

LOS HERALDOS NEGROS: UN «VERSO GRIS» SEDUCIDO POR LA DINÁMICA DE LOS TRAYECTOS

EDSON FAÚNDEZ V.
Universidad de Concepción

Fisura del bloque modernismo-*Los heraldos negros*

Los estudios referidos a *Los heraldos negros*¹ destacan la presencia de los usos lingüísticos y los temas que singularizan al modernismo literario. En una carta que data de 1918, dirigida al Grupo de Trujillo, Vallejo alude a lecturas de escritores modernistas:

Antier que recibí cartas de ustedes, estuve en La Punta con Clovis. Asistimos a un ocaso archisublime. Desde la terraza del chalet de Aspíllaga, recitábamos versos al buen viento de la tarde que pasaba. La sinfonía en gris mayor de Rubén... Y más que nada unos estupendos versos de responso a Verlaine de un poeta uruguayo que yo no conocía. ¡Qué responso más dolorido y místico!²

De amplio conocimiento son las operaciones que el modernismo efectuó en el lenguaje, lo que ha servido para considerarlo como un movimiento fundamentalmente esteticista. Uno de los signos distintivos del modernismo es la antropofagia literaria, es decir, su insaciable hambre de poesía europea, fundamentalmente francesa; esto trae consigo ampliificaciones lexicales, retóricas y referenciales, a saber, una nueva manera de tratar la lengua. Estas variaciones en el plano lingüístico son resultado del cosmopolitismo y polilingüismo desplegados por la actitud sintética del modernismo³. El espacio del poema se define así por las importaciones lingüísticas, el uso de formas métricas tradicionales, el empleo de material lingüístico local –americanismos e indigenismos– y conversacional, la produc-

ción de neologismos, el uso de arcaísmos, y la invención y combinación de metros.

El trabajo de los modernistas genera un arsenal de recursos retóricos que los jóvenes escritores utilizan en su escritura⁴. Toda una tecnología escrituraria que normalizará, mediada por el público reconocimiento, el ejercicio poético. *Los heraldos negros* es un texto que se observa tocado por la estética oficial y dominante impulsada, entre otros, por Rubén Darío, Leopoldo Lugones y José Santos Chocano⁵. La utilización del verso endecasílabo, por ejemplo, en poemas de rima consonante como «Deshojación sagrada», en versos sueltos como «Bordas de hielo», en la configuración de sonetos como «Sauce», «Ausente» y «Bajo los álamos», recuerda la importancia que concede el modernismo a la métrica, aunque como se sabe los poetas modernistas prefieren emplear el verso alejandrino. En esta misma dirección, es posible distinguir textos polimétricos –«La araña» de la serie «Buzos» alterna endecasílabos y heptasílabos, lo mismo ocurre en «La copa negra»–, los cuales cifran una exploración formal emparentada

1 El libro está fechado en 1918, pero el verdadero contacto con el lector ocurre a mediados del año 1919.

2 César Vallejo, *Obra poética*, Américo Ferrari (ed.), Madrid, Editorial Universitaria, 1997. Los textos de *Los he-*

raldos negros se citan según dicha edición.

3 Marini Palmieri escribe: «El Modernismo, que posee una esencia *poiética* más simbolista que parnasiana, es fruto de ambos a la vez que del Romanticismo, es tan americano como europeo, es sintético,

Edson Faúndez V.:

Profesor del Departamento de Español de la Universidad de Concepción, Chile. Sus líneas de investigación son Lírica latinoamericana (siglos XX y XXI) y Novela realista española (siglo XIX). Algunos de sus artículos, publicados en revistas especializadas de Chile y Argentina, abordan las escrituras poéticas de Gabriela Mistral, César Vallejo, Oliverio Girondo, Antonio Gamoneda y Omar Lara. Se encuentra en prensa su libro *La oscura casa encantada. La poesía de César Vallejo y Oliverio Girondo* (Serie Monografías, Universidad de Concepción).

universal, original y cósmico. En esta 'actitud' se borra el concepto de lo exótico». Enrique Marini Palmieri, «Recepción del modernismo literario hispanoamericano. ¿Sinceridad o afectación?», *Acta Literaria*, 21 (1996), pp. 25-43. Específicamente, p. 32.

4 Escritores latinoamericanos modernistas y postmodernistas, tales como Lugones, Herrera y Reissig, Rubén Darío, José Santos Chocano, Manuel González Prada, José María Eguren y Abraham Valdelomar, entre otros, participan en el diálogo infinito que abre la palabra vallejana.

5 En el poema «Nochebuena» de la serie «Plafones ágiles», por ejemplo, se encuentran versos que contienen frases tales como «sombras femeninas bajo los ramajes», «quimeras de luna, pálidos celajes», «ebúrneos trajes» y «místicos bronce», las que sugieren léxico, adjetivación e imágenes característicos de la escritura modernista. Inclusiones lexicales como «viejo Osiris», «Opúsculo bíblico», «brahamánicos elefantes», «Sahara azul», entre muchas otras, se encuentran en relación directa con la actitud sintético-idiomática del modernismo. En el plano de la invención de palabras, por otro lado, pueden mencionarse algunos neologismos: «Bizantina-do», «dondonea», «Enereida» o «Istmarse». La producción de neologismos cifra la libertad del escritor modernista. Este procedimiento de desviación, es decir, de huida productiva de las marcas normativas que organizan los niveles fonológico, morfológico y semántico de la lengua, no se agotará con *Los heraldos negros*, sino que se mantendrá como una exigencia natural de re-nominación en toda la escritura vallejana.

Los heraldos negros: un «verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos

EDSON FAÚNDEZ V.

6

En *Los heraldos negros* también se encuentran diseminados versos octosílabos («Romería»), alejandrinos («El poeta a su amada») y otros, en menor frecuencia.

7

César Vallejo, *Obra poética*, op. cit., p. 38.

8

Mario Rodríguez señala que el territorio poético dariano se convierte en morada y consuelo: «Yo diría que Darío construye en *Prosas profanas* un territorio poético sedentario, una ciudad literaria, un reino, defendido por las altas murallas del arte de los ataques de los demonios del abismo, de las fuerzas del afuera (la nada, la conciencia de la finitud, la muerte); la territorialización en términos más acordes con esa época, podríamos llamarla torre de marfil». Mario Rodríguez, «*Prosas profanas: la mentira gloriosa del mal salvaje*», *Acta literaria*, 21, (1996), pp. 67-74. Específicamente, p. 70.

9

Como lo ha señalado Octavio Paz, el territorio llegará, principalmente, con las vanguardias literarias. Octavio Paz, «El caracol y la sirena (Rubén Darío)», en Anderson Imbert, et al., *Diez estudios sobre Rubén Darío*, Nota preliminar y selección de Juan Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1967, pp. 244-274.

10

Roberto Fernández Retamar, «Modernismo, 98, subdesarrollo» y «Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana», en Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Primera edición completa, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Cabo y Cuervo XCII, 1995, pp. 143-153, 154-158.

