El indigenismo en Vallejo

¡Ama huañullaychu, nirajtam cuyayqui! [1]

¡No mueras, te amo tanto!
«Masa», **C. Vallejo**

Maestro de tres generaciones de poetas, César Vallejo significa la renovación del género, principalmente, por el acento andino, original y extraño de su voz. Esta poética singular subyace en casi todo cuanto salió de su pluma y hace 60 años [2] fue advertida por el gran filósofo peruano, José Carlos Mariátegui, cuando en «El proceso a la literatura», dice: «Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado [...] Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo y localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo no elige sus vocablos, su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro substratum perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y de su ánima. Su mensaje está en él. *El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera*».[3] Y a pesar de que Mariátegui conoció tan sólo los dos primeros libros del poeta de Santiago de Chuco, no se equivoca y su palabra mantiene vigencia para la casi totalidad de la obra creativa de César Vallejo.

Como se sabe, el aborigen americano accede a las letras por medio de tres concepciones distintas, cuyas motivaciones son, también, diferentes: la literatura indígena, la indianista y la indigenista. Quinientos años antes del arribo hispánico a la América indígena ya había literatura en maya, náhuatl y *runa-simi* o quechua [4] y quinientos años

[1] *Traducción de Teodoro Meneses para el «Homenaje Internacional a César Vallejo», en* Visión del Perú, *n.º 4, Lima, 1969.*

[2] *En 1988, también se conmemora el 60 aniversario de la aparición de* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. *Es un libro imprescindible, asimismo, para la comprensión y el estudio científico de la realidad americana.*

[3] *José Carlos Mariátegui,* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 284-286.*

[4] Runa-simi, *significa en el idioma de los incas: «el habla del pueblo». Es el verdadero nombre de la lengua «quechua» o «quichua».*

después, aborígenes andinos y amazónicos [5] continúan creando su *literatura indígena,*[6] buena prueba de ello es *El hablador,*[7] la reciente novela de Vargas Llosa, libro que sustenta sus bases en la literatura oral recogida hace menos de una década entre los machiguengas, grupo étnico de la Amazonia peruana. Giuseppe Bellini afirma que:

> Las grandes expresiones de la literatura precolombina las encontramos en las zonas de civilización superior, en el mundo «náhuatl», en el «maya» y en el «quechua». Estos pueblos alcanzaron un nivel de civilización que dejó asombrados a los primeros conquistadores españoles y que sigue asombrando a los demás continentes.[8]

Mientras los *indianistas* se valen del indio para justificar una literatura exótica, colorista y de escaparate;[9] los *indigenistas* expresan el sentimiento de los aborígenes, denuncian los abusos de que son víctimas y luchan por la incorporación, respetuosa y definitiva, de los indígenas a la vida nacional. Algunos, como Vallejo, teniendo entre las piernas el costillar de Rocinante, transforman en universal la voz telúrica del hombre andino.

1. Antecedentes del indigenismo

Cronistas españoles, indios y mestizos,[10] dan testimonio de la copiosa literatura indígena prehispánica que se vertebra en el Imperio de los Incas, y se entendía con una lengua común expandida por todos los actuales territorios de Perú, Ecuador y Bolivia y buena parte de Colombia, Argentina y Chile. Escindidos en clases sociales, los incas tenían, también, una literatura oficial, imperial, fundamentalmente religiosa, y otra popular que desarrolló la lírica, la narrativa y una suerte de teatro primitivo. De las grandes sagas míticas [11] a los relatos populares,[12] de los cuentos lúdicos a las fábulas di-

[5] *Sobre la literatura oral de las etnias amazónicas se ha publicado, últimamente,* La sal de los cerros: una aproximación al mundo campa *de Stefano Varese,* La verdadera biblia de los cashinahua *de André-Marcel d'Ans,* Mitos y leyendas aguarunas *de Luis Jordana Laguna,* Textos Capanahua *de Betty Hall Loos y Eugene E. Loos,* Yama Najanetnumia Augmatbau. Historia aguaruna *y* Duik Mum. Mitos aguarunas *de Timías Akuts Mughaki y Atún Kuji Javián. En los archivos del Instituto Lingüístico de Verano, el Centro de Investigación y Promoción Amazónica, las misiones franciscanas y dominicas, existe una considerable cantidad de recopilaciones de literatura amazónica inédita.*

