vallejo, César. *El arte y la revolución*. Perú. Editorial Mosca Azul, Lima, 1973, p. 55.

18. Vallejo, op. cit., p. 110.

## Bibliografía

Alegría, Fernando. "Las máscaras mestizas", en *César Vallejo*. Comp. de Julio Ortega. Madrid, España: Editorial Taurus.

Coyné, André. *César Vallejo y su obra poética*, Lima, Perú: Editorial Letras Peruanas.

König, Irmtrud. "Ficción narrativa y discurso poético" en *Escalas melografiadas* de César Vallejo. Separata de "Vallejo, su tiempo y su obra", Lima, Perú: Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayo de interpretación de la realidad peruana*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

Ortega, Julio. César Vallejo. *Trilce*. Madrid, España: Cátedra (Letras hispánicas).

Sánchez, Luis Alberto. *Valdelomar o la Belle époque*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2009.

Silva Santisteban, Ricardo. *Prólogo a César Vallejo. Obras esenciales*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú, 2004 .

Vallejo, César. "Poesía nueva", en la revista *Favorables-París-Poema*. París, Francia, julio de 1926.

\_\_\_\_\_. *El arte y la revolución*. Editorial Mosca Azul. Lima, Perú, 1973.

\_\_\_\_\_. "Contra el secreto profesional" en *Obras completas de César Vallejo; Tomo Primero*. Mosca Azul Editores, Lima, Perú, 1973.

\_\_\_\_\_. *Obra poética*; Edición de Américo Ferrari. Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ruido de pasos de un gran criminal. Cuentos y pensamientos de César Vallejo*. Editorial Caxicóndor, Valparaíso, 2016.

Yurkievich, Saúl. "Vallejo, realista y atrabiliario", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Editorial Edhasa, Barcelona, 2002.

## VALLEJO EN EL IMAGINARIO LITERARIO Y POLÍTICO DE MARIÁTEGUI

Claudio Berríos Cavieres

“Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales”.

Mariátegui, J.C. *Arte, revolución y decadencia*.

Mario Vargas Llosa escribió en 1996 un libro titulado *Utopía Arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Brevemente Vargas Llosa señaló que José Carlos Mariátegui posiciona de manera errónea y abusivamente a César Vallejo entre la lista de los indigenistas peruanos de comienzos del siglo XX<sup>1</sup>. Efectivamente Mariátegui —fundador del Partido Socialista del Perú y creador de la célebre revista *Amauta*— categorizó la prosa de Vallejo como una de carácter indigenista. Cabe preguntarse entonces, qué elementos en la poesía del creador de *Los heraldos negros* atribuye Mariátegui en la composición de la vertiente indigenista. Esta cuestión lleva inmediatamente a preguntarnos también acerca de la llamada “nueva generación” de jóvenes intelectuales que irrumpió en el Perú en la década del 20 del siglo pasado. Personajes como Jorge Bassadre, Antenor

---

1. Vargas Llosa, M. *Utopía Arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Fondo de cultura Económica. México D F, 1996, p. 63.

Orrego, Victor Raúl Haya de la Torre, Luís Alberto Sánchez, el propio Mariátegui y César Vallejo —entre otros— contemplan esta pléyade de formadores artísticos e intelectuales que cuestionaron el desarrollo de una cultura y política oligarca que se empeñaba por no morir.

En este sentido, la relación entre Mariátegui y Vallejo juega un rol fundamental en la lógica de pensar el Perú de comienzos del siglo XX. Sus encuentros, discordantes en el tiempo, que se pueden apreciar entre un sutil carteo y testimonios de reconocimiento mutuo, reflejan el armazón de la lógica que para ambos debía constituir la obra artística para el Perú y América Latina. Sus orígenes provinciales, sus carencias económicas, sus dolencias físicas y la experiencia europea de ambos, pueden dar lugar a un contrapunto de observación, haciendo alumbrar una vivencia que los nutrió de un particular posicionamiento de análisis. “Eurocéntricos” fue quizás el descalificativo más recurrente en su tiempo para referirse a ellos. Sin embargo, fue también esta vivencia la que los colocó en el meandro de una nueva literatura y representación de la realidad peruana.

Es por esto que en este ensayo utilizaremos como pre-texto a César Vallejo para acercarnos al pensamiento marxista de Mariátegui, un pensamiento que se destacó por manifestar una fuerte heterodoxia intelectual, abocada a un estudio de la realidad, como fue el caso de Perú, pero que comprendió a su vez un proyecto político que intentaba rescatar al indígena como sujeto social para la revolución.

Mariátegui escribirá un artículo publicado en la revista *Mundial* el 23 de julio de 1926 acerca de la obra de Vallejo. Texto que será posteriormente parte de su libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* que se editará en 1927. En estas palabras describe Mariátegui el trabajo de Vallejo:

El primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros*, es el ordo de una nueva poesía en el Perú. No exagera, por fraterna exaltación, Antenor Orrego, cuando afirma que “a partir de este sembrador se inicia una nueva época de la libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal”. Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado<sup>2</sup>.

Mariátegui posiciona al poeta y su obra *Los heraldos negros* como el origen de una nueva poesía nacional. Con respecto a esto, Mariátegui identifica tres periodos de la literatura peruana: uno hispanista, evocado en lo que respecta a lo colonial; el cosmopolita, que surgió de una fuerte admiración de los estilos y temas de vanguardias europeos; y el nacional, que lo cataloga como un intento por mezclar las nuevas formas y estilos artísticos con las problemáticas del Perú<sup>3</sup>. Desde una lectura superflua de *Los heraldos negros* y *Trilce*, se puede desconocer la presencia del factor indígena del cual habla Mariátegui y reprocha Vargas Llosa. El propio Mariátegui aclara esta cuestión al señalar que en Vallejo:

El sentimiento indígena tiene en sus versos una modulación propia. Su canto es íntegramente suyo. Al poeta no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también. Su arte no tolera el equívoco y artificial dualismo de la esencia y la forma<sup>4</sup>.

---

2. Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Quimantú, Santiago, 2010. p. 214.

3. En este sentido, el pensamiento de Mariátegui entorno a la literatura peruana se encuentra condensada en el último ensayo de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, titulado *Proceso de Literatura*.

4. Mariátegui, op. cit., p. 214.

En Vallejo se encuentra, por ende, no sólo una técnica nueva, sino el vitalismo que hace de él un portador de sentimiento. Esencia y forma se conjugan de manera dialéctica, resaltando una unidad que mantiene atraído a Vallejo en la realidad latinoamericana. Pareciera ser que su poesía maneja emociones más que imágenes, lo que le permite generar una poesía menos descriptiva, y por lo tanto más móvil. Comparando con otros poetas peruanos, como Mariano Melgar, Mariátegui señala que “El sentimiento indígena es en Melgar algo que se vislumbra sólo en el fondo de sus versos; en Vallejo es algo que se ve aflorar plenamente al verso mismo cambiando su estructura.”, es por eso que: “Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico.”<sup>5</sup> Mariátegui termina este artículo sobre Vallejo, señalando que: “Este es inconfundiblemente el acento de un verdadero creador, de un auténtico artista. La confesión de su sufrimiento es la mejor prueba de su grandeza”<sup>6</sup>.

Una de las pocas correspondencias entre Vallejo y Mariátegui, es la que data del 10 de diciembre de 1926 en donde el poeta agradece la opinión que el amauta dio de él:

Mi querido compañero:

Agradezco a usted en lo que vale el bondadoso juicio que me envía publicado en “Mundial”, relativo a mi labor literaria. Varios pasajes de su cariñoso ensayo llevan tal voluntad de comprensión y logran interpretarme con tan penetrativa agilidad, que leyéndolos me he sentido como

---

5. Mariátegui, op. cit., p. 214.

6. *Ibíd.*, p. 220.

descubierto por la primera vez y como revelado en modo concluyente. Su ensayo, sobre todo, está lleno de buena voluntad y de talento. Le agradezco, querido compañero, por ambas cosas<sup>7</sup>.

Este esclarecedor comentario, demuestra el eje rector que puede tener en Vallejo el indio, reiteramos, no como imagen o concepto, sino como sentimiento. Esto hace indudablemente creer en la condición de Vallejo como un artista que desde sus primeros poemas manifiesta una reivindicación del indígena, desde el vitalismo del ser indio. Será esta la reivindicación que Mariátegui considera presente en la nueva generación peruana, pues el problema indígena, dirá Mariátegui, “se presenta como el problema de la asimilación de la nacionalidad peruana”<sup>8</sup>.

Para Mariátegui, la literatura tiene una función fundamental en el desarrollo de la política y la sociedad en general, “Lo más nacional de una literatura es siempre lo más hondamente revolucionario.” Pues, “una nueva escuela, una nueva tendencia literaria o artística busca sus puntos de apoyo en el presente. Si no los encuentra parece fatalmente.”<sup>9</sup> Con esto, Mariátegui critica fuertemente la poesía pasadista que busca reivindicar el pasado como imagen estática e inerte, la cual está presente, no sólo en la nostalgia de la colonia, sino también en la nostalgia del Imperio Inca. Para Mariátegui, la nostalgia de Vallejo es la nostalgia como sensación, más que concepto e imagen, advirtiendo que “no se debe confundir su nostalgia concebida con tanta pureza lírica con la nostalgia literaria de los

---

7. La cita corresponde a una carta de Vallejo a Mariátegui, que se encuentra en *Mariátegui Total*, editorial Minerva, 1994, Lima, p. 1820.

8. Mariátegui, José Carlos, *Peruanicemos al Perú*, editorial Amauta, 1972, Lima, p. 72.

9. *Ibíd.*, p. 76.

pasadistas. Vallejo es nostálgico, pero no meramente retrospectivo. No añora el Imperio como el pasadismo perricholesco añora el Virreinato.”<sup>10</sup> Es pues, la nostalgia del indio actual, para Mariátegui, una nostalgia que se ha construido “bajo el peso de estos cuatros siglos, en donde se ha encorvado moral y físicamente”<sup>11</sup>.

Una verdadera literatura nacional tiene para Mariátegui en su seno el fuerte reflejo de representar un espíritu social que se arma en la actualidad, y de la cual es necesario ir renovándola. Por ello, la técnica nueva no es traducción de arte nuevo, salvo que ampare el sentir de una sociedad. Mariátegui, ejemplifica la vanguardia futurista italiana como aquel estilo artístico que reconocía su actualidad al proponer “limpiar Italia de sus museos, de sus ruinas, de sus reliquias, de todas sus cosas venerables” siendo movilizados “por un profundo amor a Italia.”<sup>12</sup> El futurismo en Italia, aceptando los postulados del fascismo, pereció. Sin embargo, fue una fuerza artística que logró en su primer momento proclamar una tradición a base de lo nuevo y cosmopolita, forjando constantemente un mito nacional. Para Mariátegui un verdadero movimiento artístico logra amparar en él un encuentro dialéctico entre lo nacional e internacional. Este último se lo adjudica a la ferviente “nueva generación” que ha nacido en el Perú, con personas como Antenor Orrego, Haya de la Torre, Serafín Del Mar, y el propio Mariátegui. De igual manera es parte de este espíritu la figura de César Vallejo, del cual señaló:

Lo que más nos atrae, lo que más nos emociona tal vez en el poeta César Vallejo es la trama indígena, el fondo autóctono

---

10. Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana*, Santiago, editorial Quimantú, 2010. p, 2016.

11. *Ibíd*; 235.

12. Mariátegui, José Carlos, *Peruanicemos el Perú*, op.cit., pp, 76-77



de su arte. Vallejo es muy nuestro, es muy indio. El hecho de que lo estimemos y lo comprendamos no es un producto del azar. No es tampoco una consecuencia exclusiva de su genio. Es más bien una prueba de que, por estos caminos cosmopolitas y ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos<sup>13</sup>.

Ya en otros textos de Mariátegui se encuentra la tesis de considerar a las nuevas tendencias artísticas y modelos científicos europeos los métodos con los cuales se alza la salvación de indoamérica, utilizándolos como caja de herramientas para la interpretación y acción sobre una realidad determinada. Al parecer ve en Vallejo aquel creador que deposita en la técnica el vehículo para expresar un sentir, y no el intelectual deslumbrado por el desarrollo estético de Europa. Cargo que también caía en su persona<sup>14</sup>.

De igual manera en el caso de los demás indigenistas, la presencia del indio como sujeto social, económico e histórico tuvo la peculiaridad de expresar una determinada realidad con las nuevas propuestas literarias en eclosión. A partir de esto, el indigenismo retrataría un nuevo horizonte literario, alejado de lo “exótico” y “pintoresco”.

Lo que subconscientemente busca la genuina corriente indigenista en el indio, no es sólo el tipo o el motivo. Menos aún el tipo o el motivo pintoresco. [...] Los “indigenistas”

---

13. *Ibíd.*, p. 79.

14. Como señaló en la introducción de los *Siete ensayos*: “No faltan quienes me suponen un europeizante, ajeno a los hechos y a las cuestiones de mi país. Que mi obra se encargue de justificarme, contra esta barata e interesada conjetura. He hecho en Europa mi mejor aprendizaje. Y creo que no hay salvación para Indo-América sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales.” Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. op. cit., p. 7.

auténticos —que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero “exotismo”— colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación —no de restauración ni resurrección<sup>15</sup>.

Esta mezcla entre lo literario y lo histórico—social, entrelazan una dualidad completamente ajena a aquellas voces que separaban a la literatura con la política. Mariátegui llega, por ende, a establecer un proyecto político que se encuentra afirmado en los factores múltiples con que se concibe una realidad determinada: en este caso, la búsqueda de un nuevo proyecto nacional. Es por esto que, para él, el indigenismo como corriente literaria cumple una labor política: la de generar una unidad en razón al concepto de nación. La literatura hispanista no logró concretar dicho proyecto, pues depositó sus trabajos en los residuos feudales de la Colonia, de los cuales no se podía obtener un componente propiamente peruano. Mariátegui piensa en el criollo peruano como un sujeto histórico que jamás logró emanciparse de la herencia colonial, por lo que no hay en él un sentimiento o fuerza que lo llamara a llenar los imaginarios de “nación peruana”.