11

Véase Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

12

René de Costa, «La diferencia de Vallejo», *Revista Chilena de Literatura*, 38 (1991), pp. 7-27.

con las prácticas modernistas⁶. La inclusión de metros tradicionales parece incidir en la organización de un sistema discursivo estabilizado por los límites que impone la medida. Los metros son el equivalente formal de las murallas-fachada con las que se configura, citando un verso del poema «Babel», el «dulce hogar sin estilo»⁷. Para el escritor modernista, el verso métrico y su ritmo característico, además de la síntesis lingüística, posibilitan la construcción de una dimensión en donde es posible, aparentemente, cobijarse de las fuerzas de la finitud que pueblan el afuera⁸. Rítmica morada, ordenada y en equilibrio, condenada a deshacerse, sin embargo, por la fragilidad de su plegamiento. Sin la torre vistosamente ataviada del modernismo pareciera ser inimaginable la creación de un espacio literario apto para la defensa y la re-construcción de los rostros silenciados del sujeto latinoamericano. El modernismo, además de permitir la incorporación de las letras latinoamericanas a «la plenitud histórica», como lo advirtió Octavio Paz⁹, suscita, por una parte, «la aparición, a menudo confusa, dolorosa o indirecta, de la conciencia de pertenecer a esos países laterales (de Latinoamérica)» y, por otra parte, «el carácter rebelde del modernismo [...] (que) ya fue visto con acierto por Ricardo Gullón, quien supo destacar el papel funcional de lo que solía tener por hueca utilería: ‘el cisne y Versalles y las princesas tienen sentido’, dijo. ‘Son armas contra la vulgaridad y la chabacanería del ensoberbecido burgués; no imágenes de una evasión, sino instrumentos para combatir la imagen de la realidad que se les quería imponer’¹⁰. Las escrituras modernistas y las escrituras de la Generación del 98 se desarrollan sobre la base de un fondo común: la modernidad. Constituyen una posibilidad de resistencia y una salida al prosaico orden burgués, ampliamente singularizado y criticado por los escritores realistas-naturalistas de fines del siglo XIX. Rafael Gutiérrez Girardot plantea, en la misma línea de pensamiento de Federico de Onís, que los signos distintivos de la literatura latinoamericana sólo pueden surgir a partir de la instalación de un punto de

13

Julio Ortega advierte sobre las variaciones lingüísticas en el «decir vallejjano» de *Los heraldos negros*: «el decir vallejjano ya aquí ocurre entre variaciones, fuera de las nor-

mas, en tensión con el uso». «La hermenéutica vallejjana y el hablar materno», en César Vallejo, *Obra poética*, Madrid, Editorial Universitaria, 1997. pp. 606-620. Específicamente, p. 610.

encuentro con Europa: «Las ‘especificidades’ que hasta ahora se han considerado como el único factor dominante deben ser colocadas en el contexto histórico general de la expansión del capitalismo y de la sociedad burguesa, de la compleja red de ‘dependencias’ entre los centros metropolitanos, sus regiones provinciales y los países llamados periféricos [...] La colocación del modernismo en este contexto general permitirá abrir nuevas perspectivas y explorar aspectos de esas letras que hasta ahora no se han tenido en cuenta» (1987: 20). Una actitud común es la que caracteriza a los escritores finiseculares de Latinoamérica y Europa. La ruptura con el prosaico orden burgués y la necesidad de producir un ámbito estético autónomo son los movimientos propios de esa actitud, que, según Hugo Friedrich, se define en el romanticismo¹¹.

La métrica representa uno de los basamentos con el cual el escritor modernista sostiene su torre de marfil, aquélla que, a intervalos, produce también *Los heraldos negros*. La crítica especializada ha planteado que en la escritura vallejjana la métrica es asediada. René de Costa señala que en *Los heraldos negros* el verso alejandrino sufre alteraciones en la disposición de los acentos rítmicos, la elisión de la cesura y la supresión de hemistiquios¹². Estas transgresiones hacen visible la norma subyacente a la métrica, señalando su insuficiencia. La norma y la transgresión cifran dos eslabones que se exigen mutuamente. Sus presencias también revelan el deseo de producción de un ámbito discursivo autónomo¹³.

Retablo

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
Darío de las Américas celestes! Tal ellos se parecen
a ti! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,

Los heraldos negros: un «verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos

EDSON FAÚNDEZ V.

se internan y aparecen... y, hablándonos de lejos, nos lloran el suicidio monótono de Dios!¹⁴.

El primer verso de «Retablo» alude al descenso a las regiones interiores del sujeto. El poema sugiere el distanciamiento de los escenarios y ordenaciones nucleados en torno al «ruido» social, es decir, la huida siempre productiva hacia el espacio literario. La página en blanco (un territorio en el que pueden manifestarse los rostros de la alteridad) ha sido profanada por la urdimbre-lenguaje que ensambla el maderamen de la nave-poesía y abre un espacio en el templo-espíritu. El movimiento hacia la nave sagrada permite pensar que el poema es el lugar de los trayectos del sujeto viajante: el lugar consagrado a los actos del espíritu. El sujeto recobra en la nave-poesía, en lo sagrado y en lo móvil, lo que desaparece en el olvido, pero también allí se contagia con la diferencia. Sólo los que han partido por su propia voluntad, quienes se buscan a sí mismos en las zonas oscilantes de la palabra –poetas como Darío–, habitan en la nave. Éstos, metaforizados en «brujos celestes», símiles del rostro piadoso de Dios¹⁵, a partir de la alquimia verbal se transforman en fabricantes de vida, expulsando el «ruido» en el que, simbólicamente, instalan su imperio «los heraldos negros» de la muerte. El encomio a Darío no sólo evidencia la valoración positiva del modernismo, sino también la afirmación del pasado y de una tradición fabulada por el propio Vallejo (en la cual el poeta nicaragüense ocupa un lugar de privilegio); por otro lado, es evidente lo lejos que se encuentra el escritor peruano de la repetición acrítica de las poéticas de los iconos del modernismo. Vallejo está conciente del valor que porta el principio de autonomía artística al que siempre aludía el autor de *Prosas profanas*¹⁶. La cuarta estrofa textualiza la negación de una «manera» de escribir, en la cual la praxis escritural no está acoplada al rostro piadoso de Dios –es decir, a la intensificación de la vida–, sino más bien a las consignas formales del modernismo que ordenan y dirigen el ejercicio poético. Estos «arciprestes vagos del corazón», coaccionada su escritura por la lengua y la crítica dominantes, pactan con la seguridad que ofrece el discurso literario hegemónico y generan, convertidos en otros «heraldos de la muerte», el «suicidio monótono de Dios»¹⁷.

