



En el taller de Vallejo: algunos cotejos entre las primeras versiones y versiones definitivas de poemas publicados en la primera edición de *Los heraldos negros*

In Vallejo's workshop: some comparisons between the first versions and definitive versions of poems published in the first edition of *Los heraldos negros*

ALAN SMITH SOTO¹

RESUMEN

Un cotejo de siete poemas de *Los Heraldos Negros* de César Vallejo, con primeras versiones publicadas en revistas y periódicos: “Los heraldos negros”, “Nochebuena”, “Avestruz”, “El poeta a su amada”, “La copa negra”, “Yeso”, y “Hojas de ébano”. A la vez, una exploración detenida de algunos aspectos de cada poema.

PALABRAS CLAVE: César Vallejo, *Los heraldos negros*, primeras versiones, cotejos, evolución.

ABSTRACT

A comparison of seven poems of *Los Heraldos Negros* de César Vallejo with earlier versions published in magazines and newspapers: “Los heraldos negros,” “Nochebuena,” “Avestruz,” “El poeta a su amada,” “La copa negra,” “Yeso” y “Hojas de ébano.” Also, a detailed consideration of aspects of each poem.

KEYWORDS: César Vallejo, *Los heraldos negros*, first versions, comparisons, evolution.

DESARROLLO

Nos proponemos cotejar siete primeras versiones de poemas de *Los heraldos negros* con el texto definitivo que aparece en la primera edición del libro, con el fin de ralentar nuestra atención ante el asombroso arte de César Vallejo.² Las consideraciones siguientes no sólo pretenden sorprender la rápida evolución del poeta desde el simbolismo europeo y el modernismo hispano hacia su propia voz, sino, especialmente, valernos de la morosidad que tal cotejo conlleva para entrar en detalles a veces muy pequeñitos, y escuchar, a veces, ecos semánticos implícitos, en la dinámica creativa de este singular poeta peruano y universal.

1. BOSTON UNIVERSITY, EE.UU. | aesmith@bu.edu

2. En apéndice a este estudio, ofrecemos una lista de los datos de publicación de las primeras versiones de treinta y seis poemas de *LHN*.

“Los heraldos negros”³

Primera versión: (p. 21).⁴

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!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas,
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que traiciona el Destino.
Son esos rudos golpes las explosiones súbitas
de alguna almohada de oro que funde un sol maligno.

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

Hay golpes en la vida tan fuertes! ... Yo no sé!

Versión de *LHN* (p. 20).

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!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada:
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

El cambio fundamental reside en la tercera estrofa. La primera versión reza así:

“Son esos rudos golpes las explosiones súbitas
de alguna almohada de oro que funde un sol maligno”.

Primero, notamos en esta primera versión el uso del adjetivo comodín prosódico de “rudos”, para conseguir el hemistiquio heptasilábico del verso alejandrino. Luego, la imagen cómica, por no decir grotesca, del almohadazo metálico, que es suprimido, así como el esdrújulo final rimbombante, “súbitas”, demasiado sonoro. Aquella metalización del material del mundo, casi siempre de metales preciosos, cuando no del babilónico “bronce”, y a veces de piedras preciosas, de abolengo no sólo parnasiano, sino también barroco, va acompañada en este verso original por un “sol maligno”. Vallejo desecha esta hojarasca metálica del modernismo epigonal, pero también ese “sol maligno”, redundante, ya que le hace la competencia al Dios cuyo odio se invoca en el segundo verso, diluyendo y confundiendo la presencia del Dios judeo-cristiano en el discurso filosófico, y hasta teológico, del poema.

¿Con qué reemplaza Vallejo todo ese oropel? Con el horno de su casa, ese horno que mantiene su fiera independencia en su estancia aparte y propia, que hemos visto y admirado en aquella casa del entonces número 96, calle Colón (hoy calle César Vallejo) de Santiago de Chuco:

3. Ver: Ronald Campos López. “Intratextualidad en el poema “Los heraldos negros” de César Vallejo, versión primera-versión oficial, e intertextualidad con El grito de Edvard Munch.” *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 37 (1): 27-51, 2011. El autor estudia las dos versiones desde criterios diferentes de los nuestros, y lleva a cabo una comparación con el cuadro de Munch indicado en su título.

4 Transcribimos las dos versiones según la transcripción que aparece en la edición a cargo de Américo Ferrari, indicada en la lista de referencias bibliográficas al final.

“Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema”.

Esos dos versos, criticados de la forma más ignorante por un estudioso contemporáneo suyo,⁵ son ya la plena voz del poeta. La concavidad maternal del horno de su hogar hace del pan quemado una vida malograda antes de nacer en este vientre transcendente, y si pensamos en el campo semántico cristológico, tan característico de toda su obra, el pan crepitante invoca la terrible presencia de un holocausto, cuya destrucción es también la de nuestra misma salvación. Vallejo aquí deja de lado la metáfora convencional de metal precioso y da con el correlato objetivo⁶ cuajado de su propia vida cotidiana, a la vez personalísima y transcendente.

“Nochebuena” (publicado primeramente con el título: “Nocturno”)

Primera versión: (p. 27).

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

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

Espero que ría la luz de tu vuelta,
y en la epifanía de tu forma esbelta
cantará la fiesta en oro mayor.

Repicando en tu alma mis versos entonces,
como alegre diana de gloriosos bronce
en la gracia rosa del templo de Amor.

Versión de *LHN* (p. 26).

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

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

Espero que ría la luz de tu vuelta;
y en la epifanía de tu forma esbelta
cantará la fiesta en oro mayor.

Balarán mis versos en tu predio entonces,
canturreando en todos sus místicos bronce
que ha nacido el niño-jesús de tu amor.

Este poema se publicó en su versión primera, como vimos arriba, con el título de “Nocturno”, palabra muy del gusto simbolista, que Vallejo descarta a favor del término cristiano, “Nochebuena”. Más allá de una coma en el primer verso de la tercera estrofa, que pasa a ser un punto y coma en *LHN*, las variantes están todas en la última estrofa, que es el segundo terceto de este soneto escrito en alejandrinos dodecasilábicos, típicos del verso francés, y de la resurrección del soneto por los parnasianos de mediados del siglo XIX. La prosodia es dominada por el enfático pie poético anfibráquico, que integra, en ambas versiones, los versos 3, 4, 5, 8 y 9.