Si el indio ocupa el primer plano en la literatura y el arte peruanos no será, seguramente, por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzas nuevas y el impulso vital de la nación tienden a reivindicarlo. El fenómeno es más instintivo y biológico que intelectual y teórico. Repito que lo que subconscientemente busca la genuina corriente indigenista en el indio no es sólo el tipo o el motivo y menos aún el tipo o el motivo “pintoresco”<sup>16</sup>.

---

15. *Ibíd.*, p. 232.

16. *Ibíd.*, p. 233.

En la revista *Amauta*, revista de cultura, política y polémica, creada en 1926 y dirigida por Mariátegui, la presencia de Vallejo se reflejó en los primeros números, y a pesar de no poseer una constante asistencia a las páginas de esta, sus publicaciones hablan ya de lo que Mariátegui enarbolaba como “nueva generación” del Perú: jóvenes intelectuales que toman los nuevos estilos artísticos —muchos de ellos nacidos en Europa— pero que intentan trasplantarlos con la realidad nacional, enfocada sobre todo al problema indígena. En el número 3 de *Amauta*, Cesar Vallejo manifiesta lo que significa esta “poesía nueva” que estaba forjándose

POESIA nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telégrafo sin hilos” [...] Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. [...] La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad [...] la poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna<sup>17</sup>.

La poesía nueva es, por ende, la búsqueda de sensibilidades, que en ese momento la “nueva generación” veía en la cuestión indígena. Era la búsqueda de nuevos tópicos de los cuales tratar, sin alejarse de la situación nacional, a fin también de no ser categorizados de europeizantes. De esta nueva sensibilidad artística, de la cual Antenor Orrego advirtió que “no puede ser copia o calco, sino una interpretación simbolizada y superada

---

17. Vallejo, César. “Poesía nueva”, en *Revista Amauta*, número 3, 1926, Lima, p. 17.

de lo real.”<sup>18</sup> Una búsqueda de lo real y lo posible. Una praxis sí que quiere llamar, que alienta, desde la realidad misma, a la construcción de proyecto estético, pero también político.

Dicho proyecto latente en la “nueva generación” fue el de incorporar al indígena a la modernidad. Mariátegui consideró la modernidad, no como una afirmación eurocéntrica, en donde se dejara en manos de la cultura occidental la construcción de una historia lineal y ascendente, sino como la conformación integral de un Perú que hasta el momento se encontraba fragmentado. Acá la tradición viva es la necesaria para albergar un nuevo Perú unitario, y lo más vivo era el indio. El tradicionalismo como ideología solo buscaba mantener fijo el pasado, en cambio los que apelaban a la tradición lo hacían utilizando el pasado como un almacén constantemente móvil, abierto y en pugna. Es así como Mariátegui publicará en 1927 en la revista *Mundial* un texto que llevará como título *Heterodoxia de la tradición*. El amautea señalará que existe una separación entre la condición tradicionalista de mirar el pasado y la utilización de la tradición como una articulación viva del presente, la cual se puede proyectar hacia el futuro.

No hay que identificar a la tradición con los tradicionalistas. El tradicionalismo —no me refiero a la doctrina filosófica sino a una actitud política o sentimental que se resuelve invariablemente en mero conservantismo— es; en verdad, el mayor enemigo de la tradición. Porque se obstina interesadamente en definirla como un conjunto de reliquias inertes y símbolos extintos. [...] La tradición, en tanto, se caracteriza precisamente por su resistencia a dejarse aprehender en una fórmula hermética. Como resultado de una

---

18. Orrego, Antenor. “El personaje y el conflicto dramático en el teatro, la novela y el cuento”, en *Revista Amauta número 1*, 1926, Lima. p. 17.

serie de experiencias, —esto es de sucesivas transformaciones de la realidad bajo la acción de un ideal que la supera consultándola y la modela obedeciéndola—, la tradición es heterogénea y contradictoria en sus componentes. Para reducirla a un concepto único, es preciso contentarse con su esencia, renunciando a sus diversas cristalizaciones<sup>19</sup>.

Por ello, para Mariátegui, la tradición se presenta como un agente vivo que se modela al amparo de un ideal —al que podríamos agregar el concepto de mito soreliano— posicionado como devenir de la sociedad. La misma fragmentariedad y contradicciones de las cuales habla Mariátegui al tomar la tradición, se unifican como una esencia, en este caso, de lo que es ser peruano. Por un lado, la crítica al tradicionalismo es un enfrentamiento directo a la construcción de una nación estancada en una fosilización de sus partes; mientras que la propuesta de Mariátegui es la de ir utilizando de manera subjetiva la tradición para articular un nuevo discurso. En este sentido, la literatura de la “nueva generación” lograría posicionarse en margen de la tradición como fuerza viva:

[...] la vanguardia propugna la reconstrucción peruana, sobre la base del indio. La nueva generación reivindica nuestro verdadero pasado, nuestra verdadera historia. [...] Y su indigenismo no es una especulación literaria ni un pasatiempo romántico. No es un indigenismo que, como muchos otros, se resuelve y agota en una inocua apología del Imperio de los Incas y de sus faustos. Los indigenistas revolucionarios, en lugar de un platónico amor al pasado incaico, manifiestan una activa y concreta solidaridad con el indio de hoy. [...] Este indigenismo no sueña con utópicas restauraciones. Siente el pasado como una raíz, pero no como un programa. Su concepción de la historia

---

19. Mariátegui, José Carlos. *Peruanicemos el Perú*. op. cit., p. 118.

y de sus fenómenos es realista y moderna. No ignora ni olvida ningún de los hechos históricos que, en estos cuatro siglos, han modificado, con la realidad del Perú, la realidad del mundo<sup>20</sup>.

Por ende, la labor que debe cumplir la vanguardia dentro del indigenismo, es la de velar por la construcción de un nuevo proyecto de nación que recupere y coloque la raíz de la cultura indígena en los derroteros de la nación. De esta manera, la modernidad en el Perú sería para Mariátegui la creación de una sociedad que reconoce sus fragmentos y contradicciones, pero que se constituye como unidad plena.

### **A modo de conclusión**

De esta manera, Vallejo viene a ser parte de esta nueva generación, en razón a su poesía carente de exotismos, que pregonan una sensación propia del Perú indígena. Como propio de su tiempo y espacio, el poeta de Santiago de Chuco se posiciona al alero de una pléyade de escritores e intelectuales que entrelazan las nuevas corrientes artísticas con el sentir de una sociedad nueva que busca derribar los viejos estereotipos culturales en pos de un nuevo imaginario. No es menor que Mariátegui categorice a Vallejo dentro de una nueva órbita de la literatura nacional, pues en él ve la dialéctica desbordante entre lo nacional e internacional, entre la forma y la estética. Las sensaciones que tanto alabó Mariátegui de *Los heraldos negros* no son sino la arquitectura de la poesía del sentir, de un irracionalismo vitalista si se quiere llamar, que rompe a su vez con el molde positivista de la realidad, para darle paso a un *pathos* a un proyecto nacional unitario.

---

20. Mariátegui José Carlos, *Peruanicemos al Perú*. op. cit., p. 74.

En Vallejo ve Mariátegui la impronta de una poesía que rompe la lógica tradicional de lo que era hasta ese momento la llamada “literatura peruana”, en el sentido de considerar al indio un arquetipo “exótico” del panorama nacional, sino cubrir su prosa con el sentimiento indígena mismo. La poesía vallejana vendría a llenar esa fuerza vital al indigenismo.

## Bibliografía

Mariátegui, J.C. *Perunicemos al Perú*, Amauta, Lima, Perú, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mariátegui total. Tomo I*, Minerva, Lima, Perú, 1994.

\_\_\_\_\_. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Quimantú, Santiago, 2010.

Orrego, A. (septiembre de 1926). “El personaje y el conflicto dramático en el teatro, la novela y el cuento.” *Revista Amauta, número 1*.

Vallejo, C. (diciembre de 1926). “POESIA NUEVA.” *Revista Amauta, número 3*.

Vargas Llosa, M. *Utopía Arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.



LO ANIMAL Y LO HUMANO  
EN *LOS HERALDOS NEGROS* DE CÉSAR VALLEJO

Felipe González

*a Flor*

Los cursos dictados por Heidegger en el invierno de 1929–1930 en la Universidad de Friburgo, bajo el título *Conceptos fundamentales de metafísica. Mundo, finitud y soledad*, anota Giorgio Agamben, se inspiran en las distinciones entre el hombre y el animal esbozadas por su ex alumno y zoólogo, el barón Jakob von Uexküll. Heidegger sustenta ahí sus reflexiones en la tesis de que “la piedra es sin mundo (*weltlos*), el animal es pobre de mundo (*weltarm*), el hombre es formador de mundo (*weltbildend*)”<sup>1</sup>, y se propone situar, dejando de lado la piedra y oponiendo lo animal con lo humano, la estructura fundamental del *Dasein*, del ser-en-el-mundo, para así dar cuenta de esa particular “apertura” que con el hombre se ha producido en lo viviente<sup>2</sup>.

El animal estaría, por así decir, atrapado en la mera estimulación de

---

1. Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 95.

2. *Ibíd.*, p. 94.

su entorno inmediato. Para Heidegger, comenta Agamben, “en cuanto está esencialmente aturdido e integralmente absorbido en su propio desinhibidor, el animal no puede obrar verdaderamente (*handeln*) o tener una conducta (*sich verhalten*) en relación con él: sólo puede comportarse (*sich benehmen*)”<sup>3</sup>. En definitiva, y en las propias palabras de Heidegger, al animal “le falta fundamentalmente la posibilidad de entrar en relación con el ente que él no es, así como con el ente que él mismo es”<sup>4</sup>. Para el animal el ambiente está abierto, pero no revelado<sup>5</sup>; para el animal el ambiente y sí mismo, lo ente en su totalidad, ni siquiera está ocluido como lo estaría para un hombre cuyo *Dasein* duerme en su propia alienación. Para el animal el ambiente, en tanto conjunto de desinhibidores, únicamente está abierto; no tiene la posibilidad de cerrarse ante él ni, por lo tanto, de que le sea *revelado* en tanto mundo, en tanto constructo de sentido. En el caso del ser humano, sería la facultad de palabra y pensamiento lo que lo expone al “ámbito esencial del conflicto entre develamiento y velamiento” del cual el resto de los vivientes se encuentran excluidos<sup>6</sup>. Más específicamente: su capacidad de aburrimiento profundo como anulación de todo vínculo de interés y funcionalidad respecto del ambiente, que así aparece negado, le revela al humano la totalidad del ser y lo enfrenta al ámbito de sus posibilidades<sup>7</sup>.

Estas iluminadoras reflexiones de Heidegger, comentadas críticamente por Agamben en relación al debate sobre las supuestas diferencias entre

---

3. *Ibíd.*, p. 97.

4. *Ibíd.*, p. 100.

5. *Ibíd.*, pp. 101-102.

6. *Ibíd.*, p. 109.

7. *Ibíd.*, pp. 121-123.

lo animal y lo humano, reproducen, sin embargo, como podemos ver, los presupuestos clásicos del humanismo; presupuestos según los cuales el ser humano —y principalmente el hombre en términos de género, hay que agregar— se erige como el ser aventajado de la creación. Y esto, además, según señala Mónica Cragolini desde el enfoque de los estudios críticos animales, fue apuntalado desde un principio por el conjunto de los saberes humanistas:

al constituirse las “humanidades” en disputa con la teología, ubicaron al hombre en el lugar central, subordinando el resto de la realidad a su dominio. De esta manera, la centralidad alcanzada por el modo de ser humano determinó una presencia entre lo viviente que fue pensada básicamente en términos de dominio y propiedad<sup>8</sup>.

Pero tales jerarquías en que, por lo demás, la tradición filosófica ha tenido —y tiene— un papel de la mayor relevancia, como demuestra el ejemplo de Heidegger, han comenzado a desmoronarse. Aún más, según Cragolini cada uno de los límites entre lo animal y lo humano establecidos por las humanidades ha sido cuestionado desde la aparición de los estudios etológicos. Estos evidenciaron que muchas de las “atribuciones” privativas del ser humano podían ser también consideradas como modos de ser del animal<sup>9</sup>. En la misma línea de estudio, para Julieta Yelin hoy en día “la pregunta por lo humano ha desbordado el estrecho marco al que la había confinado la filosofía moderna, volcándose al más vasto y complejo ámbito de lo “viviente”<sup>10</sup>. De esto, agrega Yelin, se desprenden

---

8. Cragolini, Mónica. “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año I, vol. II (oct. 2014), p. 17.

9. *Ibíd.*, p. 17.

10. Yelin, Julieta. “Breve estado de la cuestión animal”. *Perífrasis*. *Revista de*

algunas consecuencias éticas y epistemológicas; por lo pronto, la revisión de los conocimientos que habían sustentado las consabidas jerarquizaciones de lo “viviente”<sup>11</sup>.

El reciente escrutinio del pensamiento sobre lo animal, aquí apenas esbozado, puede contribuir, por cierto, a reconsiderar la tradición artística y en particular la tradición literaria. A partir de esto, propongo una lectura de la representación animal en *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo, primer libro del poeta que, para hacer una breve demarcación histórica, según nos informa René de Costa, “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”<sup>12</sup>, pero a la fecha, como es sabido, comparte sitio con las grandes obras de un modernismo tardío, más sencillo en el estilo y en los temas, como *Desolación* (1922) de Gabriela Mistral y *Fervor de Buenos Aires* (1923) del joven Borges. Me centraré particularmente en el tercer poema de la sección “Nostalgias imperiales” y en el poema “La araña”. En estos, Vallejo muestra una especial sensibilidad para imaginar y pensar las facultades y padecimientos de los animales, y, mucho antes de las formulaciones teóricas mencionadas, propongo, pone en entredicho la “pobreza de mundo” que les atribuye la tradición religiosa, científica y humanista occidental.

