

Elementos simbólicos y referentes inter textuales
En *Los heraldos negros* de César Vallejo.
Estudio parcial.

Luis Quintana Tejera
UAEM, SNI nivel 1.
qluis11@hotmail.com

" Los heraldos negros "

El poder de la metáfora se manifiesta en Vallejo de una manera muy particular y es precisamente ese acertado enfoque del elemento referencial lo que ha de caracterizar su decir poético, al mismo tiempo que las vivencias individuales lo obligan a expresar la realidad de un mundo en desorden, su mundo, en donde los factores emocionales que lo desequilibran y torturan aparecen con una frecuencia tal que nos obliga a dejar de lado la sola posibilidad de pensar en alegrías presentes o realidades motivantes.

El *tiempo* en Vallejo se mueve entre un pasado que ha dejado de ser y un presente que a cada instante lo mortifica con la obligación de recordar. En cuanto al futuro, mejor ni mencionarlo porque su alma agobiada sólo sabe que nada bueno hallará en él.

Unido a lo anterior, en la lírica de este hombre se refleja la imagen universal del individuo sufriente. De la vivencia de sus propios conflictos emerge el gran conflicto del ser humano con quien coparticipa no sólo del hecho de vivir, sino además del supremo deleite contradictorio que deriva del acto de *padecer*.

Ciertamente la poética de *Los heraldos negros* lleva en lo literario la misma marca que descubrimos en lo personal. En su pasado coexisten los elementos románticos y los modernistas; posiblemente Bécquer y Darío; más el segundo que el primero; pero ambos se

transparentan en él cuando su alma atormentada por las renunciadas, los sacrificios y los abandonos se retuerce en búsqueda imposible.

Al estallar la metáfora como un logro formal imponderable, al recrear términos con valores semánticos novedosos que conllevan el sabor antiguo de lo griego, al manejar una sintaxis que a veces se apega al hipérbaton y otras lo deja a un lado en bien de la simplicidad gramatical; al llevar a cabo todo esto, emerge sin lugar a dudas el estilo de Rubén Darío que César Vallejo poco a poco irá superando para abrir las puertas de lo que han dado en llamar hoy el signo de la modernidad.

Ahora bien, no podemos dejar de lado la notable influencia de las corrientes de vanguardia que en un curioso tercer lugar irán motivando al peruano y que le permitirán luego ofrecer al mundo latinoamericano la poesía hermética de *Trilce*.

He notado además en varios momentos del libro aquí comentado la presencia intertextual implícita de Paul Éluard; y no del Éluard de André Breton, sino de aquel Paul Éluard de los comienzos en donde el signo de lo humano trascendente aparecía.

Por lo dicho anteriormente, coincidimos con la idea expresada por Jean Franco quien manifiesta:

Los heraldos negros recoge y repite temas románticos y modernistas cuya heterogeneidad se trasluce en los títulos de las siete secciones del libro: “Los heraldos negros (poema liminar)”, “Plafones ágiles”, “Buzos”, “De la tierra”, “Nostalgias imperiales”, “Truenos” y “Canciones de hogar”, algunos de los cuales son arbitrarios.”¹

Además la misma autora señala:

Es imposible estudiar la temática de la poesía de Vallejo sin tomar en consideración el lenguaje poético. El lenguaje constituye el núcleo de todos los temas, puesto que la crisis del pensamiento metafísico pone en cuestión no solamente el sentido, sino la concatenación de las palabras, la sintaxis, la coherencia y sobre todo la posibilidad de la enunciación.²

¹ Jean Franco. “La temática de *Los heraldos negros* a *Poemas Póstumos*” en Américo Ferrari (Coordinador) *César Vallejo, obra poética*, México, Colección Archivos, 1984, p. 577.

² *Ibidem*, p. 575,

Esta última cita otorga una justificación a la necesidad de revisión de la poesía vallejiana con apoyo en los elementos que hemos perfilado hasta aquí y que iremos moldeando y ajustando a la obra específica del poeta en los párrafos que siguen. Veamos entonces el acento lírico que expresa su microcosmos en medio de un universo general que lo aísla y tortura.

Nos proponemos analizar “Los heraldos negros” como poema inaugural del volumen e inmediatamente de “Plafones ágiles” revisaremos críticamente “Nervazón de angustia”.