⁵ Luis Astrana Marín. *El Imparcial*, 20 de septiembre de 1925, s. p.: “¿Sospechaba nadie? Un poeta metido a panadero, a quien se le quema el pan en la puerta del horno, no se ve todos los días. Ni esas crepitaciones de ningún pan se oyeron nunca sobre vivos ni muertos. ¡Muy bien! La cuestión es ser original, huir de topicos y frases de segunda mano. (...) El verdadero pan lo trae en las alforjas don César Vallejo.

⁶ “Objective correlative”, término de T.S. Eliot, definido así por su autor: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects; a situation, a chain of events, which shall be the formula of that particular emotion; such that when the general facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked”. En “Hamlet and His Problems”, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen and co. 1920, pp. 87-94, p. 92.

El cambio fundamental, que, como señalamos, ocurre en la última estrofa, manifiesta un paso más de alejamiento de la mitología pagana y su consiguiente acercamiento a la imagerie cristológica, precisamente como en “LHN” vimos que la supresión de un sol-dios dejaba el campo exclusivamente en posesión del Dios judeo-cristiano a cuyo odio se comparan los golpes “tan fuertes” en la vida. No solo el cambio de título consigue este desplazamiento de una mitología a otra, sino también el último verso, que reza, en la versión primera: “en la gracia rosa del tempo del Amor”; su dios Eros, es suplantado en la versión definitiva, por “el niño-jesús de tu amor”. No solo vemos aquí al mundo cristiano triunfar sobre el pagano, sino que el amor cambia de naturaleza, desde el amor sexual, invocado por el “templo de amor” al amor de ágape, encarnado en la criatura de Belén.

También los metales parnasianos (“repicando –como campanas, claro está– en tu alma mis versos entonces / como alegre diana de gloriosos bronce”) se desplazan a favor de los corderos de Belén, con que el poeta compara su propia voz poética: “Balarán mis versos en tu predio entonces”. No deja de llamar la atención el guion con que Vallejo une la palabra “niño” a la palabra “jesús” (sic), haciendo una especie casi de figura de barro del ser divino, como cuando íbamos a una tienda de objetos religiosos en época navideña y se pedía “dos pastores, una mula, un buey, y un niño-jesús”, a fin de cuentas experiencia del belén tan común en los hogares hispanos de todo el mundo, y reminiscencia, quizás, de la propia infancia del poeta, locución, en última instancia que le quita solemnidad a la escena, situándola más bien en un marco social decembrino.

“Avestruz”

Transcribimos únicamente la versión de *LHN*, (p. 34), pues la primera versión solo tiene una variante, que indicamos abajo:

Melancolía, saca tu dulce pico ya;
no cebes tus ayunos en mis trigos de luz.
Melancolía, basta! Cuál beben tus puñales
la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!

No acabes el maná de mujer que ha bajado;
yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz,
mañana que no tenga yo a quién volver los ojos,
cuando abra su gran O de burla el ataúd.

Mi corazón es tiesto regado de amargura;
hay otros viejos pájaros que pastan dentro de él...
Melancolía, deja de secarme la vida,
y desnuda tu labio de mujer...!

El cambio se limita a un solo verso, el segundo, originalmente: “no me hagas llorar tanto; mis trigos son de luz”. Este verso se convierte en “no cebes tus ayunos en mis trigos de luz”. En el nivel semántico se puede ver que el poeta suprime cierto patetismo auto-compasivo romántico (“no me hagas llorar tanto”); La versión definitiva desvía la mirada desde un yo llorón a la agencialidad de la Melancolía, que gracias al título es metafóricamente el ave gigantesca allí invocada. Sintácticamente, el cambio evita la co-presencia dentro del

breve espacio de un verso alejandrino francés de dos oraciones independientes, sin ninguna consecuencia semántica entre sí, y que marcan demasiado la cesura, produciendo un *non sequitor* arbitrario y rechinador: “no me hagas llorar tanto; mis trigos son de luz”.

Fonéticamente, el cambio de “hagas llorar” a “cebes tus” consigue una mayor eufonía. Como aprendemos en el artículo de Lloyd Bishop, “Phonological Correlates of Euphony”, el efecto de lo que el autor llama “progression”, progresión o continuidad del movimiento de la lengua y la boca, es el de producir secuencias de sonidos eufónicos:

A positive correlate to the negative principles listed above would be a “principle of maximum ease,” or “modulation” (in Frohock’s sense), or, as we are suggesting, “progression.” The problem with the term “modulation” is that in one of its senses it is a synonym of “euphony” (“the harmonious use of language” in the American Heritage Dictionary). However the phenomenon is eventually termed, the analyst can measure the kind of movements the tongue must make to get through the poetic line, the widely held presumption being that there is a positive correlation between lingual ease and aural pleasure (p. 20).

Aplicando estos principios a estas dos frases, podemos notar que la secuencia primitiva “hagas llorar” se realiza mediante un movimiento lingual retrocedente, y de enroscamiento, entre la sibilante *s* y la fricativa alveolar “ll”, mientras que la secuencia definitiva de “s” a “t” en “cebes” y “tus” se produce con un mínimo movimiento de la lengua, al colocarse detrás de los dientes superiores, con un sutil adelantamiento y alzamiento; por no decir nada de la repetición agradable de las sibilantes “c” y las dos “s”. Bien pudiera parecer que estas observaciones sobre la relación entre la eufonía y la posición y secuencia de movimientos de la lengua fueran arbitrarias y poco objetivas: sin embargo, me parece que vale la pena por lo menos hacer el esfuerzo de este tipo de análisis minucioso, tratándose de un poeta como Vallejo, artista en plena conciencia de su arte, como vemos en estos cotejos, y, en su momento, en los propios comentarios sobre el arte de la versificación hechos por él mismo en su tesis de bachillerato para la Universidad de La Libertad de esta misma ciudad.