En el primero de los poemas se proyecta todo el esplendor aniquilado y perdido de la cultura incaica en la figura de unos bueyes que el hablante vallejiano observa en el presente de la enunciación:

---

Literatura Teoría y Crítica vol. 8, N° 15 (Bogotá, en-jun. 2017), p. 32-33.

11. *Ibíd.*, p. 33.

12. Costa de, René. “La diferencia de Vallejo”. *Revista Chilena de Literatura* N° 38 (1991), p. 8.

Como viejos curacas van los bueyes  
camino de Trujillo, meditando...  
Y al hierro de la tarde, fingen reyes  
que por muertos dominios van llorando<sup>13</sup>.

Como es evidente, el tropo central de este primer cuarteto es la comparación: la impronta serena y resignada de los animales se asemeja, a ojos del hablante, a la meditación melancólica y al llanto de unos reyes desplazados, los curacas, líderes de la comunidad incaica básica, el ayllu. Por un lado, el poema podría leerse como una alegoría al estilo parnasiano y simbolista, movimientos de los que sin duda se apropia el modernismo latinoamericano al que se entronca el libro primerizo de Vallejo: los bueyes no tendrían otra función que encarnar momentáneamente, para traerla a la memoria del hablante, la desgracia pasada de los líderes incas y de toda su cultura. Por otro lado, cabría atender al hecho de que Vallejo aristocratiza a unos animales comunes que por ningún lado del modernismo aparecen encarnando la elegancia aristocrática y el artístico ideal, tal como sí lo hacen cisnes y pavos reales, cuya animalidad queda clausurada, en todo caso, por una densa trama de significados prestigiosos. Además, si Gautier decía, por ejemplo, que el poeta es así como el pino de las landas, y Baudelaire que se asemeja al albatros, príncipe de las nubes, Vallejo, por el contrario, invirtiendo la relación, dice: “Como viejos curacas van los bueyes”. Es decir: el énfasis de la comparación está puesto sobre los bueyes, término principal de la analogía, y no sobre las figuras incaicas, término secundario. A mi modo de ver, lo que Vallejo busca es provocarnos un afecto de identificación con los animales al comparar a estos con los curacas, y no, como sucede en los poemas de Gautier y Baudelaire, despertar empatía por los sufrimientos humanos

---

13. Vallejo, César. *Los heraldos negros. Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2015, p. 22.

al proyectarlos sobre seres más débiles (el árbol, el pino de las landas, o el ave agredida, el albatros).

Pasando al segundo cuarteto del poema, la atención del hablante hacia los ojos de los bueyes sugiere, de hecho, la existencia de un cierto tipo de inteligencia en la interioridad animal, de una cierta capacidad de memoria y ansiedad ante el futuro; de gozo o bien de dolor moral según sean los designios de una despiadada “rueda de la fortuna”:

En el muro de pie, pienso en las leyes  
que la dicha y la angustia van trocando:  
ya en las viudas pupilas de los bueyes  
se pudren sueños que no tienen cuándo<sup>14</sup>.

En último término, es sólo a través de los ojos de los bueyes que el antiguo dolor humano aparece con claridad y en toda su magnitud ante el hablante, al tiempo que el sufrimiento animal en ningún modo pierde jerarquía en comparación al de los curacas. Ambos son exiliados, ya sea desde la propia cultura hacia la conquista española, o desde la sierra original, desde la naturaleza, a la ciudad en vías de modernización. Con mayor intensidad aparece esta observación compasiva y amorosa hacia el animal en el poema “La araña”. En este, la voz se hace menos preciosista y lírica, más llana y ligeramente prosaica; en correspondencia, el poema parece tropológicamente menos denso y no existe en él, según mi lectura, una manifiesta intención alegórica o analógica:

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

---

14. *Ibíd.*, p. 23.

hacia todos los flancos  
sus pies innumerables alargaba<sup>15</sup>.

La mirada del hablante es notoriamente más cercana y atenta que en el poema de los bueyes; mientras ahí el hablante observa a los animales “En el muro de pie”, aquí no resulta forzoso imaginarlo arrodillado y con la cabeza inclinada hacia el suelo o bien acercándose a mirar una pared<sup>16</sup>. Además, como queda dicho, no se establece una comparación humana que nos sensibilice frente a su desgracia, esperable con mayor razón frente a un animal potencialmente venenoso, ligado a un imaginario cultural tenebroso y repulsivo. El hablante en realidad se compadece del animal solo porque lo remece su pura condición de viviente herido, de viviente impedido de caminar, y que, como los bueyes, también proyecta una cierta interioridad a través de sus ojos, aunque aquí únicamente imaginados:

Y he pensado en sus ojos invisibles,  
los pilotos fatales de la araña<sup>17</sup>.

Y pues, como le resulta imposible adivinar directamente el sufrimiento de la araña en sus ojos microscópicos (“invisibles”), el hablante parece aquí más compasivo que el del poema anterior al momento de imaginar los sentimientos proyectados por esos ojos en su opacidad agónica,

---

15. Vallejo, op. cit., p. 11.

16. El cuento “Muro noroeste” de *Escalas* (1923) desarrolla una escena similar —que al parecer remite a la experiencia de encarcelamiento del poeta— y confirma esta cercanía espacial: “Me acerco, vuelvo a abrir la puerta, examino en todo el largo de las bisagras y doyme con el cuerpo de la pobre vagabunda, trizado y convertido en dispersos filamentos”. Vallejo, César. “Muro noroeste”. *Ruido de pasos de un gran criminal. Cuentos y pensamientos de César Vallejo*. Valparaíso: Ediciones del Caxicondor, 2016, p. 31.

17. Vallejo, op. cit., p. 11.

extrañamente futurista (“pilotos fatales”). Esto es evidente en la reiteración de los últimos versos:

Y he pensado en sus ojos  
y en sus pies numerosos...  
¡Y me ha dado qué pena esa viajera!<sup>18</sup>

La débil analogía de la araña con una “viajera” sólo intenta apuntalar la antítesis penosa entre viaje, movimiento, y accidente o mutilación, porque sin duda lo que se pone de relieve es la compasión del hablante al imaginar los ojos y la interioridad sufriente del animal. Particularmente en este poema de Vallejo, la observación detenida del otro-animal coincide con las características que Julieta Yelin atribuye a un acercamiento a los animales que pretenda ir más allá de la tradicional simbología de deseos, virtudes y defectos humanos, y señala entonces:

[...] si existe algo así como una “fenomenología animal”, debe descansar en una actividad creadora, transformadora del pensamiento, capaz de acceder a realidades y sensibilidades que excedan los límites de la especulación racional. No puedo saber cómo es ser un animal, pero sí imaginarlo. No tengo acceso a la interioridad del animal, pero sí a su piel.<sup>19</sup>

Y nadie como Vallejo, según se lee en los dos poemas aquí expuestos, muestra una sensibilidad imaginativa tan penetrante y humilde para ponerse en el lugar del otro, bajo la piel del otro<sup>20</sup>. Incluso bajo la

---

18. *Ibíd.*

19. Yelin, *op. cit.*, p. 35.

20. En el cuento mencionado, el narrador llega a exigir la misma justicia para la araña aplastada por su compañero de celda que para cualquier homicida: “¿No merecen, pues, ambos ser juzgados por estos hechos?”. Vallejo. *op. cit.*, p. 31.



superficie dura de las piedras y bajo la conciencia insondable de Dios, como se aprecia en los poemas dedicados a ellos en *Los heraldos negros*.

En este punto, quizá pueda ofrecer mayor claridad al pensamiento animal de Vallejo la intuición poética de Rilke censurada por Heidegger en los cursos ya citados, al decir este que el poeta checo “no sabe ni presagia nada de la *alétheia*; no sabe nada de ella ni la presagia”<sup>21</sup>. Intuición según la cual, como se lee en versos de la “Octava elegía” del Duino: “Con todos sus ojos ve la criatura / lo abierto”; o bien “Lo que hay afuera lo sabemos sólo por el rostro / del animal”<sup>22</sup>. Sugiriendo que solo a los animales se les da una visión directa del mundo, y solo en su mirada nosotros podríamos atisbar algo de él. Y en otros versos del mismo poema, lo mismo que para Heidegger constituye al Dasein y, por así decir, lo eleva por sobre los demás vivientes, la conciencia de la muerte, para Rilke significa la absoluta limitación del hombre en su relación con su entorno, con los otros y quizá consigo mismo; la conciencia de la muerte le veda la revelación del presente puro, de la vida, y si esta se despliega para los animales es precisamente porque ellos no tienen la muerte por delante:

*A ella* (la muerte) sólo nosotros la vemos; el animal libre  
tiene siempre tras de sí su ocaso  
y ante sí a Dios, y cuando camina, entonces  
lo hace hacia la eternidad, así como manan las fuentes.  
*Nosotros* no tenemos jamás, ni un solo día,  
el espacio puro ante nosotros, espacio en que las flores  
se abren sin cesar<sup>23</sup>.

---

21. Agamben. op. cit., p. 108.

22. Rilke, *Rainer Maria. Las elegías del Duino*. Santiago: Editorial Universitaria, 2001, p. 129.

23. *Ibíd.*, p. 130.

Luego, si el hombre es “constructor de mundo” lo es porque teniendo el ocaso en frente, este le bloquea la esencial plenitud de su entorno, de “el espacio puro”. La rilkeana apertura del animal hacia Dios, se condice con la relectura de Agamben sobre las reflexiones de Heidegger. Para Rilke el animal no podría ser re–ligioso, pues ha mantenido desde siempre una ligazón con Dios; para Agamben la metáfora de la mariposa nocturna quemada por la llama que la atrae, utilizada por Heidegger para ilustrar el “aturdimiento animal” en su desinhibidor, si bien muestra su no–apertura al mundo, la del animal, al mismo tiempo evidencia un “estremecimiento esencial” que, al menos, reduciría la supuesta distancia entre el animal y el Dasein<sup>24</sup>. Y así, la metáfora de la mariposa ardiente, en tanto símbolo tradicional de la unio mystica, sugiere Agamben en cierta consonancia con Rilke, permitiría develar una inusitada dimensión de lo animal en el pensamiento del filósofo de la Selva negra:

[...] aturdimiento animal y apertura del mundo parecen mantener una relación entre ellos como teología negativa y teología positiva, y esta relación entre ambos es igualmente ambigua respecto de aquella que al mismo tiempo opone y une en una secreta complicidad la noche oscura del místico y la claridad del conocimiento racional<sup>25</sup>.

Así pues, tanto para Rilke como para Agamben y su relectura de Heidegger, un conocimiento vívido, directo, no intermediado por el lenguaje ni la razón, ni por la certeza de la muerte —y parecido al que, por vía opuesta nos ofrece el aburrimiento—, se aloja en lo más profundo de la experiencia del animal absorbido por su desinhibidor, y eso, nosotros, solo podemos intuirlo por su rostro, al decir del poeta checo. De manera

---

24. Agamben, op. cit., pp. 111-112.

25. *Ibíd.*, p. 111.

aún más radical, pienso, los bueyes y la araña de Vallejo, por medio de sus ojos dolientes le abren un ámbito al humano desde el cual se hace posible la re—construcción de un mundo: en el primer poema, más allá de una mera “nostalgia imperial”, nada menos que una perspectiva histórica colmada de emoción ante la desgracia indígena, y en el segundo poema, la intensificación de un lugar de la propia interioridad en el descalabro del animal herido: “¡Y me ha dado qué pena esa viajera!”. La existencia misma de los hablantes parece estar en juego con el sufrimiento de los bueyes y la araña en los poemas de Vallejo, así como en la filosofía animal de Nietzsche, según ha señalado Vanessa Lemm, la supervivencia humana depende de la capacidad para re—vincularse con la vitalidad onírica, imaginativa de lo animal y comprender la interdependencia de todas las formas vivientes<sup>26</sup>. Como las flores de Rilke, los ojos de los animales de Vallejo, capaces de gozo y angustia, de memoria y conocimiento, se abren por un segundo para los hablantes y quizá para nosotros, sus lectores. Por un segundo, pero “sin cesar”, hacia la riqueza del espacio puro.

---

26. Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Santiago. Ediciones Universidad Diego Portales, 2010, pp. 20-21.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

Costa de, René. “La diferencia de Vallejo”. *Revista Chilena de Literatura* N° 38. 1991.

Cragnolini, Mónica. “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año I, vol. II (oct. 2014).

Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2010.

Rilke, Rainer Maria. *Las elegías del Duino*. Trad. Otto Dörr. Editorial Universitaria, Santiago, 2001.

Vallejo, César. “Muro noroeste”. *Ruido de pasos de un gran criminal. Cuentos y pensamientos de César Vallejo*. Ediciones del Caxicondor, Valparaíso, 2016.

\_\_\_\_\_. *Los heraldos negros. Obra poética completa*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2015.

Yelin, Julieta. “Breve estado de la cuestión animal”. *Perifrasis. Revista de Literatura Teoría y Crítica* vol. 8, N° 15 (Bogotá, en-jun. 2017).

## TRILCE: LA REVELACIÓN DEL TIEMPO

Victoria Herrero

*Trilce* es el gran poemario de César Vallejo, y uno de los más importantes de la vanguardia latinoamericana. Desarrolla las bases de su universo poético en *Los heraldos negros*, y alejado de la herencia modernista con que éste fue escrito, para dar paso a un lenguaje y expresión nuevos y libres.