[6] *Luis Rodrigo y Edwin Montoya,* La sangre de los cerros, *Lima, 1987.*

[7] *Mario Vargas Llosa,* El hablador, *Barcelona, Ed. Seix Barral, 1987, 235 pp. El novelista toma recopilaciones y traducciones del machiguenga al castellano del sacerdote Joaquín Barriales, O.P.*

[8] *Giuseppe Bellini,* Historia de la literatura hispanoamericana, *Madrid, Ed. Castalia, 1985, p. 7.*

[9] *Un caso verdaderamente impresionante lo constituye Ventura García Calderón, autor de* La venganza del cóndor *y decenas de relatos más, algunos escritos directamente en francés. Fue un eximio prosista y fue postulado al Premio Nobel, pero su desconocimiento del aborigen peruano era tan grande como su imaginación.*

[10] *De la gran cantidad de relatos, pongamos un par de ejemplos: el mito de* Pacaritampu *que narra la historia de los cuatro arquetípicos fundadores del Cusco aparece, y con muchos detalles, en las crónicas de Cieza de León, Betanzos, Sarmiento de Gamboa, Morúa Morúa, Santa Cruz Pachacuti, Cabello y Montesinos; el mito de* Wirakocha, *el dios civilizador andino, fue registrado por Betanzos, Cristóbal de Molina, Anello de Oliva y Cieza de León.*

[11] *Véase* Dios y hombres de Huarochirí *de Francisco de Avila en versión quechua, traducida al castellano por José María Arguedas. Apareció por primera vez en 1608.*

[12] *Véase* Suma y narración de los incas *(1551) de Juan de Betanzos y con el añadido de muchos capítulos de este libro recién descubiertos en Tenerife en 1987 y las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega, Cristóbal de Molina, Sarmiento de Gamboa, Anello de Oliva, Santa Cruz Pachacuti, Guamán Poma de Ayala, etc., y las recopilaciones de Vienrich, Arguedas, Lira, Monge, Lara, Meneses, Farfán, Gow, Ortiz, Pantoja, Córdova, Vivanco, Montoya y otros.*

dácticas,[13] la plasticidad de la lengua quechua, el gran sentido metafórico, simbolista y de muchos registros del admirable idioma que hasta hoy pervive en las serranías andinas, configuran el panorama creativo que se inició hace casi un milenio. En cuanto a las formas poéticas más importantes desarrolladas por la lírica quechua algunos especialistas como Middendorf, Lara y Suárez Miraval aseguran que fueron nueve, otorgando posibilidad a los sentimientos humanos durante la vida y más allá de la muerte.[14]

Desde la exhaustiva antología, *Dramatische und lyrische Dichtungen der Keshua Sprache,* sobre literatura oral indígena de Middendorf, publicada en Leipzig, en edición bilingüe quechua-alemana en 1891 hasta la valiosa recopilación de poesía popular de los hermanos Montoya[15] se han publicado muchos volúmenes, que sistematizan y ofrecen un vasto panorama.[16]

Paradójicamente, durante la colonia, los extirpadores de idolatrías contribuyeron a rescatar literatura indígena, algunos libros como el *Tratado de relación, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos...*[17] de Francisco de Avila son una brillante muestra de la épica mitológica de la cultura andina. También los alzamientos populares como el de Túpac Amaru II que hacía representar el drama quechua *El Ollantay* como un argumento contestatario o el *Uska-Paucar*[18] fueron notables, tanto que debelado el movimiento tupacamarista, las autoridades virreinales prohibieron compulsivamente su representación. Florecieron, de igual manera, mitos quechuas posthispánicos algunos sincretizados como el de Incarri o Inca-Rey, con personajes nativos y españoles, o, en los que se dibujan personajes bíblicos como Noé, la mujer de Loth o San Santiago.[19] Con las expediciones de la Ilustración, patrocinadas por Carlos III, renacerá la mirada al aborigen y dará pie a un renovado *indianismo.*