Pero no nos adelantemos. Antes de abandonar este poema, ya que nos hemos detenido, podemos observar que el título juega un papel fundamental, ese pájaro grande, con su pico metido en ... la tierra. Pero resulta que es el pecho mismo del poeta “en mis trigos de luz” donde se clava ese pico. Sin duda hubiera sido muy (melo)dramático evocar el buitre o águila de Prometeo explícitamente, pero parece consecuente señalar el eco de ese mito, tan cercano, por cierto al de Jesús, en este temprano poema de Vallejo.

“El poeta a su amada”

Primera versión: (p. 43).

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

Amada: en esta noche que tanto te he mirado,
la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso!
En esta noche de setiembre se ha oficiado
mi segunda caída y el más humano beso.

Versión de *LHN* (p. 42).

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

En esta noche rara que tanto me has mirado,
La Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso.
En esta noche de setiembre se ha oficiado
mi segunda caída y el más humano beso.

Amada: miremos los dos, juntos muy juntos;
se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura!
y habrán tocado a Sombra nuestros labios difuntos.

Y ya no habrán reproches en tus verdes ojitos,
ni volveré a ofenderte; y en una sepultura
los dos nos dormiremos, como dos hermanitos!

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

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

La preocupación y el tino prosódicos de Vallejo se acusan en los pocos cambios entre las dos versiones en este soneto de alejandrinos tetradecasilábicos. Los tres primeros versos de los tres cuartetos, en la primera versión empiezan: “Amada:” Esos dos puntos obligan a imposibilitar la sinalefa entre Amada y “en”, un desbarajuste del metro alejandrino de catorce sílabas, añadiendo, torpemente, una más. En el caso de la tercera estrofa, el verso inicial tiene trece sílabas. Errores de versificación que la versión definitiva corrige. Puestos ya a hacer un soneto de alejandrinos, hacerlo bien. Y he aquí que ha llegado el momento de escuchar la propia voz del poeta, como crítico y estudioso de la poesía y sus secretos rítmicos. En la tesis con que Vallejo opta al título de Bachiller, *El romanticismo en la poesía castellana*, presentada en la Universidad de La Libertad el 22 de setiembre de 1915, o sea un par de años antes de la escritura de la mayoría de los poemas de LHN, este finísimo crítico –Vallejo joven-- comenta el arte de José de Espronceda, a quien llama “sin duda el más distinguido poeta lírico español de su siglo”, (p. 56); discúlpese la extensión de la cita en vista del acceso que nos ofrece a la conciencia métrica de Vallejo y su atinadísimo comprensión de la misma, que había de manifestarse –no podría ser de otra manera—en los matices que ahora comentamos:

Basta leer *El Diablo Mundo* para darse cuenta de la variedad métrica, del juego maravilloso y efectista del ritmo, no menos que de la libertad bien entendida con que ha manejado la rima de modo tan intensamente musical y profundo. Pero no es que él creara esta poética, volvemos a repetirlo, voluntariamente, reflexivamente, que en este caso no hubiera hecho poesía de emoción, poesía de sentimiento y entusiasta vitalidad rítmica: porque Espronceda no es el parnasianismo que sacrifica los tonos de vida a los ingeniosos juegos de color y armonía, en que trasformaron el romanticismo los sucesores de Hugo (...) Es el endecasílabo el verso por excelencia, favorito no sólo de Espronceda, sino de todos los poetas románticos españoles. El alejandrino de Berceo y el dodecasílabo de Juan de Mena, metros predilectos también de la musa castellana, parece que no gustaban o no estaban de acuerdo con la organización poética de Espronceda, pues no los ejercitó casi.

Las leyes del verso, sin duda, como las leyes del lenguaje en general, están basadas en las leyes psico-fisiológicas del hombre. Cada pueblo tiene su verso, como cada individuo tiene, por lo común, su voz propia, un timbre especial en sus palabras: podría considerarse a cada forma de la métrica y del ritmo como el timbre especial de la poesía de un pueblo, así como la rima es la nota de distinción por excelencia entre los versos de música igual. Por eso, tal como la Francia del romanticismo tuvo su medio de expresión favorito en el alejandrino del siglo XVIII modificado por Hugo, también el período romántico español halló su mejor cristal de exteriorización en el romance y en el endecasílabo, hecho flexible, adornado de una rima opulenta y rica (p. 64-66).

“La copa negra”

Primera versión: (p. 49).

La noche es una copa de mal ... Un silbo agudo
del guardia la atraviesa, cual vibrante alfiler!
Oye tú, mujerzuela: ¿cómo, si ya te fuiste,
la onda aún es negra, y me hace aún arder?
La Tierra tiene bordes de féretro en la sombra.
Oye, tú, mujerzuela, no vayas a volver...

La carne nada, nada
en la copa de sombra que me hace aún arder!
mi carne nada en ella,
como en un pantanoso corazón de mujer!

Ascua astral...
He sentido secos roces de arcilla
Sobre mi carne muerta caer.. caer... caer...
Oye tú, mujerzuela: ¿cómo, si ya fugaste,
la onda aún es negra y me hace aún arder?
Oh, mujer! Por ti existe
la carne hecha de sombra... Ah, mujer!...

Versión de *LHN* (p. 48).

La noche es una copa de mal. Un silbo agudo
del guardia la atraviesa, cual vibrante alfiler.
Oye, tu, mujerzuela ¿cómo, si ya te fuiste,
la onda aún es negra y me hace aún arder?

La Tierra tiene bordes de féretro en la sombra.
Oye tú, mujerzuela, no vayas a volver.

Mi carne nada, nada
en la copa de sombra que me hace aún doler;
Mi carne nada en ella,
como en un pantanoso corazón de mujer.

Ascua astral... He sentido
secos roces de arcilla
sobre mi loto diáfano caer.
Ah, mujer! Por ti existe
la carne hecha de instinto. Ah mujer!

Por eso ¡oh, negro caliz! aun cuando ya te fuiste,
me ahogo con el polvo,
y piafan en mis carnes más ganas de beber!

