

Donde nace la carencia. La emergencia del sujeto poético vallejiano en *Los heraldos negros*

here deprivation is born. The emergence of the vallejian poetic subject in *Los heraldos negros*

ALAIN SICARD¹

RESUMEN

Bajo este título (que parodia el título, «Donde nace la lluvia»), dado por Pablo Neruda al primer tomo de *su Memorial de Isla Negra* (1964): el trabajo se dedica a analizar la emergencia, en *Los heraldos negros*, de aquel «sujeto de la carencia» que, de *Trilce* en adelante, confiere a la poesía de César Vallejo, como he tratado de mostrarlo en otras ocasiones, su unidad y su coherencia.

Muchos críticos han ponderado severamente la presencia modernista en *Los heraldos negros* reprochándole ser un obstáculo a la expresión auténtica de la voz vallejiana. Se discutirá este punto de vista proponiendo una relectura del poema «Retablo». La parte final del poema nos introducirá a lo que va a constituir la matriz del sujeto de la carencia: la contradicción entre la fe religiosa y la experiencia temporal, y la crisis —ejemplificada por poemas tales como «Espergesia» o «Absoluta»— que de ella resulta. Se examinará a continuación las incidencias de esta crisis en los principales niveles temáticos de la obra: la ausencia del hogar, la americanidad, la experiencia erótica, dejando la conclusión abierta sobre la posteridad que ha de tener el sujeto de la carencia en los libros por venir.

PALABRAS CLAVE: Sujeto poético; Dios; carencia; orfandad; hogar; americanidad; amor.

ABSTRACT

Under this title —that parodies *Donde nace la lluvia*, title given in 1960 by Neruda to the first volume of *Isla Negra: A Notebook* (1964)—, this work intends to analyse the emergence, in *Los heraldos negros*, of the theme of loss or deficiency, which, since *Trilce*, as I've tried in other occasions to show, confers on Cesar Vallejo's poetry its unity and coherence.

Many critics have judged harshly the modernist presence in *The Black Heralds*, reproaching it for being a hindrance to the genuine expression of the vallejan voice. This point of

1. UNIVERSITÉ DE POITIERS, FRANCIA | sicardal@wanadoo.fr

view will be discussed through a re-reading of «Retable». The last part of the poem introduces us to what will be the matrix of the theme of loss, to wit: the contradiction between religious faith and mortal experience, together with the crisis –illustrated by poems such as «Espergesia» or «Absolute»– that follows on. After which we'll explore the repercussions of that crisis on the various thematic levels of the oeuvre: the absence of home, Americanness, the erotic experience, leaving open the conclusion on the posterity of loss as a theme in future books.

KEYWORDS: Poetic subject; God; time; loss; orfandad; home; Americanness; erotic.

DESARROLLO

En 2014 con ocasión del coloquio Vallejo Siempre –el primero que se organizó entre Lima y Trujillo– fue mi primera visita a esta ciudad. He aquí que, gracias a la fidelidad de los amigos que dejé en ella, regreso desde aquella tierra donde César Vallejo escribió –vivió– sus últimos versos a celebrar con ustedes el primer libro del gran poeta trujillano. Aquí César Vallejo escribió su primer libro.

Todo primer libro tiene un estatuto particular que es de ser un libro que nunca leeremos. Quiero decir que solo de modo imaginario podemos compartir esta experiencia de la primera lectura, aquella que hizo un grupo de intelectuales trujillanos encabezados por quien fue el primero de esa cofradía o hermandad de vallejistitas que se sucedieron a lo largo del tiempo: quiero hablar de Antenor Orrego, autor en 1919 del primer estudio importante sobre el poeta, y quien ya en 1915 acompañaba la publicación del poema “Aldeana” en *La Reforma* con estas palabras de una lucidez visionaria: “Saludemos la aparición de un gran poeta de América. Esta pequeña y original composición es como partida de bautismo de un creador de calidades excepcionales. Por su voz, comienza a expresarse auténticamente el continente americano” (Vallejo, 1997, p. 246).