A principios del siglo pasado aparece la solitaria figura de Mariano Melgar, jovencísimo poeta que muere fusilado, más por enamorado que por revolucionario, durante

[13] Cf. Fábulas y ritos de los incas *(1575) de Cristóbal de Molina, el Cusqueño y* Apólogos quechuas *(1906) de Adolfo Vienrich.*

[14] *Las formas poéticas fueron el* jailli, *que con versos dialogados celebra las entradas triunfales de los guerreros o del pueblo que ha concluido un gran trabajo comunal; el* huahuaqui, *solemnizaba los ritos colectivos; los* huacaylli, *himnos laudatorios a sus dioses, rigurosamente prohibidos por doctrineros y extirpadores de idolatrías, pero que fueron recogidos por los cronistas sin dificultad; el* huaylli, *destinado a rendir culto al soberano, y su variante el* huayllía, *compuesto para uso exclusivo de princesas y mujeres de la nobleza. La especie lírica por excelencia era el* taki, *coloquial, confidente y erótico, con su matiz del* ayataqui *destinado a las honras fúnebres, el* aymoray *de carácter bucólico y eglógico y el* jarahui *o* urpi, *la canción del amor, de infinita belleza y sutilidad.*

[15] *Montoya,* op. cit. *Apareció en diciembre de 1987.*

[16] *Irma Chonati, José Cerna, Santiago López y Miguel Angel Rodríguez,* Tradición oral peruana: hemerografía (1896-1976), *Lima, Ed. Instituto Nacional de Cultura, 1978; y Edmundo Bendezú Aybar,* Poesía quechua, *Caracas, Ed. Biblioteca Ayacucho, 1980, 450 pp.*

[17] *Verdadero nombre de la crónica de Francisco de Avila publicada a principios del siglo XVII y que apareció luego con el nombre de* Dioses y hombres de Huarochirí, *traducida al español por J.M. Arguedas en 1966.*

[18] *Pierre Duviols,* La destrucción de las religiones andinas, *México, Ed. Universidad Nacional Autónoma, 1977; Miguel León Portilla,* Visión de los vencidos, relaciones indígenas de la conquista, *México, Ed. Universidad Nacional Autónoma, 1980; y Edmundo Guillén,* Versión inca de la conquista, *Lima, Ed. Milla Batres, 1974.*

[19] *C.V.C.,* Los dioses tutelares de los wankas, *Huancayo, Ed. San Fernando, 1978.*

la guerra de la independencia. Melgar, reconvierte el *jarawi*[20] andino en el «yaraví», pero los temas y el sentimiento son profundamente hispánicos.

La gran conmoción que causa la guerra del Pacífico a la sociedad peruana desnuda la realidad en que vive el indio. El filósofo y poeta Manuel González Prada inicia una cruzada reivindicativa que pronto pega entre los literatos como Abelardo Gamarra «El Tunante» y, especialmente, en Clorinda Matto de Turner, periodista combativa y autora de *Aves sin nido* (1889), primera novela indigenista[21] que denuncia al gobernador, el cura y el juez, o sea, al poder político, a la religión y la justicia. Clorinda Matto no tendrá seguidores hasta que casi 30 años después, *El tungsteno,* de Vallejo, aborde el tema con la inclusión del poder económico, impuesto por capitales extranjeros.