Los cambios sustantivos se manifiestan en la tercera estrofa de la versión primitiva, que, de ser una estrofa de siete versos, pasa a ser dos estrofas, de cinco y tres versos, respectivamente. Esta transformación se realiza, esencialmente, al remover los versos 4 y 5 (“Oye tú mujerzuela: ¿cómo, si ya fugaste / la onda aún es negra y me hace aún arder?”) y terminar la estrofa con los restantes versos seis y siete. Los dos versos extraídos se convertirán en tres, integrando la última estrofa de la versión final: “Por eso ¡oh, negro cáliz! aun cuando ya te fuiste, / me ahogo con el polvo, / y piafan en mis carnes más ganas de beber!”

Veamos ahora los cambios operados en los cinco versos que quedan de aquella tercera estrofa original, una vez removidos sus versos 4 y 5, como hemos señalado. Los dos primeros versos: “Ascua astral... / He sentido secos roces de arcilla” se convierten en: “Ascua astral... He sentido /secos roces de arcilla”. Con su nueva versificación se logran dos versos heptasilábicos que entran en el régimen de alejandrinos de 14 sílabas, como dos hemistiquios, en vez de la arrítmica organización de un verso cojo de 4 y otro de 11. ¿Se podría pensar que el marcado metro alejandrino fuera la expresión formal, en su vehemencia, del reclamo insistente del deseo que articula todo el poema, tan insistente como que nace de un ascua/ estrella, una estrella norte encendida?

El cambio semántico fundamental es la sustitución de “sobre mi carne muerta” por “sobre mi loto diáfano”. La presencia cadavérica explícita del sujeto poético es eliminada y con ella la tonalidad melodramática a favor de una imagen preciosa: “loto diáfano”. Por una parte, en una asonancia implícita, invocada por el contexto semántico del cuerpo del sujeto poético que nada en un pantano (Mi carne nada, nada / en la copa de sombra que me hace aún doler; / mi carne nada en ella, / como en un pantanoso corazón de mujer.”), “loto” po-

dría evocar fónicamente “rostro”, más aún después del posesivo “mi”; el conocimiento de la versión original nos ayuda a ofrecer esta posible audición implícita, puesto que en esa primera versión se trata de la carne misma del sujeto poético, sometida al absoluto adjetivo: “muerta”, ahora, en la versión definitiva, centrada en el rostro, recubierto, pero no suprimido, creemos, por el nuevo vocablo, por lo que, efectivamente, la palabra “loto” resulta, a fin de cuentas, “diáfana”. También es digno de notar que la planta del loto es muy parecida a la del nenúfar, pero Vallejo prescinde ya de ese vocablo dariniano.

Por otra parte, el loto, desde la *Odisea*, por lo menos, connota el olvido narcótico del que la come,⁷ perfectamente consecuente con este poema en que la conciencia es sobrenadada por grandes ritmos irresistibles. Y si el loto es comido, ¿es que, como el sujeto poético lorquiano, también el vallejiano, se ofrece a ser comido (*Poeta en Nueva York*, “Vuelta a la ciudad: New York (Oficina y denuncia)”)?

Hablemos ya de la palabra cruel y despectiva, “mujerzuela”, según el DRA “mujer perdida, de mala vida” (II, 1414). Este vocablo persiste en la primera versión hasta el cuarto verso antes del final, coloreando prácticamente todo el poema con su anécdota machista y sexista. Pero en la versión final, desaparece su uso después del sexto verso, sustituida después tres veces por la palabra “mujer”. ¿Por qué? El sentido del poema empieza con una anécdota personal, en una calle nocturna atravesada por el silbido de un guardia, después de una unión sexual, aparentemente sin más lugar de encuentro que el cuerpo. Se expresa el hastío tras esa transacción, y el despecho del hombre ante la mujer que ostensiblemente ha comprado, cosificándola, pero, a la vez cosificándose, hasta el punto de sentirse dentro del oxímoron insufrible de estar muerto pero ardiendo aún de deseo. En este primer paso estamos lejos aún de la extraordinaria condición que Quevedo expresa como “polvo enamorado” (“Amor constante más allá de la muerte”). Estamos lejos aún en el poema de ese tropo vital, pero de alguna manera el poema en su versión definitiva se deshace del límite anecdótico inicial y evoluciona y crece en su alcance semántico hasta acercarse a su vecindad filosófica, y quizás moral.

En este poema, en que el cuerpo del poeta nada, y es nada, es loto, y se recubre de arcilla, la fuerza genésica se convierte en un impulso universal, eros mismo, con el cambio final: la carne, originalmente “hecha de sombra”, es decir muerta, pasa a ser, en la versión definitiva “hecha de instinto”, de la misma ardiente materia que el astro encendido, señalado con la frase “ascua astral”. La mujer y la tierra son unidas en una misma estrofa en la versión final, implicándose por lo tanto mutuamente; así la mujer también es tierra, con sus bordes de féretro en la sombra, lo que sugiere una tumba. Esa tumba es la copa negra del poema, irresistible, pues la tumba es a la vez el vientre de la tierra, tema vallejiano constante, el de la cópula de eros y tánatos. El poema, en su versión definitiva termina, “y piafan en mis

7 Libro IX, versos 82-115: “Desde allí dañosos vientos lleváronme nueve días por el ponto, abundante en peces; y al décimo arribamos á la tierra de los lotófagos, que se alimentan con un florido manjar. Saltamos en tierra, hicimos aguada, y pronto los compañeros empezaron á comer junto á las velas naves. Y después que hubimos gustado los alimentos y la bebida, envié algunos compañeros—dos varones á quienes escogí é hice acompañar por un tercero que fué un heraldo—para que averiguaran cuáles hombres comían el pan en aquella tierra. Fuéronse pronto y juntáronse con los lotófagos, que no tramaron ciertamente la perdición de nuestros amigos; pero les dieron á comer loto, y cuantos probaban el fruto del mismo, dulce como la miel, ya no querían llevar noticias ni volverse; antes deseaban permanecer con los lotófagos, comiendo loto, sin acordarse de tornar á la patria. Mas yo los llevé por fuerza á las cóncavas naves y, aunque lloraban, los arrastré é hice atar debajo de los bancos. Y mandé que los restantes fieles compañeros se apresuraran á entrar en las veloces embarcaciones: no fuera que alguno comiese loto y no pensara en la vuelta. Hiciéronlo en seguida y, sentándose por orden en los bancos, comenzaron á herir con los remos el espumoso mar”.

carnes más ganas de beber”. ¿Qué animal piafa? Claro está, el caballo, que hiere con su casco enfáticamente esa misma tierra sobre la cual acaba de galopar.