César Vallejo es heredero del romanticismo, del simbolismo y del modernismo, pero

también del postmodernismo y la primera vanguardia. El poeta peruano deviene en legatario de una tradición que lo escoge. En ella reside el principio de libertad que exalta «Retablo». ¿Qué significación, empero, parece adoptar la relación de Vallejo y su tradición? Heidegger señala que lo libre «es lo indemne, lo preservado, lo que se sustrae de toda utilidad. Liberar significa original y propiamente: preservar, dejar a algo reposar en su propia esencia protegiéndolo. Pero proteger es: retener la esencia en el cobijo donde sólo permanece si se le permite retornar al reposo de su propia esencia [...] En el preservar propiamente dicho reposa el liberar. Lo liberado es lo dejado en su esencia y guardado de cualquier coacción de la necesidad»¹⁸. El sentido más perturbador de la libertad se elucida en la posibilidad de «preservar» y «cobijar» lo que llega desde el pasado. Preservar implica, además, un peculiar reposo en la esencia, lo que exige la liberación de la coacción de «la necesidad» (programada en la red social) que ha provocado la canonización de las voces del pasado. Se trata, precisamente, de conseguir que los «actos del espíritu» que se sustraen a la coacción social vuelvan a la movilidad, el diálogo y la mutación que les son inmanentes. La estrategia para preservar y liberar todas las voces que residen en el giro del lenguaje pasa por la liberación de la coacción y la necesidad. Esas son las exigencias básicas del artista tal y como pueden imaginarse en la escritura de Vallejo. Ello conlleva que el poeta devenga en legatario fiel e infiel a la tradición que le corresponde preservar. Mantener con vida el legado en su esencia trae como correlato la posibilidad de reactivar esa herencia y proyectarla de un modo distinto al porvenir. Derrida,

14 César Vallejo, *op. cit.*, p. 92.

15 Recuérdese que Dios en *Los heraldos negros* es figurado como entidad múltiple y heterogénea: Dios piadoso, Dios cruel, Dios inexperto.

16 Darío escribe: «Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo a los jóvenes que me imiten»;

«muchos inexpertos que contemplan el triunfo de unos pocos vencedores, pretenden por el peligroso camino de la imitación, llegar a la posesión del arte más elevado» (cit. en Allen Phillips, «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», en Anderson Lambert, et al., *op. cit.*, La primera cita corresponde a un artículo titulado «Pro domo mea», aparecido el 30 de enero de 1894 en *La Nación*, Buenos Aires,



Casa de César Vallejo.

Argentina; la segunda, a una crónica que se publica también en *La Nación*, pero de la que se desconoce fecha y nombre).

17

En un artículo escrito en 1918, llamado «La intelectualidad de Trujillo», César Vallejo comenta brevemente los rasgos más relevantes de algunos artistas trujillanos. Domina aquí la crítica a los artistas que se dejan arrastrar por la estética dominante, silenciando su propia voz, como también la importancia que el poeta concede a la libertad –que asegura originalidad– en la práctica poética. De Antenor Orrego señala: «Tiene gestos inauditos en nuestros días de falsedad y de pose»; de José Eulogio Garrido señala: «Garrido odia el literaturismo frío, el literaturismo advenedizo, opuesto a la emoción personal, pura, bravía»; de Federico Esquerre Cedrón: «No imita a nadie»; de Óscar Imaña: «En sus ojos de soñador, acaso asomen también Verlaine, Silva, Darío, pero en cuanto éstos se han modificado por asimilación espiritual completa». César Vallejo, *Artículos y crónicas completos (I-II)*, Presentación de Salomón Lerner Febres. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 6-8.

18

Martin Heidegger, 2006, *La pobreza* (Presentación de Philippe Lacoue-Labarthe), Buenos Aires – Madrid, Amorrortu Editores, p. 109.

Los heraldos negros: un «verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos

EDSON FAÚNDEZ V.



César Vallejo en París. Brindis con Henriette y Carlos More.

19
Jacques Derrida y E Roudinescu, 2003, *Y mañana, qué...*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p. 12.

20
Allen Phillips, 1967, «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», en Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 286.

21
Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna* plantea que «la lírica del siglo XX no aporta nada fundamentalmente nuevo» (*op. cit.*, p. 183) a lo desarrollado por el romanticismo. Desde esta perspectiva, la lírica del siglo XX, incluso cuando existe una rebelión contra el romanticismo, deviene en «Romanticismo desromantizado» (*Ibid.*, p. 41).

22
En la conclusión al capítulo «Poetas románticos peruanos» de la segunda parte de la tesis de Vallejo, se colige que mediante el ejercicio de la libertad el poeta produce un arte sincero y vital: «hay en el Perú, desgraciadamente, no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el romanticismo; y digo desgraciadamente, porque siendo todo sinceridad en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo buen artista». César Vallejo, *Artículos y crónicas completos (I-II)*, pp. 52-53.

23
Darío expresa: «la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución

en *Y mañana qué*, advierte con claridad este problema: «No es sólo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida. No escogerla (porque lo que caracteriza la herencia es ante todo que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente), sino escoger conservarla con vida»¹⁹.

César Vallejo, en efecto, es heredero fiel e infiel de una tradición que sólo mediante la liberación de la coacción y la necesidad puede ser proyectada al incierto porvenir.

La libertad, sin embargo, no es lo que se encuentra en juego en *Los heraldos negros*. Ella es, sin duda, la piedra angular. Lo que se encuentra en juego es la búsqueda de una salida creadora que garantice el ejercicio de esa libertad. Cuando la palabra del poeta trujillano sea un precario soplo de un alma que busca nuevas formas de subjetivación, cuando construya la casa móvil a fuerza de sobriedad, y el cuerpo-poema devenga en una ingrátida zona de encuentro con lo otro, la herencia acogida continuará perviviendo en las palabras libertad, resistencia y fuga creadora.

Los heraldos negros dialoga con la tradición. La fisura por donde la palabra y el sujeto se fugan el mismo bloque la genera. El modernismo es el portador del germen de

moderna o modernista» (cit. en Phillips, *op. cit.*, p. 289). Vallejo y los escritores de su época, de alguna manera, continúan siendo modernistas; Octavio Paz advierte sobre la presencia de un hilo conductor en el ejercicio poético del siglo XX: «entendido como lo que realmente fue —un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo— aún no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo». *Op. cit.*, p. 245.

24
El texto «Babel» encuentra en la estética modernista la disciplina necesaria para su concreción. La escritura abre así un territorio hospitalario; entre las palabras, el ritmo

y la medida, «el triste barro pensativo» (César Vallejo, *op. cit.*, p. 96) encuentra una morada desde donde evitar «las caídas hondas de los cristos del alma» (*ibid.*, p. 20). Pero si en «Babel» se lee «El hospicio es bonito; aquí no más», también se lee: «¡Y otras se pone a llorar!»; seguridad y peligro, gozo y pesadumbre son signos distintivos de la morada. En el llanto que se desliza entre los pliegues de la «Torre de marfil» modernista, se halla cifrada la voluntad de fuga hacia otros parámetros estéticos.