Aun cuando en la primera década de este siglo se funda la Asociación Pro-Indígena y los movimientos culturales indigenistas de Cusco y Puno incursionan en el arte y la literatura, apareciendo algunos libros fundadores como los de Vienrich,[22] será la década del 20 al 30 en que las polémicas, controversias y «tomas de posición», atraigan, realmente, la mirada nacional al indígena. El escenario socioeconómico en que se mueven las discusiones puede sintetizarse en cinco puntos: 1. Alzamientos campesinos, con mayor incidencia en la sierra sur; 2. Aparición de capitales norteamericanos y desarrollo del mercado interno con sus consecuentes cambios en la estructura social; 3. Auge de la ganadería con fines industriales en desmedro de la agricultura, con la consiguiente escasez de alimentos; 4. Ausencia de la mano de obra en la costa; 5. Interés de la burguesía en el desarrollo del mercado interno.[23] Asimismo, en *Indigenismo, clases sociales y política nacional,* se informa que la polémica del indigenismo se atomiza en siete posiciones: 1. Los gamonales serranos opinan que el indio está atrasado por deficiencias físicas y morales; 2. La burguesía agroexportadora quiere integrar al indígena al mercado porque representa mano de obra barata; 3. El pensamiento ilustrado de la derecha cree que la solución está en moralizar a la clase dirigente para educar y catequizar al aborigen; 4. El indigenismo oficial, alentado desde el gobierno central[24] con su retórica sentimental y paternalista, trataba de encubrir la explotación del indígena; 5. Los planteamientos populistas-indigenistas de la pequeña burguesía intelectual provinciana; 6. Los planteamientos apristas de la época, de la pequeña burguesía intelectual y radical que buscaba la eliminación de los latifundios pero con criterios paternalistas hacia el indígena; y, 7. El planteamiento socialista que postulaba la solución del problema indígena con el desarrollo de la tarea revolucionaria en unión de los proletarios.[25]

[20] *Véase la nota 14. El yaraví es en la actualidad una canción popular peruana, erótica, plañidera y elegíaca del amor perdido.*

[21] *Algunos opinan que fue la novela* El padre Horán *(1848) del cusqueño Narciso Aréstegui y sindican a* La trinidad del indio o costumbres del interior *(1888) de José T. Itolararres como los iniciadores del indigenismo.*

[22] *Adolfo Vienrich de la Canal,* Azucenas quechuas *(1905) y* Apólogos quechuas *(1906) son textos bilingües de literatura oral.*

[23] *Carlos Iván Degregori,* Indigenismo, clases sociales y problema nacional, *Lima, Ed. Centro Latinoamericano de Trabajo Social, s/f., 251 pp.*

[24] *El presidente Augusto B. Leguía apoyó un indigenismo paternalista y abusivo, identificando al gamonal blanco con el dios Wirakocha y por lo tanto merecedor de toda consideración.*

[25] *Degregori,* op. cit., *pp. 63-68.*

Así las cosas, en apretada síntesis, cuando César Vallejo aparece con *Los heraldos negros* como el fundador de la poesía peruana, según afirmaba Mariátegui, hace seis décadas. Sin embargo, es preciso preguntarse por cuál de estas siete alternativas de acercamiento al indígena optó el poeta de Santiago de Chuco. Vallejo responde:

> El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política probaría chatura intelectual, mediocridad humana, inferioridad estética. Pero ¿en qué esfera deberá actuar políticamente el artista? Su campo de acción política es múltiple: puede votar, adherirse o protestar, como cualquier ciudadano... El artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana.[26]

En realidad, Vallejo no participó directamente en la polémica peruana del indigenismo de los años 20. Cuando en 1918 publicó *Los heraldos negros* las discusiones no habían empezado y cuando hacia los años 26 al 30 arreciaban los debates, el poeta ya había partido a Europa (1923), para no volver jamás. Vallejo vino al mundo con una elección mayor: no habló *por* el indígena sino *como* el indígena; consciente o inconscientemente su literatura lleva el espíritu aborigen, que bebió en el seno materno, bautizó en la prisión y perfeccionó por los caminos del mundo. Sufrió París, descubrió Rusia y lloró España, con la solidaridad hermana del indígena, y con su palabra coloquial y simbólica, abrió una ventana de humanidad al mundo.