Se ha hablado que en esta búsqueda —hasta desesperada— de alcanzar una escritura propia y auténticamente nueva “el poeta quiere vencer la trágica limitación del hombre para verter a Dios”<sup>1</sup>, como bien escribió Orrego (1922), su prologador. Vallejo alcanzó tal hermetismo que es necesario recurrir a la exégesis, o incluso a la hermenéutica para interpretarlo; hasta se ha abandonado la idea de encontrar una coherencia, ya que sus textos no representan ideas, sino emociones. Sin embargo, pienso que esta creación, en apariencia absurda e ininteligible, tiene sentido, estructura, y un sistema organizativo central, pero escapa a la gramática y la lógica tradicionales. Es un poemario que entabla una continuidad con el pasado en la consciencia de que la vida es una muerte progresiva.

---

1. Orrego, Antenor. *Prólogo a Trilce*. Editorial Príncipe, Lima, 1922. p. 3.

*Trilce* es un tránsito: la imagen es kinésica, se desplaza, y parece huir entre neologismos, disociaciones de significado y significante, y contradicciones. Vallejo se sumerge en el inconsciente y la exploración humana presentando los textos de forma casi onírica, y de alguna manera primitiva, un instinto de conservación del lenguaje (consciente de ello Vallejo escribe en *Poemas humanos* (1939) “quiero escribir, pero siento puma”<sup>2</sup>). Hay un componente frenético, orgánico, como si tuviera la necesidad de inventarse, como si el verbo fuera la carne de eso que construye y que tiene tantas ganas de vivir.

En el poema LV de *Trilce* dice:

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada  
lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cu-  
beta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que  
cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti-  
sépticos sin dueño<sup>3</sup>.

Lo primero que llama la atención, es que el poeta habla de sí en tercera persona, como si el escritor no existiera hasta que escribe y se pronuncia a sí mismo; el ser y el estar, son dos conceptos antagónicos delimitados por una línea imaginaria. La figura que relaciona la muerte soldando cada lindero y a cada hebra de cabello perdido puede interpretarse como el pasado, una trascendencia de los que fuimos. Nos define lo que perdemos, y parece irrevocable e implacable, ya que el fin nos persigue como actividad fundamental en oposición a la vida que determina como las algas y toronjiles que cantan divinos almácigos; es decir, se remontan a su inicio, tan etéreo como tangible, pero sobre todo fundado en la palabra, que tiene autonomía propia, y de este modo niega la existencia

---

2. Vallejo, César. *Poemas humanos*. Editorial Perú nuevo, Lima, 1959. p.36.

3. Vallejo, César. *Trilce*. Editorial Mago, Santiago, 2016, p. 68.

de Dios al despojar de dueño alguno a los versos antisépticos, y explora así un vacío esencial.

Ortega señala que “el poeta intenta testimoniar sobre el otro lado de la condición humana, acerca de la trama o el revés que él quiere manifestar en la experiencia”<sup>4</sup>. Podríamos hablar entonces, de un conocimiento de expresión verbal que se configura en el revés del lenguaje a partir de contradicciones y singularidades, que no tienen lugar en la lógica en lógica clásica, sino en lo absurdo e incoherente. Una paradoja que puede ser descrita como una parábola que traspasa el plano cartesiano.

Resulta difícil cuestionarse el tiempo, imaginarse en una atemporalidad supone una ingravidez en su percepción lineal e intransigente. Sin embargo, nos encontramos ante una indeterminación en cuanto a su conocimiento, y pensar en él a través de un lenguaje formal resulta tautológico. Por eso a Vallejo le es necesario ignorar el significado común de la palabra y los usos comunes de la expresión poética para crear una posibilidad de comprensión. Ortega sostiene que “el tiempo en Trilce se constituye en medida humana fundamental: el hombre es temporalidad, y el tiempo equivalencia del dolor”<sup>5</sup>. Y podemos pensar que tal vez sea cierto, por ejemplo en el poema LXX de *Trilce*:

Amémonos los vivos a los vivos, que las buenas  
cosas muertas será después. Cuánto tenemos que  
quererlas y estrecharlas, cuánto. Amemos las  
actualidades, que siempre no estaremos como estamos<sup>6</sup>.

---

4. Ortega, Julio. *Lectura de Trilce, Revista Iberoamericana de Literatura. Pennsylvania*, Editorial Comisión, 1970, p. 166.

5. Ortega op. cit., 222.

6. Vallejo, César. *Trilce*, Editorial Mago, Santiago, 2016, p. 88.

El *carpe diem* es producto de la conciencia de la muerte. Podemos relacionarlo también con la figura de la muerte soldando los linderos, como si el poeta pudiera verla tras de sí, y llegara a la angustiosa conclusión de que el presente no es más que un instante. El pasado está más cerca que el recuerdo, y éste precisa de la mente, por lo tanto, el presente es una suspensión casi animal. Podemos encontrar el mismo problema en el poema LXXV de *Trilce*:

Estáis muertos.

Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.

Flotais, nadamente detrás de aquesa membrana  
que, péndula del zenit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo,  
vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele [...]<sup>7</sup>

Al hablar de la membrana, aparece otra línea divisoria similar a la ya descrita. En ella parece haber una transmutación de presente a pasado, el filo del tiempo transcurriendo. Los muertos se transportan del presente al pasado flotando “nadamente”, y parece dejar en interrogación si son o están, si no están pero son, si no son pero están. La membrana, por lo tanto, bien podría ser el presente, ya que no puede contener nada, simplemente oscila y el pasado se presenta con volumen; es la herida fundamental, esa que a los muertos no les duele.

En el poema II de *Trilce* Vallejo expresa las dimensiones contradictorias del tiempo con imágenes concretas:

Tiempo Tiempo  
Mediodía estancado entre relentes.

---

7. *ibíd.*, 93



Bomba aburrida del cuartel achica  
tiempotiempotiempotiempo.  
Era Era  
Gallos cancionan escarbando en vano.  
Boca del claro día que conjuga  
eraeraeraera.  
MañanaMañana  
El reposo caliente aun de ser.  
Piensa el presente guárdame para  
mañanamañanamañanamañana.  
Nombre Nombre.  
¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece  
nombrenombrenombrenombre.<sup>8</sup>

En el mismo texto conviven todos los tiempos verbales, en un tránsito doloroso, estos son un ciclo cerrado y sufriente. La palabra “cancionan”, tiene una indeterminación verbal, y es lo que cantan los gallos, que paradójicamente —que por su condición animal— transitan el presente y crean así el futuro, una proyección del mañana que quiere existir, pero encuentra un sustento en un presente que apenas tiene realidad. El nombre es una identidad que transita en esta angustiada indeterminación. Al respecto, Ferrari define su relación con el tiempo como “la concepción estática, cerrada de la temporalidad, reposa en una visión de la identidad a través del nombre”<sup>9</sup>.

De este modo, el poeta estructura el tiempo en una función más o menos constante que puede ser percibida en el análisis de la obra en su

---

8. Vallejo. op. cit., p. 10.

9. Ferrari. Américo. "Prólogo a César Vallejo": *La obra completa*. Madrid. Alianza tres. 1983, p. 8.

totalidad, pero difícilmente distinguida en los textos de manera individual. El presente será investigado como una frágil línea que se extingue. Basta dar un paso para dejar el anterior atrás, como si no tuviera sustancia y requiriera imaginarse dos pasos adelante. El futuro se califica en términos de vacuidad y aniquilación, es intuido como una dimensión en potencia que pareciera querer sustentarse en el presente, pero bien podría ser al revés, y se balancea en esta dicotómica posibilidad poder sustanciarse y agotarse inmediatamente. El pasado está planteado con cierta mixtura, resulta la verdadera unidad de existencia; quizás esta sea la única relación verdadera con el tiempo y que permite percibirlo. Sin embargo, el poeta transita la angustia de lo que ya pasó, la idea de ser finito lo desborda, presiente el vértigo de la ausencia propia; se abstrae y consigue la numinosa pero dolorosa revelación, que la condición humana pareciera ser la idea eterna que no perdura.

## **Bibliografía**

Ferrari, A, “Prólogo a Cesar Vallejo”, *La obra completa*, Alianza tres, Madrid, 1983.

Orrego, A, *Prólogo de Trilce*, Príncipe, Lima, 1922.

Ortega, Julio, *Lectura de Trilce*. Revista Iberoamericana de Literatura, Comisión, Pennsylvania, 1970.

Vallejo, C, *Trilce*, Mago, Santiago, 2016.

Vallejo, C, *Poemas humanos*, Perú nuevo, Lima, 1959.



**CÉSAR VALLEJO:  
LATINOAMÉRICA, INDIGENISMO Y VIDA**

Gonzalo Jara Townsend

*"Nosotros pretendemos que la espontaneidad de la vida se manifieste ahí mediante una continua creación de formas que suceden a otras formas"*

Henri Bergson

**Introducción**

**E**n nuestro trabajo nos introduciremos en algunos aspectos que parecen esenciales en la obra de César Vallejo para poder comprender lo que se encuentra internamente en su poesía y en sus ensayos: la formación de una conciencia latinoamericana manifestada en sus versos y, a la vez, la presentación de un vitalismo trágico, de una vida fuera de la "idea" sobre la misma, pero intensamente unida a lo práctico y los hechos. Esto se manifiesta explícitamente en toda su obra, la cual destruye el continuo lógico, como también, la normalidad lingüística que se manifestaba a principios de siglo XX. Para nuestros fines, nos apoyaremos en los textos de Vallejo, como también en la interpretación de características vitales que tiene Antenor Orrego sobre el poeta. Vallejo es un personaje intrépido, constante ante la vicisitudes de la vida y su relación con la misma se mantiene al borde. Todas estas características trataremos de manifestar en nuestro ensayo, mostrando a un Vallejo que en el dolor como también en la tragedia encuentra el desborde

de la vida que tiene relación con su sentir sobre lo indoamericano y la creación del continente.

### **El enfoque crítico de Vallejo sobre Latinoamérica:**

#### ***Los jóvenes americanos y Europa***

El sentimiento americanista en César Vallejo se puede apreciar en varios de sus poemas, pero también en sus ensayos, los cuales nos entregan de manera mucho más directa este sentir y las aspiraciones que tiene sobre el continente. De estos últimos, observaremos uno de ellos que fue escrito por el poeta en París, en el año 1928, publicado en la revista *Mundial*, titulado por el autor como *La juventud de América en Europa*. En este texto, critica duramente la formación de una vanguardia artística-cultural en Perú, la que es copia de Europa y sus herramientas artísticas, llevándolo esto a reivindicar una nueva creación ajena a occidente, afirmando que:

El primer paso hacia una cultura original, es decir vital, consiste en crearse la conciencia de que aún no poseemos. Esforcémonos, pues, en crear en América la conciencia austera y rigurosa de que carecemos de cultura y de espíritu propio [...]<sup>1</sup>

En la cita podemos ver cómo es que Vallejo se comienza a posicionar en contra de las posturas europeizantes de sus coterráneos y contemporáneos, mostrándolas a estas como imposturas, formas que construyen actitudes negadoras de una creación, y la vez, podemos observar una estética puramente latinoamericana que el poeta ya venía reafirmando desde su salida del Perú. Vallejo, se separa de la crítica antilógica y anti-

---

<sup>1</sup> Vallejo, César, *Vallejo esencial*, Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2014. p. 328.

positivistas de sus contemporáneos, con la finalidad de no llegar a ningún tipo de “ensimismamiento nauseabundo”. Esta actitud la toma con la finalidad de no convertirse solamente en un crítico, tiene la intención de ser un productor y así poder reafirmar solamente “lo vivo” en tanto que tal, condición vital que se encuentra solamente en el continente americano, pues se encuentra en construcción constante. Para el poeta, nada se mueve en la idea de “vida”, como ya lo comentaba en uno de sus poemas:

hoy me gusta la vida mucho menos,  
pero siempre me gusta vivir, ya lo decía<sup>2</sup>.

Para el poeta no hay placer en la idea de “vida”, en su contemplación abstracta, es decir, en su racionalización, ella se está desgastando cada vez más al ser solo un movimiento indefinido que no permite el devenir, sino que por el contrario, la detención de la existencia pues es solo un significado y no se resuelve como acto. El “vivir” como acción es lo que lo mantiene a gusto al poeta, se moviliza el ser no a través de la idea, sino que a través de la praxis más inmediata es en ese lugar donde la existencia se desarrolla, se convierte y crece.

Para César Vallejo, el nuevo continente debía mostrar su dinamismo que se manifiesta y se puede llegar a observar fuera de las ideas, pero insertado dentro de la acción. Este fenómeno solo debe y puede contemplarse en una cultura en edificación, que no se detiene como una idea fija, con cortes infinitesimales que quiebren este devenir, ya que el continente debe postular a su auto conciencia en este tiempo vivo.

---

2. Vallejo, op. cit., p. 218.

El poeta de Trujillo está exigiendo un “estilo” a su generación, está tratando de incitar a la juventud hacia una nueva manera de pensar el continente. El peruano, no sesgado por el éxito europeo y menos por sus “ideas” que se visualizaban ya como decadentes por las vanguardias europeas que estaban viendo el resurgimiento de su continente. Vallejo intenta construir algo propio. Por esta misma razón, no tiene afinidad con el movimiento surrealista de Bretón, como tampoco con otras avanzadas vanguardistas europeas y menos con quienes las imitan en Latinoamérica. El poeta acusa a este movimiento de representar y promover “ningún aporte constructivo” ya que se posicionarían igual que todas las escuelas. Todas las vanguardias como el surrealismo solo presentan “una receta” para reproducir algo que ni siquiera se muestran como original. Para el escritor de *Los heraldos negros* (1918), solo desde el continente debía florecer algo distinto y no ser una “impostura de la vida” que no llevara en absoluto a nada nuevo y creador, no debía ser manifestación de un calco y copia, una reproducción de lo ya reproducido ni en Europa ni ya en América.