25
César Vallejo, *op. cit.*, p. 105.

26
Gilles Deleuze, 1971, *Lógica del sentido*, Barcelona, Planeta-Agostini, p. 28.

la destrucción de sus propias claves, puesto que contiene una fundamentalmente evasiva, a saber, la libertad, explicitada por Darío en el «Sé tú mismo; ésa es la regla»²⁰. Este principio se exagera en la literatura moderna, fundamentalmente, con el romanticismo²¹. Vallejo conoce desde temprano los alcances y desvelos de los escritores románticos, como lo demuestra la tesis «El romanticismo en la poesía castellana» con la que obtiene en 1915 el grado de Bachiller en Letras por la Universidad de Trujillo²². Si las propuestas formales del modernismo se desvanecen en la escritura posterior de Vallejo, la que impulsa el menosprecio por las escuelas y las instituciones, que hacen del ejercicio poético un saber archivado, prevalece, continúa fundiéndose con nuevas exploraciones literarias²³. La poesía supera así la anquilosis que se instala en el campo social y los límites que estabilizan las dimensiones estética, social y antropológica. *Los heraldos negros* es, en este sentido, una «máquina» de escritura que se acopla al modernismo, cortando las consignas de la lengua literaria dominante, salvo aquéllas en donde se actualiza el deseo de libertad que asegura un uso personal de la lengua. La escritura vallejana se encuentra en posesión de la fuerza fundamental con la que las vanguardias artísticas y literarias en Europa y en Latinoamérica desarrollan sus innovadoras prácticas. Esta fuerza es la que desestabiliza el discurso centrado en la norma y hace vibrar la lengua, hasta conseguir que permita el trayecto de una interioridad libre²⁴. «Ah, mano que limita, que amenaza / tras todas las puertas, y que alienta / en todos los relojes, cede y pasa»²⁵, escribe Vallejo en el poema «Unidad», expresando no sólo la renuncia a todo lo grávido, formalizado y homogeneizado, sino también el deseo de transgredir los límites, lo que sólo será posible si se afecta el lenguaje, pues éste si bien establece los límites también puede traspasarlos y restituirlos «a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado»²⁶. La escritura vallejana, desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, insistirá en la resistencia a los poderes que limitan el arte y la vida en la red social sobre la base del asedio al lenguaje.

El poema «La araña» de la serie «Buzos» textualiza la imposibilidad de movimiento —los versos endecasílabos y heptasílabos sugieren rigidez— y el anhelo de acceder a la dinámica del viaje. El poeta es por ello visto

Los heraldos negros: un «verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos

EDSON FAÚNDEZ V.

como un viajero que aún no encuentra la palabra precisa para emprender sus jornadas: «Es una araña enorme que ya no anda; (...) Es una araña que temblaba fija / en un filo de piedra / Con tantos pies la pobre, y aún no puede / resolverse (...) hoy me ha dado qué pena esa viajera»²⁷. El principio de libertad, sin duda, incide en la creación de una salida, es decir, permite la producción de un territorio lingüístico apropiado para el despliegue de los actos del espíritu; sólo así el poema conquista un espacio vacío, donde el sujeto y la palabra arden, se consumen y renacen. Es necesario trasponer los límites e ingresar a otras dimensiones –acompañado tan sólo del ritmo del verso libre– para construir ya no una torre-refugio, sino una casa con alas, una casa móvil, una casa de lucha: «Y bautizar la sombra / con sangre babilónica de noble gladiador»²⁸. La fuga de los territorios producidos por el modernismo dirigirá la escritura y el sujeto hacia zonas dinámicas de ruptura y descentramiento: «Y si hay algo quebrado en esta tarde, / y que baja y que cruje, / son dos viejos caminos blancos, curvos. Por ellos va mi corazón a pie»²⁹.

La estética dominante limita la escritura vallejana. La utilización del código literario preexistente, sin embargo, no silencia la otra musiquilla –cifra de alteridad, desviación o fuga– que pugna en el alma de Vallejo y desea construir el territorio de su desplegamiento. El modernismo cristaliza en *Los heraldos negros*, pero no produce un territorio fijo y estable. Dado que se inscriben transgresiones a este código, en ocasiones como formaciones discursivas casi ornamentales, pero en otras como flechas que se disparan a la producción de dimensiones lingüísticas perturbadoras, *Los heraldos negros* proyecta el legado literario de un modo revulsivo hacia el porvenir. Esta tarea se intensificará en *Trilce, España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos*. El primer libro de César Vallejo, al decir de la crítica, parece contener dos libros³⁰. Más que dos libros, es un texto fronterizo que encuentra la salida a nuevos parámetros estéticos a partir de un flujo estético y ético preexistente: el principio de autonomía creadora. La poesía de Vallejo requiere para emprender sus más significativos trayectos de una «asimilación espiritual completa» de las voces del pasado. Es el encuentro perturbador del pasado y del porvenir lo que insinúa, en este momento, *Los heraldos negros*. Libro de la fidelidad y de la

infidelidad a la herencia que debe ser preservada. Libro del diálogo y el contagio con las voces del ayer, pero también con las voces del porvenir. El pasado y el futuro, la víspera y el día después, constituyen una sola pulsación en el lenguaje poético de César Vallejo.

«Y algo ajeno se toma el alma mía»

En un minucioso estudio sobre la recepción de la obra literaria de César Vallejo, Américo Ferrari se refiere, entre otras, a exégesis «que reivindican la poesía de Vallejo como exponente de una ideología o una doctrina, teoría, escuela o movimiento filosófico o político»³¹, dentro de las cuales se encuentra el indigenismo³². En la interpretación indigenista al parecer irrumpe una fuerza extraliteraria que afecta al corpus textual con la finalidad de encontrar asideros para un proyecto político de definición identitaria³³. La producción de un sentido absoluto, entonces, limita las posibilidades hermenéuticas que los textos literarios ofrecen. En la lectura indigenista se oscurece la multiplicidad de «devenires» que contagian al sujeto y la lengua, porque se privilegia sólo el devenir indio del sujeto³⁴. La sección «Nostalgias imperiales» es el lugar paradigmático de estos análisis³⁵. Mariátegui,

27
César Vallejo, *op. cit.*, p. 37.

28
Ibid., p. 94.

29
Ibid., p. 110.

30
Julio Ortega es uno de los comentaristas de la poesía de Vallejo que ha estudiado este problema. (*Los heraldos negros* contiene dos libros) uno que tributa a la tradición, y sigue las pautas de un nominar sin fisuras (donde el nombre asume la presencia del objeto); otro, que introduce la inestabilidad entre ambos términos, y que comprueba la insuficiencia del decir, y pone así en crisis la autoridad de los códigos y el poder de los saberes». Julio Ortega, «La hermenéutica vallejana y el hablar materno», en César Vallejo. *Obra poética*, *op. cit.*, (pp. 606-620), p. 607.

31
Américo Ferrari, «Los destinos de la obra y los malentendidos del destino», en *ibid.*, (pp. 539-554), p. 547.

32
Las tendencias-escuelas a las que alude Ferrari son el indigenismo, el existencialismo, el materialismo histórico y la dialéctica, y la doctrina-metafísica-teleológica que inicia y clausura, al parecer, Juan Larrea.

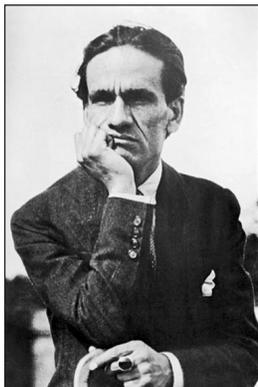
33
Según Luis Monguío (*La poesía posmodernista peruana*, México, FCE, 1954), el indigenismo, una de las formas de nativismo literario en la poesía peruana, debe comprenderse a partir de cuatro situaciones que activan su aparición y desarrollo. Surge como una consecuencia nacionalista de la Guerra del Pacífico, como el deseo de los académicos limeños por delimitar teóricamente las bases de la literatura peruana, como resultado de la búsqueda de inspiración en lo local y la utilización de léxico y asuntos trasvasijados de la realidad peruana a la literatura, y como efecto de una inquietud nacionalista producida en el Perú luego de La Gran Guerra.