Esta imposibilidad de leer *Los heraldos negros* con los ojos de quienes abrieron el libro por primera vez no deja de producir efectos sobre los que, décadas después, leemos o releemos la obra. Inclusive, cien años después es otro libro. El paso del tiempo ha modificado su imagen. Las modas estéticas han cambiado y también la lectura que hacemos de estas modas. Vallejo empieza a escribir en un momento en que el modernismo está agonizante, pero en su agonía ostenta a veces los peores recursos de su artificialidad. Ciertos poemas de amor de *Los heraldos negros* no se eximen de este reproche ni de la severidad –honrada, si con exceso valiente– de Ricardo Silva-Santesteban, editor de la *Poesía Completa*, en el prólogo que puso a su edición de la *Poesía completa de César Vallejo*.²

«Existe una línea crítica que ve en la influencia modernista un lastre o algo adventicio –Roberto Paoli habla de «quincallería modernista» y Ricardo Silva Santesteban de una «influ-

2. “La lectura de *Los heraldos negros* como conjunto es una tarea penosa porque la mayor parte de los poemas ha pagado, con creces, su tributo al tiempo... Señalar estos defectos, pues, no es el sacrilegio que se imaginan los apasionados del poeta, sino simplemente apuntar un hecho que hace más notable la superación emprendida... Vallejo supo sacudirse con valentía de la dañina influencia modernista para encontrar un nuevo tono personal que lo llevó a una expresión más austera y eficaz. El mismo libro por suerte tenía su propia negación y esos ocho o diez poemas que ahora estimamos y gozamos fueron la apertura de la senda por la que luego recorrería su verdadera poesía» (*César Vallejo, Poesía completa 1*, presentación de Salomón Lerner Febres, edición, cronología, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santesteban, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1997. Todas las citas en esta edición).

encia dañina del modernismo»— que impediría u ocultaría la voz auténticamente vallejana. Es posible que haya algo de verdad en estos reproches, pero nos parece que el problema es más complejo. Según el testimonio de Juan Espejo Asturrizaga (1965) el propio Vallejo era consciente de ello.

A esa «técnica» —que el propio Vallejo, según Espejo, no reconocía como suya — se refieren los reproches de Silva Santi Esteban y de Paoli. Pero la influencia modernista es preciso buscarla también en otro nivel como lo muestra una lectura atenta de un poema que pertenece a la sección «Truenos»: «Retablo».

Homenaje a Rubén Darío, «Retablo» es, en cuanto a la forma, lo menos «modernista» que se puede imaginar. Ninguna huella en él de aquella imaginería recargada de la que adolecen algunos poemas del libro. Sabemos, gracias a Ricardo González Vigil que existió una primera versión del poema bajo el título de «Simbolista», donde, al lado de Rubén Darío, estaban los nombres de Albert Samain, Francis Jammes y Maurice Maeterlinck. La elección de estos tres poetas figuras marginales y poco representativa del movimiento simbolista muestra el conocimiento superficial que Vallejo tendría entonces de aquel movimiento. En la versión definitiva se dio cuenta que «Retablo» no era sino un homenaje a los poetas modernistas —aquellos «brujos azules» que constituyen la tripulación de la «nave sagrada»— y, antes que nada, un homenaje a quien la capitanea: Rubén Darío.

Vayamos directamente a la segunda estrofa en que sale al escenario «la dulce musa». Primero hay esta imagen —«cual polluelos al grano»— de una sencillez tan entrañablemente vallejana. Luego el retrato va a juxtaponer dos momentos de la poesía de Darío:

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.

Si bien la musa adorada sigue luciendo algo del atavío que era el suyo en *Prosas profanas*, el hablante evoca de un modo tiernamente irónico esos «tules de éter» y esos «azabaches dormidos» que la «acosan». «El mirlo de la vida» que sueña en la mano de la musa no pertenece a la misma estética: su canto es aquél que se oye en los *Cantos de vida y esperanza*. El mirlo de la vida cierra la evocación, y le da su orientación definitiva, que no es la del culto de la belleza ornamental sino la de la espiritualidad.

«¡Darío de las Américas celestes!»

no se trata de una simple exclamación encomiástica. Además de la referencia al color emblemático del modernismo, expresa aquella espiritualidad que impregna la última poesía de Darío a través de una concepción casi religiosa del Arte. Más allá del fárrago de las modas literarias, existe una espiritualidad modernista con la que Vallejo comulga desde su propia espiritualidad. Es esta conjunción, que culminará en el último verso, la que hace «sagrada» la nave fantasma a la que se sube el hablante poético. Todo el final del poema sugiere la otra acepción —religiosa— de la palabra «nave», con «aquellos vagos arciprestes del corazón» que «nos lloran el suicidio monótono de Dios».