Según el filósofo del norte del Perú, Antenor Orrego<sup>3</sup>, Vallejo por medio de su poesía logra descubrir su raza, y la vez su propia lengua. Para el

---

3. Antenor Orrego escribe tres textos sobre Vallejo y tiene una gran admiración sobre el poeta y una amistad que trascendía su generación. El filósofo nortino, afirma que su pensamiento era novedoso y distinto a su generación: “El creador vitaliza el lenguaje particularizándolas, nosotros particularizamos el corazón humano desvitalizándolo. Él hace síntesis constructiva, nosotros antinomias disgregadoras, nosotros desarticulamos para conocer. Él conoce articulando. Él acerca y conecta eslabones, nosotros alejamos y dislocamos piezas [...] Él dice tú eres semejante a todos, nosotros decimos: tú eres distinto a todos. Nosotros aislamos al hombre del universo, él le liga totalmente, le hace solidario. Nosotros particularizamos al mundo, el universaliza al hombre”. Orrego, Antenor, *Obras completas*, tomo V, Casa Editorial Pachacútec, 2011, p. 194.



filósofo de Apra, esto lo hace manifestarse como un “Colón” que descubre algo nuevo, pero que estaba al frente suyo y que idealistamente fue eliminado por sus iguales, en palabras del mismo, podríamos decir que el americanismo de Vallejo va mas allá de lo geográfico:

No es un americanismo externo y pintoresco; un americanismo de Chimborazos, de Niágaras, y de Cotopaxis. Aquí no encaja el Baedeker ni el turismo cosmopolita que va tras el monstruo en el paisaje y en el hombre. Ha desaparecido el decorado como fin artístico exclusivo, para dar lugar al temblor vital, al estremecimiento humanizado, al hombre americano en su potencia y en sus gestos<sup>4</sup>.

Lo “pintoresco” queda eliminado por completo, en ello no existe posibilidad de análisis por el hecho de ser una contemplación superficial, dada por los ojos de un paseante que busca entregar un relajo a sus pensamientos. La profundidad de América es lo que se debería encontrar y eso es lo que nos muestra Vallejo en su poesía, explícita el misterio de la vida, sus altos y bajos, como también, todo el movimiento del continente. Vallejo para Orrego es la imagen de un “Colón indio”, nos hizo profundizar en nuestra posición en el universo, mostrando que no somos parte de una negación, sino que por el contrario, queremos “afirmar” y “construir” una visión de mundo con todas nuestras ruinas e inmediatas creaciones literarias y artísticas. Vallejo iniciará el camino de América, pero no el de los mapas y manuales, apuntará al de la conciencia y el sentir. El poeta cree que debemos tratar de pensar no solo en el hombre americano, sino en qué lo constituye, y desde ahí comenzar la reflexión, tratar de encontrar nuestra esencia en la formación.

---

4. Orrego, Antenor. “Mi encuentro con César Vallejo”. En *Obras completas*, Tomo III, Casa Editorial Pachacútec, 2011. p. 88.

Queda claro que para el autor de *Trilce*, América tenía que llegar mucho más lejos, salir del agujero de la explotación y de la condición de instrumento. El poeta lo manifestó en sus poemas de juventud con el ánimo de una nueva época. Estos versos fueron publicados en distintas revistas nortinas que tenían un tiraje importante en la zona y que mostraban la importancia de su pluma para toda la generación. Dentro de sus primeras composiciones, el poeta escribe el poema intitulado “¡América Latina!” el cual nos muestra su sueño sobre el continente y que este se pueda superar así mismo en su propio esplendor.

¡América latina! ¡es un tropel de heraldos  
que dominan la soberbia de la montaña azul,  
te inicia en la vida llevando entre tus venas  
cien epopeyas sacras en flor de juventud!  
América latina mitad del universo  
.....  
y siento que te agitas con el divino apresto  
de un músculo infinito que va empañar el Sol<sup>5</sup>

Vallejo en su poema explicitaba este deseo de la independencia continental, de aceptar la lozanía de su pueblo y que él mismo podría, con el cúmulo de experiencias de su propia historia, poder tapar la luz del Sol y su esplendor, constituyendo una nueva y más grande esfera luminosa que abarque sus ansias de universalización y su extensión en lo vital que supere la iluminación de la ilustración con centro en Europa y borrar con ello sus formas de mundo que opacaban lo nuevo que se manifestaba en Latinoamérica.

---

5. Vallejo, op, cit., p. 13.

## **El indigenismo como un recuento con la vida**

El indigenismo en Vallejo se convierte en algo vivo, lo que implica estar lejano a la idea de un pasado incaico grandioso y que se debía repetir, no es una farsa de la vida, no es una actitud de museo, ya que esta debe crear y mostrar su constancia creadora. Por este motivo, el indigenismo en Vallejo es propio, nace de su raza, se manifiesta de manera inconsciente sin la necesidad de colonizador, y este se desplaza por medio de la palabra poética, pero también como artilugio de independencia ante el malestar artificial de lo europeo, ya que él mismo es real y se podía manifestar en su romanticismo desgastado y tibio ante lo evidente.

Al conocer muy bien la poesía colonial y romántica, las cuales fueron parte de los estudios universitarios del poeta nortino, lo llevaron a alejarse de ella para poder superarla y de esta manera no ser parte de ninguna tradición. La creencia sobre un pasado romántico como a la vez colonial tenían como características esenciales al ser una visión de mundo quietista, parroquial y mojjigata.

En la palabra es en donde se muestra el indigenismo para el poeta, ahí se manifiesta “su fuerza telúrica de su ambiente, con el jugo estremecido de la tierra en que brota y, sobre todo, con la sustancia dramática y trágica de su intimidad”<sup>6</sup>. De esta manera, el poeta construirá una cosmología que tendrá como base el sentir indígena que se presenta en el sufrimiento manifestado en su vida, pero que se presenta como algo fresco y nuevo, es su sangre e historia que lo convierte en un referente de su tierra.

Para Vallejo existe un pensamiento indígena, ya que considera que el indio está vivo, no vive abstractamente, y por lo tanto crea su mundo

---

6. Orrego, op. cit., p. 88.

en su devenir, sin detenerse a mirar la historia y las lenguas por las que circunda. Está construyendo un sentir nuevo, sin nostalgia y resentimiento por el pasado y un futuro que vendrá. Podríamos mostrar un fragmento de su poema “Quisiera hoy ser feliz...” (1937) donde escribe:

Quisiera hoy ser feliz de buena gana,  
ser feliz y portarme frondoso de preguntas,  
abrir por temperamento de par en par mi cuarto, como loco,  
y reclamar, en fin,  
en mi confianza física acostada,  
sólo para ver si quieren,  
sólo por ver si quieren probar de mi espontánea posición,  
reclamar, voy diciendo,  
por qué me dan así tanto en el alma<sup>7</sup>.

Antenor Orrego llama a esta actitud de Vallejo un “indigenismo auténtico”, idea que también comparte con el editor de Amauta, José Carlos Mariátegui, en su texto *Siete ensayos...* tiene afinidad con el autor de *Notas marginales* (1926) en su apreciación<sup>8</sup>. Por otra parte, el filósofo del norte nos comenta sobre Vallejo y su generación que avanzaba;

No por el camino nostálgico de la tumba, que es la falsificación y la escapatoria del presente en el coloniaje y en el incario, rezumo de la antigua España y la antigua América, sino por los campos de la vida inmediata, próxima, intimista, contemporánea<sup>9</sup>.

---

7. Vallejo, op. cit., p. 202.

8. Mariátegui, se acerca al análisis de Antenor Orrego en su texto sobre Vallejo expuesto en los *Siete Ensayos...* Concuere con él en algunos puntos interesantes. Existen dos citas al autor de *Pueblo continente* y su lectura posterior parecen ser muy similares a las del Amauta en lo que respecta al indigenismo de Vallejo. Revisar: Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Minerva Editores, Lima, 2012, pp. 311-309.

9. Orrego, op. cit., p. 96.

Es por esta misma razón que Vallejo no permite que el sentir indígena se presente en su poesía como resabios del pasado de la lengua quechua o la imagen del indio imperial, sino que de manera distinta a este “pasadismo” nefasto de la colonia. Para el poeta, la vida del indio y su cultura sería material, algo vivo, que se autentifica en el presente y negando al pasado grandioso y un futuro prometedor. De manera explícita, en su poema titulado *Huaco* manifiesta tanto una actitud de estar situado frente a un mundo en que el indio está en constante construcción con sus necesarias vicisitudes de cambio, hacia la extensión de un alba y así la fermentación del indio como entidad insurrecta, viva y decidida. Mostraré un fragmento del poema para resaltar lo antes dicho:

Yo soy el coraquenque 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  
.....  
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.  
.....  
los nervios rotos de un extinto puma.  
Un fermento de Sol;  
levadura de sombra y corazón!<sup>10</sup>

---

10. Vallejo, op, cit., p. 85.

## El movimiento trágico de la vida y la muerte

Vivir es peligroso, por el hecho que es un movimiento constante, que produce la condena a todo individuo de no poder salir de esta sin tener que mentirse y negar su realidad. Este movimiento que podemos encontrar en el poeta nortino, se debe aceptar como partes de la acción y de su propia metafísica práctica, dado que se arma en la “duración” como imagen de un presente. Podemos notar esto en el autor de *Trilce* en el fragmento del poema “Hoy me gusta la vida mucho menos...”, en donde afirma que “el momento más grave de la vida no ha llegado todavía”<sup>11</sup>. Este “momento” del cual nos habla Vallejo, no ocurriría nunca, ya que no existe sentimiento que se detenga en ningún lugar, espacio o punto, no son geométricos y menos medibles. Para Vallejo, ese lapso de dolor se encuentra dentro del devenir constante, novedoso y vivo de nuestra existencia, promoviendo el espíritu de lo indeterminado, no existe detención, y por lo tanto, no hay momento final.

Vallejo al explicitar sus ideas sobre Latinoamérica y su visión viva del indio se ve obligado a profundizar en lo que él considera como la “vida” y su totalidad móvil. Este tópico se volverá central en su obra. El poeta nos permite poder percatarnos, que ella es un punto central para poder desarrollar una lectura filosófica en su obra, dado que sus implicaciones tienen relación con el vitalismo en boga en la época que se instalaba fuertemente en Perú desde las universidades y sus cátedras interna.

Para el poeta del norte, la vida en tanto que praxis, se manifiesta como trágica, como algo que escapa de su control, su movimiento es el devenir. Ya en su biografía, el poeta siempre se encontró en la perspectiva de

---

11. Vallejo, op. cit., p. 176.

que la vida se mostraba adversa a él, sin control frente ella, pero esto no implica que la misma fuera algo que negara y rechazara como la primera posibilidad de existencia.

Podemos observar en Vallejo que la muerte es parte de la vida, es una característica esencial en su constancia, es parte de su totalidad. Una de las imágenes más interesantes con la muerte se encuentra en su biografía, es la que comenta Orrego en sus textos sobre el encuentro con Vallejo en donde lo convierte en una visión en donde le dice en un ataque de desesperación:

Acabo de verme en París —me dijo— con gente desconocida y, a mi lado, una mujer, también desconocida. Mejor dicho, estaba muerto y he visto mi cadáver. Nadie lloraba por mí; la figura de mi madre levitaba en el aire, me alargaba la mano, sonriente... te aseguro que estaba despierto. He tenido la visión en plena vigilia y con carácter tan animado como si fuera la realidad misma. Siento que voy a perder el juicio<sup>12</sup>.

La muerte en Vallejo siempre se manifiesta, aparece en la vigilia, al igual que en su imagen de pseudo–locura. Es un encuentro místico, hermético y ocultista, que le permite comprender que ella es parte de su continuo y que su ordenanza trágica es única e inevitable. La vida es totalidad en su impulso, ya que con esto niega su fragmentación. Para el poeta “La muerte es expresión de su vida”, ella le entrega intensidad convirtiendo a las dos en un solo movimiento. En uno de sus poemas escribe:

[...]Mi defunción se va, parte mi cuna,  
y, rodeada de gente, sola, suelta,

---

12. Orrego, op. cit., p. 24.

mi semejanza humana dase vuelta  
y despacha su sombra una a una [...] <sup>13</sup>

El inicio de esta conciencia en la “cuna”, es la creación de un símil con el “ataúd”, es la testimonio de un morir constante y nefasto, porque vida y muerte se unifican, se encuentran en el mundo de la misma manera, es vibración vital, son una totalidad dentro del cúmulo de experiencias de los humanos, el poeta desde este momento destruye la idea y crea el acto de la vida en su inmediato presente. Vallejo nos afirma que no sufre el dolor de la existencia junto a ninguna de las religiones que se encuentran en el mundo, como tampoco con los supuestos creados por los humanos. En su poema póstumo “Voy a hablar de la esperanza” deja en claro lo siguiente:

[...] yo no sufro el dolor como César Vallejo, yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente, si no me llamáse César Vallejo también sufriría este dolor[...] <sup>14</sup>

El poeta elimina su persona en el poema, y la a vez la condición de todos los seres humanos con sus creencias particulares, pero mantiene el pesar de la vida, y es por esto mismo que podemos afirmar que la vida en sí misma es tragedia en el dolor. El sufrimiento no es individualizado, sino que por el contrario, es generalizado en la condición humana. El “hoy” en César Vallejo es la constancia marcada por la duración del tiempo, es la aceptación del “todo” como un movimiento único, dinámico y complejo que construye en su constancia.