En el título se anuncian dos aspectos que desearíamos considerar en el presente estudio —la condición del mensajero y el carácter de éste anunciado ya en el adjetivo utilizado— pero la complejidad y riqueza de la poesía de César Vallejo me obligan a reconocer que son muchos más los valores involucrados en el quehacer poético del latinoamericano aquí presentado. A su vez, no hay equilibrio en el universo lírico de Vallejo y además, si consideramos que toda poesía es poesía de exceso, en el peruano lo es más aún porque el sentimiento trágico de la vida se apodera a cada instante de su verbo lírico y lo arrastra hasta el abismo infinito de la desazón.

Vayamos por partes. Al leer “Los heraldos negros” nos enfrentamos de pronto con el sentimiento romántico del sufrimiento y con una idea muy darineana relativa al padecimiento humano repartido en la existencia de cada uno de nosotros, vivido por cada uno de nosotros y observado en la medida en que el sufrimiento personal se vuelve imagen clara del compromiso universal. Decía Rubén Darío al respecto:

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,³

Pero, siempre hay un enorme *Pero* en los planteamientos del poeta contemporáneo aquí analizado, su contemplación de la desdicha acumulada por todos los seres humanos es mucho más descarnada y cruel y llena de aquella desesperanza que nos hace pensar que todos los caminos están cerrados para el hombre y que sólo le queda rememorar sus desgracias después de haberlas padecido una a una.

Al respecto dice Julio Ortega:

Heraldos traza la suerte de un naciente sujeto de la modernidad. Al poner en crisis el saber humanista e idealista, sus verdades universales, este libro empieza a mostrar, con los mismos materiales de esa tradición, el habla desligada, fragmentaria, huérfana, de un sujeto que desdice de su lugar en el mundo para rehacerse desde el nuevo lenguaje de la poesía, empresa que será puesta en juego en *Trilce*.⁴

El comienzo del poema se otorga en un *haber* con carácter de irregular y que aparece conjugado en presente del modo indicativo:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!⁵

Al leer todo el poema, advertimos que la composición termina con el mismo verso con que comenzó; así también en ambas líneas poéticas se manifiesta una oposición entre la certeza del “Hay” y el carácter profundamente dubitativo del “Yo no sé”. Ahora bien, la vida reserva para nosotros *golpes* imponderables los cuales está de más explicar en la medida en que todos —de una forma u otra— los hemos soportado. Sólo podemos observar

³ Rubén Darío. *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 778-779.

⁴ Julio Ortega. “La hermenéutica vallejjiana y el hablar materno”, en Américo Ferrari (Coordinador) *César Vallejo, obra poética*, México, Colección Archivos, 1984, pp. 606-607.

⁵ César Vallejo. *Los heraldos negros*, Buenos Aires, Losada, 1972 [Biblioteca clásica y contemporánea], p. 9.

la condición implacable y fuerte de estos castigos recibidos. La víctima, el hombre, siempre el hombre.

Simultáneamente con lo anterior, no podemos menos que preguntarnos por el papel que juega Dios, ese dios vallejianos que condena con rigor. Los golpes son “como del odio de Dios” y marcan al hombre de tal forma que cada acto de sufrimiento implica necesariamente volver a padecer cuando “la resaca de todo lo sufrido” se empoza en el alma. Mediante devenir implacable el ser humano resulta un curioso recipiente el destino que va guardando una especie de saldo de sufrimiento al cual luego retorna cuando ese mismo sufrimiento se vuelve presente.

Y Dios, Dios, ¿qué hace? Lejos de ayudar a ese pobre hombre parece que participa con su propia cuota para llenarlo aún más de pesadumbre. En “Los dados eternos” decía el poeta:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre, el Dios es él.⁶

He aquí una profunda irreverencia lírica a través de la cual el sujeto reclama a su dios y contrapone la magnificencia olímpica de aquél a la condición limitada y sufriente del individuo humano. Sólo el sufrimiento moldea las almas en la fragua del dolor y una suerte de agridulce antropomorfismo emerge de aquel verso: “Y el hombre sí te sufre, el Dios es él”; y el hombre es dios no por innata condición, sino por mérito obtenido.

⁶ César Vallejo. *Poesía completa*, Puebla, Premiá, 1985, p. 102.

Los contenidos culturales de César Vallejo poeta surgen así y esta sutil huella intertextual nos lleva al encuentro de una tradición religiosa imponderable: es Homero que sutilmente se enfrenta a sus dioses y veladamente les falta el respeto; y es también el dios vehemente del Antiguo Testamento bíblico que en Vallejo no ha permitido la evolución que nos hubiera llevado al encuentro del Dios Amor del Nuevo Testamento.

