



## El desenmascaramiento de la ideología burguesa en *Los heraldos negros* de César Vallejo

The unmasking of bourgeois ideology in César Vallejo's *Los heraldos negros*

STEPHEN M. HART<sup>1</sup>

### RESUMEN

Este trabajo tiene como propósito cuestionar la exclusividad del papel desempeñado por el modernismo como fuente de inspiración para la creación del primer poemario de César Vallejo, *Los heraldos negros*, y plantea también el rol fundamental y preponderante que cumplió el romanticismo, representado sobre todo por el autor español, José de Espronceda, y el autor inglés, Lord Byron. Se insinúa que el impacto del romanticismo se puede rastrear mayormente en 14 poemas de esta esencial obra, los cuales, en cuanto a su estructuración, hacen eco del viaje poético y amoroso trazado por Gustavo Adolfo Bécquer en sus *Rimas*, constituido por varias etapas tales como el enamoramiento, el amor angustiado, la separación, el desengaño y la reconciliación ultraterrena. Se propone que la taxonomía artística de vitalismo versus anti-vitalismo que Vallejo expuso en su tesis de 1915 se amplió más tarde durante sus años parisinos para poder incluir una nueva taxonomía política. Finalmente, se analiza el poema “Mayo” para sugerir que Vallejo era bastante ambivalente con respecto al legado del modernismo en las letras hispanoamericanas.

**PALABRAS CLAVE:** César Vallejo; *Los heraldos negros*; modernismo; romanticismo; política.

### ABSTRACT

The purpose of this work is to question the exclusive role played by modernism as a source of inspiration for the creation of César Vallejo's first collection of poems, *Los heraldos negros* (*The black heralds*), and it also raises the fundamental and preponderant role played by Romanticism, represented above all by the Spanish author, José de Espronceda, and the English author, Lord Byron. It is suggested that the impact of Romanticism can be traced mostly in 14 poems of this essential work, which, in terms of their structuring, echo the poetic journey of love traced by Gustavo Adolfo Bécquer in his *Rimas* (*Rhymes*), consisting of several such as the act of falling in love, anguished love, separation, disappointment and

1. UNIVERSITY COLLEGE LONDON, REINO UNIDO | [stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk](mailto:stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk)

reconciliation beyond the grave. This article argues that the artistic taxonomy of vitalism versus anti-vitalism that Vallejo presented in his 1915 thesis was later expanded during his Parisian years in order to include a new political taxonomy. Finally, the poem “Mayo” is analyzed to suggest that Vallejo was quite ambivalent with respect to the legacy of modernism in Latin American poetry.

**KEYWORDS:** César Vallejo; *The black heralds*; modernism; romanticism; politics.

## INTRODUCCIÓN

En este ensayo exploratorio quiero poner a prueba la hipótesis siguiente: que en *Los heraldos negros* César Vallejo desenmascaró la ideología burguesa. Por lo general se plantea este concepto del desenmascaramiento de la ideología burguesa en la fase política de la obra vallejana. A modo de ejemplo, en su ensayo, “Función revolucionaria del pensamiento”, de *El arte y la revolución*, escrito a principios de los años treinta, Vallejo (2002, p. 374) cita con un tono aprobatorio el ataque de la cultura burguesa en el manifiesto de la Unión de Escritores Revolucionarios, que reza así:

La cultura burguesa está en plena decadencia. El espíritu imperialista ha infectado la literatura y el arte. Para nublar la conciencia de las masas y salvar así su hegemonía de clase, la burguesía se ve obligada a embridar el progreso de la ciencia y a retardar el desenvolvimiento cultural de la humanidad. Declarando la guerra a su pasado la burguesía busca un sostén en su alianza con la Iglesia católica, resucita las teorías místicas y feudales de la Edad Media, para *enmascarar* con el velo del oscurantismo su mortal descomposición.

Típicamente el crítico –al tratar de “descubrir” la semilla del izquierdismo de Vallejo en sus obras tempranas– suele optar por citar algunos versos de “El pan nuestro” que parecen confirmar esta interpretación. Según Miguel Pachas Almeyda (2018, pp. 162-63):

Con “El pan nuestro”, uno de los poemas de mayor significación después de “Los heraldos negros”, emergió en él un sentimiento de rechazo por la condición humana, encarnó su espíritu solidario con los que menos tienen en este mundo y expuso, inequívocamente, no solo el germen vital de obras posteriores como *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, sino de su pensamiento político, que tomó rumbos definidos a partir de 1928: “Se quisiera tocar todas las puertas / y preguntar por no sé quién; y luego / ver a los pobres, llorando quedos, / dar pedacitos de pan fresco a todos. / Y saquear a los ricos sus viñedos / con las dos manos santas / que a un golpe de luz / volaron desclavadas de la Cruz”.

En efecto, los versos citados de “El pan nuestro”, parecen confirmar la interpretación dada por el autor, aunque habría que matizarla al tener en cuenta el trasfondo católico de las imágenes utilizadas –y también el título– en el poema. Lo que me propongo hacer en este ensayo es seguir otro rumbo investigativo en mi intento de “cazar” el gesto “desenmascarador” –valga la palabra– de Vallejo al centrarme en el análisis de la retórica del discurso político de Vallejo, y específicamente sus taxonomías, en vez de crear una interpretación alegórica de su significación social. Mi objetivo es crear un puente entre el discurso político producido por Vallejo en los años 1927-1932 –independiente, solidario y trotskista– y el discurso crítico escrito por el gran poeta peruano en 1915, el cual era apasionado, iconoclasta y herético.

## DESARROLLO

Antes de iniciar mi análisis comparativo de los estudios políticos de Vallejo (1927-1932) con su tesis, “El romanticismo en la poesía castellana” (1915), tengo que cuestionar una de las “vacas sagradas” de *Los heraldos negros* que, hasta hoy en día, parece que ha sido intocable, y es la idea de que el primer poemario de Vallejo fue fuertemente tocado por el modernismo. En su biografía Juan Espejo Asturrizaga (1965), por ejemplo, tiene mucho cuidado de indicar la fuerte presencia en el grupo estudiantil, “La Bohemia”, en el cual Vallejo participaba en 1915, de poetas modernistas tales como Salvador Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, José Santos Chocano, Rubén Darío, y Amado Nervo. En febrero de 1916, según Asturrizaga, en homenaje a Rubén Darío por su muerte hacía poco acaecida (efectivamente fue el 6 de febrero de 1916), “en el departamento de José Eulogio Garrido se leyeron *Prosas profanas, Cantos de vida y esperanza, Los Raros y Azul*” (Espejo Asturrizaga, 1965, p. 47). En 1917 el mismo autor alude a que “en el departamento de Orrego se empezó a leer *La decadencia de Occidente* y Herrera Reissig (sic)” (p. 57). Otro promotor de la idea de la indispensabilidad de la influencia de los modernistas en la construcción de *Los heraldos negros* es Alcides Spelucín. En su ensayo, “Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de mi evolución poética”, Spelucín sugiere lo siguiente:

Hasta bien entrado el año 1915, la producción vallejana presenta, tanto en la temática como en la expresión, inequívocos signos de un rezagado e intrascendente romanticismo. Solo a partir de los últimos meses de dicho año, cuando el poeta inicia sus contactos con el grupo de escritores jóvenes de Trujillo, su obra comienza a dar muestras de cierta influencia modernista que, más acentuada en los poemas escritos en 1916, va desapareciendo en el curso de 1917, para abrir paso, finalmente, a una nueva y singular modalidad (1974, p. 173).

