



Sentir la voz poética en *Los heraldos negros*

Feel the poetic voice in *The Black Heralds*

LAURIE LOMASK¹

<https://orcid.org/0000-0002-1391-8182>

DOI: <https://doi.org/10.18050/esp.2014.v7i1.2402>

Resumen: El artículo se basa en la teoría de M. H. Abrams “Las cuatro dimensiones de un poema” (2012) en el cual destaca cuatro niveles de interpretación de un poema: literal, figurativo, simbólico y físico. Es decir, entrar en esta cuarta etapa de significación requiere reconocer que un poema existe para leerlo en voz alta y escucharse. De este modo, es necesario prestar atención tanto al sonido de los versos como a la acción de recitarlos; es decir, aun cuando leemos un poema escrito, debemos prestar atención al movimiento de la lengua, la garganta y la boca, y también la sensación de las palabras en los oídos. Aplicando estas ideas a *Los heraldos negros* (1919) de César Vallejo, vemos que desde su poesía temprana el poeta trabajaba sobre la presencia de la palabra y las creaciones poéticas en el mundo real de los sonidos, revelaciones, sensaciones, toques y emociones de ideas. De esta manera, vemos la conexión entre la experimentación abstracta, la exploración trascendental y el compromiso social.

Palabras clave: César Vallejo; *Los heraldos negros*; interpretación poética; voz poética.

Abstract: The article is based on the theory of M. H. Abrams “The four dimensions of a poem” (2012), which it highlights four levels of interpretation of a poem: literal, figurative, symbolic and physical. That is, entering this fourth stage of significance requires recognizing that a poem exists to be read aloud and be heard. Thus, it is necessary to pay attention to both the sound of the verses and the action of reciting them; even when we read a written poem, we must pay attention to the movement of the tongue, throat and mouth, –and also the sensation of words in the ears. Applying these ideas to *The Black Heralds* (1919) of César Vallejo, we see that from his early poetry the poet worked on the presence of the word and poetic creations in the real world of sounds, revelations, sensations, touches and emotions of ideas. In this way, we see the connection between abstract experimentation, transcendental exploration and social commitment.

Keywords: César Vallejo; *The Black Heralds*; poetic interpretation; poetic voice.

DESARROLLO

En su último ensayo, *La cuarta dimensión de un poema*, publicado como libro en 2011, 2012, el gran crítico M.H. Abrams devuelve a los estudios literarios el análisis del sentido

1. BOROUGH OF MANHATTAN COMMUNITY COLLEGE (CITY UNIVERSITY OF NEW YORK), EE. UU. lloomask@bmcc.cuny.edu



corporal de la poesía. Después del aspecto visual (el primero), el aspecto sonoro-musical (el segundo) y el aspecto semántico (el tercero), Abrams asevera: “Es fácil olvidar el hecho de que un poema, como todas las formas de arte, conlleva un medio físico y material que expresa sus significados no-materiales. Y ese medio no es la palabra escrita ni impresa. El medio físico es el acto de enunciación por la voz humana que produce los sonidos vocales que componen el poema”.² Nos recuerda que la poesía, en su origen, era una producción oral, para ser cantada, lo que implica un acto físico por parte del poeta o del quien recita la poesía. La perspectiva de Abrams enfatiza dos elementos de la composición en verso: por un lado, su sonoridad, y, por otro lado, su tacto. A través del análisis de seis poemas en inglés, el crítico muestra cómo la sensación al pronunciar la sílaba, vibrando por las cuerdas vocales, pasando por la lengua, los dientes y los labios, hasta finalmente llegar al oído del interlocutor, forma parte de la experiencia de la poesía mucho más allá de la palabra escrita. O sea, “Se puede decir que la producción física de un poema empieza cerca del corazón y termina cerca del cerebro”.³