En fin, ese “Yo no sé” le hace decir al mismo Julio Ortega:

El lenguaje no es “la casa del ser”(como en el idealismo heideggeriano) sino el espacio del desamparo. Si el carácter inefable de la tradición mística (y de la lírica) implica un discurso de la plenitud (“un no sé qué que quedan balbuciendo”) el “yo no sé” vallejoiano implica un discurso de la carencia, un balbuceo que verifica la erosión del edificio de la tradición.⁷

Agrega:

Son pocos, pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.⁸

La intensidad no puede medirse por la cantidad. Estos golpes quizás no sean numerosos, pero llegan con una violencia tal que cada uno de ellos se recuerda con profunda amargura. En la expresión “*pero son*” advertimos los valores del *ser* como realización metafísica y derivamos hacia el presupuesto central en el lenguaje poético de Vallejo ya anunciado en este ensayo: “El hombre *es* en la medida en que sufre”. Quien ha vivido en una campana de cristal protegido de todo acontecimiento externo no puede saber lo que es vivir realmente. Renuncias, abandonos, soledades, enfermedades y muerte constituyen la expresión materializada de esos metafóricos golpes de la vida en donde el hombre lamentablemente juega el papel protagónico. Él es ese “ser en el mundo” de donde no puede escapar aunque lo desee.

Vivir implica al mismo tiempo tejer un pasado, elaborarlo poco a poco en cada acto de existencia. Y los golpes —sujeto feroz y *leit motiv* dominante en todo el poema— dejan huellas imborrables; son las “zanjas oscuras” que quedan grabadas en el rostro y en el lomo del hombre. Interesa la adjetivación utilizada; mediante premeditados modificadores directos quien elabora el mensaje lírico nos comenta que las zanjas son *oscuras*, el rostro es *fiero* y el lomo, *fuerte*. Las *zanjas* triunfan irremediabilmente ante las flacas potencias del ser humano.

Sigue luego una nueva expresión dubitativa al decir “Serán tal vez”. El poeta no quiere exagerar en sus afirmaciones, se auto controla, limita el desarrollo de sus ideas y llega así a dos imágenes que resumen todo el peso de la desdicha; son los “potros de bárbaros Atilas” o “los heraldos negros que nos manda la Muerte”. En el primero de estos referentes domina la imagen inter textual histórica que nos recuerda al feroz Atila. Pero, como si fuera poco, ahora se trata de una noción colectiva que suplanta en el terreno del símbolo al concepto individual que aludía al “caballo de Atila”. Si uno solo devastaba, ¿qué no harán esos pluralizados “potros de bárbaros Atilas”?

En la segunda metáfora no sólo se da razón del título del poema y del libro, sino que también aprehendemos en toda su dimensión el significado que involucran esos heraldos negros, esos mensajeros de la desdicha que son enviados por la Muerte y que con su sola presencia adelantan a cada instante en que se manifiestan el acto de morir.

Además no conforme aún con la caracterización lograda, el creador se entrega de lleno a la elaboración de nuevas imágenes que tienen como finalidad complementar los referentes empleados. Y es así como vienen en su auxilio los tropos que aluden a:

⁷ Julio Ortega. *Op. cit.*, p. 607.

Son las caídas ondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.⁹

En el marco del Modernismo de *Prosas Profanas*, Sarah Bollo habla de diversas formas de decorativismo estético al mismo tiempo que alude al sensacionismo.¹⁰ En Vallejo el decorativismo religioso con fines artísticos se ofrece en toda su dimensión. Nuevamente la pluralización: “Los Cristos del alma” y reitera además la huella inter textual que arraiga en los conflictos personales del poeta. Son esos *Cristos* como símbolos del ideal perseguido en cada momento, que llegan un día a caer y quebrarse. Que nos gritan que nada de lo vivido tiene aparentemente sentido; en fin, “Alguna fe adorable” que el propio destino nos hace abominar.

Esos golpes caracterizados ahora como “sangrientos” llevan al sujeto lírico a una imagen cotidiana, pero plena de significación envolvente. Es ahora un pan, “algún pan que en la puerta del horno se nos quema”. De nuevo el ideal elaborado, preparado jornada tras jornada que cuando está a punto de concretarse, muere. A su vez, ese pan bien puede incluir el símbolo cristiano de la eucaristía, de la hostia no sólo como ornamento ritual —religioso y poético— sino también como símbolo de búsqueda.