En su ensayo Spelucín cita varios de los poemas tempranos y juveniles de Vallejo, y señala “el tutelaje de Salvador Díaz Mirón”, una coincidencia poética con Amado Nervo, la influencia de Darío, y la de Herrera y Reissig (pp. 185-88), pero hay que subrayar que la evidencia que trae a colación para probar la supuesta influencia de los modernistas en la obra poética de Vallejo es ambigua. Y Spelucín mismo es consciente de la ambivalencia de su argumentación poco fiable; por un lado, dice que la admiración que Vallejo sintió por Darío “no solo se mantuvo en años posteriores, sino que aumentó considerablemente”, y luego, con una frase que parece disminuir su propio argumento, asevera que, aparte de “Retablo”, “es difícil encontrar mayores huellas de la influencia dariana en la obra del poeta peruano” (p. 184).

El derrotero indicado por Spelucín –a despecho de su propia argumentación– tuvo un impacto innegable sobre la dirección que iba a tomar la investigación sobre la relación entre Vallejo y el modernismo: el modernismo se convirtió en el vehículo que le ofreció a Vallejo un aprendizaje indispensable pero desechable en el momento en que adquirió su propia voz poética. La semilla ya estaba presente en la conclusión del ensayo de Spelucín cuando describió “Lluvia” en los términos siguientes: “Se trata de un soneto escrito en eneasílabos, con deliberado desgaire prosaísta. Como en ‘Il pleure dans mon coeur’ de Verlaine, pero evitando en lo posible el suave ritmo musical de la poesía modernista, el poeta mantiene a través de todo el poema un juego contrapuntístico polarizado entre la turbia y monótona desolación de la llovizna limeña y el trino evocador y dolorido del corazón amante” (pp. 197-198). Esta narración seductora del modernismo como el aprendizaje inicialmente ne-

cesario, pero finalmente desechable inspiró una serie de estudios concienzudos tales como Luis Mario Schneider (1971), Angel Flores (1971), Julio Ortega (1971), Luis Monguió (1971), Roberto Paoli (1981), Bernard McGuirk (1993), José Antonio Mazzotti (1990), Julián Pérez Alberto (1994), y Saúl Yurkievich (1987), entre otros.

Lo que quiero proponer en la siguiente parte de este ensayo es que, quizás, al enfatizar el tropo del modernismo en la evolución poética de Vallejo, hayamos olvidado otro ingrediente importante de su formación, a saber, el romanticismo. Luis Monguió (1971) se percató de la complejidad de esta herencia. En su análisis del poema “Los heraldos negros”, dijo lo siguiente:

El tono de angustia vital del poema es en sí básicamente romántico; pero el afán de expresar no solo lo que de este mundo real y objetivo conocemos –golpes–, sino incluso las razones incognoscibles si las hay que un mundo metafísico nos castiga, sin embargo, en lo físico y real, eso me parece hallarse plenamente dentro de la definición del simbolismo, con su doble plano de conocimiento, que por tantos modos se había incorporado al modernismo hispanoamericano. ¿Cómo no iba a estarlo Vallejo en sus primeros versos? ¿Cómo no iba a estar dentro de lo que era la manera dominante de las letras hispanoamericanas en sus años formativos? (p. 44).

Como Monguió vio muy claramente en el poema inicial de *Los heraldos negros* –pero que nosotros también podríamos asignarle al poemario en su totalidad– el tono es “básicamente romántico”, y este ingrediente forma parte de una mezcla híbrida del romanticismo con el modernismo. Dada esta situación ¿por qué se ha restado importancia al componente romántico en el análisis de la evolución poética de Vallejo? Decisiva para entender esta subestimación es la actitud de Espejo Asturrizaga y Spelucín. En su biografía Espejo Asturrizaga (1965) cuenta una anécdota de un encuentro algo cómico que Vallejo tuvo en enero-febrero de 1918 en la Biblioteca Nacional cuando se le acercó una dama y le preguntó si era el poeta trujillano Cesar A. Vallejo. Y Espejo Asturrizaga continúa así con su anécdota:

Sí, señorita, le contestó, soy Cesar A. Vallejo, pero sin el poeta, además no soy de Trujillo, sino de Santiago de Chuco. La dama, aunque un poco cortada, no se amilanó y empezó una retahíla de elogios, haciendo alarde de su cultura y de un *romanticismo* que revelaba a las claras estar un poco chiflada (p. 71).

Al quitarle importancia a esa “dama” por consiguiente de su “romanticismo” Espejo Asturrizaga revela que, según su criterio, el romanticismo es un movimiento literario trasnochado. Lo mismo se puede deducir del criterio de Spelucín cuando, en un pasaje ya citado, alude a la poesía de Vallejo como presentando “tanto en la temática como en la expresión, inequívocos signos de rezagado e intranscendente romanticismo”. Para ambos y otros críticos posteriores, rastrear la índole romántica de Vallejo se veía como equivalente a relegarlo a lo que Spelucín llama un “pasatiempo literario” (p 172). Sin embargo, hacer caso omiso de esta hibridez del romanticismo y el modernismo en el primer poemario de Vallejo a veces ha creado una situación en que estamos buscándole “tres patas al gato”; siendo la “cuarta pata” el romanticismo. Les doy un ejemplo:

En el ensayo de Roberto Paoli (1981), “Poética y poesía de Vallejo”, el reconocido vallejista italiano sugiere que el primer poemario de Vallejo es “un caso ejemplar de cómo un poeta auténtico, pero provinciano, se debate en las garras hipnotizadas de la emulación” y proyec-

ta a Vallejo como “deslumbrado por las engañosas quincallas modernistas, crédulo frente al lastre del exotismo bíblico-babilónico-cuneiforme-bizantino y demás infaustos accesorios del más deteriorado y caduco modernismo” (pp. 10-11). Acepto –claro está, no podría ser de otra manera– que Vallejo sufrió el influjo del modernismo en *Los heraldos negros*, pero voy a proponer otra perspectiva para entender, por un lado, la influencia de varios códigos literarios en la obra de Vallejo, y, por otro, el concepto de “evolución”.