---

13. Vallejo, César. *Poesía completa*, Ediciones AKAL, Madrid, 2005, p. 329.

14. Vallejo, op. cit., p. 181.



## **A manera de conclusión**

Podemos afirmar que estos tres tópicos revisados a lo largo del trabajo se interceptan continuamente y que por sí solos no podrían funcionar en el discurso vallejiano. Se necesitan uno con el otro. La idea de la formación de una vanguardia en Latinoamérica, necesariamente debe guardar el sustento de su conciencia originaria en el indígena, debe manifestarse como una constancia cultural y como muestra de su nuevo nacimiento, la idea de una vida sin detención que lleva a la práctica, permite a estos dos primeros tópicos mantenerse de manera viva y constante, no como ideas abstractas y retrogradadas que detienen el movimiento vital del todo. Esta es una cosmología que solo puede tener un poeta con la sensibilidad de Vallejo. Aceptamos que el autor de *Los heraldos negros* en estos tres puntos construye la movilidad del continente con su cultura naciente, tiene como intención no detenerse en los cadáveres y avanzar por la vida de manera política en el sentido que esta construye, destruye y ocasiona el conflicto.

Vallejo no podría considerar la creación sin la reformulación de estos tres tópicos de una manera constante y tampoco negar su base vital que produce la movilidad de estos dentro del universo. Los seres humanos deben tener a la vista su actividad creativa, es una misión para el poeta poder manifestar esto, los hombres no deben perder su hálito sobre la acción dentro del espacio cósmico y turbulento en el cual se encuentran los hombres. Es una necesidad vital poder aceptar el movimiento en el devenir de lo trágico.

## Bibliografía

Orrego, Antenor. *Mi encuentro con César Vallejo*. En Obras completas, Tomo III, Casa Editorial Pachacútec, Lima, 2011.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Minerva Editores, Lima, 2012.

Vallejo, César. *Vallejo esencial*. Editorial Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2014.

\_\_\_\_\_. *Obras poéticas completas*. Ediciones R.D.C, Lima, 2014.

\_\_\_\_\_. *César Vallejo. Poesía completa*. Ediciones AKAL, Madrid, 2015.

## EL HAMBRE EN CÉSAR VALLEJO

Jorge Polanco

César Vallejo es un poeta que indaga en el desnudo, en una lengua ósea que quiere desprotegerse y mostrar al ser humano en su abandono. Tempranamente Vallejo enrostra la intemperie de la escritura. Su temple desamparado conduce a la mirada que enfatiza el hambre, agudizando a su vez el sentir de una orfandad existencial en la medida en que el alimento funciona en su poesía como invocación al sentido. El hambre subraya la pobreza, impulsando al poeta a la incertidumbre y a una filiación con el prójimo por medio del dolor. Desde su primer libro *Los heraldos negros*, Vallejo manifiesta una ternura que llega a expresiones paroxísticas respecto de Dios, la herencia incaica, las figuras de la madre y la familia. Aun cuando es un libro que quizás todavía no plasma a cabalidad su estilo más definido, se muestra desde ya un cristianismo cándido que conjuga una herencia castellana multiforme, relacionada con una sintaxis y concreción peculiar que comienza a tomar forma. Es preciso recordar un elemento biográfico insólito: los dos abuelos de Vallejo fueron sacerdotes y sus abuelas indígenas. Pareciera que ese rasgo confluye en la unión entre una tradición castellana y otra indígena.

“Pareciera”, porque no puede más que intuirse como una conjetura, convergiendo subterráneamente en su poesía y tal vez en el inconsciente social y cultural de cierta parte de la escritura latinoamericana en conflicto con la prosodia de la lengua castellana.

Si bien hay que reconocer que *Los heraldos negros* no es un libro parejo o, si se prefiere, dicho en positivo: existen escauceos tempranos de la poética ‘vallejiana’, se debe a que en varios poemas el lector logra atisbar una concreción estilística concordante con una perspectiva desamparada. En estos textos, cuando se precisan imágenes de la desprotección, es donde se reconoce mayormente la pulsión poética de su escritura, extremada en la poesía de su último período. Por ejemplo, en poemas como “La araña”, “Ágape”, “El pan nuestro”, “La de a mil”, “La cena miserable, o la sección Canciones de hogar” —aparte del poema que da el título al libro—, el poeta alcanza a delinear su singular orfandad de la escritura. La precisión de estos poemas deriva en un estilo que prontamente será reconocido como vallejiano; la razón quizás se deba al aspecto antiliterario de Vallejo —destacado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega—, al pervivir un compromiso que rebasa la poesía engarzada en referencias literarias (esto no quiere decir que no existan), estableciendo preocupaciones que las trascienden. A pesar de que el poeta escribió uno de los libros experimentales más relevantes de Latinoamérica, Ortega señala con agudeza que el poeta “siempre desconfió de los experimentos poéticos de las vanguardias europeas y de su fácil influencia en América Latina [...] este poeta hizo de sus agonías y perplejidades la materia de su canto interrogante; y se propuso recuperar el sujeto sin explicaciones, al ‘hombre pobre’, huérfano de tradición”<sup>1</sup>.

---

1. Ortega, Julio. Prólogo a Vallejo, C. *Poemas Escogidos*, Ayacucho, Caracas, 1991, pp. VII y VIII. Saúl Yurkievich también destaca este aspecto. Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral, Barcelona, 1973, p. 26.

Estas preocupaciones que trascienden las referencias literarias —y cierta comprensión de la belleza— se muestran con anticipación en *Los heraldos negros* en los poemas que trazan imágenes de mayor concreción, ahí donde el poeta logra zafarse de la herencia preciosista de cierta parte del modernismo. Si bien *Trilce* es un libro vanguardista, Vallejo busca en su poética un rasgo propio que implica —como en gran parte de los poetas— desasirse del aprendizaje ganado. La “orfandad de tradición” destacada por Ortega actúa como un elemento positivo, colaborando en disminuir la “angustia de las influencias” que, en el caso específico de Vallejo, se nota en la introducción de elementos vitales, en la indagación lingüística y en las preocupaciones que insisten en situar en un “más acá” las referencias culteranas europeas, vale decir, en las figuras del desamparo que hacen reconocible su poética<sup>2</sup>. Estos aspectos se aúnan en el último libro que privilegia la mirada huérfana, decantada en esa huella vallejana que se conduce de todo lo que le rodea, incluso de los detalles más anónimos. Por ejemplo, para no salirnos de *Los heraldos negros*, el poema “La araña” precisa una fijación dolorosa por un ser vivo pequeño y despreciado, mostrando la ternura minuciosa de su poesía. La inclinación vallejana por apiadarse del mundo alrededor suyo, queda marcada por esta araña viajera que observa caminar con dificultad agónica, sintonizando con otros poemas que, en su atención por lo minúsculo y anónimo, provocan una ternura dolorosa. Aquí es donde uno puede concordar con José Ángel Valente cuando asimila a Vallejo con Walter Benjamin. Más allá de los aspectos biográficos en

---

2. La recurrencia a la numeración ha sido destacada por varios lectores, sospechando que *Trilce* provendría de la conjugación del tres. El carácter ontológico que pareciera ser asignado a los números en *Trilce* crea una hipótesis de desolación (en *Los poemas humanos* la cuantificación deja al poeta también en la precariedad acerca de sus exactitudes), donde es exagerada la multiplicación de imposibilidades culminando en una sustracción vital. Mientras más se multiplica, más aumenta el escepticismo y la orfandad.

los que pueden confluír, el año de nacimiento marca el destino que entrecruza a los dos escritores en una época de ambiente revolucionario, partiendo —en ambos casos— de una raigambre religiosa decantada finalmente en un marxismo preocupado por el lugar de los vencidos y los seres anónimos<sup>3</sup>. Tal como se desprende de los últimos poemas vallejianos, el sufrimiento se transformará en solidaridad y no en egoísmo, enfatizando el intento por dar cuenta de los desvalidos<sup>4</sup>.

En el poema “La de a mil” hallamos esa identificación con aquel que sufre, en este caso con un hombre que vende folletos, identificándolo a su vez con la imagen de un dios doliente, que anda vestido de andrajos, pregonando: “El suertero que grita *La de a mil* / contiene no sé qué fondo de Dios”. Esta imagen conjuga con la del dios enfermo que cierra el libro en “Espergesia”, donde el poeta se culpabiliza ante la divinidad por su maldad. La vocación por la ternura contiene un aire de orfandad universal, un aire de vacío y dolor metafísico, que va desde avizorar una araña en su agonía hasta el Dios enfermo que puede vestirse de suertero, una inclinación proveniente de la tradición cristiana que exige pensar al prójimo como Cristo. En *Los heraldos negros*, el poema ejemplar de este ángulo de lectura es “El pan nuestro”, donde la culpa empuja al poeta a sentirse ladrón ante el simple hecho de nacer y, quizás por ello, haberle robado los huesos a otra persona; todo en el contexto de la miseria y la falta de pan de los pobres, en que nada queda fuera, ni siquiera dios en la Cruz. En este poema de latrocinio óseo, aparece a su vez el hambre y

---

3. En otro contexto, aunque en un plano de lectura parecido, Lora Risco observa en el poeta esta preocupación por los postergados en relación con el origen ancestral mestizo. Lora Risco, *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)*, Andrés Bello, Santiago, 1971, p.16. La similitud benjaminiana salta a la vista en esta referencia.

4. Vallejo, César, *Obra poética*, Universitaria, Santiago, 1997, p. XXV.

el pan, conjugados con la culpabilidad frente a la incapacidad de ofrecer a los más pobres lo mismo que el poeta puede comer. Un hogar que reciba a los desposeídos y, con ello, una justicia total, son solicitados por el poeta con ese “no sé qué” y un “no sé quién” (porque la misma divinidad aparece herida), a la que retorna su poesía implorando por alguien que resguarde del desamparo. En otras palabras, que proteja también del hambre.

El alimento contiene un contraste dramático con la hambruna, pero también invoca la pregunta por el sentido, como muestra “La cena miserable” que habla con acritud de la comida, al terminar con la voz del niño interrogándose por la muerte y la vida como una especie de absurda mofa: “De codos / todo bañado en llanto, repito cabizbajo / y vencido: hasta cuándo la cena durará / Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla, / y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara / de amarga esencia humana, la tumba... / Y menos sabe / ese oscuro hasta cuándo la cena durará”<sup>5</sup>. A pesar de estar sentados a la mesa, el alimento parece una broma cruel porque alguien juega a mostrárselos escondiéndolo, como una metáfora asimismo de haberlos invitado a vivir sin haberles preguntado. Y claro, la cena así se transforma en miserable y angustiada. Por eso quizás asoma en los primeros versos la “Duda” con mayúscula, entregando “blasones” que intentan aplacar vanamente el sufrimiento de haber llegado al mundo en completa indefensión. Podríamos afirmar que el hambre en *Los heraldos negros* se articula desde el desamparo a nivel existencial y metafísico: la llegada de los seres humanos a la vida desguarnecidos de sentido. Al final de su escritura, esta observación inducirá a Vallejo hacia una literatura comprometida socialmente que al mismo tiempo cuestionará la capacidad efectiva de la poesía.

---

5. Vallejo, op.cit., p. 86.

En los poemas citados, entre otros que podrían destacarse, comparece esta orfandad universal que insistirá hasta el final en su escritura poética, aunque en *Trilce* se traspasará también al ámbito del lenguaje. Desde ya el hambre y el sufrimiento contienen algo irremisible en este libro, una especie de desolación que implicará en Vallejo tanto un impulso por querer saciar a los hambrientos como el testimonio de impotencia frente a sus posibilidades. Esta tensión está presente en la mayoría de los poemas del desamparo, creando una necesidad mayor por referirse a los desposeídos y no apoltronarse. En su escritura vibra la paradoja por no disolver aquella tensión, como se puede colegir de una manera aún más patente en el maravilloso poema “Un hombre pasa con un pan al hombro”.

\*\*\*\*\*

La singularidad de Vallejo no proviene solamente de su contenido temático; existe una prosodia que comienza a distinguirla de la poesía española, y también respecto de sus pares chilenos o argentinos de ese tiempo. Recuérdese que Vallejo discutió la poesía escrita por Mistral, Neruda y Borges, tildándolas casi como reproducciones europeas<sup>6</sup>. Pese a la injusticia de sus afirmaciones, en ellas se observa la búsqueda de una independencia literaria que ofrezca un ritmo propio. Vale decir, un ritmo que vaya de acuerdo con la velocidad y giros de nuestro presente, donde no basta con ampliar el registro léxico usando palabras nuevas, sino también es preciso modificar la estructura sintáctica. En Vallejo no perdura un indigenismo léxico como en la poesía de Arguedas; existe, eso sí, una “herencia”, que la podemos leer, por ejemplo, en el poema

---

6. Vallejo, César. “Contra el secreto profesional” en: *Escritos en prosa*, Losada, Buenos Aires, 1994.



*Huaco* cuando dice: “a veces en mis piedras se encabritan / los nervios rotos de un extinto puma”<sup>7</sup>, asomando la idea de ruptura, de quiebres que serán extremados a través de las elipsis en *Trilce*. Uno podría esperar a partir de aquí una continuidad en los nervios rotos del puma, en la herencia andina del pasado inmemorial, y algo de eso ocurre, pero no retozando a manera de un programa, sino asumiéndolo desde dentro de la estructura quebrada del verso, desde su “poética del esguince”<sup>8</sup>. El poeta ubica la palabra en un conflicto verbal a partir del presente, poniéndose ya en el lugar del desamparo; un desamparo que consolida su libro más experimental: *Trilce*. Como atestigua en sus cartas, Vallejo buscaba en este poemario una libertad formal y vital que implicaba a su vez la desprotección de los resguardos que podría entregarle una estructura poética ganada de antemano.

El libro ha nacido en el mayor vacío —señala en una de sus cartas—. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás [...] ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva<sup>9</sup>.

---

7. Vallejo, César, *Obra Poética*, Universitaria, op cit., p. 66.

8. Así define la poesía de Vallejo, Enrique Ballón Aguirre, en “La lengua: enredos de enredos de los enredos”, en *Obra poética completa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.