Me interesa hoy ofrecer una lectura parecida, tomando las ideas de Abrams y aplicándolas a varias de las composiciones del primer poemario de César Vallejo. Desde luego, este estudio da la oportunidad de escuchar, de sentir y de reflexionar sobre la poesía vallejiana en su forma quizás más esencial, aprovechando de la materia prima de la obra para presentar un análisis musical y rítmico de la obra. Veremos que *Los heraldos negros* (1919) representa una serie de batallas entre la estructura poética formal y el fluir rítmico de la palabra. La lucha interna del poeta, de este modo, no es solamente psicológica y/o existencial, sino también meta-lingüística, probando que para Vallejo el lenguaje tenía una naturaleza propia que a veces ultrapasaba la mano del poeta. Es mi esperanza que este análisis de la obra rinda nuestra lectura de ella al mismo tiempo más personal, hablando de la sensación corporal que esta colección provoca, y también más universal. De este modo, se ve que la poesía vallejiana, en vez de caracterizarse por ser “ahistórica y atemporal” (Álvarez, 2006, p. 69), es para todas las historias y todos los tiempos, creando puntos de contacto entre poeta, recitante e interlocutor. Si bien Vallejo tenía una gran capacidad para sufrir (Chang-Rodríguez, 1977, p. 52), esta atención al acto de recitar el poema alivia un poco del dolor existencial por devolvernos a la oralidad de la poesía, que es “la materialidad del lenguaje; el sesgo físico, corporal, del hablante” (Ortega, 1989, p. 17).

Formalmente, muchos de los poemas que constan en *Los heraldos negros* poseen una estructura bien definida: encontramos versos regulares, rima, los clásicos tercetos y sonetos. Sin embargo, como se ha notado, y cito a René de Costa (1971), “La diferencia de Vallejo”: “A pesar de esta estructura selectiva y pretendidamente arquitectónica, una de las cosas más notables del volumen es su discordancia, la tensión de su disparidad: inocencia y sofisticación, tradición y atrevimiento...” (p. 9). Notemos que este modo de análisis no se basa en la música sino en la sensación. Curiosamente, a lo largo de su vida, Vallejo expresó gran admiración por Beethoven, quien al final de su existencia, cuando se volvía sordo, componía sus obras colocando la oreja contra los martillos del piano, sintiendo las notas más por la vibración y el tacto que por el sonido harmónico. Ahora vamos a dedicarle a este poemario

2. It is easy to overlook the fact that a poem, like all art forms, has a physical medium, a material body, which conveys its nonmaterial meanings. That medium is not a written or printed text. The physical medium is the act of utterance by the human voice, as it produces the speech-sounds that convey a poem (2).

3. It can be said, then, that the physical production of a poem begins next to the heart and ends near the brain (2).

un tiempo sintiendo los martillazos de sus versos, con una lectura sintáctica del poema titular y de unas selecciones más.

El poema inicial del libro nos da el famosísimo verso, “Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé”, el cual está lleno de la alternación entre las vocales *o* y *e*: golpe, yo no sé, como del odio de Dios, de todo, se empozara, pero son, el rostro, el lomo más fuerte, fe adorable, Destino, el hombre, pobre, vuelve los ojos, el hombro, se empoza (de nuevo). Esta variación pide un esfuerzo, ya que la *o* y la *e* son dos vocales fuertes que no forman diptongo. De hecho, en la frase repetida “Yo no sé”, no hay consonantes paradas como en la palabra “golpe”, la cual pide dos toques en la boca de por sí al pronunciar la *g* y la *p*. Ese “Yo no sé”, en el primero y en el último verso del poema, no solamente suaviza los sonidos duros de los “golpes”, sino que también contradice la entonación vocálica del título, “Los heraldos negros,” ya que las palabras “heraldos” y “negros” tienen la secuencia e-o, y terminan en la consonante *s*. El “Yo no sé” trae, al contrario, la alternación *o-e*, y se queda abierto al final en una vocal con un tono que sube. En una composición ominosa, que nos advierte el dolor y los finales inevitables de la vida, en vez de hundirse bajo el peso de los golpes tanto semánticos como recitados, Vallejo abre una gruta de aire que inspira resistencia.