“Yeso” (publicado en su primera versión con el título de “Estrella vespertina”)

Primera versión: (p. 53).

“Estrella vespertina”

Silencio...! Aquí se ha hecho ya de noche!
Ya tras del cementerio se fue el sol...
Aquí se está llorando ya el cadáver!
No vuelvas.. Ya murió mi corazón...!
Silencio...! Aquí ya todo está vestido
de dolor riguroso; y arde apenas,
como una cera tísica, el amor!

Primavera vendrá! Cantarás “Eva”;
y habrá un perdón para el poeta ausente,
como el clavo que cierra un ataúd!
Y en una noche azul, tu labio enfermo
de tanta ingratitud,
por mí preguntará por la vez última;
por mí preguntará por la vez última;
y al recitar los versos que te hice,
tal vez se plegará triste y sangriento,
como un pequeño y místico Jesús!

Amada! Y cantarás;
y el canto sonará en el alma mía,
como en una enlutada catedral!

Versión de *LHN* (p. 52).

“Yeso”

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

Primavera vendrá. Cantarás “Eva”
desde un minuto horizontal, desde un
hornillo en que arderán los nardos de Eros.
¡Forja allí tu perdón para el poeta,
que ha de dolerme aún,
como clavo que cierra un ataúd!

Mas... una noche de lirismo, tu
buen seno, tu mar rojo
se azotará con olas de quince años,
al ver lejos, aviado con recuerdos
mi corsario bajel, mi ingratitud.

Después, tu manzanar, tu labio dándose,
y que se aja por mí por vez última,
y que muere sangriento de amar mucho,
como un croquis pagano de Jesús.

Amada! Y cantarás;
y ha de vibrar el femenino en mi alma,
como en una enlutada catedral.

De los siete signos de exclamación, Vallejo se queda con uno solo en la versión final; también elimina otro cadáver: “aquí se está llorando ya el cadáver”, con su comodín prosódico “ya”, pasa a ser: “aquí se está llorando a mil pupilas”. Pero el abandono de estas huellas de los tics más formuláicos del romanticismo, borradas por Vallejo en la versión final, no por eso significa que el poeta abandone lo que de profundo y universal haya en ese movimiento, que él reconoce en Espronceda, a quien admira profundamente, como hemos visto, a propósito de su extraordinario *El diablo mundo*. El *Canto II* de esa misma obra la integra su famosísimo “Canto a Teresa”. Teresa Mancha, separada ya del poeta, muere en 1839, dos años antes de la publicación del poema, y el poema respira todo él el dolor y la culpa. Conociendo la respuesta, pregunta el poeta: “¡oh, ¿Quién impío, / ¡ay! agostó la flor de tu pureza?”; recordemos tan solo sus dos primeras estrofas:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
tristes recuerdos del placer perdido,
a aumentar la ansiedad y la agonía
de este desierto corazón herido?

¡Ay! que de aquellas horas de alegría,
le quedó al corazón solo un gemido,
¡y el llanto que al dolor los ojos niegan,
lágrimas son de hiel que el alma anegan! (pp. 221-222).

También el sujeto poético vallejiano lleva como carga una mezcla de desolación y culpa, pues dice en este poema: “Forja allí tu perdón para el poeta”. El poema presenta al sujeto poético llorando en el cementerio a su amada muerta, de ahí el extraordinario “minuto horizontal”, horizontal porque yacente en ese campo santo. La relación con el poema de Espronceda también se indica de manera algo más obvia con la inclusión en la versión final de un elemento que pudiera parecer muy fuera de lugar: “mi corsario bajel, mi ingratitud”; quizás menos improcedente si recordamos del “Canto a Teresa” esta caracterización del sujeto poético: “Mi vida entonces cual guerrera nave” (223).

Detengámonos un instante más en el cambio más extraordinario, a nuestro parecer, efectuado por Vallejo en ese traslado de la primera versión a la versión definitiva: “y habrá un perdón para el poeta ausente,” cambia a: “desde un minuto horizontal, (...)”.

Allí la plena voz de Vallejo, en ese hermanamiento de un adjetivo concreto con un sustantivo abstracto, con su imposible y asombrosa ruptura ontológica. Este tropo trastornador vallejiano, tropo fundamental suyo, recuerda el proceso de formación del habla humana misma en su histórico devenir, pues muchas palabras de significado abstracto nacen de las cosas, de los objetos físicos. Podríamos considerar el verbo considerar, por ejemplo, que viene de con + constelación (sidus, sideris). O sea que el que considera consulta con su mirada las estrellas antes de tomar una decisión. Las parejas vallejianas de adjetivos concretos y sustantivos abstractos, pues, nos llevan de la mano al tropo fundamental con que nace el idioma mismo, portentoso encuentro con algún origen perdido, y ahora extrañamente recuperado.

Finalmente, notemos que el poeta añade a su versión final este verso, el penúltimo del poema definitivo: “y ha de vibrar el femenino en mi alma”. Ya que, a propósito de Espronceda, aduce Vallejo a Goethe en su tesis, y específicamente el *Fausto* (Vallejo, pp. 59 y 68) que termina con la célebre declaración, “das Ewig-Weibliche / Ziet uns hinan” (p. 364) (el eterno femenino nos impulsa a lo alto; o , más concretamente, aunque quizás no adecuado, el eterno femenino nos impulsa hacia arriba), quizás sea consecuente aducir esta presencia. En todo caso, nos parece una característica del poeta, pues en su gran obra configura un sujeto universal que llega a abarcar ambos géneros.

“Hojas de ébano”, publicado en su primera versión con el título de Noche en el campo”

Primera versión: (pp. 59 y 61).

“Noche en el campo”

Fulge mi cigarrillo,
sus chispas melancólicas de alerta,
y a su exíguo relámpago amarillo,
arrastra un pastorcillo
el ocre triste de su sombra muerta.

Pena un frágil aroma de aguacero,
y ahoga en una enérgica negrura
el caserón entero

la mustia distinción de su blancura.