Existen en la poesía del vate peruano pocos versos que condensan tan perfectamente su sentimiento de lo religioso. El adjetivo monótono es esencial. Con él la Pasión cobra una dimensión temporal que le quita trascendencia y la humaniza : vivimos la Pasión en cada instante de nuestro existir. Por haberla creado mortal, por haber hecho de la temporalidad su sino, a cada momento, se suicida en su criatura. El verso es ejemplar de lo que es para Vallejo lo religioso: una experiencia humana, terrestre, intrascendente de la trascendencia».

Un autorretrato en forma de arte poética: “Espergesia”

Los heraldos negros también tienen su arte poética. Se trata del poema que cierra el libro. Aquel poema fue evidentemente ideado por el autor como una conclusión –síntesis y balance– de su quehacer poético, y va dirigido a su “hermano”³ lector. Antes que nada, nos interesa cómo propone un autorretrato del sujeto poético como tal, o sea: distinguiéndolo –como lo enseñamos a nuestros estudiantes– del sujeto de carne y hueso, de aquel que “vive y “mastica”:

Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben

...

Todos saben que vivo,
que mastico ... Y no saben...
(Silva Santisteban, 1997, p. 236).

El sujeto poético de *Los heraldos negros* es este sujeto que desconocemos. Notemos que el poeta le confiere como ámbito el vacío, postulando la imposibilidad de aprehenderlo:

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
(Ibíd., p. 236).

Y el lenguaje que le otorga es el lenguaje del silencio, o, mejor dicho, en la perspectiva que va a ser la de este trabajo: un silencio que es lo que hay de carencia en la palabra cuando se hace lenguaje:

el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.
(Ibíd., p 237).

Este sujeto, habitado por un “vacío metafísico”, se revela, en los últimos versos del poema un sujeto definido por su condición temporal –“y no saben que el Misterio⁴ sintetiza.../ que él es la joroba”– musical y triste que a distancia denuncia:

3. ¿Cómo no recordar el verso de Baudelaire en “Au lecteur”: “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère.. », sin el cinismo agresivo que caracteriza al poeta francés.

4. Parece que esta palabra, en *Los heraldos negros* remite tanto a la poesía como a la muerte en cuanto lugares sintetizadores del enigma de la condición humana.

el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

(Ibídem, p. 205).

Esta “joroba musical y triste” de la vivencia temporal va a ser el signo distintivo del sujeto poético vallejiiano. Esa imperfección monstruosa y congénital afecta a toda la Creación, empezando por Dios, su creador:

Yo nací un día
que Dios estuvo,
grave.

(Ibídem).

Al revés de lo que algunos han pensado, si bien las referencias explícitas a la divinidad se harán más escasas a partir de *Trilce*, *Los heraldos negros* no concluye con la muerte de Dios. Dios no muere de esa enfermedad temporal, pero de ella nace el sujeto poético vallejiiano.

La crisis de la unidad y la primera orfandad

Para entender la singularidad del tiempo vallejiiano es preciso tener presente la total identificación que existe ideológicamente, en el sujeto de *Los heraldos negros*, entre la fe cristiana y la experiencia temporal. Vive en el sueño de un antes utópico y atemporal en el que, como la criatura dentro de su madre, se hallaría con Dios en una total ósmosis, una “unidad” primordial.

De esta crisis de la unidad, el poema más ejemplar –aunque no el más detalladamente comentado– es “Absoluta”. Generalmente pasa desapercibida la imagen que lo estructura. Los cuatro primeros versos son esenciales para la comprensión del poema:

Color de ropa antigua. Un julio a sombra,
y un Agosto recién segado. Y una
mano de agua que injertó en el pino
resinoso de un tedio malas frutas.

(Silva Santisteban, 1997, p. 208).