A lo largo de este poemario, *Los heraldos negros*, se nota la prevalencia del verso agudo, que pide que el lector abra la boca y se quede en suspenso. ¿Pero en qué consiste la suspensión de Vallejo? Es, en mi opinión, un llamado al futuro. Igual que la carta, un objeto que viaja de las manos de uno a otro, que se convierte en un puente físico entre emisor y receptor, Vallejo se da cuenta de que sus versos llegarán no solamente a ser leídos por un público, que serán interpretados por generaciones futuras, sino que estas palabras tocarán físicamente a sus lectores, que los harán pronunciar y cantar y sentir estas palabras en sus propias gargantas, laringes, bocas, labios y oídos. ¿Y cuál será la reacción de esa persona? ¿En qué circunstancias se encontrará? ¿En qué mundo llegarán a vibrar y a vivir estas palabras eternas que nos ha regalado Vallejo? Es un enorme, consciente y sentido, *yo no sé*, la falta de palabras para expresar una emoción punzante que se extiende del poeta hacia el lector, como una mano que le llega al lector y le gira la cabeza. “La puesta en duda de su saber”, como señala Julio Ortega (1989, p. 13), está claro, y Vallejo nos hace cuestionar todo el conocimiento del mundo que nos aporta el sentido semántico de las palabras. Sin embargo, a través del tacto de las palabras, Vallejo nos da una alternativa, una manera de entenderse por el acto de producir el lenguaje, la sensación física de las palabras mismas.

Pasando ahora al segundo apartado del poemario, “Plafones ágiles”, vemos que el poema “Nervazón de angustia” está compuesto por cinco cuartetos de versos alejandrinos con rima consonante en las primeras tres estrofas. Estas cinco estrofas son rígidas, y repiten palabras con que claman: “desclávame mis clavos” (v. 9), por ejemplo, o “tus lutos trenzan mi gran cilicio” (v. 13). Todas estas frases de por sí enredan la boca y ata la lengua, dando el efecto callado de esas “cápsulas de silencio”, hasta los dos últimos versos donde se lee: “Y en mi alma hereje canta su dulce fiesta asiática/ un dionisiaco hastío de café...” (v. 21-22). Aquí el poeta nos da palabras deliciosas, tanto en su significado como en la pronuncia de ellas: un alma que canta, una dulce fiesta asiática, el dios de la vid Dionisio, el hastío, el café. Hasta hay palabras con hiato: asiática, dionisiaco, hastío. Estas palabras nos hacen prolongar y cantar dentro de la frase, ya que hay menos consonantes. El final del poema representa una suerte de sosiego, dándonos esa salida de la rigidez de la Virgen e invitándonos al Oriente, una tierra que aquí simboliza abertura y libertad.

Al contrario, en el poema “Ascuas”, los dos últimos versos se distinguen por su tema más violento, resultando que este poema, en su recitación, tiene el efecto de un anti-homenaje. En la primera estrofa dice que Tilia “será de luz” (v. 6), o sea, la voz poética convierte a la figura femenina en tragedia para hacerla inmortal. Luego en la segunda estrofa, el poeta canta su propia destrucción cuando, esperando el beso de Tilia, su labio “partirá en cien pétalos sagrados./ Tilia tendrá el puñal,/ el puñal florícida y auroral!” (v. 10-12). Los sonidos repetidos de la letra *p*, efectivamente parten los labios, y la palabra “auroral” exige que el lector abra la boca completamente, mostrándose de nuevo abierto y vulnerable.