Están todas las puertas muy ancianas,
y se hastía en su habano carcomido
una insomne visión de mil ojeras ...

Yo las dejé lozanas,
y hoy ya la telaraña del olvido
llega hasta el corazón de sus maderas!

La de camino, el día
que me miró llegar, trémula y triste,
mientras que sus dos brazos entreabría,
chilló como en un llanto de alegría:
¡qué en toda fibra existe
latente y comprimida,
el alma de una lágrima escondida!

Con no sé qué recuerdo secretea
mi corazón gozoso;
y pupilas adentro parpadea,
como en un cementerio misterioso,
la dulzura dorada
de un poniente de dicha desflorada!

Mi ventanilla abierta
rompe la helada oscuridad desierta
con una fiera mancha de amarillo.
Llora un mastín secretas fantasías.
Parece que mis tristes armonías
ambulara un sollozo de organillo...

Hacia lo lejos cruza
un metálico son de concertina:
es el paso en derrota de la musa
de una raza divina,
trágicamente triste y legendaria.
Y la abuela amargura
de este aire neurasténico de paria
afila sus melódicos raudales
bajo la noche oscura,

Versión de *LHN* (pp. 58 y 60).

“Hojas de ébano”

Fulge mi cigarrillo;
su luz se limpia en pólvoras de alerta
Y a su guiño amarillo
entona un pastorcillo
el tamarindo de su sombra muerta.

Ahoga en una enérgica negrura
el caserón entero
la mustia distinción de su blancura.
Pena un frágil aroma de aguacero.

Están todas las puertas muy ancianas,
y se hastía en su habano carcomido
una insomne piedad de mil ojeras.

Yo las dejé lozanas;
y hoy ya las telarañas han zurcido
hasta en el corazón de sus maderas,
coágulos de sombra oliendo a olvido.

La del camino, el día
que me miró llegar, trémula y triste,
mientras que sus dos brazos entreabría,
chilló como en un llanto de alegría.

Que en toda fibra existe,
para el ojo que ama, una dormida
novia perla, una lágrima escondida.

Con no sé qué memoria secretea
mi corazón ansioso
—Señora?... —Sí, señor; murió en la aldea;
aún la veo envuelta en su rebozo...

Y la abuela amargura
de un cantar neurasténico de paria
¡oh, derrotada musa legendaria!
afila sus melódicos raudales
bajo la noche oscura;
como si abajo, abajo,
en la turbia pupila de cascajo
de abierta sepultura,
celebrando perpetuos funerales,
se quebraran fantásticos puñales.

Llueve... llueve... Sustancia el aguacero,
reduciéndolo a fúnebres olores,
el humor de los viejos alcanfores
que velan *tahuashando* en el sendero
con sus ponchos de hielo y sin sombrero.

como si abajo... abajo,
en la turbia pupila de cascajo
de abierta sepultura,
celebrando perpetuos funerales
se quebrasen fantásticos puñales!
 La senda, un ataúd donde palpita
la noche, con un tétrico delirio,
y en donde el alma enferma se acrisola,
vagando como un lloro de antarita,
eternamente sola,
en la sangre de aurora del martirio!

Conforme nos recuerda Américo Ferrari, “[l]a intensa corrección que realizó Vallejo en la versión primitiva [...] fue realizada, según Spelucín, después de la muerte de su madre (agosto 8, 1918). Veánse, por ejemplo, los vv. 26-27” (p. 118, n.2). Esta información enriquecerá nuestra lectura del cambio más elocuente del poema, como veremos luego.⁸

Miremos la primera estrofa, rica en cambios. En el segundo verso, “sus chispas melancólicas” se convierte en “su luz se limpia en pólvora”, suprimiendo el manido adjetivo “melancólico” a favor de un giro sorprendente por su originalidad irracional. La oración compuesta por los tres últimos versos de la estrofa evidencia cambios léxicos que posibilitan un más amplio abanico de polivalencias. Se elimina “y a su exiguo relámpago amarillo”, con su cómico relámpago de cigarro, que evoca un puro de bromista estallando en los labios de algún incauto; ese verso pasa a un discreto: “guiño amarillo”. “[A]rrastra un pastorcillo / el ocre triste de su sombra muerta”, imagen visual, que sugiere una pintura, prácticamente de Millet, es sustituido por “entona un pastorcillo / el tamarindo de su sombra muerta”, sinestesia triple, en que intervienen el sonido –entona– el olor y el gusto –tamarindo–, obviándose el referente esperado cromático de una sombra oscura.

En la tercera estrofa de la primera versión, “y hoy ya la telaraña del olvido / llega hasta el corazón de sus maderas!” pasa a decir: “y hoy ya las telarañas han zurcido / hasta en el corazón de las maderas, / coágulos de sombra oliendo a olvido”. El cambio prosódico sufrido en el último verso de la estrofa, que pasa de “llega hasta el corazón de sus maderas” elimina el verso torpe, ya que la “a” acentuada de “hasta” rompe la sinalefa, por no decir nada de la “h”, que en poetas tan relevantes para Vallejo como San Juan de la Cruz casi siempre impide la sinalefa (Herrero p. 116). Este cambio también elimina la frase un tanto trillada “la telaraña del olvido”, a favor de “coágulos de sombra oliendo a olvido”, en una combinación atrevida de adjetivo y sustantivo.

Finalmente, es digno de notar la incorporación a la versión final de la bella y extrañísima palabra “*tahuashando*”. Gracias al finísimo estudio de Ibico Rojas Rojas sabemos que, oriundo del quechua con rasgos morfológicos del culle y del castellano, esta palabra en uso en la comarca de Santiago de Chuco significa encorvándose, flexionando o curvando, “[s]ignificados relacionados con la actitud reverencial atribuida a aquellos árboles vetustos, de quitarse el sombrero ante un hecho solemne o grave. Lo cual hace pensar que Vallejo habría usado el gerundio “*tahuashando*”, pero no para expresar el significado común “encorvando”, sino, metafóricamente, “reverenciando”, que concuerda cabalmente con el habitual

⁸ Antonio Sarmiento comenta la segunda versión: “Sin duda esta última contiene un mejor acabado formal y artístico (...) por su expresión más definida y más libre de adjetivos” (p.90).

gesto cortés de los huamachucos de antes y de ahora, asimismo con el sentido de los versos finales de “Hojas de ébano” (p. 20). Y, hemos de preguntar, ¿encorvándose en una reverencia ante qué? Podría ser ante el espacio en blanco después del punto final, la presencia que no viaja de la madre muerta.