Escena de la vida cotidiana pueblerina: una lavandera⁵ hace la colada. De las tres frases nominales que componen la estrofa, las dos primeras son de índole claramente temporal. Son falsamente descriptivas: el “julio a sombra” de aquel apacible verano, no es un julio umbroso –un julio *en* sombra– sino un mes que, como el de agosto que lo sigue, ha sido “segado” por la guadaña del tiempo. Pero las verdaderas dificultades y la intensificación simbólica empiezan con la frase que sigue. El poeta, en tres versos, solicita no menos que tres figuras retóricas: después de un encabalgamiento violento (una / mano), entremezcla dos sinécdoques: la parte por el todo: “mano de agua” por “lavandera”, y el todo por la parte: “pino resinoso” por “cubeta de pino”; y les añade una metáfora (la ropa sucia como frutas del tedio); y un hipébaton (“de un tedio malas frutas” en vez de “malas frutas de un tedio”):

5. El personaje de la lavandera reaparece en el poema “Idilio muerto” de *LHN* y en el poema “VI” de *Trilce*.

Y una
mano de agua que injertó en el pino
resinoso de un tedio malas frutas.
(Ibídem).

En este festival retórico, que hace la lectura difícil, entra por supuesto un placer de desorientar al lector que anticipa la estética de *Trilce*. Pero el hermetismo en Vallejo pocas veces es arbitrario. Así, el encabalgamiento “una / mano de agua” tiene la función importantísima de destacar el concepto que va a estar en el centro del poema: la unidad. Notemos luego que el poema, que va a evocar en las estrofas siguientes, la última fase de la colada (la ropa “anclada”, puesta a secar) utilizará en ellas todos los elementos condensados en estos primeros cuatro versos: del pino resinoso procederán “el suntuoso olor: a tiempo, a abreviación” de la segunda estrofa, y “a miel quemada” de la tercera; de la mano inicial –“una / mano”– procederá el himno a la unidad de la penúltima estrofa “¡oh unidad excelsa!”. Por fin el “riego de sierpes” final derivará del gesto lustral de la lavandera con las consecuencias que veremos.

En el centro del dispositivo simbólico está el pliegue –“llaga”, “arruga”– que rompe la “unidad excelsa” de un tiempo regido por Dios e introduce en el edén oloroso de aquel tiempo sin tiempo la “sierpe” del límite, la fragmentación. La amorosa y unánime comunión con Dios está sustituida por la indiferencia de “los linderos”⁶. Empieza el tiempo de la orfandad. Es preciso recalcar su carácter ontológico, y distinguirlo de la simple fugacidad temporal y de su corolario: el “proclive festín” de la tentación sensual, el *carpe diem*, al cual se refiere como a un episodio ya superado de su creación poética:

Ahora que has anclado, oscura ropa,
tornas rociadas de un suntuoso olor
a tiempo, a abreviación... Y he cantado
el proclive festín que se volcó.
(Ibídem).

El tiempo que asoma al final de “Absoluta” es de otra índole: es el tiempo de la pérdida, de la ruptura de la unidad que formaban Dios y el sujeto. El himno a la unidad de la penúltima estrofa suena como una despedida:

¡Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno
por todos!
Amor contra el espacio y contra el tiempo!
Un latido único de corazón;
Un solo ritmo ¡Dios!
(Ibídem).

6. Las lindes desempeñarán un papel esencial en *Trilce*; por ejemplo, en *Trilce* “XLIX”.

Las angustiadas preguntas: “Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte,/ contra el límite, contra lo que acaba?” (Ibídem), caen en el vacío. A la súplica del sujeto solo responde “el bronco desdén irreductible de los linderos”.⁷

Hemos dicho que empezaba el tiempo de la orfandad. En realidad, estaba ya inscrito en el origen mismo. Volvamos a leerla la primera estrofa. No dejaba de ser desconcertante el uso del verbo “injertar” para describir el gesto de echar ropa sucia dentro de una cubeta. “Injertar” es injerir o poner en contacto con una planta una yema de otra, con el objetivo de modificarla.⁸ La sinécdoque del pino toma con este verbo toda su significación: no solo anuncia –“resinoso”– el olor a miel quemada de la unidad perdida, sino que la misma mano que cumplió la tarea purificadora “injertó” en el oloroso pino de la unidad las malas frutas de la fragmentación. El penúltimo verso del poema corrobora esta lectura:

hay un *riego* de sierpes
en la doncella plenitud del 1.⁹
Una arruga, una sombra!
(Ibídem).