Voy a plantear que la pose poética adoptada por Vallejo en su primer poemario se asemeja más al romanticismo (de Espronceda y Byron, específicamente) que el modernismo, el cual –cuando aparece en *Los heraldos negros*– es desmenuzado e ironizado. Esta interpretación del papel desempeñado por el modernismo en la obra de Vallejo en el periodo 1915-1919 tiene implicaciones, según veremos, para nuestra comprensión del ataque hecho por Vallejo a finales de los años veinte contra los “intelectuales burgueses”.

Parece a primera vista extraño, dado el énfasis proporcionado por Vallejo a la importancia de Espronceda en la poesía castellana según su propia tesis, la cual se presentó en la Universidad de La Libertad en Trujillo el 22 de septiembre de 1915, que no se haya estudiado la posibilidad de la influencia ejercida por el poeta español en la poesía del gran vate peruano. En 1965, Espejo Asturrizaga simplemente incluye a Espronceda en una lista de los poetas que estudió en su tesis, y tiene más interés en indicar la influencia ejercida por los modernistas en el grupo estudiantil, “La Bohemia”, en el cual Vallejo participaba. En 1975, Juan Larrea, por su parte, no obstante, el hecho de que hubiera incluido el texto completo de la tesis como apéndice en su edición de la poesía de Vallejo, no hace ninguna referencia a Espronceda en las páginas dedicadas a la discusión de la tesis. Hubo algunas menciones esporádicas de Espronceda en la crítica posterior sobre Vallejo; Sonia Mattalía (1988), por ejemplo, sugirió que la poética temprana de Vallejo estaba radicada en *El Diablo Mundo* de José de Espronceda, pero exploró esta hipótesis con respecto a *Trilce* más que con respecto a *Los heraldos negros*. En el mismo año, Jason Wilson (1988) publicó un ensayo en que incluyó a Espronceda en la lista de poetas que habían influenciado a Vallejo en sus primeras obras; Wilson mencionó a Bécquer, Rubén Darío y los poetas vanguardistas que había leído en la revista literaria *Cervantes*, cuyos números llegaban en aquel momento desde España a las manos de los poetas trujillanos.

El que Vallejo hubiera escrito una parte de su primer poemario inspirándose en la obra poética de José de Espronceda no debería sorprendernos. Como Emilio Carilla (1967) ha señalado, mientras que en Buenos Aires y Río de la Plata tuvo más impacto el romanticismo francés, en el Perú –lo mismo que en México y Colombia– fue más decisiva la influencia del romanticismo español (vol. I, pp. 42-45). Escuchemos, por ejemplo, lo que Vallejo (1978, p. 882) dice acerca de “el hombre tipo del romanticismo”, “el jefe del romanticismo en la poesía castellana”, en uno de los pasajes de su tesis:

La poesía de este hermano de Byron es la imagen fiel, el espíritu eminentemente preciso del romanticismo castellano. A la vista de sus versos que se hunden en el alma del lector como fantásticas lágrimas de sombra y amargura, que horadan al cielo tranquilo de la fe, como crepitantes ascuas de todo un pueblo, de toda una época acaso, que se estremece en las llamas torturantes de una filosofía pesimista hasta el escepticismo; a la vista de sus versos, vemos que en él se cumple de una manera amplia y definitiva la doctrina romántica.

El tono emocionado de la descripción de Vallejo, las metáforas exaltadas que emplea al referirse a la obra de Espronceda (las lágrimas de “sombra y amargura”, los versos que “horadan el cielo tranquilo de la fe”, “las crepitantes ascuas de todo un pueblo”, y “las llamas torturantes de una filosofía pesimista hasta el escepticismo”) ¿no son típicos del estilo poético de *Los Heraldos Negros*? Hay ecos de las “crepitaciones” mencionadas en la tercera estrofa del poema “Los heraldos negros”, de la “negra cuchara/ de amarga esencia humana” de “La cena miserable” y hasta del título mismo de unos de los poemas del primer poemario de Vallejo: “Ascuas”. Y estas “llamas torturantes de una filosofía pesimista hasta el escepticismo” ¿no son las mismas llamas que le quemaron el alma a Vallejo? Pensemos en poemas tales como el propio “Los heraldos negros”, “Los dados eternos”, “Los anillos fatigados” y “Espergesia”. Para Vallejo (1978, pp. 883-884), Espronceda era un poeta superior al poeta inglés, Lord Byron –quien para muchos era el mejor poeta romántico de la época– y defiende al poeta español apasionadamente en su ensayo:

En sus más sublimes entonaciones, el genio de Espronceda no tiene símil con Byron, y es precisamente en las que está de relieve la tendencia originalmente latina, por la fuerte exaltación emotiva, la emocionante fiereza del color vivo y el desbocado vuelo del ideal imposible perdiéndose por resquicios borrosos que dan a la noche de la nada y el desengaño. Abstracción vacilantemente irreligiosa, actitud como de quien se retira del banquete del mundo, hacia lo oculto, y que con la vista fija en lo que abandona, arma un despectivo ceño de protesta en la frente, y se eleva al flotante contacto de las sombras en que se pierde.

¿No es esta la misma pose despectiva adoptada por Vallejo (1978, p. 213) en “La cena miserable”? Recordemos la última estrofa del poema:

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 cuando la cena durará!

Un análisis –aunque somero– de la poesía de Espronceda mencionada por Vallejo en su tesis (básicamente es *El Diablo Mundo* que le atrae y que comenta) revela la existencia de ciertas continuidades entre la poesía de Espronceda y la de Vallejo de *Los heraldos negros*. Hay, por ejemplo, el mismo tono de autocompasión. Según leemos en *El Diablo Mundo*:

Nosotros, ¡ah! Los que al nacer lloramos,  
que paso a la razón seguimos,  
que una impresión tras otra recibimos  
que ora a la infancia, a la niñez llegamos,  
luego a la juventud, ¡ah!, no alcanzamos  
a imaginar la dicha y la limpieza  
del alma en su pureza.  
¿Quién no lleva escondido  
un rayo de dolor dentro del pecho?