Sin embargo, en este poema la auto-derrota por Tilia no acaba con el yo poético por completo. En los últimos dos versos del poema, en vez de hablar de Tilia, como en las primeras dos estrofas, la voz del poeta se vuelve vengador. Aquí se lee, “Y e un lirio voraz, mi sangre, como un virus, beberás” (v. 17-18). Repitiendo los sonidos *v/b-r-s* tres veces en dos versos, el lector tiene que abrir la boca – voraz, virus, beberás – y mandar el sonido de los labios, pasando por la lengua y terminando con el sonido cerrado de la *s*. Es aquí que el yo poético se torna, como una revancha, despacio, comiéndose los versos dedicados a la diosa Tilia. Si ella le parte los labios, se comerá su memoria en verso. El poeta efectivamente, gana su victoria. No es solamente Tilia quien reza sus estrofas, pero cada uno de los lectores que vamos esparciendo la fama de la amante, ganando para el poeta el afecto de su arte.

En la sección del poemario, “Canciones de hogar”, Vallejo se muestra más tierno con una temática familiar (en el sentido de familia). “Los pasos lejanos” lleva una fuerte alusión a la historia bíblica de los hijos de Jacob que salieron para Egipto (“la huida a Egipto”, González Vigil, p. 198), pero leyendo el poema en voz alta se percibe una binaria de movimientos contrarios. En la primera mitad del poema, se habla del padre, “augusto”, “apacible”, “dulce”. La voz poética se opone a esta figura, identificándose con los adjetivos “amargo” y “lejos”. “Seré yo”, repite dos veces, haciendo asonancia con “apacible corazón” (v. 2) y “el restañante adiós” (v. 8). Es aquí en el primer díptico que la voz poética se establece en contra de su padre, y cierra la puerta de este hogar de donde se va a escapar. Después en la segunda parte, se habla de la madre, y como lectores la acompañamos. Cuando ella pasea en los huertos, “saboreando un sabor ya sin sabor” (v. 12), también estamos revolviendo la lengua y los labios sobre la palabra *sabor*, remoliendo la memoria de la madre –como dice René de Costa (1971), “dándonos a sentir una presencia de lo que es y no es” (p. 26)– que se luce en vocales abiertas: “tan ala, tan salida, tan amor” (v. 14). El poeta abandona esa casa y a la madre también, y cuando se va cantamos su huida imitando los sonidos de sus pasos con una serie de sonidos que hacen chisquido en la garganta: “algo quebrado en esta tarde,/ y que baja y que cruje,/ son dos viejos caminos blancos, curvos” (v. 17-19).

Se destaca una conexión entre este poema y el que sigue, “A mi hermano Miguel”, como si el chico que se va de casa en aquel se convirtiera en el hermano perdido de este. Sin embargo, en este poema la figura de la madre, ahora referida por el vocablo *mamá*, está más expuesta, terminando los versos 3 y 19 con acentuación aguda. Esta palabra (*mamá*) hace que la boca del hablante se forme en la acción de mamar, llevando a los lectores a la misma infancia. A través de la sinécdoque de la boca, quien lee el poema se pone en la postura de un niño buscando a su madre, la cual está ausente y preocupada por el hermano desaparecido. La falta que siente la voz poética es doble aquí, en primer lugar, porque echa de menos a

su hermano, pero en segundo, porque la mamá, aunque presente en cuerpo, ya no está emocionalmente. Muchas veces la voz poética se expresa perdida a lo largo del poemario, como un niño huérfano abandonado, y los lectores somos su única compañía en esa soledad.

Vallejo se despide en esta obra con el poema “Espergesia”. El famoso estribillo, “Yo nací un día que Dios estuvo enfermo”, –tiene una fluidez que desmiente el humor negro de la frase. Estos versos son tan fluidos que casi niegan la idea de enfermedad. Se mantienen en la frente de la boca contra los dientes con los sonidos *d-t-n*, que son sonidos ligeros de pronunciar. El poema se gira alrededor de una gran ironía entre el deleite de pronunciar palabras que se conectan dulcemente, que dan placer a la hora de recitar, pero que expresan un sentimiento agónico y peyorativo sobre el origen de la vida. En cierto sentido este vínculo entre destrucción y creación radia de la intersección de una mística cristiana y una cosmovisión indígena en la poesía vallejana (De Costa, 1971, p. 17), pero estas etiquetas no señalan la dramatización de la dicotomía y el efecto participativo que plantea Vallejo en sus versos. Como la referida Esfinge, preguntona y misteriosa, nos hacemos cómplices de la oscuridad prevalente en la poesía de Vallejo.