La palabra “riego”, que antes connotaba el gesto lustral de la lavandera, dice ahora la invasión de la unidad edénica por las sierpes de la fragmentación.

Ya lo hemos dicho: experiencia temporal y experiencia religiosa son, en Vallejo, inseparables. No existe primacía de la una sobre la otra: es imposible decidir si la crisis existencial provocó la crisis religiosa o al revés. Sea lo que fuere, de ella sale la imagen de un Dios, convertido en simple compañero de orfandad:

Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él vamos juntos. Anochece.
Con él anohecemos. Orfandad...
(Ibídem, p. 189).

Dios, en vez de ser recurso salvador, se vuelve el primer y principal rostro de la carencia. Ausente y presente por su ausencia misma, este será su estatuto hasta en los últimos poemas parisinos, ejemplificado por el poema “Acaba de pasar”, *PH*:

Acaba de pasar el que vendrá
proscrito, a sentarse en mi triple desarrollo.¹⁰

...

7. Cabe señalar otro poema importante para analizar el tema del “Límite”. Se trata de “El palco estrecho», otro poema muy poco comentado, que no es como lo escribió Coyné, en su libro clásico, “un poema erótico» sino un poema de la experiencia temporal que, el único en todo el libro, presenta ante el límite una actitud dinámica que anuncia la poética de la frustración asumida en *Trilce* “XXXVI”.

8. Vallejo usa el mismo verbo en un sentido positivo en uno de los *Poemas humanos*, “Sombrero, abrigo guantes”, para ilustrar el proceso dialéctico: “Importa que el otoño se injerte de otoños, / importa que el otoño se integre de retoños”.

9. Este uso de los guarismos anuncia *Trilce*. Pero, en “Absoluta” el 1 es el 1 de la unidad, y no, como lo será en *Trilce*, el de la orfandad.

10. Se trata por supuesto del desarrollo temporal y de sus tres dimensiones: pasado, presente y futuro

Acaba de pasar sin haber venido.¹¹
(Silva Santisteban III, p. 208).

El sujeto vallejiano en su época materialista no predica la muerte de Dios sino que sugiere su permanencia y su eficacia *en cuanto negación*¹².

Si la primera orfandad, en *los Heraldos negros*, es orfandad de Dios¹³, la orfandad de la Madre –que será uno de los grandes ejes de *Trilce*– está como prefigurada en las “Canciones del hogar” a través del tema de la ausencia. La muerte de la madre y la ausencia del hijo son dos versiones de la misma carencia, dos caras de la misma medalla.

La carencia hogareña

Como la carencia de Dios, la carencia hogareña tiene un estatuto ambiguo. Es un vacío, pero al cual la pérdida da forma, como la jarra en las manos del alfarero. La carencia, en Canciones del hogar, es presencia del ser ausente en cuanto no ser. En cuanto “Noser” sería más apropiado, tal como se lee en la primera de las Canciones de hogar: “Encaje de fiebre”:

Por los cuadros de santos en el muro colgados
mis pupilas arrastran un ay! de anocheecer;
y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados,
mi ser recibe la vaga visita del Noser.¹⁴ (Ibíd., p. 197).

La sustantivación del no ser en Noser, no es –de parte del poeta– una simple fantasía gráfica. El “Noser” es el lugar donde la carencia toma cuerpo.¹⁵ Otro poema de la misma sección, “Los pasos lejanos”, recrea –como “Encaje de fiebre”– un espacio, un “ahora”; que anula la ausencia y restituye al padre toda su presencia:

Mi padre se despierta, auscultando
la huida a Egipto, el restañante adiós.
Está ahora tan cerca;
si hay algo en él de lejos, seré yo.
(Ibíd., p. 232).

El sujeto poético no escribe desde un presente que, por medio del recuerdo, podría colmar la ausencia, sino desde la ausencia misma. El verdadero presente, el en que se escribe el poema, se esfuma, dejando lugar a un “ahora”, leitmotiv del poema, que es un pasado-presente, un envés de la pérdida. Vallejo, en las “Canciones del hogar”, no escribe *sobre*

11. “Acaba de pasar el que vendrá” (Op. cit. III, p. 263).