¿Por cuál dichoso no han corrido  
lágrimas de amargura y de despecho?  
¡Quién no lleva en su alma,  
¡ah!, por muy joven y feliz que sea,  
un penoso recuerdo, alguna idea,  
que nublando su luz turba su calma!  
(Canto III, ll. p. 211).

En otros versos Espronceda emplea frases tales como “no sé yo” y recurre a la imagen de “nervios” para expresar su actitud de desasosiego existencial:

Vamos andando pues y haciendo ruido,  
llevando por el mundo el esqueleto  
de carne y nervios y de piel vestido,  
¡y el alma, que no sé yo do se esconde!  
vamos andando sin saber adonde.  
(Canto III, ll. 329-333).

También Vallejo empleó una interjección semejante en el primer poema de *Los heraldos negros*, “Hay golpes en la vida, yo no sé!”, y en varias ocasiones recurrió a la imagen de los nervios (en el título del poema, “Nervazón de angustia”, por ejemplo) para expresar la “deshoradación” del “cielo tranquilo de la fe”, como lo llama en su ensayo.

Hay otro elemento que evidentemente impactó a Vallejo (1978) y fue la destreza formal de la poesía de Espronceda. Según leemos en la tesis:

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 la vida a los ingeniosos juegos de color y armonía, en que transformaron el romanticismo los sucesores de Hugo; ni es el plasticismo griego o helenista, de fría pulcritud y simetría, de algunos pseudoclásicos anteriores suyos en el parnaso español; no es nada de esto, sino el canto sacudido, descuidado, franco, tumultuosamente melodioso, imagen de la emoción, palpitación intensa del pensamiento grande y hermoso, como un ardoroso toque de sol, dentro del cristal transparente de la palabra, que se estremece y brilla; canto que se escucha repercutir en el fondo más íntimo del corazón, como la orquesta de la vida universal, en la que vibran desde las silenciosas lágrimas, todas las notas de la gama del corazón humano, hasta las carcajadas del placer. No podía ser otra la música para tan sublime letra (pp. 886-887).

Cuando Vallejo contrasta la “vitalidad rítmica” de Espronceda con el parnasianismo del poeta francés, Théophile Gautier, cuya obra prefiere los “ingeniosos juegos de color y armonía” más que la vida misma, y cuando compara el “canto sacudido, descuidado, franco” de Espronceda con el Parnaso Español (caracterizado por “fría pulcritud y simetría”)

tipificado por el poeta español, Juan Meléndez Valdés, su entusiasmo nos persuade que no solamente analiza la poesía de Espronceda sino que la exalta, casi como si fuera un modelo poético perfecto. Al dividir los buenos poetas (Espronceda y Byron) de los malos (Gautier y Meléndez Valdés) Vallejo está trazando una línea divisoria entre, por un lado, el vitalismo y, por otro, el antivitalismo. Según veremos, esta taxonomía de vitalismo vs. antivitalismo aparecerá más tarde durante el giro político que caracteriza la obra posterior de Vallejo, y se utilizará para distinguir lo políticamente bueno de lo políticamente malo.

Si analizamos *Los heraldos negros* desde esta óptica de la temática y la técnica favorecidas por Vallejo, podemos identificar fácilmente un grupo de poemas que están caracterizados por el estilo tipificado por la poesía de Espronceda –en las mismas palabras de Vallejo– un canto que es “sacudido, descuidado, franco, tumultuosamente melodioso, imagen de la emoción, palpitación intensa del pensamiento grande y hermoso, como un ardoroso toque de sol, dentro del cristal transparente de la palabra, que se estremece y brilla”. En poemas tales como “Los heraldos negros”, “Comunión”, “Nervazón de angustias”, “Ascuas”, “Avestruz”, “¿.....”, “El poeta a su amada”, “Setiembre”, “Impía”, “La copa negra”, “El pan nuestro”, “Desnudo en barro”, “Amor prohibido” y “Espergesia”, Vallejo se proyecta como “el hombre tipo del Romanticismo”, ese Romanticismo tipificado por Espronceda y Byron.

En algunos de estos poemas Vallejo, en un canto “sacudido, descuidado, franco, tumultuosamente melódico”, expresa las emociones enajenantes de su amor prohibido e incestuoso por su sobrina, Otilia Vallejo Gamboa (Hart, 1987, pp. 54-59). Y así sigue el mismo derrotero del amor prohibido –nefasto, adúltero o incestuoso– de Espronceda cuando raptó a Teresa en 1831 cuando esta ya estaba casada con el comerciante español Gregorio del Bayo, y Lord Byron quien se acostó y tuvo un niño con su hermana. La poesía de Vallejo en esta etapa sigue fielmente su ascendencia de Espronceda-Byron y es irreverente, sacrílega y franca, y una breve muestra de sus versos la indica:

“Los heraldos negros”

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,  
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.

“Comunión”

Tu cuerpo es la espumante escaramuza  
de un rosado Jordán;

“Nervazón de angustia”

Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía!  
¡Sinfonía de olivos, escancia tu llorar!

“Ascuas”

mientras veles, rezando mis estrofas,  
mi testa, ¡como una hostia en sangre tinta!



“Avestruz”

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

“¿.....”

–Si te amara... ¿qué sería?  
–¡Una orgía!

“El poeta a su amada”

Amada, en esta noche tú te has crucificado  
sobre los dos maderos curvados de mi beso;

“Setiembre”

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

“Impía”

¡Impía! Desde que tu partiste,  
Señor, no ha ido nunca al Jordán,  
En rojas aguas su piel desviste,  
y al vil judío le vende pan!

“La copa negra”

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

“El pan nuestro”

Todos mis huesos son ajenos;  
yo talvez los robé!

“Desnudo en barro”

¡La tumba es todavía  
un sexo de mujer que atrae al hombre!

“Amor prohibido”

...Y saber que donde no hay un Padrenuestro,  
el Amor es un Cristo pecador!

### “Espergesia”

Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo,  
grave.

Los catorce poemas mencionados constituyen la esencia del poemario; son como la espina vertebral de *Los heraldos negros*. Son estrechamente coherentes entre sí y, como he sugerido, se caracterizan por el uso de un mismo estilo poético derivado de Espronceda y Byron. Son coherentes no solamente en un sentido estilístico sino temático también porque narran la historia de un romance entre el poeta y su amada (Hart, 1987, pp. 54-61), con las cinco etapas de:

- i. enamoramiento (“Comunión”, “Nervazón de angustia”, “Ascuas”, “El poeta a su amada”),
- ii. amor angustiado (“Avestruz”, “¿.....”),
- iii. separación (“Setiembre”, “Impía”, “La copa negra”),
- iv. desengaño (“Desnudo en barro”, “Amor prohibido”), y
- v. reconciliación ultraterrena (“Para el alma imposible de mi amada” y “El tálamo”), las cuales hacen eco de una estructuración semejante en las *Rimas* de Gustavo Bécquer donde encontramos las cuatro etapas de amor (Rimas XII a XXIX), desengaño (Rimas XXX a LI), angustia desesperanzada y solitaria (Rimas LII a LXXVI), y reconciliación ultraterrena (Rimas LXVII a LXXVI).