9. Vallejo, op. cit., p. 690.

Esta búsqueda de libertad llama la atención a algunos intérpretes por la cercanía de *Trilce* con *Los heraldos negros*; aun cuando solo tres años los diferencian en publicación, un giro radical ha ocurrido entre un texto y otro. Desde el uso de neologismos, el empleo de aliteraciones y juegos verbales que decantan en una sonoridad que pareciera indicar algo que se sospecha, pero que no se evidencia; se crea ese hermetismo que redundaba en la imposibilidad de cercar fácilmente el sentido. Por lo tanto, el lector también es arrojado a la intemperie a causa de la libertad requerida por el libro. El hito de *Trilce* remarca el tono de una lengua que indaga en sus propios derroteros. Saúl Yurkievich señala que es una “poesía que se hace desde dentro y en contra de la lengua”<sup>10</sup>. *Trilce* muestra a nivel del signo un hambre de lenguaje, un erotismo verbal que implica insaciabilidad; un impulso de escritura que engulle todas las formas posibles que tiene a su disposición el poeta, construyendo una poética que elude los resguardos ya alcanzados con anterioridad y que al mismo tiempo trae consigo un cuestionamiento radical de la lengua. Vallejo escribe desde un hambre verbal que no se conforma ni se asienta en la confianza poética; las rupturas lingüísticas están atravesadas por el balbuceo, por un paradójico destierro en el lenguaje. Según Guillermo Sucre, en *Trilce* existe un arraigo lingüístico que empieza por el desarraigo<sup>11</sup>. El hambre de palabras se acrecienta en la medida en que el poeta requiere una libertad creadora, impulsándolo a entrelazar diversas formas verbales al grado de romper la sintaxis y la dicción (“Vusco volver de golpe el golpe”, del *Trilce* IX, o “Alfan alfiles a adherirse / a las junturas, al fondo, a las

---

10. Vallejo, op. cit., p.36. Respecto de la relación entre *Los heraldos negros* y *Trilce*, en este libro se incluye la interpretación de Osvaldo Fernández sobre la relación entre los dos poemarios.

11. Sucre, G. “Vallejo: inocencia y utopía”, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p.116. *Trilce*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993, p.15.

testuces” de *Trilce* XXV, por ejemplo); las palabras vibran sin garantías, sin un asidero fijo, en un tránsito que busca llegar a otro ritmo. El título del libro corrobora su soledad, el neologismo involucra un quiebre, una ruptura inventiva en la prosodia que no tiene precedentes. Este es uno de los grandes asombros que provoca *Trilce* al compararlo con *Los heraldos negros*: el poeta alcanza una densa zona poética cuyas formas expresivas desnudan la orfandad.

En su texto sobre el hablar materno en César Vallejo, Julio Ortega es enfático: “el lenguaje no es ‘la casa del ser’ (como en el idealismo heideggeriano) sino el espacio del desamparo. Si el carácter inefable de la tradición mística (y de la lírica) implica un discurso de la plenitud (‘un no sé qué que quedan balbuciendo’, etc), el ‘yo no sé!’ vallejiano implica un discurso de la carencia, el balbuceo que verifica la erosión del edificio de la tradición. En esa fisura nombra Vallejo”<sup>12</sup>. En esta lectura de Ortega se concentra la precariedad que afecta al lenguaje vallejiano. A pesar de que no pueda comprenderse bien lo que quiere consignar ese “idealismo heideggeriano”, se logra entender la distinción que quiere establecer en las concepciones que habría entre el poeta de la plenitud y el poeta del desamparo, sobre todo en las diferencias que condicionan el modo de nombrar. Vallejo no es un vate protegido por los dioses, capaz de servir de pararrayos celeste (al modo de la lectura heideggeriana sobre Hölderlin); tampoco es una especie de vidente que inaugura a través de su palabra y que es portador del destino humano, asentado en una confianza plena del lenguaje. La necesidad de Vallejo por nombrar recae en la fisura, en la rearticulación de una palabra balbuceante, temblorosa y que, al mismo tiempo, ofrece un extraño significado. Desde esa desnudez de incertezas que yace en la insólita

---

12. Vallejo, op. cit., p. 607.

concatenación de las palabras, proviene la añoranza de la madre y el hogar; vale decir, del alimento que ofrece sentido y refugio. A menudo el alimento en Vallejo es signo de exuberancia de sentido, sobre todo cuando es resguardado por el cobijo materno, que en el hogar entrega protección frente a la inseguridad del mundo. El poema *Trilce* XXVIII es en este sentido imprescindible: “He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni suplica, ni sírvete, ni agua [...] Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir / de tales platos distantes esas cosas, / cuando habrase quebrado el propio hogar, / cuando asoma ni madre a los labios. / Cómo iba yo almorzar nonada”. La falta del alimento compartido en el hogar materno constituye la contraparte del alimento consumido en la orfandad. Aquí habría que insistir en la oposición con Heidegger, debido a que el almuerzo en la mesa de la madre tiene que ver con el resguardo, la seña de pertenencia y la confianza de sentido; en cambio el hambre da cuenta del desamparo, del titubeo del lenguaje cuando ni siquiera asoma “madre” a los labios, puesto que el poeta vive en una errancia en la que duele el paladar ante la miseria del amor “ajeno”.

Dicho sea de paso, como conjetura, uno puede ver en esta indisposición de la lengua una diferencia entre el “suelo paterno” que confía en la potencia de las palabras y la ausencia de la madre como intemperie del lenguaje. En Vallejo se intuye a Celan, Lihn, Kertész, entre muchos más. Es sugerente apuntar que en varios poemas de Vallejo aparece la imagen de la casa, que en los poemas póstumos se reitera de tal manera que pareciera que nunca se ha salido de ella. La casa vista, inclusive, como trauma, como la *casa del dolor* en el poema “Las ventanas se han estremecido”; la casa asimilada a una tumba, donde “alguien se va, alguien queda” en el poema “No vive ya nadie”. Salvaguardando las distancias, es iluminador relacionar al respecto un pasaje de la conversación entre Juan

Luis Martínez y Guadalupe Santa Cruz, cuando el primero señala sobre su poema *La desaparición de una familia* que "lo que más me extraña con el tiempo en ese texto es que hay personajes: el personaje padre y los personajes hijos, los animales en la casa, incluso, pero la ausencia de la madre, sustituida por la casa seguramente" A lo que Santa Cruz responde: "La casa como gran madre. Uno sólo puede perderse en la madre. Seguramente los muros son el padre [...]"<sup>13</sup>.

La muerte de la madre tanto simbólica como real conlleva en la poesía de Vallejo la ausencia de sentido; la pérdida de la casa como suelo de origen, la condena a la extranjería. Ya no existe ánimo ni siquiera para almorzar cuando el alimento ofrecido en el calor hogareño no está disponible. Este énfasis de la anorexia vallejana patentiza la precariedad del mundo, la falta de significado y arraigo a una casa que cobije. Plasma así la oposición con el concepto de poeta confiado en el lenguaje, en un origen que relumbra sentido y que a través de su pertenencia al mundo pueda entregarle un destino a los mortales y a la historia, tal como se desprende del lugar que ocupa el vate en *Hölderlin y la esencia de la poesía*<sup>14</sup>. Según Yurkievich, en Vallejo "la poesía no es el apoyo ontológico, aquélla que, al nominar, otorga el ser, la que detenta el verbo esencial"<sup>15</sup>. El hambre y el desamparo concatenan la carencia de sentido. Esta es otra razón por la que "el libro ha nacido en el mayor vacío", citando la carta antes mencionada.

Aquí se encuentra un aspecto primordial de la escritura: el hambre permite a Vallejo continuar escribiendo, a pesar del silencio de sus pu-

---

13. Martínez, Juan Luis. *Poemas del otro*, Universidad Diego Portales, Santiago, 2003, p. 95.

14. Heidegger, Martín. en *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

15. Yurkievich, op. cit., p. 13.

blicaciones poéticas después de *Trilce*. La insistencia en la precariedad no clausura al poeta en el solipsismo; por el contrario, impulsa a condolerse de los más desprotegidos, evidenciando por vía de la palabra la fragilidad de los seres vivos. Quizás por ello se reiteren las imágenes óseas que apuntan al despojamiento, a la indefensión existencial. En el último Vallejo las claves marxistas y cristianas se reúnen en la preocupación por la singularidad de los oprimidos. La patencia del hambre se transforma así en una exigencia ética y política de la escritura.

\*\*\*\*\*

En *Trilce* esta figura actúa como fuerza que potencia la escritura y como evidencia de la incompletitud de sentido, siguiendo el sendero de *Los heraldos negros*. El hambre en tanto precariedad del lenguaje traza el temblor de una palabra desprotegida que en su desamparo insiste en escribirse, incitando paradójicamente a la puesta en obra de la poesía. *Trilce* es un proyecto que se concibe en una necesidad simbólica desfondada de un armazón previo. Como expresa sutilmente Tamara Kamenszain, Vallejo corresponde al hijo adulto: proviene de:

“una categoría que en la familia literaria solo le pertenece al poeta César Vallejo. La del sujeto que no se cree autor. Ese huérfano de autoría que no tiene nada y vive a la intemperie de su propia lengua. Es que cuando él escribe madre no busca restituir con una evocación memoriosa el sustantivo perdido sino que quiere poner en escena el espectáculo que adjetiva la lengua materna”<sup>16</sup>.

---

16. Kamenszain, op. cit., p.132. Véase también acerca de la madre: Kamenszain, Támara. *Historias de amor (y otros ensayos de poesía)*, Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 134.

Aunque esta lectura se apropia de un modo peculiar de la “muerte del autor”, sigue confirmando el vacío en el que nace el libro; es decir, en las fisuras de la lengua, “en la gran boca que ha perdido el habla” (*Trilce* LVI).

La poesía de Vallejo no se diluye solo en el oficio o en las interrelaciones literarias (como sucede en todo poeta). Bien entendida, la desprotección impregna la escritura de imágenes extrañas, de asociaciones que rondan entre la ternura y la perplejidad, provocando una reflexión que plasma asociaciones sorprendentes. Vallejo parte de un desamparo universal que se traduce en una orfandad del lenguaje y una identificación con los oprimidos. El silencio poético autoimpuesto de Vallejo luego de *Trilce* proviene, en efecto, del compromiso por publicar sólo si algo justifica, como sucederá con la guerra civil española y la constatación del lugar que ocupan los postergados, que se transformarán en un acicate creativo. Vallejo requería de ese impulso que le permite señalar el rostro humano y animal, una entrega a la evidencia del otro que sale de la autocomplacencia artística. Los últimos poemas de Vallejo reúnen algo de la experimentación y extrañeza llevada a cabo en *Trilce*, pero dentro de un compromiso con la singularidad del otro; y en ese intento asoma el fracaso exigente de la escritura.

Si hacemos una dupla, en el poema “Intensidad y altura” se lee esta relación entre palabra y hambre a partir de un alimento que no satisface plenamente como en el almuerzo o los biscochos caseros de *Trilce* XXIII. La escritura es insuficiente frente al alimento requerido: la carne tiene el sabor del llanto y el alma reprimida se enlata en una conserva. Aquí la hambruna no “solo” apunta a saciarse de un alimento cualquiera, concierne también —como percibe Américo Ferrari— a la insuficiencia de amor que corta el apetito<sup>17</sup>.

---

17. Ferrari, Américo. Prólogo a *Obra Poética Completa*, Madrid, Alianza tres, 1982, p. 32.

De modo similar a *Trilce* XXIII, el poeta arrastra el lenguaje (“una trenza por cada letra del abecedario”) que le impide “decir” suficientemente. “Quiero escribir pero me sale espuma”. Hay una insaciabilidad de alimento que ofrezca sentido, una utopía donde todos puedan sentarse bien a almorzar. Falta una “tierna dulcera de amor” (*Trilce* XXIII), un lenguaje que pueda hablar con sentido y plenitud. En el poema “Y si después de tantas palabras”, aparece una mirada análoga en que a juzgar por la altura de los astros y los deseos de abundancia utópica o “eternidad”, símil de la grandeza del universo, terminemos preocupados por nimiedades como el peine y las manchas del pañuelo; si fuera así, más valdría que se lo *coman* todo y acabemos, no valiendo la pena ni siquiera la palabra. En este poema el gesto de comer no consiste “sólo” en satisfacer la necesidad fisiológica, sino también el de entregar un sentido pleno a la existencia. En “La rueda del hambriento”, la carestía es relacionada a la precariedad del español como un elemento constitutivo de la desposesión (“Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí? / Ya no más he de ser lo que siempre he de ser, / pero dadme, una piedra en que sentarme, / pero dadme, / por favor, un pedazo de pan en que sentarme, / pero dadme, / en español / algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse / y después me iré... / Hallo una extraña forma, está muy rota / y sucia mi camisa/y ya no tengo nada, esto es horrendo”)<sup>18</sup>; haciendo eco con el texto “Lánguidamente su licor”, en el cual la imagen de una gallina que empolla unos huevos vacíos, sin hijos que alimentar, es vinculada con el acto del lenguaje: “era viuda de sus hijos. Fueron hallados vacíos todos los huevos. La clueca después tuvo el verbo”<sup>19</sup>. Esta figura maternal, cristaliza la esterilidad del lenguaje, el peligro de la poesía enfrentada ya no al decir con plenitud, a la palabra correcta, sancionadora; sino a la infertilidad de incubar la palabra *justa*, precisa, singular, que concierne a la justicia de cada ser vivo.