12. Es lo que traté de mostrar en el análisis que propuse de “Tengo un miedo terrible de ser un animal” en el encuentro *Vallejo siempre* de 2016 (Vallejo 2016, Gladys Flores Heredia y Andrés Echevarría editores, Lima 2016).

13. Es significativo que las dos ocurrencias de la palabra orfandad en *Los heraldos negros*, se hallan en los poemas “Dios” y “Bajo los álamos” de *LHN*; ambos poemas anteriores a la muerte de la madre y vinculados a la experiencia temporal.

14. “Encaje de fiebre”. Vallejo usa también esta grafía a propósito del amor en “Para el alma imposible de mi amada” “Quédate...en la multicencia de un dulce noser”. En “La de a mil” se da una variante del mismo fenómeno: “...el hastío / despunta en una arruga su yanó”.

15. La ausencia, versión hogareña de la carencia, quedará como un tema recurrente en la poesía de Vallejo. En uno de los *Poemas en prosa* (“No vive ya nadie”), escrito en París, profundizará su reflexión al respecto: «Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan en la casa» (SilvaEsteban III, p. 55).

la ausencia, sino *desde* ella, habitándola por medio de su propia experiencia de la carencia temporal.

Si hemos dedicado tiempo al drama metafísico es porque nos parece ser el núcleo de la génesis de este sujeto de la carencia que el sujeto vallejiano. Importa ahora mostrar, aunque sea más sucintamente, su presencia, de modo más o menos explícito, sobre los otros temas del libro, en dos esencialmente: lo autóctono y el amor.

Lo autóctono o la orfandad de la raza

Lo autóctono, incluyendo en este término la huella india, mestiza o indigenista presente en la poesía de Vallejo, siempre ha sido objeto de polémicas entre los estudiosos del poeta. Mi condición de europeo me resta legitimidad para participar al debate.¹⁶ Me contentaré de señalar de qué modo el vínculo de Vallejo con su “raza” (dándole por supuesto a la palabra un sentido que no tiene hoy día), participó de la génesis del sujeto poético cuyos contornos intentamos dibujar.

Más, tal vez, que recuerdos de la infancia, los versos de “Nostalgias imperiales” son rememoraciones del pueblo andino desde la ausencia, o escritos durante las breves visitas que el estudiante trujillano o limeño hacía a su terruño. La “Oración del camino”, LHN, traduce bien ese paradójico sentimiento de extrañamiento que acompaña al que regresa: un sentimiento de amargura (“¡Ni sé para quien es esta amargura!”) cuya causa solo identificamos en la segunda estrofa, con aquella guitarra que oye a lo lejos y que, en vez de darle la bienvenida al poeta, parece que lo regaña:

Oyes? Regaña una guitarra. Calla!
Es tu raza, la pobre viejecita
que al saber que tú eres huésped y que te odian,
se hinca la faz con una roncha lila.
El valle es de oro amargo,
y el trago es largo... largo...
(Ibíd., p. 192).

El sujeto poético tratará de compensar este sentimiento de ser huésped en su propia tierra por un encarecimiento estético. Nuestra opinión es que, imitada o no de Herrera y Reissig, la perfección formal de Nostalgias imperiales o del Terceto autóctono oculta una pérdida. El sujeto poético se ha convertido en un espectador de lo que era su ser/origen, su tierra/madre. Mira con envidia al arriero que va “fabulosamente” vidriado de sudor”: él llegará donde debe llegar, mientras su contemplador, hundido en ese hastío que se apodera de él “cuando el espíritu (que) anima el cuerpo apenas”.

16. El debate empezó por José Carlos Mariátegui (1979) quien, en *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana*, afirma: “Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez, el sentimiento indígena virginalmente expresado”, y añadía –a mi modo de ver–, indicando el modo más fecundo de abordar el problema: “Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folclor”. El gran ensayista terminaba diciendo de su poesía: “...emana de su sangre 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”.

va sin coca, y no atina a cabestrar
su bruto hacia los Andes
oxidantes de la Eternidad.
(Ibíd., p. 193).

Puede ocurrir que algún editor bien intencionado sustituya a “oxidantes” por “occidentales”, ignorando la ironía del sujeto que extiende a la “Eternidad” del mundo andino la “oxidación” de su mundo interior. Contemplado por el sujeto desde su propia carencia –“por la lente de una llaga”, dice en “Huaco”– el mundo indígena le revela su lenta degradación. Es preciso darle al vocablo “nostalgias” que da su título a esta sección del libro, su sentido más profundo que es el de la pérdida, y de una orfandad histórica que pronto iba a ser la de todo un continente.