Muy pocos críticos han discutido la posibilidad de la influencia de Bécquer en el primer poemario de Vallejo, pero Espejo Asturrizaga (1987, p. 56) incluye una anécdota en su biografía que prueba que la poesía de Bécquer –o por lo menos su Rima LII– produjo una fuerte reacción emocional entre los jóvenes de La Bohemia:

De pronto se generó una discusión entre Antenor y José Eulogio. El tema: dos poetas, dos tendencias: Bécquer y Rubén Darío. La discusión por momentos se hizo agria. José Eulogio expresaba que Bécquer era emoción pura que le hablaba al corazón, mientras que Rubén era intelectualismo que solo estaba en el cerebro; en fin los argumentos como en mesa de ping-pong salían vivaces de uno y otro. Por fin José Eulogio con voz entrecortada y casi llorosa empezó a leer: “Volverán las oscuras golondrinas – en tu balcón sus nidos a colgar – y otra vez con el ala a sus cristales– jugando llamarán” ..., y continuó mientras todos llorábamos. Todos, sí. Felipe Alva que no había bebido y que guardaba una muy discreta serenidad divulgó al día siguiente por calles y plazas lo ocurrido. Vallejo la recordó en muchas oportunidades, pues él, que siempre fue fácil a las lágrimas, parece que fue el que inició el lagrimeo.

Esta anécdota es interesante por varias razones; primero porque demuestra que los poetas de la generación de Vallejo sabían, y lo daban por sentado, que había una línea divisoria entre la poesía de cabeza y aquella del corazón, entre la poesía inteligente y la poesía emocional. Esta distinción es importante porque la anécdota de Espejo Asturrizaga parece demostrar que Vallejo pertenecía al campo de las emociones –puesto que fue el primero en

romper a llorar al escuchar el poema de Bécquer. No estamos, claro, hablando de un anti-intelectualismo en el caso de Vallejo, pero sí un rechazo— muy común por lo demás entre los miembros de la Bohemia —al “seudo-academismo (‘De las academias, líbranos, Señor’)”, y hay ejemplos de este anti-academismo en obras posteriores de Vallejo, por ejemplo, su ensayo “Autopsia del superrrealismo” (1931) y “Los doctores del marxismo” (1931), y los versos siguientes de su poema “Un hombre pasa con un pan al hombro...”:

Alguien va en un entierro sollozando  
¿Cómo ingresar luego a la Academia?

El funcionamiento de esta línea divisoria entre lo que podríamos llamar el arte “inteligente” y el arte “emocional” lo hemos visto en la tesis de Vallejo, cuando quiso distinguir entre, por un lado, la “vitalidad rítmica” y el “canto sacudido, descuidado, franco” del romanticismo y, por el otro, los “ingeniosos juegos de color y armonía” y “fría pulcritud y simetría” del Parnaso. Básicamente es una polarización entre la vida y la frialdad, entre la emoción y el ingenio. Y este contraste hermenéutico no se quedó consignado a la tesis de 1915 sino que, en los años posteriores, se expandió su ámbito para incluir una nueva taxonomía política, a saber, la diferencia entre buenos y malos escritores. En los años veinte y treinta Vallejo empezó a leer muchos tratados políticos y, después de tres viajes a la Unión Soviética (1928, 1929, 1931), decidió expresar su solidaridad para con los pobres, los subalternos, los débiles del mundo (Hart, 1987, pp. 22-31). A medida que se politizaba Vallejo en los años veinte y treinta empezaba a dividir a los escritores europeos según su política, y la justificación de su decisión la debía a la antigua taxonomía que había inventado para distinguir entre el romanticismo y el Parnaso en su tesis. Así es que su interpretación del valor de los escritores franceses de su época refleja esta taxonomía y Paul Valéry, el autor del poemario, *Charmes* (1918), es visto como el descendiente directo de ese Parnaso —incluyendo el Parnasianismo— que Vallejo rechazó en 1915. Según leemos en “Literatura a puerta cerrada o los brujos de la reacción”:

En una sociedad de aburridos regoldantes y de explotadores satisfechos, que, como decía Lenin, “enferman de obesidad”, la literatura que más place es la que huele a polilla de bufete. Cuando la burguesía francesa fue más feliz y satisfecha de su imperio, la literatura de mayor prestancia fue la de puerta cerrada. A la víspera de la guerra, el rey de la pluma fue Anatole France. Hoy mismo, en los países donde la reacción burguesa se muestra más recalcitrante, como en la propia Francia, en Italia y en España —para no citar sino países latinos— los escritores en boga son Paul Valéry, Pirandello y Ortega y Gasset, cuyas obras contienen, en el fondo, una evidente sensibilidad de gabinete. Ese refinamiento mental, ese juego de ingenio, esa filosofía de salón, esa emoción libresca, trascienden a lo lejos al hombre que se masturba muellemente, a puerta cerrada (Vallejo, 2002, pp. 424-425).

Resulta importante subrayar que la taxonomía usada por Vallejo no fue simplemente prestada de un panfleto soviético; nació orgánicamente de su propia cognición del arte, que podía rastrearse en su tesis de 1915. Vallejo también ataca a Valéry en otro ensayo, “Función revolucionaria del pensamiento”, junto con otros artistas que buscan la pureza en su obra:

Hasta la metafísica y la filosofía a base de fórmulas algebraicas, de puras categorías lógicas, sirven, subconscientemente, a intereses y necesidades concretas, aunque “refoulés”, del filósofo, relativas a su clase social, a su individuo o a la humanidad. Lo mismo acontece a los

demás intelectuales y artistas llamados “puros”. La poesía “pura” de Paul Valéry, la pintura “pura” de Gris, la música “pura” de Schönberg, bajo un aparente alejamiento de los intereses, realidades y formas concretas de la vida, sirven, en el fondo, y subconscientemente, a estas realidades, a tales intereses y a cuales formas (Ibídem, pp. 369-370).