34
Devenir, según Gilles Deleuze, «no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula». Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996, pp. 11-12. «Devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo, ya sea el de la justicia o el de la verdad. Los devenires no son fenómenos de imitación ni de asimilación, son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela, de bodas entre dos reinos. Y las bodas son siempre contra natura» Deleuze y Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, p. 6.

35
El rostro indígena no aparecerá en la obra poética posterior con la intensidad en que aparece en «Nostalgias imperiales». Es en la novela *Tungsteno*, en algunas obras teatrales y en artículos como «Los incas, redivivos» donde este problema es retomado. En dicho artículo, escrito en París el año 1935, Vallejo expresa su distancia con la posición del indigenismo de su época, el cual deificaba el pasado glorioso de las civilizaciones derrotadas y se dolía del estado de marginación actual, deseando, por cierto, incorporar lo indígena a la cultura occidental: «La pasión mística de los indigenistas y el blanco escepticismo característico de los enemigos de la raza de color (¡que los hay también en el Perú!), aquéllos deificando a los descendientes de los incas y éstos despreciándolos y condenándolos, como raza, a una descomposición inevitable y pronta, carecen, por igual, de la más elemental base sociológica [...] El problema del indio se halla íntimamente entrelazado con el problema mundial del momento [...] el indio, abandonado o, más exactamente, desterrado por la sociedad, yace inmóvilizado, en suspenso [...]» César Vallejo, *Artículos y crónicas completos* (I-II). *Op. cit.*, pp. 223-224. Vallejo recoge el problema indígena y lo instala en la actualidad; percibe, por ejemplo, la falta de un territorio en donde éste pueda habitar. Al igual que Gabriela Mistral –recuérdese la presencia del indígena y el campesino en su escritura poética–, César Vallejo exige una morada

Los heraldos negros: un «verso negro» seducido por la dinámica de los trayectos

EDSON FAÚNDEZ V.



César Vallejo. Detalle fotografía en el parque de Versalles. Foto Juan Domingo Córdoba.

para «el indio»; en sus textos, cuando el rostro indígena se convierte en presencia, «cuando triunfa en el alma el tinte oscuro», cuando la raza «de los alientos rotos» es convocada, el territorio y la morada resurgen. La poesía de Vallejo demuestra así que la alteridad indígena puede encontrarse «inmovilizada y en suspenso», pero nunca destruida. El poema puede desplegar, desde esta perspectiva, una fiesta de resurrección de las alteridades radicales, pues, como indica Jean Baudrillard en *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*: «la Alteridad radical resiste a todo: a la conquista, al racismo, al exterminio, al virus de la diferencia, al psicodrama de la alienación. De una parte, el Otro siempre está muerto: de la otra, es indestructible». *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, p. 156.

36
José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 2008, p. 301.

37
César Vallejo, *op. cit.*, p. 74.

38
Inmaculada Lergo Martín en «Antologías poéticas peruanas del modernismo a las vanguardias» escribe: «uno de los fenómenos claves asociados al vanguardismo en Perú fue el indigenismo, cuyo desarrollo entre 1926 y 1930 fue tal que ambos términos terminaron asimilándose-

Los heraldos negros: un «verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos

EDSON FAÚNDEZ V.

en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, identifica como lo meritorio de la poesía de su compatriota la presencia del «sentimiento indígena virginalmente expresado»³⁶. El eminente ensayista peruano focaliza su atención en la re-modulación del espíritu indígena, verdadera materia de la «auténtica» poesía latinoamericana, sobre la base del reconocimiento de ciertas huellas temáticas tales como sentimiento de fatalidad, pesimismo vital, humildad y melancolía, estoicismo y simbolismo. Un rostro indio aparece, desaparece e interactúa con otros de naturaleza diversa en la escritura vallejana: «yo no sé con qué puertas dan a un rostro, / y algo ajeno se toma el alma mía»³⁷. Remitir la obra de César Vallejo únicamente al rostro indígena, con el apoyo que generan su condición de mestizo, los discursos ideológicos indigenistas de definición identitaria nacional y americana que se mimetizan con la vanguardia en el Perú³⁸ (y que muy poco tuvo que ver con los problemas reales de los pueblos originarios, sistemáticamente tratados con crueldad por los regímenes republicanos), significa dejar en las sombras muchas de las nupcias con lo que adviene desde otro lado y transfiguran al sujeto. Basta prestar la atención debida a versos como los que se encuentran en el poema «Avestruz» para comprender lo anterior: «Mi corazón es tiesto regado de amargura; / hay otros viejos pájaros que pastan dentro de él»³⁹. Trayecto y mutación del rostro: formas de contenido que van dibujando diversas estaciones en el incesante viaje del poeta «al crudísimo día de ser hombre»⁴⁰.

se. Pero es necesario advertir que esta asociación, sin dejar de ser cierta en muchos casos, no responde fielmente a una realidad más compleja, cuyas múltiples aportaciones hacen hablar a Tomás Escajadillo de «indigenismos», y que los estudios más recientes lo sitúan en el sistema de propuestas y reacciones dedicadas a la definición de lo nacional e incluso de lo americano». «Antologías poéticas peruanas del modernismo a las vanguardias», en Alfonso García Morales (ed.), *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2007, p. 626.

39
César Vallejo, *op. cit.*, p. 34.

40
Ibid., 81.

41
Alejandro Lora Risco, *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1971, p. 121.

42
Jean Franco, «La temática: de *Los Heraldos Negros* a los *Poemas Póstumos*», en César Vallejo, *Obra poética*. Madrid, Editorial Universitaria, 1997, pp. 575-605. Específicamente p. 578.

En el plano de la lengua, el material lingüístico extraído del entorno mestizo ha constituido la raíz visible de las lecturas indigenistas. «Nostalgias imperiales» despliega el mayor número de voces de la lengua pertinente al Perú de Vallejo. Estas voces y giros lingüísticos constituyen, gracias a su condición marginal en relación con el discurso poético canónico y los discursos políticamente dominantes, un material poéticamente no semantizado y políticamente en estado de dominación. Distante del poder ejercido, las formas lingüísticas minoritarias de los afectados por el poder se deslizan en «Nostalgias imperiales». Vocablos como «Mansiche», «poyo», «potos», «chicha», «incaicos», «Manco-Capac», «curacas» «coraquenques» integran el poema; sin embargo, a estas expresiones se enlazan otras, extraídas de la tradición literaria, poéticamente semantizadas, es decir, voces propias de la lengua literaria dominante. La crítica ha denominado técnica combinatoria a la conjunción de material lingüístico literario –mayoritario– y vernacular –minoritario–. Las voces marginales, no obstante, quedan contextualizadas en los usos literarios dominantes, minimizándose su potencial revulsivo. Las cuatro partes del poema «Nostalgias imperiales» iluminan lo anterior. La forma lírica que Boscán importara desde Italia a España, y que poetas como Garcilaso y Darío llevarán a su esplendor, está dotada de poder. El endecasílabo y la rima consonante, como ya lo he planteado al detenerme en la métrica, en cuanto huellas del discurso literario tradicional, inhiben la posibilidad de que la lengua vernácula se libere. Apenas ésta se despliega, las voces culturales, la métrica y su ritmo inherente la obligan a replegarse, convertida en materia en estado de dominación.