“¡Amor! Y tú también...”

Quisiera esbozar como telón de fondo de lo que va a seguir una reflexión sobre el hastío, el *spleen* vallejjiano. Tal vez hubiera tenido que hacerlo antes porque es subyacente a la casi totalidad de los poemas. Pero su examen es más que nada insoslayable para entender la característica primera del eros vallejjiano que es su atonía.

Como el *spleen* en Baudelaire, el hastío¹⁷ es una modalidad paradójica de la experiencia temporal: el sujeto vive estáticamente lo que es la esencia misma del movimiento: el tiempo. El sujeto del hastío se parece a aquella araña del poema epónimo¹⁸ que con tantas patas que tiene no puede moverse. El poema “Los anillos fatigados”, *LHN*, describe ese tiempo agónico y átono en el que la insoluble contradicción entre las pulsiones de vida y de muerte se resuelve en un tiempo sin ganas:

Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse,
y hay ganas de morir, combatido por dos
aguas encontradas que jamás han de istmarse.
(Ibíd., p. 221).

Notemos de paso que ahí por primera vez Vallejo formula la contradicción que, dialectizada, iba a ser, veinte años después, el principal eje temático de *Poemas humanos*. Por ahora esas ganas contradictorias se anulan, produciendo ese tiempo estancado”, ese tiempo “sin ganas”, que se llama el hastío: “Hay ganas de...no tener ganas, Señor;” (Ibíd.).

Es este tiempo aniquilador de todo anhelo el que, disimulado por las clásicas declamaciones de amor y por los tópicos religioso-modernistas, alienta bajo el eros vallejjiano.

“...en el árbol cristiano yo colgué mi nidal;” (*LHN*) (Ibíd., p. 182), declara el hablante poético de “Pagana”, y no le faltan a Saúl Yurkievich (1988) motivos para escribir: “Vallejo no puede metaforizar el amor sin apelar a la simbología religiosa, sobre todo a la crucifixión, al martirologio”. Sin dudar de la sinceridad de la fe religiosa del poeta, restaría tener

17. La lluvia suele ser el vector del hastío, y como su sustanciación, cf. en otro contexto: “Llueve, llueve...Sustancia el aguacero, / reduciéndolo a fúnebres, /el humor de los viejos alcanfores...” (“Hojas de ébano”, *LHN*).

18. “La araña”, *LHN*. Existe una posible lectura del poema que se fundaría en la oposición cabeza / abdomen, espíritu / materia. Pero el último verso –“¡y me ha dado qué pena esa viajera!” –nos hace preferir la lectura temporal.

en cuenta las expectativas creadas por la estética al uso aficionada a este tipo de metaforización. Los oropeles de la mitología ocultan un eros más complejo de lo que parece.

Como lo reza el verso de “Desnudo en barro” (*LHN*) que pusimos como subtítulo a esta reflexión, – “Amor, y tú también!”– el amor tampoco está fuera de alcance de la maldición temporal. El sujeto poético del poema mencionado resume, en la segunda estrofa, su enfrentamiento con el tiempo oponiéndolo elípticamente –y no sin un deje de ironía amarga– a la atemporalidad que confiere la posteridad a los poetas “clásicos” de los cuales Homero es el prototipo:

Fosforece un mohín de sueños crueles.
Y el ciego que murió lleno de voces
de nieve. Y madrugar, poeta, nómada,
al crudísimo día de ser hombre.
(Silva Santisteban, 1997).

Ser poeta no es vivir para alguna eternidad literaria: es vivir la frustración cotidiana de las horas, evocada a continuación con acento a la vez marcadamente herreriano y trílico:

Las Horas van febriles, y en los ángulos
abortan rubios siglos de ventura.
(*Ibídem*).

El sujeto poético no puede sino constatarlo: el mismo y fatal aborto se repite en la experiencia temporal y la erótica:

Amor! Y tú también. Pedradas negras
se engendran en tu máscara y la rompen.
(*Ibídem*).