CONCLUSIONES

El cotejo de tan solo estos siete poemas, en sus versiones primeras y definitivas, nos ha permitido sorprender al artista en el proceso mismo de creación. Empezando por algo tan sencillo, pero importante, como el abandono, o la reducción significativa del signo de exclamación, lo que le lleva a reducir el volumen de su voz; no será ya el que declama desde un balcón, sino el que habla con la persona con quien comparte un paseo o un vino. También se deshace el poeta de imágenes fáciles, y, quizás, demasiado patéticas, a favor de unas combinaciones de significados que rasgan el tejido con que el idioma protege sus propias heridas y huellas de nacimiento, en una extraordinaria aventura ontológica. Su oído finísimo es atento a las más sutiles modulaciones, tanto de la prosodia como del material fónico mismo, en todas sus secuencias y consecuencias. La evolución de Vallejo parece haber ocurrido sin retrocesos, sin titubeos, en un andar que pronto cobra el compás que le marca su querencia.

APÉNDICE

Todas las primeras versiones constatadas abajo se publicaron en la excelente edición de Ricardo Silva-Santesteban, indicada en la lista de Referencias (pp. I, 103-138), excepto las siguientes: “Sauce”, “Dios”, “Los anillos fatigados”, “Mayo” y “Setiembre”:

La ejemplar edición de FDCE, a cargo de Américo Ferrari (AF) (1996) incluye primeras versiones de 17 poemas que habrán de aparecer en *LHN*; por su importante actualización, utilizamos las indicaciones de publicación de Marta Ortiz Canseco (MOC) en la edición publicada por Castalia en 2009):

1. “Los heraldos negros”; primera versión publicada en *Mundo Limeño*, núm. 19, enero de 1918.
2. “Nochebuena”; publicado con el título de “Nocturno” en *La Reforma*, 14 de abril de 1916, p. [3].
3. “Ausente”; autógrafo. “El facsimil de este autógrafo fue publicado por primera vez en un libro-homenaje editado por la Asociación de Escritores, Artistas e Intelectuales de Perú, en 1938” (MOC p. 151, n. 1). Además se publicó en *Mundo Limeño*, núm. 18. Lima, diciembre de 1917, s.p.; *La Industria*. Trujillo, 27 de julio de 1918, p. 3; y de nuevo en *La Industria* el 9 de diciembre de 1924, p. 2.
4. “Avestruz”; primera versión publicada en *Mundo Limeño*, núm. 20, febrero de 1918.
5. “El poeta a su amada”; primera versión publicada en *La Reforma* el 8 de septiembre de 1917, p. [3]; “Fechado al pie del poema: Trujillo, setiembre 2 de 1917” (AF, p. 43, n. a).

6. “La copa negra”; primera versión publicada en *La Reforma*, 28 de julio de 1919, p. 21. Si bien publicada prácticamente un año después de la publicación de *LHN*, Américo Ferrari nota que fue [“e”]scrito a mediados de 1917; fue publicado en *La Reforma* el 28 de julio de 1919, en su versión original [...] Alguien en Trujillo debió conservar la versión primitiva y enviarla al periódico sin consultar con el autor (Nota 20, p. 118).
7. “Yeso”; primera versión publicada con el título de “Estrella vespertina” en *La Reforma*, 15 de setiembre de 1917, p. [3].
8. “Hojas de ébano”; primera versión publicada con el título de “Noche en el campo” en *La Reforma*, 20 de mayo de 1916, p. [3]; y en *Balnearios*, núm. 263, Barranco, 18 de junio de 1916, p. 2.
9. “Terceto autóctono, I, II”; primera versión publicada con el título “Fiestas aldeanas”. “Un tercer soneto de esta serie se publicó aparte en *La Reforma* (9 de noviembre de 1916), pero no se trata de una versión anterior ni se corresponde con el tercer soneto añadido finalmente a la serie de *Los heraldos negros*” (MOC, p. 153-4). Primera versión publicada en *La Reforma*, 28 de julio de 1916, p. [1]; y *Balnearios*, núm. 278. Barranco, 1 de octubre de 1916, p. 2.
10. “El pan nuestro”; primera versión publicada en *La Reforma*, 21 de julio de 1917, p. [3].
11. “La cena miserable”; primera versión publicada en *La Reforma*, 25 de agosto de 1917, p. [3].
12. “Retablo”; primera versión publicada con el título de “Simbolista” en *La Reforma*, 18 de agosto de 1917, p. [3].
13. “Pagana”; primera versión publicada en *La Reforma*, 11 de agosto de 1917, p. [3]; y en *Balnearios*, núm. 324. Barranco, 19 de agosto de 1917, p. 4.
14. “Los dados eternos”; primera versión publicada en *La Semana*, núm. 1. Trujillo, 23 de marzo de 1918, p. 9. Fernández y Giauzzi (F/G) anotan, p. 6 (p. 28).
15. “Amor”; primera versión publicada en *La Reforma*, 4 de agosto de 1917, p. [3]; en *Balnearios*, núm. 323. Barranco, 12 de agosto de 1917, p. 4; y en *La Semana*, no. 2. Trujillo, 30 de marzo de 1918, p. 14.
16. “Encaje de fiebre”; primera versión publicada en *La Industria*. Trujillo, 23 de setiembre de 1916, p. 1.
17. “A mi hermano Miguel”: no es una “primera versión, de hecho, el poema titulado “A mi hermano muerto”, pero al compartir el mismo tema, una locución a su hermano más próximo, es aleccionador su cotejo; “A mi hermano muerto” se publicó en *Cultura Infantil*, Trujillo. No. 33, agosto de 1917 (indicación de A.F., p. 148).