En contraste con la fluidez del estribillo de este poema, los otros versos son violentos a la lengua. Vallejo propone un patrón de sonidos para romper con ello, como en los versos “Hay un vacío / en mi aire metafísico / que nadie ha de palpar” (v. 8-10), en que la repetición de las vocales *a-í-o* se distinguen de las dos *a* al final del verso, abiertas y colgantes de la palabra *palpar*. En la sexta estrofa vuelve sobre la segunda, con la repetición de “Todos saben... y no saben...” Sin embargo, de nuevo el poeta nos arrastra con una mezcla de sonidos que trastornan la lengua: la suavidad de “sinsabor” que choca contra los tres golpes de la palabra “féretro”, y los “luyidos vientos” que hacen que la boca aülle hasta que llega al próximo verso, lleno de sílabas cortadas cayendo como piedras por el costado de una roca, “desenroscados de la Esfinge / preguntona del Desierto” (v. 26-27).

En la próxima estrofa la repetición de la frase “Todos saben... Y no saben” se ha convertido en un juego, tan obvio que el poeta ni siquiera completa las frases. Se suelta en una serie de sonidos harmónicos con una palabra gutural al final: “la luz es tísica y la sombra” que termina en “gorda” (v. 29-30), y “saben que el Misterio sintetiza” que concluye con “joroba” (v. 31-32). El poema coge velocidad con la aliteración de la *d* y la *l* hasta la penúltima estrofa: “que a distancia denuncia el paso meridiano de las lindes a las Lindes” (v. 33-34). Aquí el poeta lanza por última vez su estribillo, en un momento que podría ser un momento climático y punzante que serviría de cierre del poema (como el “Yo no sé” de la primera composición de la colección). Como lectores esperamos que termine con su: “Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo,” pero el terror acostumbrado ya está implícito, y el poeta no puede dejarnos tan elevados, sino que nos derrumba con una palabra que se siente tan pesada en la boca como su propio significado: “grave” (v. 35-37). Rasgamos la garganta y gruñamos al pronunciar la última palabra de todo el poemario: *grave*, dos sílabas de puro peso y seriedad que, por lo menos, después de cierta confusión entre el sentido físico y el sentido semántico de los versos anteriores, nos entrega una concordancia entre sensación y significado. Así que el final es también un comienzo, un punto concreto, un reencuentro con el plano físico y la materialidad profunda de la voz poética, que después de tantos trastornos vuelve sobre su origen para comenzar a construir de nuevo.

REFERENCIAS

- Abrams, M. H. (2012). *The Fourth Dimension of a Poem and Other Essays*. Norton.
- Álvarez, M. A. (2006). César Vallejo: Noche oscura de noticias claras. *Guaragua*, 10(23), 61-72. www.jstor.org/stable/25596529
- Chang-Rodríguez, E. (1977). Sobre la angustia y las alteraciones lingüísticas en César Vallejo. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 3(5), 49-55, <https://doi.org/10.2307/452982>
- De Costa, R. (1991). La diferencia de Vallejo. *Revista Chilena De Literatura*, (38), 7-27, www.jstor.org/stable/40356619
- Ortega, J. (1989). Proceso de la nominación poética en Vallejo. *Hispania*, 72(1), 13-22, <https://doi.org/10.2307/342656>
- Vallejo, C. (2012). *Poesía completa*. Edición de Ricardo González Vigil. Ediciones Copé.