La situación anterior es la que hace decir que el código pertinente constituye «un número limitado de imágenes susceptibles de ofrendarse estilísticamente, a modo de intrincado contrapunto melódico»⁴¹. La inclusión selectiva lexical, en efecto, es insuficiente para plantear que en *Los heraldos negros* se accede a un uso libre y personal de la lengua. Los sonetos vallejanos, «cuyo tono de nostalgia recuerdan los sonetos vascos de Herrera y Reissig con sus paisajes crepusculares»⁴², cifran la red formal en donde la «sed» del indígena no logra saciarse. René de Costa sostiene por ello que en estos textos se «dignifica el contenido con la forma», se «elegatiza lo

humilde»⁴³. El primer libro de Vallejo incluye al interior de formaciones discursivas dominantes usos lingüísticos minoritarios con la finalidad de que éstos participen del poder que detentan aquéllas. Pareciera ser que no basta con emplear las palabras del indígena o del mestizo, utilizando las expresiones de su registro lingüístico. Resulta imperioso que los afectados por el poder, siempre invisibles y silenciosos, realicen el poema desde su singularidad lingüística. Es necesario que «las formas lingüísticas epidérmicas y pintorescas (cedan) su lugar a lo que Humbolt denominó ‘forma interior del lenguaje’, esto es, estructuras lingüísticas sugeridoras de la relación comunidad lingüística-realidad situacional»⁴⁴. No es posible proponer que en los poemas de «Nostalgias imperiales» se imponga un devenir indígena de la lengua, puesto que no es efectivo el distanciamiento de la lengua literaria dominante. Otro es el caso del texto «Telúrica y magnética» de *Poemas humanos*, donde las formas de expresión y de contenido son arrastradas por un devenir «indio»: «¡Indio después del hombre y antes de él! / ¡Lo entiendo todo en dos flautas / y me doy a entender en una quena! / ¡Y lo demás, me las pelan!»⁴⁵.

Los heraldos negros, a pesar de lo anterior, introduce materiales considerados no poéticos, habitualmente remitidos a los márgenes por efecto de su relación con la lengua cultural y hegemónica, a saber, el español estándar que habla un sujeto adulto, varón, heterosexual, no indígena. Vallejo ha buceado en la lengua, haciendo visibles zonas de dominación; sin embargo, de algún modo reproduce esta relación de fuerzas en su escritura. Inmerso en el polilingüismo de su propia lengua extrae material que puede signarse como no cultural, injerta, traza una débil línea de fuga que perturba momentáneamente los usos lingüísticos políticamente dominantes. La utilización de la técnica combinatoria y la sublimación del material lingüístico vernacular no subvierten el proyecto sintético del modernismo. Recuerdese, por ejemplo, el soneto «Caupolicán» de *Azul*, donde Darío pone en contacto, como ocurre en «Nostalgias imperiales», vocablos culturales y vocablos en estado de dominación: frente a «Caupolicán», «Arauco», Toqui se encuentra «Hércules», «Sansón», «Nenrod».

Los heraldos negros se caracteriza, entre otros aspectos, por la presencia de la estética

dominante y la inclusión del código ansilar. La relación finalmente armónica de estos materiales pareciera haber permitido la recepción favorable del poemario⁴⁶, evidenciada por la inclusión del poema «Aldeana» en la antología de Manuel Beltroy *Las cien mejores poesías (líricas) peruanas* de 1921⁴⁷. El libro inaugural de la escritura vallejana se hace inteligible por el código literario tradicional que en él subyace, o sea, por el uso de una lengua literaria hegemónica; y se singulariza por el uso de material lingüístico perteneciente a una lengua en estado de dominación. Sin embargo, un «verso gris» irrumpe en *Los heraldos negros*: línea de fuga que se conecta significativamente con el decir trífico.

«Un verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos

La escritura es la torre en donde los poetas modernistas se refugian, el lugar consagrado al sentido. En *Los heraldos negros* esta idea se diluye; el «no saber» insistentemente textualizado es, pues, la consecuencia de la crisis metafísica en la que se encuentra el sujeto⁴⁸ y, por lo mismo, la huella de su descentramiento: «Hay un vacío / en mi aire metafísico / que nadie ha de palpar: / el claustro de un silencio / que habló a flor de fuego» se lee, por ejemplo, en «Espergesia»⁴⁹. Jean Franco advierte que este vacío metafísico genera variaciones en el lenguaje poético. Son estas alteraciones lingüísticas las que procuran cubrir el hueco «a flor de fuego» por el que fluye «el agua sucia de un dolor»⁵⁰. La estética modernista resulta, en este sentido, inapropiada. La torre sintética, brillante y estridente se desmorona. La palabra poética lucha por desplazarse hacia los bordes de la lengua dominante para construir otro territorio, donde los «golpes» que limitan la vida realmente disminuyan: «Y cuándo nos veremos con los demás al borde / de una mañana eterna, desayunados todos»⁵¹. La morada verbal, donde el sujeto puede expulsar la ausencia de sentido y la melancolía, se construye sobre la base de un movimiento que implica la fuga de las normalizaciones y coerciones que en la propia lengua se instalan.

Los heraldos negros, de alguna manera, textualiza el enfrentamiento entre la formapared-límite y el sujeto que –conciente o inconscientemente– pugna por traspasar sus fronteras. «Así he llegado a la pared de en-

43 René de Costa, *art. cit.*, pp. 19 y 21.

44 Mauricio Ostria, *Escritos de varia lección*, Concepción, Ediciones Sur, 1988, p. 65.

45 César Vallejo, *op. cit.*, p. 362.

46 Destino muy diferente tendrá la recepción de *Trilce*, tal vez porque prescinde de la estética centralizada y lleva a una deriva absoluta los materiales de su producción.

47 Inmaculada Lergo Martín (*op. cit.*) presenta y estudia un registro antológico (del modernismo a las vanguardias) de la poesía del Perú.

48 Este «no-saber» se expresa en diferentes momentos de *Los heraldos negros*. En el conocido verso del poema liminar –«Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé» (César Vallejo, *op. cit.*, p. 20)–, en «Setiembre» –«Yo no sé lo demás» (*Ibid.*, p. 45)–, en «La de a mil» –«el suertero que grita la de a mil, / contiene no sé que fondo de Dios» (*Ibid.*, p. 77)–, en «El pan nuestro» –«se quisiera tocar todas las puertas / y preguntar por no sé quién» (*Ibid.*, p. 78).

49 César Vallejo, *op. cit.*, p. 114.

50 *Ibid.*, p. 100.

51 *Ibid.*, p. 86.

Los heraldos negros: un «verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos

EDSON FAÚNDEZ V.

52
Ibid., p. 99.

53
Recuérdese, en este sentido, el texto «Retablo», específicamente, la crítica que en él se hace a los poetas que reiteran las consignas modernistas. La relación entre el lenguaje y la muerte resulta evidente.