2. La voz del indígena proyectada al Universo

Para César Vallejo, la literatura es el hombre en toda la magnitud de sus actos vitales, desde la particularidad de las ceremonias cotidianas del hogar y la intimidad hasta la dimensión épica de las grandes luchas. Apoyado en una estética original y de gran belleza, que se basa en el acercamiento al drama humano a través de una actitud vigilante, tierna, cuestionadora y profunda, pero consecuente y solidaria, con el poema «Los heraldos negros», ingresa al breve catálogo[27] de los más grandes poetas de todos los tiempos. Tiene apenas 17 versos pero se transforma en una composición fundacional, en una especie de profesión de fe, una delimitación de fronteras y la clara exposición de hacia dónde apuntará su poesía del futuro, como referente, al que, con matices, aun en el contexto del magistral hermetismo de *Trilce,* acude hasta el último verso de *España, aparta de mí este cáliz.* «Los heraldos negros» también encarna otras dos características de Vallejo: el uso de símbolos y el lenguaje coloquial. Dámaso Alonso dice: «La de Vallejo es una ternura balbuciente, balbuceada, muchas veces de niño verdadero».[28] Y allí radica otro de los grandes valores, en esa voz primordial, nacida de la tierra indígena que se universaliza. Por eso, como los niños y los hombres de los Andes, Vallejo se vale de los símbolos:

[26] *C.V.:* El arte y la revolución.
[27] *J.M. Cohen afirma: «Para mí, César Vallejo es uno de los pocos poetas geniales del siglo. Nadie se le iguala sino Yeats, Eliot, Maiakovski, Pasternak, Rilke, Machado y un par de otros. Es el primer poeta de Hispanoamérica».* Vid. *contraportada de* Poesías Completas *de la Biblioteca Ayacucho de Caracas.*
[28] Ibid., *p. XVIII.*

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 el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del homo 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 heraldo negro colectivo viene de antiguo; nació, posiblemente, cuando el edénico y adánico recolector dejó el paraíso para inventar la agricultura, la filosofía, las creencias y rendir culto a los muertos, se hizo fuerte y galopó como profeta, conquistador, mercader, inquisidor o amo. Pero, además, también cabalgan los heraldos particulares que muchas veces marcan a fuego y como bien se sabe, en el caso de Vallejo, fueron su apacible niñez andina, una carcelería injusta y su periplo vital que por todos los caminos le conducían a la pobreza. Recubierto del aceite negro de su agorero canto, el heraldo de la muerte, como el viento, no tiene fronteras, no respeta rangos, colores ni llantos. Vallejo, que lo conocía bien, supo atraparlo en este poema que, como el sufrimiento, es también inmortal. Roque Dalton dice: «Hay un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo que contiene a la vez corteza indígena y el substratum común a todos los hombres».[29]

Al dolor se asocian las lágrimas cósmicas del cielo:

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

(«Heces»)

La tristeza se llena de premoniciones con la lluvia y el marco espacial puede estar en Europa: «Me moriré en París con aguacero», en la aldea encantada de la niñez o la capital del Perú:

En Lima... En Lima está lloviendo
el agua sucia de un dolor

(«Lluvia»)

Si en Lima ya Vallejo sufría las agresiones del desarraigo, la añoranza de la *pachamama*[30] indígena crece hacia el final de su vida cuando escribe «Telúrica y magnética», un poema que nunca vería compilado en un libro:

[29] *Roque Dalton,* César Vallejo, *Cuadernos de la Casa de las Américas, La Habana, 1963, p. 47.*

[30] *En el panteón indígena peruano,* pacha-mama *es la divinidad tutelar representada, literalmente, por la «madre tierra».*

¡Auquénidos llorosos, almas mías!
¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
¡Estrellas matutinas si os aromo
quemando hojas de coca en este cráneo,
y cenitales, si destapo,
de un solo sombrerazo, mis diez templos!
¡Brazo de siembra, bájate, y a pie!
¡Lluvia a base del mediodía,
bajo el techo de tejas donde muerde
la infatigable altura
y la tórtola corta en tres su trino!
¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!
¡Indio después del hombre y antes de él!

El valle primordial donde nació y transcurrió la niñez del futuro poeta está a más de tres mil metros de altura sobre el nivel del mar y cualquiera pensaría que en esos valles interandinos la vida es poco menos que imposible y todo es tristeza y soledad, pero no es así. Allí la vida florece, sin grandes calores ni fríos rigurosos, por la relativa cercanía con la línea ecuatorial, prosperan los amores, los sembríos y el ganado. La civilización inca, andina por excelencia, nació y alcanzó su esplendor en un medio natural similar.[31]

¡Mecánica sincera y peruanísima
la del cerro colorado!
¡Suelo teórico y práctico!
¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!