La “máscara” del amor no solo se revela impotente para tapan el vacío existencial, sino que engendra las “pedradas negras” que la rompen, dejando al desnudo la final equivalencia del sexo femenino con la tumba:

¡La tumba es todavía
un sexo de mujer que atrae al hombre!
(*Ibídem*).

“Nervazón de angustia” (*LHN*) ofrece otro ejemplo de esa invalidez temporal que se contagia al amor. Crucificado por la frustración, el sujeto implora a la amada:

Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía!
¡Sinfonía de olivos, escancia tu llorar!
Y has de esperar, sentada junto a mi carne muerta,
cuál cede la amenaza, y la alondra se va.
(*Ibídem*, p. 149).

Es preciso medir la audacia de esta versión erótica del Crucificado. La amante esperará en vano junto a la “carne muerta” del hombre una improbable resurrección: la última estrofa descartará definitivamente el amor como recurso al drama existencial y dejará el amante a la soledad de su carencia temporal:

Son las ocho de la mañana en crema brujo...
... Un perro pasa royendo el hueso de otro
perro que fue...
(Ibídem, p. 98).

No le queda al huérfano del amor otro consuelo que “...su dulce fiesta asiática/ un dionisiaco hastío de café” (Ibídem).

Tal es el eros triste de *Los heraldos negros*. Por más que disfrace su frustración con sueños de pureza (“Deshora”) o que se invente “un estoico hielo” (“Rosa blanca”), será siempre aquel amante distante, “hermético y tirano, enfermo y triste”¹⁹ para quien la mujer es aquel “vaporcito encantado siempre lejos”²⁰ de “Bordas de hielo”. Será incapaz de realizar esa fusión dadora de ser que es el amor. Presente-ausente, será siempre el que se va²¹. Vivirá el amor en cuanto no ser: en la ensoñación (“Idilio muerto”), en la muerte (“Sólo al dejar de ser, Amor es fuerte!”²² en una utopía cristiana lindando con la herejía (“y que yo, a manera de Dios, sea el hombre/ que ama y engendra sin sensual placer!”²³ o en la virtualidad (“Quédate en la eterna/ nebulosa, ahí,/ en la multicencia de un noser”).²⁴ No hay que dudar: la verdadera casa del amor es la carencia.

CONCLUSIONES

Si seguimos a la letra nuestro título, la carencia en *Los heraldos negros* está todavía en pañales. Hemos visto cómo su percepción está dificultada por toda una simbología religiosa y modernista. Pero en muchos sitios ya se expresa como tal, o sea: una experiencia temporal del ser en cuanto no ser, o, mejor dicho, del Noser en cuanto ser, un ser, “éste” de la carencia, que sigue habitado fantasmalmente la pérdida y que, por decirlo así, la sustantiva y la configura.

La carencia en *Los heraldos negros* es sufrida pasiva y dolorosamente. Pero pronto va a perder su pasividad. Fundará el Arte Poética de *Trilce*, y, en la etapa, europea, conocerá, a través de la experiencia del sufrimiento, una paradójica valoración. Dará luz, al contacto del marxismo, a una “dialéctica” con fuerte y conflictual impronta religiosa, cuyo modelo subyacente será, como lo era veinte años antes en *Los heraldos negros*, la agonía del Crucificado.

19. “Setiembre” (ibídem. p. 121).

20. “Bordas de hielo” (ibídem. p. 99).

21. “Capitulación” (ibídem. p. 171).

22. “El tálamo eterno” (ibídem. p. 178).

23. “Amor» (ibídem, p. 188).

24. “Para el alma imposible de mi amada » (ibídem, p. 177).

REFERENCIAS

Vallejo, C. (1997). *Poesía completa*. Tomos I, II y III. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Espejo Asturrizaga, Juan. (1965). *César Vallejo, itinerario del hombre*. Lima: librería Editorial Juan Mejía Baca.

Mariátegui, José Carlos. (1979). *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Ayacucho.

Ortega, Julio. (1970). *Figuración de la persona*. Barcelona: Editorial Edhasa.

Stephen Hart. (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Lima. Editorial Cátedra Vallejo.

Yurkievich, Saúl. (1988). El ser que se disocia. En *César Vallejo, Valoración múltiple*, compilación y prólogo de Raúl Hernández Novás, p. 347. Bogota: Santa.