54
Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México D. F., FCE, 1989, p. 330.

55
Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1997, p. 82.

56
César Vallejo, *op. cit.*, p. 52.

57
Ibid., p. 83.

58
Octavio Paz, *op. cit.*, p. 252.

59
César Vallejo, *op. cit.*, p. 76.

frente; y siempre esta pared tuve a la mano», escribe Vallejo en «Santoral»⁵², aludiendo a uno de los fundamentos de su poética: la muerte. Sus dominios se extienden hasta el mismo lenguaje que coacciona y sobrecodifica al sujeto⁵³. El lenguaje, escribe Cassirer, «representa uno de los poderes más conservadores de la cultura»⁵⁴; en efecto, «el lenguaje no es la vida, el lenguaje da órdenes o advertencias a la vida; la vida no habla, la vida escucha y espera. En toda sentencia, aunque sea de padre a hijo, hay una pequeña sentencia de muerte –un veredicto–, decía Kafka»⁵⁵. Para que el lenguaje se convierta en el vehículo por el cual la vida fluya libremente, resulta imperioso evitar las sentencias de muerte que lo recorren. Escribir para no morir, para inventar una casa hospitalaria y una tribu, exige procurarse un uso personal de la lengua que posibilite el despliegue de los secretos pliegues del alma. Para percibir el otro lado y dar el gran salto ontológico, al decir de Lora Risco, es imprescindible perforar la pared, desbaratar la disciplina de la cadena significativa, re-disciplinándola en función de lo que la interioridad demanda, a saber, provocar un descentramiento de la lengua para que ésta se dinamice. Voluntad de poder que tiene como correlato la aparición de usos lingüísticos no formalizados y la posibilidad de que el sujeto se convierta en una potencia de contagio y alianza con los rostros de lo otro; en este sentido, cobran relevancia versos como «ha de vibrar el femenino en mi alma»⁵⁶, en el que un devenir-mujer transfigura al sujeto. El texto «Líneas» expresa el deseo de afectar la lengua para obtener un máximo de potencia liberadora:

Hay tendida hacia el fondo de los seres,
un eje ultranervioso, honda plomada.
¡La hebra del destino!
Amor desviaré tal ley de vida,
hacia la voz del hombre;
y nos dará la libertad suprema
en transubstanciación azul, virtuosa,
contra lo ciego y lo fatal⁵⁷.

El nivel sintáctico es la zona de gravedad de la lengua que sostiene la torre modernista. Todo marcador sintáctico deviene así en un marcador de poder que impide la irrupción de «la voz del hombre», la cual difiere cualitativamente de las voces política y estéticamente dominantes. Los escritores modernistas «no

atacaron la sintaxis del castellano; más bien le devolvieron naturalidad»⁵⁸. Los niveles fonológico, morfológico y semántico se vieron afectados, fundamentalmente, por las prácticas modernistas; el nivel sintáctico, no obstante, experimentó ligeras alteraciones, situación que se explica tal vez a partir de la intención de producir un territorio poético estable. Vallejo en *Los heraldos negros* ataca este nivel del sistema expresivo y genera un túnel doloroso por donde la lengua y el sujeto se fugan: «Soga sin fin, / como una / voluta / descendente / de / mal... / soga sanguínea y zurda / formada de / mil dagas de puntal»⁵⁹. En el fragmento anterior, correspondiente al texto «Rosa blanca», el verso se ha despojado de todo exceso ornamental, la comparación cae, tensada por el brusco encabalgamiento, apenas como un murmullo que subvierte la continuidad lógica de lo que se enuncia: el pasaje doloroso hacia la descodificación de la lengua y la mutación del sujeto. «Rosa blanca» es uno de los túneles dolorosos, uno de los textos de salida de la estética modernista que anuncia el nacimiento de «la voz del hombre», sólo imaginada por los poetas coetáneos del joven Vallejo: los postmodernistas de *Colónida*. «Los heraldos negros», «Las piedras», «Los dados eternos» y «Los anillos fatigados», pueden ser leídos desde esta misma perspectiva. Pero también «Espergesia» cuyas últimas estrofas señalan:

Hermano, escucha, escucha...
Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar eneros.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que mástico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de fétetro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.

Todos saben... Y no saben
que la luz es tísica,
y la sombra gorda...
Y no saben que el Misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Los heraldos negros: un «verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos

EDSON FAÚNDEZ V.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave⁶⁰.

El verso inicial sugiere la apelación, la *communicatio*, a un interlocutor fictivo. La epífora realza la importancia de lo que las palabras harán visibles y los puntos suspensivos quiebran la continuidad del discurso. El vocablo «Bueno» del segundo verso repliega el discurso para desplegarlo hacia «la voz del hombre». Como un deseo en el dominio de la ética, los versos siguientes semantizan positivamente la praxis del sujeto. Una copulativa concede la ilusión de un antes enunciativo que erosiona el orden sintáctico convencional —el mismo resultado genera la carga iterativa a nivel sintáctico (preposición-verbo-sustantivo)—. Cierran la estrofa dos versos que a manera de estribillo recorren el texto, en algunos casos con variaciones, lo que refuerza el dinamismo al que aspira el poema. En el segundo verso de la estrofa siguiente —«que mastico...»—, nuevamente los puntos suspensivos desvían la dirección del discurso, desde lo que se conoce hacia lo que se desconoce, o sea, la causa de este verso gris; la música ha devenido en un chirrido a partir del bloque creado con el Misterio, cifrado en la metalepsis que configuran los dos versos finales y textualizado a nivel literal en la penúltima estrofa. Ésta reproduce el procedimiento empleado en la estrofa anterior —los puntos suspensivos—, aunque remitido a un solo verso —«Todos saben... Y no saben»—. La paradoja que encierran los dos versos siguientes explicita el descentramiento del sujeto desde una zona de saber y poder —la Luz, metáfora del saber racional, divino— hacia otra oscurecida por la anterior —la Sombra, metáfora del saber irracional, demoníaco—; evidencia, al mismo tiempo, los procesos de ruptura y devenir a los que aspira la palabra vallejiana. La máquina axiológica del texto signa como negativa la forma de saber dominante —«Tísica»— y como positivos los oscuros saberes minoritarios —«gorda»—. Los puntos suspensivos, otra vez, son cifra de discontinuidad; la copulativa intensifica, como antes, la desviación y surge un verso que entrega la clave, una aparente respuesta a la Esfinge: «el Misterio sintetiza». Puntos suspensivos, nueva tensión y los versos finales que se deslizan, quebrados por el encabalgamiento, para expresar «el paso meridiano de las lindes a las Lindes». Fuga del sujeto que

ha pactado con el Misterio, ubicándose en la línea de frontera de «las lindes», a partir de la creación de otra manera de operar sobre el lenguaje. Finalmente, una variante del estribillo: imagen que fusiona la enfermedad de Dios con la del sujeto, originada en la ausencia de relatos de sentido, en la herida metafísica que empuja al sujeto hacia los territorios de la pasión, donde accede mediante el delirio a una terapéutica y otra forma de lucidez⁶¹.