La cultura indígena del Perú es eminentemente agraria, la sociedad y la economía giran en torno a la madre-tierra, sus dioses: el sol, la lluvia, el viento, el agua y el corazón de los cerros depositario del espíritu tutelar de las comunidades, se nutren del espacio vital cotidiano y de su dialéctica, pero también de sus hierofanías y su magia, como cuando se refiere al «molle», árbol sagrado que atrapa con sus ramas el *janan-pacha* o mundo estelar, con su tallo el *kay pacha* y con sus raíces el mundo latente de las semillas y los muertos que «no han muerto» pero que descansan en el *uku-pacha.*[32] Se refiere también a la mítica fundación del imperio por la pareja primordial[33] y su simbólica barra de oro:

¡Siega en época del dilatado molle
del farol que colgaron de la sien
y del que descolgaron de la barreta espléndida!

El panteísmo vallejiano se naturaliza: «¡Oh campos humanos! / / ¡Oh campo intelec-

[31] *La cultura inca, se llama también «quechua» que significa quebrada por el contorno geográfico en que se desarrolló, aunque, después, abarcó las variantes de la caprichosa geografía de América del Sur hasta tocar la selva.*

[32] Cf. Etnohistoria del Perú Antiguo *de Luis E. Valcárcel, Lima, Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1960.*

[33] *La leyenda habla de Manco Cápac y Mama Ocllo y/o de Ayar Manco y su esposa, como la pareja fundadora, que cronistas españoles y mestizos han recogido con muchos detalles.*

tual de cordillera, con religión, con campo, con patitos!», dice por lo que añora, entre lo maravilloso y niño, desde su emotiva palabra de exiliado voluntario.

Otra característica muy notable del indígena pero poco advertida por algunos y desdeñada por otros muchos, es la sensualidad. Vallejo la lleva a flor de piel, a flor de corazón abierto, desde la insufrible lejanía:

Qué estará haciendo a esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como un flojo cognac, dentro de mí.

Con los años el poeta profundizará su amor hasta llevarlo al mayor sentido del alma indígena, será un amor puro, transparente, con mucha entrega, en suma, universal:

Quiero ayudar al bueno a ser un poquillo de malo
y me urge estar sentado
a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
tratando de ser útil en
lo que puedo, y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

En «Traspié entre dos estrellas», poema escrito poco antes de su muerte, advierte que ante los heraldos negros de la desgracia, el hombre jamás debe olvidar la solidaridad en cuanto significa y asume uno de los grados más altos del amor:

¡Amado sea aquel que tiene chinches,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre!
...
¡Amado sea el niño, que cae y aún llora
y el hombre que ha caído y ya no llora!

Que el indígena peruano es un hombre sumiso y servil, es otro de los tópicos que destruye Vallejo. El hombre andino jamás perdió su capacidad de rebelarse y el poeta, como muy bien lo ha dicho Roberto Paoli, asocia al indígena con el pobre, el obrero, el campesino y el miliciano de la guerra civil española:

La cólera que quiebra al hombre en niños,
que quiebra al niño en pájaros iguales,
y al pájaro, después en huevecillos;
la cólera del pobre
tiene un aceite contra dos vinagres.
...
la cólera del pobre
tiene dos ríos contra muchos mares.

Aun en los momentos de mayor vibración épica frente a la contienda, Vallejo no se muestra panfletario, en el fondo desprecia la guerra y cuanto busca es la aparición de

un hombre nuevo capaz de ofrecer un verdadero amor a los demás, y es aquí donde aflora, universal, el sentimiento indígena del poeta. «Hombre nuevo y, a la vez, a la antigua, representa en pleno el ideal humano de Vallejo. Porque —repetimos— el hombre nuevo de Vallejo es muy antiguo, anterior al pecado y al egoísmo, es edénico, incorrupto»,[34] dice Paoli cargando un poco las tintas tal vez inspirado en el comportamiento sumamente idealizado de los «soras». Si Vallejo representa la voz del indígena, su palabra puede ser humanamente triste pero nunca pierde la condición de rebelarse. Los testimonios históricos son abundantes.