Y el sujeto sufriente en todos estos dolorosos aconteceres líricos es el hombre a quien caracteriza tan sólo por un adjetivo que se repite a manera de oración y con forma de irremediable constatación:

Y el hombre...Pobre...pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido

⁸ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 9..

⁹ *Idem*.

¹⁰ Cfr. Sarah Bollo. *El modernismo en el Uruguay, Montevideo, Impresora uruguaya, 1951.*

se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuerte... Yo no sé¹¹

Y no es ésta la pobreza bíblica anunciada en la primera bienaventuranza de San Mateo, sino otra clase de pobreza en donde el ser humano es la víctima. En el holocausto que implica cada acto de existencia y en la medida en que este mismo acto se torna símbolo colectivo de la humanidad; el individuo, el ser sufriente se ve sorprendido. Y no es su sorpresa el resultado de una introspección filosófica tan solo, sino también un no saber qué está pasando realmente. Es igual que cuando por sobre el hombro nos llama una palmada. Como respuesta inmediata el hombre vuelve “los ojos locos” y es en ese preciso instante cuando los imágenes de todo lo vivido acuden a él; se agolpan en su mirada la cual no puede menos que reflejar desazón y misterio. Y lo peor, hay culpa en esa misma mirada. Pensamos que el universo personal de este poeta está lleno de recriminación e inseguridad. Los golpes de la vida no sólo han lastimado nuestro cuerpo, sino que también se llevaron nuestra alma en pedazos.

Al concluir con el mismo verso del comienzo, no sólo reitera el motivo dominante, sino que además lo ofrece con toda esa carga de *a posterioridad* que al comienzo no tenía al menos para el desprevenido lector.

El sufrimiento preñado de añoranzas sacras.
"Nervazón de angustia".

En cuanto a su planteamiento estructural la composición está integrada por cinco cuartetos de versos alejandrinos y por dos versos finales en donde el primero continúa siendo de catorce sílabas y el último es de once, endecasílabo; llama la atención la precisa división en hemistiquios a la que recurre en la mayoría de estos versos manejando con gran acierto también la presencia de palabras agudas o esdrújulas cerrando ya sea un hemistiquio o un verso; de esta forma puede agregar o quitar una sílaba según se trate del final agudo o esdrújulo respectivamente. Veamos ejemplos de ambos casos. Dice el poeta:

"cuyos gestos son férreas¹² // cegueras de Longinos"¹³

En el segundo aspecto, leemos:

"Sinfonía de olivos, // escancia tu llorar"¹⁴

El poema da inicio con esa terminología vallejana que se apoya en la búsqueda del neologismo adecuado que le permita reflejar el verdadero sentido de su mundo interior atormentado. "Nervazón" es el neologismo mencionado que como sustantivo se une a la forma adjetiva "de angustia", la cual mediante ese modificador directo alude a la que podemos denominar temática central de esta composición.

¹¹ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 9.

¹² Esta palabra termina el primer hemistiquio y es esdrújula; por ello el hemistiquio resta una sílaba y obtiene así siete.

¹³ Es el fin del segundo hemistiquio con un desarrollo normal de siete sílabas porque la palabra es grave por su acentuación.

¹⁴ Aquí la palabra es aguda y por ello el hemistiquio que aparentemente tiene seis sílabas, en realidad contiene siete.

En gran parte del poema al menos predomina una actitud de arrepentimiento que tiene como punto de partida el reconocer —por parte del sujeto lírico— su verdadera

condición humana. Es el hijo pródigo que implora a su madre y ésta lo escucha desde el silencio metafísico en donde habita, porque no se trata de la progenitora física, sino de aquella que simboliza la situación eterna y perenne. Los elementos cristianos reaparecen con toda la fuerza y vitalidad, pero reacondicionados a un sentir diferente, o al menos expresado de forma diversa.