Los elementos lingüísticos empleados en el texto (puntos suspensivos, copulativas, iteraciones) producen tensiones-variaciones internas en la lengua que perturban el orden lógico sintáctico y la imagen del mundo que este orden defiende e intensifica. Los componentes materiales se anudan en «Espergesia» en una pura intensidad, no como una cadena significante organizada y continua, sino más bien como una secreta dimensión fragmentaria en la cual las pulsaciones de un sujeto deseante se pueden percibir; de ahí que este poema sea «un claro (u oscuro) anuncio de la decisión del poeta de abandonar el camino y el orden estético de *Los heraldos*»⁶².

Frente al verso azul, sonoro y luminoso del modernismo —«las greyes de Belén en los oteros»⁶³— se instala un verso gris: «Por el Sahara azul de la substancia / camina un verso gris, un dromedario»⁶⁴. El territorio modernista resulta demasiado grávido, a causa de la homogenización y normalización que impone la sintaxis; sin embargo, los textos de Vallejo se posicionan en la dinámica de las zonas intermedias —«camina un verso gris»—, fracturando las zonas rígidas de la lengua y deviniendo en un territorio continuamente sujeto a variación. El asedio sintáctico, una de las marcas distintivas de la escritura vallejiana, revela una de las tácticas con la cual el poeta resiste el prosaico orden de lo limitado y mortal; por cierto, se enlaza a otras de orden semántico, fonológico y morfológico que implican una salida del sistema normativo que organiza dichos niveles: onomatopeyas, neologismos, síntesis de palabras, incorrecciones, proliferación de adverbios, exclamaciones, clichés y otros.

En *Los heraldos negros*, la lengua consigue traspasar las fronteras estéticas del modernismo. La palabra vallejiana va desde instancias lingüísticas cargadas de luz-poder hacia zonas lingüísticas que comienzan a llenarse de una sombra-fuerza que aproxima la escritura al misterio y la seducción que dominarán en

60
César Vallejo, *op. cit.*, pp. 114-115.

61
María Zambrano en *Filosofía y poesía* escribe: «(el poeta) quiere delirar, porque en el delirio alcanza vida y lucidez». *Filosofía y poesía*, México D.F., FCE, 2006, p. 42.

62
Alejandro Lora Risco, *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1971, p. 131.

63
César Vallejo, *op. cit.*, p. 36.

64
Ibid., p. 81.

65
Ibid., 82.

66
Ibid., p. 73.

67
Ibid., p. 67.

68
Ibid., p. 89.

69
Ibid., p. 94.

70
Ibid., p. 80.

71
Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 113.

72
César Vallejo, *Artículos y crónicas completos (I-II)*, op. cit., p. 45.

73
César Vallejo, *Obra poética*, op. cit., p. 98.

Trilce y *Poemas humanos*: «Y no saben / que la luz es tísica, / y la sombra gorda...». Destruídas o llevadas a un mínimo las marcas de poder del lenguaje, el sujeto debe despojarse también de aquéllas que le asignan un yo, el carácter de individuo: «Yo me partí de aurora»⁶⁵. El yo se hace colectivo e impersonal, al entrar en relación con lo que fluye desde otros reinos. Por otro lado, estos bloques constituyen virtualidades que portan la energía necesaria para resistir «el hospital de nervios»⁶⁶, la esterilidad del territorio sedentario social. Cuando esto se manifiesta, el sujeto desnudo e ingrátido ingresa a la imagen, verdadero epicentro retórico del encuentro con lo otro:

Yo soy el coraquenque ciego

Yo soy el llama,

Soy el pichón de cóndor desplumado
por latino arcabuz;
y a flor de humanidad floto en los Andes,
como un perenne Lázaro de luz.

Un fermento de Sol;
¡levadura de sombra y corazón!⁶⁷.

El sujeto en «Huaco» abandona su condición de individuo y contrae escandalosas «nupcias» con lo otro: un hombre-ave, un hombre-llama, un hombre-pichón de cóndor, un hombre-molécula-fermento de sol. César Vallejo en un instante de autofagia, se despoja del rostro-individuo, del rostro-función, impuesto en el entramado social; traiciona a su grupo, se relaciona con el animal o la molécula y captura la energía vital que éstos contienen. El habitante de la orfandad puede transmigrar, dejar de ser, sólo estar —«sólo al dejar de ser amor es fuerte»⁶⁸, «ir muriendo y cantando»⁶⁹— y flotar «como un perenne pájaro de luz» en los Andes que el poema inventa. El territorio producido permite múltiples devenires; el dispositivo específico en el que éstos se actualizan, sin duda, es la imagen, pero no la sustitutiva, sino la que se resuelve en trayecto. La imagen une lo distante y heterogéneo, por lo que subvierte la estructuración binaria del entramado social: «Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno / por todos»⁷⁰. En la vivacidad de su trayecto, el sujeto puede vislumbrar los rostros aliados y reconstruir su alma, «porque la imagen transmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en

espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro»⁷¹. La imagen representa el dispositivo de fractura esencial de las marcas de poder y saber inherentes a la lengua, y, por lo mismo, de los límites y obligaciones que hacen del sujeto un individuo útil y dócil a las exigencias del poder.

En un artículo posterior a *Los heraldos negros* y a *Trilce*, «Salón de otoño» (1924), Vallejo escribe:

Nada en la vida ha llegado; nada está entero, todo acusa el solfeo, el divino borrador; en todo pugna una trayectoria de ensayos y elevaciones, digo, una trayectoria en que la luz y la sombra rozan entre sí sus ruedas como un ángelus eterno. Así es el orden de los destinos, la función de la sangre. ¡Sacudirse de los números enteros! Marchar a puente encabritado siempre, y siempre entre dos bandas. (¡oh Nietzsche, bello alienado!). Un hecho terminado, así fuese la muerte de Jesús o el descubrimiento de América, implicará siempre una etapa para la sensibilidad; un hecho en marcha, así fuese la compra de un pan en el mercado, o el paso de un automóvil por la calle, implicará siempre una sugestión generosa y fecunda, encinta de todo lo probable. Esto que es así en la vida también lo es en el arte. Más todavía. El fin del arte es elevar la vida, acentuando su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre caminos, nunca metas. Encuentro aquí, en esta esencia horizontante del arte, toda una tienda de dilucidaciones estéticas que son mías en mí, según dijo Rubén Darío, y que algún día he de plantear en pocas pizarras, como explicación —si esto es posible— de mi obra poética en castellano⁷².

La escritura como trayecto crece en las zonas intermedias. Evita y fractura los «enteros» y los binarismos para intentar formar bloque con la dinámica de la vida. «Los anillos fatigados» puede ser leído en esta misma dirección, corroborándose así que lo escrito por Vallejo en «Salón de otoño» ocupa un lugar en *Los heraldos negros*: «Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse, / y hay ganas de morir, combatido por dos / aguas encontradas que jamás han de istmarse»⁷³. En la zona dinámica donde los contrarios se rozan, en los bordes en que la palabra y el silencio, el sujeto y su disolución oscilan veloces y vitales, la escritura poética vallejana encuentra el territorio apto para procurar cumplir con su tarea más importante: intensificar, con el dolor a cuestas, la vida.