Para Vallejo esta búsqueda de “lo puro” había que rechazarla porque consistía en favorecer lo ingenioso, la fría pulcritud y la simetría –es decir los ingredientes del Parnaso– a expensas de la emoción y la vida, y estos últimos motivos emergieron como ideas matrices de la taxonomía del arte de Vallejo a mediados de la segunda década del siglo XX.

¿Cuál es la conclusión que se debe sacar de esta comparación del sistema hermenéutico literario usado por Vallejo en su tesis de 1915 y sus escritos políticos posteriores? Primero demuestra que –a diferencia del poeta chileno, Pablo Neruda, para quien la politización se expresó como una ruptura dramática y un cambio de paradigma ocasionado por la Guerra Civil Española en 1936, que resultó en el rechazo de sus poesías anteriores (Feinstein, 2004, pp. 120-129)– la politización de Vallejo nació simultáneamente con su cognición artística. En efecto, Vallejo empleó su taxonomía artística ya elucubrada en su tesis de 1915 para entender la lógica de una obra de arte desviada políticamente. Por eso no hubiera tenido sentido para Vallejo rechazar –como lo hizo Neruda– sus obras anteriores porque su adhesión política tenía continuidad con su cosmovisión anterior. Como dice en su escrito “Poesía e impostura” que podría ser un manifiesto, o un poema en prosa, o un ensayo:

Hacedores de símbolos, presentaos desnudos en público y solo entonces aceptaré vuestros pantalones.

Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres.

Hacedores de metáforas, no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres.

Hacedores de linduras, ved cómo viene el agua por sí sola, sin necesidad de esclusas; el agua, que es agua para venir, mas no para hacernos lindos.

Hacedores de colmos, se ve de lejos que nunca habéis muerto en vuestra vida. (Vallejo, 2002, p. 409).

Es un poema que se puede leer en un sentido político –los ricos le han quitado todo a los pobres, incluyendo la lengua misma, y deberían devolverla cuanto antes–, pero es también un poema en que Vallejo critica a los falsificadores del arte que creen que el poema consiste en el uso ingenioso de tal o cual técnica y que nunca han sentido algo grande en sus propias vidas. La política de Vallejo nació de su arte, y no al revés como pasó en el caso de los “doctores del marxismo”.

En aquellos años Vallejo –a medida que empezaba a odiar el arte producido en los países burgueses– comenzó a admirar el arte ruso, como podemos comprobar en los artículos que escribió en los años veinte y treinta, y en dos colecciones de ensayos, *El arte y la revolución* y *Contra el secreto confesional*, y es interesante notar que veía el arte ruso “de hoy”, es decir, de los años treinta, como un ejemplo del “romanticismo” y también del “realismo”. Tanto en su tesis de 1915 como en sus ensayos de los años treinta, Vallejo rechaza lo formulaico, la falsedad, lo libresco, y lo ingenioso; a favor de lo real, lo emocional y –hay

que enfatizarlo porque así se demuestra en los paradigmas comparativos usados por Vallejo— lo romántico también. La conclusión a que nos lleva inevitablemente este argumento es que —según la taxonomía artística y política de Vallejo— el modernismo, de resultas de su ascendencia, siendo, dado su preferencia por la técnica y lo ingenioso, como es el “nieta” del Parnaso, sería visto o negativamente o, por lo menos, en términos ambivalentes.

En la tercera parte de este ensayo quiero explorar la posibilidad de que el modernismo —por su asociación con la idea de la gentrificación de un movimiento literario— fue visto con cierta ambivalencia por Vallejo. Esta tesis la propongo por varias razones, empezando con la argumentación de dos comentaristas fundadores de la tesis de la indispensabilidad del “aprendizaje modernista” de Vallejo, a saber, Juan Espejo Asturrizaga y Alcides Spelucín. Como hemos visto, la evidencia proporcionada por estos dos testigos no es convincente en todos sus aspectos. La mayoría de los estudios sobre el modernismo en *Los heraldos negros* se centran lógicamente en “Retablo”, pero el poema que voy a emplear para mi análisis del modernismo —o mejor dicho el Parnaso —es “Mayo”. Según veremos, este poema demuestra la ambivalencia que Vallejo tenía con respecto al modernismo, una ambivalencia que ciertamente no tenía de ninguna manera con respecto al romanticismo, el cual le impactó de manera dramática y visible.

Para muchos críticos “Mayo” es un poema elegíaco dirigido a la naturaleza andina. Spelucín ha señalado que “Mayo”, “Aldeana” y “Hojas de Ebano” son producciones de temática parecida, dotadas de una “tonalidad elegíaca” (p. 181). De los tres Spelucín (1974) prefirió “Aldeana” que describió en los términos siguientes: “‘Aldeana’, dentro de su fresca tonalidad elegíaca, venía a ofrecernos, sin menoscabo de la universalidad rural del tema, ciertas esencias nuestras, andinas, peruanas, americanas, articuladas en una forma que, sin ser enteramente nueva, resultaba novedosa en nuestro pequeño medio intelectual” (p. 118). Según esta óptica el poema celebra la idealidad de la vida pastoral de los Andes en el cual el “joven labrador” se proyecta como equivalente del héroe divino griego, Aquiles; así el labrador serrano se convierte en el poema de Vallejo en “este Aquiles incaico del trabajo”. En mi lectura de este poema me apoyo en esta red de interpretaciones, pero mi interpretación se centra en otro motivo del poema, el de la reflexión del poeta sobre la creatividad.<sup>2</sup> Es decir que Vallejo, en “Mayo”, invita al lector a entrar en su laboratorio de creación poética y pone ante nuestra mirada, por un lado, el objeto original que forma la base empírica de la creatividad poética y, por otro lado, el nuevo objeto poético creado de resultas de la escritura. La primera estrofa del poema constituye un preámbulo de la agenda del poema y, en su delineación escueta e intensamente visual de dos escenas entrecortadas, nos recuerda la sofisticación de un haiku japonés:

Vierte el humo doméstico en la aurora  
Su sabor a rastrojo;  
Y canta, haciendo leña, la pastora  
Un salvaje aleluya!

Sepia y rojo (Vallejo, 1997, p. 194).

2. Mi análisis de “Mayo” se ha enriquecido con la interpretación hecha por Keith McDuffie del primer poema de *Trilce*, “Trilce I”, en *Aproximaciones a César Vallejo* edición de Ángel Flores (Nueva York: Las Américas, 1971), vol. 2, pp. 113-20.