Además, Fernández y Giauzzi publican las siguientes primeras versiones, no incluidas en AF, en facsímiles:

18. “Aldeana”, *La Reforma*, Trujillo, 1 de enero de 1916, p. 6 (p. 18); también se publicó en *La Industria*, Trujillo, 29 de diciembre de 1920, p. 15; y en *Balnearios*, 9 de enero de 1916; y en *Nuestra época* [periódico dirigido por José Carlos Mariátegui] el 6 de julio de 1918, “junto con “La de a mil” y “Heces” (p. 19).

19. “Sauce”, *La Reforma*, Trujillo, 5 de mayo de 1916, p. [3] (p. 22).

20. “Dios”, *El Tiempo*, Lima, 1 de abril de 1918, p. 6 (p. 26). Además: *La Reforma*, Trujillo 28 de julio de 1920, p. [2] (MOC, p. 152).

“Antes de esta fecha [1 de abril de 1918], tres poemas de Vallejo habían aparecido en este periódico, entre julio y agosto de 1917, todos reimpresos en *La Reforma*: “Nostalgias imperiales”, “El tálamo eterno” y “Para el alma imposible de mi amada” (F/G, p. 24).

21. “Para el alma imposible de mi amada” (p. 24), *El Tiempo*, Lima, 11 de agosto de 1917, p. 4. También se publicó en *La Reforma*, Trujillo, 23 de junio de 1917, p. [3] (MOC, p. 153).

Además de estos 21 poemas, Marta Ortiz Canseco constata otros doce poemas, cuyas primeras versiones fueron publicadas anteriormente a la publicación de *LHN* --según indicación de esta estudiosa, el libro fue publicado en “julio de 1919” (p. 28):

22. “Ascuas”, *La Industria* Trujillo, 30 de diciembre de 1916, p. 3.

23. “Babel”, *Cultura Infantil*, año V, núm. 37. Trujillo, diciembre de 1917, p. 6.

24. “Bajo los álamos”, *La Industria*. Trujillo, 22 de junio de 1917, p. 2.

25. “Comunión”, *La Industria*. Trujillo, 16 de junio de 1917, p. 2.

26. “Deshojación sagrada”, *La Industria*. Trujillo, 30 de diciembre de 1916, p. 3.

27. “El tálamo eterno”, *La Reforma*. Trujillo, 23 de junio de 1917, p. [3].

28. “Heces”, *Nuestra Época*, núm. 2. Lima, 6 de julio de 1918.

29. “La de a mil”, *Nuestra Época*, núm. 2. Lima, 6 de julio de 1918.

30. “Los anillos fatigados”, *La Razón*. Lima, 11 de junio de 1919, p. 5.

31. “Mayo” “según Espejo (Juan Mejía Baca 1965, p. 174) se publicó en *La Reforma*, Trujillo, 27 de mayo de 1916, bajo el título de “Mayo azul”; nadie ha encontrado esta versión” (MOC, p. 153); *La Industria*. Trujillo, 28 de julio de 1921, p. 10.

32. “Nostalgias imperiales, I, II, III, IV”, *La Reforma*. Trujillo, 30 de junio de 1917, p. [3]; y *El Tiempo*. Lima, 6 de julio de 1917, p. 5.

33. “Setiembre”, *La Razón*, Lima, 11 de junio de 1919, p. 5.

Finalmente, Marta Ortiz Canseco incluye en su lista de poemas de *LHN* que fueron publicados en publicaciones periódicas, tres poemas que fueron publicados posteriormente a *LHN* (además de “La copa negra” incluida arriba en las versiones publicadas por Américo Ferrari), a las cuales no hemos tenido acceso, por lo cual no sabemos si se trata de poemas con variaciones frente al libro vallejiano, o simples re-publicaciones de los mismos textos de *LHN*:

34. “Ágape”, *Mundial* no. 323, Lima, 20 de agosto de 1926, s.p.

35. “Los arrieros”, *Perú*, año 1, núm. 6. Trujillo, 15 de febrero de 1922.

36. “Los pasos lejanos”, *Mundial*, núm. 323. Lima, 20 de agosto de 1926, s.p.

REFERENCIAS

- Bishop, L. (1975). Phonological Correlates of Euphony. *The French Review*, 49(1), 11-22. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/389682>
- Campos López, R. (2012). Intratextualidad en el poema “Los heraldos negros” de César Vallejo, versión primera-versión oficial, e intertextualidad con El grito de Edvard Munch. *Revista de Filología y Lingüística de La Universidad de Costa Rica*, 37(1), 27-51. doi: <https://doi.org/10.34092/av.v4i4.102>
- Eliot, T. S. (1920). *Hamlet and His Problems. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen and co.
- Espronceda, J. (1984). *El estudiante de Salamanca; El diablo mundo*. Ed. de Robert Marrast. Madrid: Castalia.
- Fernández, C y Valentino, G. (2009). *César Vallejo, textos rescatados*. Lima: Universidad de Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Ferrari, A. (Ed.). (1996). *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Goethe, J. *Faust. Werke*. (1993). *Textkritisch durchgesehen und Kommentiert von Erich Trunz*. München: Verlag C. H. Beck.
- Herrero Ruiz de Loizaga, F. (1990). La aspiración de la h: hiato y sinalefa en poetas de la Edad de Oro, *Boletín de la Real Academia Española*, (LXX), 111-170.
- Homero. (29 de agosto de 2019) *La Odisea*, Recuperado de [https://es.wikisource.org/wiki/La_Odisea_\(Luis_Segal%C3%A1_y_Estalella\)/Canto_IX](https://es.wikisource.org/wiki/La_Odisea_(Luis_Segal%C3%A1_y_Estalella)/Canto_IX)
- Rojas Rojas, Í. (2016). Tahuashando, enigma culle en la poesía de Vallejo. *Espergesia*, 3(2), 1–25. doi: <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v3i2.1311>
- Sarmiento, A. (2008). *Técnicas de restauración poética: elementos generales y rediseños a la poesía de Vallejo*. Perú: Ediciones Altazor y Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

Silva-Santisteban, R. (Ed.). (1997). *Poesía completa*. Lima: Universidad Católica del Perú

Vallejo, C. (2009). *Los heraldos negros*. Introducción de Efraín Kristal, edición y notas de Marta Ortiz Canseco. Madrid: Castalia.