---

18. Vallejo, op. cit., p. 364.

19. Vallejo, César. *Poemas Humanos*, Losada: Buenos Aires, 2002, p.14.



\*\*\*\*

En el poema más radical referido a la impotencia del lenguaje, “Un hombre pasa con un pan al hombro”, se da cuenta de la imposibilidad de la palabra ante la singularidad. A mi modo de ver, es el poema más inquietante de Vallejo debido a sus comparaciones. En su simpleza *extrañante* confluyen tres contornos del hambre vallejana: el poema da cuenta de un hambre del lenguaje, que proviene también del hambre corporal y política; de soslayo expresa el sentir desamparado de un hambre de sentido<sup>20</sup>. Aun cuando “Un hombre pasa con un pan al hombro” no es un texto que trate exclusivamente del apetito, plantea con mayor radicalidad la puesta en cuestión de la potencia del lenguaje. En el poema se combinan varios aspectos decisivos de la poética de Vallejo: el cuestionamiento de la escritura, la función social de la poesía y las posibilidades del conocimiento. La utilidad del saber, la capacidad de la poesía frente a las injusticias que propina la vida, el lugar que implícitamente ocuparía el arte en esta disyuntiva, y las paradojas que enfrenta el pensamiento ante la existencia concreta, son algunas de las vacilaciones que se pueden sopesar después de leer el poema. Digo “vacilaciones” porque el poema no da respuestas, sino que expone las incertidumbres. A través de la agudeza de las comparaciones, plasma la profunda disparidad ante situaciones infraordinarias que exponen la injusticia, el sufrimiento y la incertidumbre del lenguaje en el contraste con la singularidad.

Entre las múltiples paradojas que instaura el poema, la primera afecta al mismo poeta que a lo largo de su escritura no deja de escribir sobre el dolor ajeno y propio, a pesar de las contradicciones que en este texto establece en la posibilidad de referirse al sufrimiento. Esta virtuosa paradoja genera imágenes extrañas y concretas. Paradoja que se suma a

---

20. Uno de los pocos poemas satisfechos, es *Trilce* XXXV.

otra: a menudo la concreción se resalta como un atributo poético que permite brindar sentido. (Es lo que plantea Ezra Pound sobre el trabajo de los creadores o lo que resalta Erich Auerbach acerca del legado poético de Dante). La imagen de un hombre pasando con un pan al hombro proporciona una materialidad precisa, opuesta a las especulaciones del saber; hay un reducto inexpugnable que se intenta evidenciar, una imposibilidad cognitiva donde la palabra no bastaría patentizando la inutilidad. La serie de oposiciones y comparaciones no se resuelven; es más, desestabilizan el lenguaje en la medida en que la vida pareciera siempre escaparse. Al parecer, la “respuesta” ante las paradojas del poema no podría venir de la instauración de categorías epistemológicas, sino a partir de una exigencia ética y política; es decir, aun cuando no se pueda plasmar plenamente la singularidad, el sufrimiento y el hambre, “hay que” continuar haciéndolo, como muestra desde ya la perseverancia de la escritura. Porque en caso contrario, un poeta como Vallejo, riguroso y consecuente en el oficio poético, hubiese optado por el silencio definitivo. La función social de la poesía se juega en su tenacidad. Tal vez el problema primordial para referirse a la singularidad del hambre es que la escritura desde ya es palabra que troca una cosa por otra, lenguaje que en cuanto tal intenta representar en una imagen el carácter inédito de lo anónimo y singular; de allí proviene la tensión fundamental que el poema vallejiano pone en escena, aunque del mismo lugar —otra paradoja— adviene su insistencia:

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza  
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente  
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance  
¿Con qué cara llorar en el teatro?<sup>21</sup>

El sinsentido es expuesto en su mayor concreción. Incluso al grado de cuestionar implícitamente el trabajo poético anterior. Innovar la metáfora, cuando un ser humano desposeído muere y ya no come, pone en escena el absurdo de la escritura. La paradoja ayuda a constatar esta disparidad con lo “infraordinario” donde nos movemos en la vida cotidiana. Por medio de su figura la palabra quiere salir de la representación, aunque el poeta sabe también que es imposible habitar fuera del lenguaje. No existe de esta manera una respuesta certera sobre su capacidad. La radical puesta en cuestión del conocimiento frente al dolor es acentuada en este poema, proporcionando —como dijimos— la constatación que se dibuja en la poesía de Vallejo: en el cuestionamiento a la potencia del lenguaje, retumba como en la trastienda una exigencia ética y, por ende, también política, que proviene del reconocimiento de la singularidad. Así, podemos ver que los diversos contornos y énfasis del hambre se reúnen en estos poemas en una necesidad que los traspasa. Porque tanto el hambre de sentido universal que se halla en *Los heraldos negros*, el hambre como motor de escritura en *Trilce*, y el hambre proveniente de la precariedad del lenguaje, junto con el corporal y político que expone el sufrimiento concreto en *Los poemas humanos*; enfatizan una insaciabilidad que, justamente por vía del dolor y el sufrimiento, promete un punto de fuga a la homogeneidad de la lengua a través de una ética de la orfandad; una promesa que se dibuja —como en uno de sus últimos ensayos— después de que “un largo dolor, una larga opresión social, castigan y acrisolan el instinto de libertad del hombre a favor de la libertad del mundo hasta cristalizarse en actos, en acciones de libertad.”<sup>22</sup>

---

21. Vallejo, op. cit., p. 414.

22. Vallejo, op. cit., p.172.

## Bibliografía

Ballón Aguirre, Enrique. “La lengua: enredos de enredos de los enredos”, en *Obra poética completa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.

Ferrari, Américo. Prólogo a *Obra poética completa*, Alianza tres, Madrid, 1982.

Kamenzain. Támara. *Historias de amor (y otros ensayos de poesía)*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

Heidegger, Martín. en *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Lora Risco *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)*, Andrés Bello, Santiago, 1971.

Martínez, Juan Luis. *Poemas del otro*, Universidad Diego Portales, Santiago, 2003.

Ortega, Julio. Prólogo a Vallejo, C. *Poemas Escogidos*, Ayacucho, Caracas, 1991.

Sucre, Guillermo. “Vallejo: inocencia y utopía”, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p.116.

Vallejo, César. *Poemas Humanos*, Losada, Buenos Aires, 2002.

\_\_\_\_\_ *Escritos en prosa*. Losada, Buenos Aires, 1994.

\_\_\_\_\_ *Obra poética*, Universitaria, Colección Archivos, Madrid, 1997.

\_\_\_\_\_ “Contra el secreto profesional” en *Escritos en prosa*, Losada, Buenos Aires, 1994.

\_\_\_\_\_ *Trilce*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral, Barcelona, 1973.

## LOS AUTORES

### **Oswaldo Fernández Díaz**

Doctor en filosofía por la Universidad de Paris Phanteon Sorbone I. Profesor de Castellano y Filosofía por la Universidad de Chile. Director y fundador del Centro de Estudios del Pensamiento Iberoamericano (CEPIB-UV). Ha escritos en distintas revistas tanto nacionales como extranjeras. De sus publicaciones más recientes se pueden destacar: *De Feuerbach al materialismo histórico. Una lectura de las tesis de Marx* (2017), *Del fetichismo de la mercancía al fetichismo del capital* (2015), *Itinerario y trayecto herético de José Carlos Mariátegui* (2010). En la actualidad es profesor del pregrado y posgrado en la Universidad de Valparaíso en donde realiza seminarios sobre Marx, Gramsci y Mariátegui.

### **Ana María Cristi**

Profesora y Licenciada en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). Magíster en Literatura de la Universidad de Playa Ancha (UPLA); estudiante del doctorado en literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). Sus principales líneas de investigación son: narrativa chilena del siglo XX, escritura de mujeres, filosofía y literatura, subjetividades y territorio. Actualmente trabajando como ayudante de investigación en dos proyectos FONDECYT.

### **Emilio Guzmán**

Sociólogo de la Universidad de Valparaíso. Ha sido becario de la Université François Rabelais de Tours, Francia, donde ha realizado cursos de Master 2 con Anselm Jappe sobre la Nueva Crítica del Valor (Wertkritik) en la que actualmente se encuentra traduciendo. Es miembro del CEPIB-UV.

### **Teresa Concha**

Licenciada en filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha sido antologada en el libro “Poesía en Toma. Antología poética feminista” (Ediciones Punto G, 2019), compilación a cargo de Fanny Campos. Actualmente realiza clases de bioética en la Universidad Mayor.

### **María Cecilia Luna**

Estudió piano en el Conservatorio de la Universidad Católica de Valparaíso, Pedagogía General Básica por Universidad de Playa Ancha y Magister en Literatura por la misma universidad. Su última publicación es "No pasarán: La fuerza de la resistencia Madrileña en el poema de Octavio Paz" en la revista Palimpsesto de la Universidad de Santiago de Chile. Actualmente se desempeña como profesora en Villa Alemana.

### **Cristian Olivos**

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de Chile; Dibujo y Pintura en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, y Licenciado en Artes con Mención en Grabado en la Escuela de Bellas Artes de Valparaíso. Con Beuedráis Editores publicó *El pequeño Jarry ilustrado*, antología bilingüe de Alfred Jarry, en la que tradujo, ilustró y escribió los textos introductorios. Ha colaborado con ilustraciones para Ediciones Inubicalistas y para las Ediciones de la Universidad de Valparaíso. Con sus Ediciones del Caxicóndor ha ilustrado, prologado

y editado *El origen comunista en la simbólica del paraíso*, de Otto Gross, *Las tres tragedias del lamparero alucinado* de Zsigmond Remenyik y los cuentos completos de César Vallejo.

### **Claudio Berrios**

Profesor de Historia, Licenciado en Historia, Licenciado en Educación y Magister en Filosofía con mención en Pensamiento Contemporáneo por la Universidad de Valparaíso. Doctorando en el programa de estudios Interdisciplinarios de la Universidad de Valparaíso (DEI-UV). Miembro del CEPIB-UV y parte del Comité Consultivo de la Cátedra Mariátegui. Ha publicado en distintas revistas nacionales como internacionales. Editor de los *Cuadernos CEPIB-UV 2017*. Actualmente es becario por la Universidad de Valparaíso en el programa de doctorado.

### **Felipe González**

Magister en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Doctor © en Literatura por la Universidad de Playa Ancha. Profesor de los cursos de poesía chilena y poesía latinoamericana en la Universidad Católica de Valparaíso (PIIE). Autor del poemario *Los zapatos de gamuza. Crónica de la muerte de Luis González* (2014), con edición bilingüe en Polonia: *Zamszowebuty. Kronikaśmierci Luisa González* (2017). Reseñista de Revista Intemperie, Letras en Línea UAH, La juguera magazine y 49 escalones.

### **Victoria Herrero**

Estudiante de Magister en Literatura de la Universidad de Playa Ancha. Ha publicado “Beatriz” (Signo, 2018) y participado en las antologías poéticas “Usurpeado” (Conunhueno 2016), “Inframundo” (La gorra, 2017), en la antologías dominicanas: “Muñecas” y “Faros de Esperanza (Rosa fucsia, 2017-2018), en la antología rumana “Vertebral” (Signo, 2017), en “Poesía en Toma” (Editorial G, 2019), en “Itinerante” (Editorial LOM, 2019).

### **Gonzalo Jara Townsend**

Profesor de Filosofía, Licenciado en Filosofía, Licenciado en Educación y Magister en Filosofía con Mención en Pensamiento Contemporáneo por la Universidad de Valparaíso. Miembro del CEPIB-UV y parte del Comité Consultivo de la Cátedra Mariátegui. Ha publicado en distintas revistas nacionales como extranjeras y ha participado en distintos simposios y coloquios a nivel nacional como también internacional. Editor de los *Cuadernos CEPIB-UV 2017* (2018) y de *La Edición Comentada de Defensa del marxismo 1934* del pensador peruano José Carlos Mariátegui (2015).

### **Jorge Polanco Salinas**

Doctor en Filosofía, Mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valparaíso. Ha publicado los libros de poesía: *Las palabras callan* (2005), *Sala de Espera* (2011) y las prosas *Cortes de Escena* (2019), entre otras publicaciones. En ensayo, ha publicado *La zona muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn* (2004), *La voz de aliento. Reflexiones sobre escritura y testimonio* (2016) y *Juan Luis Martínez, poeta apocalíptico* (2019). En la actualidad es docente en el Instituto de Filosofía de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia.



## COLOFÓN

### EDICIONES

CIENTOS AÑOS DE LOS HERALDOS NEGROS  
© JORGE POLANCO & GONZALO JARA,  
EDITORES. RPI 307.002, ISBN 978-  
956-9301-48-3. EDITADO E IMPRESO  
EN EL TALLER INUBICALISTA DE BARRIO  
PUERTO, VALPARAÍSO EN AGOSTO DE  
2019. PARA SU COMPOSICIÓN SE UTI-  
LIZÓ LA TIPOGRAFÍA ADOBE GARAMOND  
PRO. PARA LA IMPRESIÓN DE INTERIOR  
SE UTILIZÓ PAPEL BOND AHUESADO  
DE 80 G, Y DÚPLEX DE 250 GRAMOS  
PARA LA PORTADA. SE REALIZARON 300  
EJEMPLARES. DIBUJO DE CHAN CHAN  
OLIBOS: VALLEJO CAMINO A TRUJILLO.

**INUBICALISTAS**

[WWW.EDICIONESINUBICALISTAS.CL](http://WWW.EDICIONESINUBICALISTAS.CL)

**E**n este libro encontraremos distintos ensayos que transcurren por medio del análisis literario, filosófico, sociológico y estético.

Leer *Los heraldos negros*, con un siglo a cuestas, implica reconsiderar constantemente nuestro lugar como latinoamericanos, y a la vez apreciar los espacios y modos en que las formas de pensamiento se despliegan de múltiples maneras, ya sea a través de la filosofía, la literatura, las artes visuales, la política, entre otros.

Una frase clave, citada habitualmente, abre la búsqueda a partir de Vallejo: “ser poeta hasta el punto de dejar de serlo”; perfilar la poesía hacia un horizonte que nos permita sopesar este espacio común, tensionado y complejo de la lengua.