Las dos escenas –el humo que sale de la chimenea de una choza y que huele a rastrojo, y el canto que sale de la boca de una pastora– comparten una característica común (algo – el humo, una canción – sale de otra cosa – una choza, la boca), así demostrando una cohesión interna entre acciones aparentemente azarosas de la vida cotidiana. El quinto verso, además, demuestra que la conexión no es solamente sincrónica (percepción cronológica de dos acciones simultáneas) sino que también es diacrónica (en el sentido de que expresa el enlace entre el origen y el resultado de dos acciones: el rastrojo que se convierte en humo, y la pastora que produce el “salvaje aleluya”). Con el último verso de la primera estrofa Vallejo subraya la importancia de la facticidad y la creatividad artística de su propio poema al emplear el término “sepia” con su clara alusividad a la transformatividad del arte. La sepia se usaba comúnmente en la civilización grecorromana hasta el siglo XIX, por ejemplo, como tinta de escritura y material de dibujo del artista y hasta en el arte fotográfico y los primeros experimentos cinematográficos, y, por eso, Vallejo emplea este término para sugerir la transformación artística.

En la cuarta estrofa del poema “Mayo”, Vallejo nos demuestra cómo este proceso de elucubración estética convierte a un “joven labrador” que emprende un viaje a Irichugo, un pueblecito cerca de Santiago de Chuco, en el protagonista de una epopeya griega:

Hoz al hombro calmoso,  
acre el gesto brioso,  
va un joven labrador a Irichugo.  
Y en cada brazo que parece yugo  
se encrespa el férreo jugo palpitante  
que en creador esfuerzo cotidiano  
chispea, como trágico diamante,  
a través de los poros de la mano  
que no ha bizantinado aún el guante.  
Bajo un arco que forma verde aliso,  
¡oh cruzada fecunda del andrajo!  
Pasa el perfil macizo  
de este Aquiles incaico del trabajo.

La mirada poética de Vallejo traduce el héroe cotidiano de la Sierra al mundo mítico de la *Iliada*; el sudor que reluce en su brazo se transforma en un “diamante” que chispea, y su “andrajo” se convierte en el “perfil macizo” de un héroe digno de la pluma de Homero. Es un tipo de transposición muy común en la poesía europea renacentista del siglo XIV al XVII, en el cual típicamente se comparaba el mundo contemporáneo de, por ejemplo, España con el mundo antiguo de la civilización grecorromana; aquí Vallejo, como James Higgins (1985, p. 17) ha señalado, revitaliza las estructuras expresivas de la poesía española del Siglo de Oro y les da nueva vida en su poema peruano.<sup>3</sup> Lo que sí es notable en estos versos es la manera en que Vallejo deliberadamente se enfoca en la acción misma de la transformación poética puesto que focaliza la “mano” del labrador que “no ha bizantinado

3. Esta información se puede profundizar en:

Armisen, A. (1985). Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética. *Bulletin Hispanique*, 87, 277-303.

aun el guante”. Este pasaje del poema fue criticado duramente por Spelucín (1974), que dijo lo siguiente:

“Mayo” (...), que resultó el menos logrado de los tres, y que, al parecer, había sufrido ya algunas correcciones antes de su primera publicación, acabó por perder, a la postre, buena parte de su frescura original al aceptar ciertos innecesarios elementos de orden cultural. En efecto: Esa “mano que no ha bizantinado aun el guante”, ese “Aquiles incaico del trabajo”, esa “Venus pobre”, ese “himno de Virgilio en su cencerro”, es “aroma de bronceos lotos”, en fin, solo alcanzaron a complicar y perturbar la simplicidad cuasi edénica de la vida serrana a que alude el poema (p. 183).

Spelucín arguye que las imágenes “culturales” –que son referencias a la civilización greco-romana– solamente tienen el efecto de arruinar la “simplicidad” del poema. Y su observación es correcta, pero solamente si se interpreta este poema como si fuera otra versión de “Aldeana”. Sin embargo, “Mayo” es mucho más complejo porque efectúa básicamente una kénosis, un vaciamiento, de su propia retórica. En la teología cristiana, la kénosis (del griego *κένωσις*: vaciamiento) se refiere al vaciamiento de su propia voluntad hecho por Cristo para llegar a ser completamente receptivo a la voluntad de Dios, y en esta lectura del poema trato de demostrar que en este poema Vallejo –paradójicamente– destroza al mismo tiempo que crea los “hilos” de su obra.

La complejidad de este poema (“Mayo”) es muy evidente si tenemos en cuenta que la expresión “no ha bizantinado aun el guante” tiene por lo menos dos posibles interpretaciones. En primer lugar, esta expresión sugiere que la “mano” del labrador serrano –podría ser una metáfora de su antigua virilidad y su valor tradicional– se ha conservado intacta puesto que no ha sido cubierta con el guante civilizador y urbano del mundo moderno (en otros tiempos Bizancio se consideraba como el centro de la sabiduría y la civilización). Esta primera interpretación adánica puede contrastarse con otra aproximación más epistemológica de esta estrofa. La segunda interpretación toma en cuenta otra connotación causada por la proximidad de la imagen del “creador esfuerzo” mencionado en el verso 25 del poema, y también por el motivo de autorreflexividad estética sugerida por la alusión a “sepia” en el quinto verso. Según esta interpretación el “guante” sería el lenguaje poético introducido por la mirada creativa que convierte el nómeno o cosa en sí misma en una representación de esta misma cosa. Esta segunda interpretación parece ser reforzada por la metaforización empleada en la quinta estrofa:

La zagala que llora  
su yaraví a la aurora,  
recoge ¡oh Venus pobre!  
frescos leños fragantes  
en sus desnudos brazos arrogantes  
esculpidos en cobre.  
En tanto que un becerro,  
perseguido del perro,  
por la cuesta bravía  
corre, ofrendando al floreciente día  
un himno de Virgilio en su cencerro!

Es evidente aquí una transposición semejante a la transformación poética que vimos en la estrofa anterior. La zagala que canta un yaraví se representa como Venus –y, específicamente como una “Venus pobre”– y esta transformación poética es visible en la descripción de sus brazos como “esculpidos en cobre”, es decir, inmortalizados en el arte. Otra transposición –aún más chocante– es la transformación del sonido hecho por un “cencerro” de un “becerro” que es oído como si fuera “un himno de Virgilio”. El contraste es enorme: parece casi ridículo aceptar la posibilidad de que un sonido producido por un cencerro pudiera tener la sugestividad de la *Eneída* de Virgilio, pero la lógica de la transposición es la misma: la fusión metafórica del mundo contemporáneo con el mundo grecorromano.

Es en la última estrofa del poema que encontramos la alusión directa a lo que hemos llamado la autorreflexividad estética del poema:

Delante de la choza  
el indio abuelo fuma;  
y el serrano crepúsculo de rosa,  
el ara primitiva se sahúma  
en el gas del tabaco.  
Tal surge de la entraña fabulosa  
del epopéyico huaco,  
mítico aroma de bronceos lotos,  
el hilo azul de los alientos rotos!