3. En la narrativa y el teatro

Antes de la aparición de *El tungsteno* (1931), la narrativa peruana ha ido fijando ciertos arquetipos, no siempre rigurosos, del indígena, que se pueden sintetizar en tres posiciones: Clorinda Matto se muestra paternalista con el indio en *Aves sin nido* y su actitud se torna acusadora y moralista contra los poderes ejecutivo, judicial y religioso; Ventura García Calderón en sus relatos, escritos muchos de ellos directamente en lengua francesa, explota los ángulos folklóricos y pintorescos del hombre andino y, finalmente, Enrique López Albújar, extrae información de los archivos judiciales y de los testimonios orales de su judicatura de Huánuco y presenta un indígena muy celoso de la justicia comunal.

Los indios «soras» de Vallejo, en *El tungsteno,* aparecen, deliberadamente, idealizados. De su extremada bondad y total desconocimiento del sentido utilitario de las cosas se aprovechan comerciantes, autoridades y patrones. A cambio de una baratija o una moneda ceden sus tierras, única fuente de sustento familiar y ante el despojo solapado optan por la retirada silenciosa. *El tungsteno* es una novela de tesis y como tal cumple su cometido.

Nadie se muestra solidario con el «sora», como etnia, dentro de la novela. La proclama final de Servando Huanca se inclina por el obrero que en la mayoría de los casos es el indígena que se ha proletarizado. El niño indio de *Paco Yunque* es igualmente víctima de la agresión social y «cultural».

El alma indígena de Vallejo también se desnuda en la novela corta *Fabla salvaje.* Los componentes básicos de la superstición, el animismo y tono trágico del final, nos muestran a un campesino obsesionado y fatalista, víctima también de algún heraldo negro. Todo el relato está cargado de una atmósfera misteriosa que como en un rito va ascendiendo de peldaño en peldaño los referentes que mueven el holocausto final. Balta Espinar «descubre» la presencia fugaz de alguien a través de un espejo que luego se rompe; canta una gallina, que también significa desgracia. La suegra de Espinar tenía cataratas en la vista porque fue atrapada por «el aire de un cadáver» que se velaba cerca; el perro de Antuca, la protagonista, se había encontrado cuando ella era niña con seres extramundanos; mientras Balta continúa con sus extrañas visiones que le llevan a un suicidio final.

[34] *Roberto Paoli, «España, aparta de mí este cáliz», en Julio Ortega,* César Vallejo, *Madrid, Ed. Taurus, 1981, p. 367. Véase también «El indigenismo de César Vallejo» de Roberto Paoli en* Aproximaciones a César Vallejo, *Simposio dirigido por Angel Flores, Las Américas, New York, 1971, pp. 189-192.*

Los registros indígenas de sus demás relatos también saltan a la vista. En «Muro Antártico» el trabajo onírico del falso incesto, es el *amor* simbolizado por el romance indígena del *sirvinacuy,* el amor a prueba que si no resulta no se ha perdido nada, pero se ha amado, que es lo importante. En «Muro dobleancho» y en «Alféizar», en medio del estigma de la prisión aletea el canturreo del yaraví andino y en «Más allá de la vida y de la muerte», los espacios del mundo aborigen, especialmente, del *uku-pacha,* donde habitan los muertos-no muertos, sublimizan más el símbolo con la muerta inmortal que es la madre; la mosca negra o azul, mensajera de la muerte, está presente en «El unigénito» y aparecerá más tarde en la narrativa de consumados indigenistas como José María Arguedas y Ciro Alegría.

En busca de sus orígenes, Vallejo se remonta hasta el imperio de los incas. En «Hacia el reino de los Sciris» y en la pieza teatral *La piedra cansada* explora las relaciones entre dioses, gobernantes y el pueblo, apela al desenlace sobrecogedor para, finalmente, quedar insatisfecho con su propio trabajo creativo, buena prueba de ello son las notas que deja en los borradores cuestionando títulos de ciertos capítulos, los finales y las «palabras demasiado fuertes y apocalípticas».

César Vallejo, «¡Indio después del hombre y antes de él!», sin duda, es el portavoz de una estirpe universal.

Carlos Villanes Cairo