El poema vuelve a su origen –la imagen del humo que sale de un objeto. En la primera estrofa fue el humo que salía de la chimenea de la choza, y ahora es el cigarro que el “indio abuelo” fuma que produce el humo. El color es más o menos el mismo– “sepia y rojo” en la primera estrofa y “rosa”. Finalmente, el poeta parece que está revelando el origen empírico de su poema; la vista panorámica de la Sierra a la hora del crepúsculo, y específicamente la presencia de un viejo indio fumando delante de su choza, con una zagala a su lado cantando un triste yaraví, y los dos acompañados por un “joven labrador” que empieza su viaje a un pueblo cercano (Irichugo). Es una instantánea que podría denominarse costumbrista si no fuera por la alta intensidad autorreflexiva del poema, la cual se subraya en la cúspide intelectual del poema – equivalente de la “suma” en el último terceto del soneto en el canon del Parnaso – cuando Vallejo compara el “sahumarse” del humo del cigarro y de la chimenea de la choza con el surgimiento de la epifanía del poema, a saber, “el hilo azul de los alientos rotos” desde la entraña fabulosa del “epopéyico huaco”. Como los últimos versos del poema lo demuestran, esta epifanía ha sido producida por la creatividad poética, por el poema mismo.

Aunque Spelucín ha sugerido que “Mayo” es un poema de calidad inferior, en nuestra lectura hemos visto que el poema es intensamente autorreflexivo y, en el proceso de la articulación del poema, desenmascara su propia génesis, al mostrar cómo objetos sencillos de la vida cotidiana en la sierra peruana, tales como una choza, un viejo que fuma, el crepúsculo, una campesina que canta un yaraví y un joven que emprende un viaje a un pueblecito cercano empiezan a ser mitificados al pasar por las manos –o mejor dicho la pluma– del poeta. Vallejo ha desenmascarado este proceso a tal punto que no podemos decir con certeza si la



transposición poética aconteció o si no aconteció nada. La última estrofa del poema simplemente concluye con un retrato del “indio abuelo” que –delante de nosotros– está fumando al lado de la choza. El poema de Vallejo sugiere que, para el poeta peruano, el proceso de la poetización del evento es más importante que el objeto acabado del poema. El poema es ambivalente pero una interpretación posible es que, en “Mayo”, Vallejo está creando una deconstrucción irónica del Parnaso y del Parnasianismo. En efecto, la idea de que un “himno de Virgilio” pudiera ser capturado por el sonido de un “cencerro” parece indicar que Vallejo está utilizando su poema para expresar el enorme abismo que existe entre una cosa empírica y su representación en la economía del lenguaje.

### CONCLUSIONES

Como hemos visto, Vallejo construyó su poemario *Los heraldos negros* sobre dos polos opuestos, los cuales hemos identificado en la tesis de Vallejo, “El romanticismo en la poesía castellana” (1915), y que son: la vitalidad y emotividad del discurso romántico en contrapunto con la falsedad, lo libresco, y lo ingenioso del Parnaso. Al rastrear esta polarización en una selección de los poemas fundamentales de *Los heraldos negros*, hemos visto una estructuración que parece confirmar la narración de un romance que pasó por varias etapas, incluyendo el enamoramiento, el amor angustiado, la separación, el desengaño y la reconciliación ultraterrena. Hemos descubierto una continuidad entre la taxonomía estética utilizada por Vallejo para evaluar la poesía castellana en su tesis y la metodología política empleada en sus ensayos escritos en Europa a medida que Vallejo estaba politizándose. Finalmente hemos visto que el poema “Mayo” puede ser visto como un prototipo del papel ambiguo desempeñado por el modernismo en *Los heraldos negros*, el cual media entre el pastiche y la parodia.

### REFERENCIAS

- Carilla, E. (1967). *El romanticismo en la América Hispana*. (2 volúmenes). Madrid: editorial Gredos.
- Espejo Asturrizaga, J. (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Feinstein, A. (2004). *Pablo Neruda: A Passion for Life*. Londres: Bloomsbury.
- Hart, S. (1987). *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres: Tamesis.
- Higgins, J. (1985). *César Vallejo: An Anthology of his Poetry*. Oxford: Pergamon.
- Julián, A. (1994). *El modernismo, Vallejo y el lenguaje poético*. La Paz: Signo.
- Larrea, J. (2018). César Vallejo, poeta absoluto. *Guaragua*, 22(57), 93-193. Recuperado de <https://search.proquest.com/openview/77a1cbf498c690f458024e0eccb256b9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=27536>
- Mattalia, S. (1988). Del sujeto enfático al sujeto errante (En torno a Trilce). *Revista de Occidente*, (86), 59-81.

- Mazzotti, J. A. (1990). Hacia una lectura sociocrítica de Trilce. *Sociocriticism*, 5(12), 149-175.
- McGuirk, B. (1993). *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta nuevas lecturas*. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies.
- Monguió, L. (1971). Los heraldos negros, en A. Flores. (Ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas.
- Ortega, J. (1971). La poética de la persona confesional. En Ángel Flores. (Ed.). *Aproximaciones a César Vallejo* (Vol. 2). Nueva York: Las Américas.
- Pachas, M. (2018). *¡Yo que solo he nacido! una biografía de César Vallejo*. Lima: Juan Gutemberg Editores.
- Paoli, R. (1981). Poética y poesía de Vallejo. En *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Florencia: Casa Editrice D'Anna.
- Schneider, L. M. (1971). Comienzos literarios de Vallejo. In *Aproximaciones a César Vallejo* (pp. 137-186). Nueva York: Las Américas.
- Spelucín, A. (1974). *Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de mi evolución poética*. Perú: Universo.
- Vallejo C. (1997). Vallejo: poesía completa, (1ra ed. Ricardo Silva-Santisteban). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (1978). El romanticismo en la poesía castellana. En J. Larrea. (Ed.). *César Vallejo: poesía completa*. Barcelona: Seix Barral.
- Vallejo, C. (2002). Función revolucionaria del pensamiento. En M. M. de Priego. (Ed.). *César Vallejo: ensayos y reportajes completos* (pp. 369-375). Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Wilson, J. (1988). César Vallejo y la lectura metódica. *Hispanamérica*, 17(50), 105-108. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20539371>
- Yurkievich, S. (1987). El verso que chirría. *Discurso Literario. Revista de Tema Hispánicos*, 4, 525-533.