En la palabra de Vallejo, en el decir sublime de su verbo preñado de necesidad y búsqueda habita el poder de la metáfora. Por ello al leer “Nervazón de angustia” recorreremos con nuestros ojos escudriñadores la enorme manifestación poética en donde la exquisita manera propia de decir las cosas ha de caracterizar los movimientos líricos aquí presentados. Comienza diciendo:

Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;
desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...
Desclava, amada eterna, mi largo afán y los
dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!¹⁵

“Dulce hebrea” es la invocación con que arranca el poema. Son dos términos de apariencia adjetiva en lo gramatical, en donde al menos uno de ellos —el segundo— resulta sustantivado. El tono mariano que marca todo el desarrollo empieza aquí. Ese sujeto de evocación que es María, la virgen, se reviste de un carácter trascendente para el sujeto lírico, quien —en primera instancia— le ruega con un fervor despiadado en donde anida la noción de culpa que anteriormente habíamos mencionado. Por ello, ésta es la mujer hebrea

¹⁵ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 13.

símbolo de maternidad única que se reviste —para la voz que expresa los sentimientos— de una condición elevada y noble. Vallejo ha querido ver en la madre de Jesús a su propia

madre, porque en él mismo está observando la condición humana, la cual es eterna también en la medida en que el hombre se considera como valor universal, repetido en cada individuo que vive y muere. De esta forma, los dos polos nos muestran no a una madre, sino a la Madre con mayúscula; y no a un hombre, sino al Hombre como portador expresivo del gran drama cósmico que nos atañe a todos los seres pensantes.

Y no es ésta una actitud previamente elaborada que arranque de supuestas santidades implantadas; por el contrario, se trata del acto de fe de un individuo acostumbrado a no creer; es la manifestación viva de un arrepentimiento que a medida que avanza el poema se vuelve remordimiento tenaz hasta llegar al más rotundo fracaso del final en donde imprevistamente regresa al sendero de la duda y el error que había querido abandonar o postergar en casi todo el desarrollo lírico de la composición.

Posiblemente del hecho de sentirse culpable y buscar apoyo en el sujeto motivo de la evocación, parta la actitud mística adoptada por el sujeto lírico y que será expresada en momentos sucesivos a través de los cuales se intensifica esa profunda necesidad de ser apoyado y aceptado por la madre eterna.

“Dulce hebrea” representa también una forma de ocultamiento de frente a la tradición; una especie de eufemismo para no decir “María”, para no decir “Virgen”. Más allá del nombre y mucho más allá de su condición como doncella perenne está lo otro, lo más importante, esto es su situación de madre que sabe oír al hijo sufriente.

“Dulce hebrea” es además la fórmula para resaltar el territorio bíblico en donde ella inició y en donde permanece a través de los tiempos que se van. Hebrea o judía, no importa aunque los términos en sí mismos pueden resultar “duros”; con un cierto carácter malsonante, al menos para determinadas perspectivas ideológicas.

El primer cuarteto ofrece tres períodos sintácticos y conceptuales encabezados por el verbo “desclavar” conjugado en presente del imperativo, mediante el movimiento de afirmación que proporciona la anáfora utilizada.

Quien habla ruega a ese sujeto en espera que es la dulce mujer del evangelio que lo libere de las diferentes formas de sufrimiento que de manera diaria y constante mortifican al ser humano.

“Desclavar” es así sinónimo de “liberar”, de soltar amarras para deambular por este universo libres ya de todas las culpas que nuestra alma no puede ni quiere soportar.

“Desclava mi tránsito de arcilla”. He aquí la primera súplica en donde las figuras retóricas se apoderan de toda la oración gramatical. “Desclavar” es una imagen que sustituye a la acción de soltar, de independizar de las cadenas que nos atenazan y lastiman a cada instante. A su vez la expresión “mi tránsito de arcilla” constituye una metáfora compuesta que inicia en el núcleo “tránsito” y se prolonga en el modificador indirecto “de arcilla”. Los términos se vuelven íntimos, personalmente intransferibles, porque se trata de “mi tránsito” y no el de los demás. Es mi condición pasajera en este mundo que por decoro poético no se alude a ella de otra manera que no sea ésta.

Más bien, nos atrevemos a decir que aparece expresado al estilo de Rubén Darío, que se trata de un auténtico decorativismo estético en donde las palabras “nuevas” revelan viejos fenómenos de acuerdo con lo ya mencionado *supra*. El ser humano recorre el camino

de la existencia, transita por él. Pero la metáfora dice mucho más; alude al barro primigenio con que fuimos hechos, y a ese fango le llama “arcilla”. “Tránsito de arcilla” representa así el deambular humano que nunca olvida que su origen estuvo en el barro humilde del *Génesis* bíblico. De allí venimos y al desarrollarnos histórica y personalmente nuestra innata condición no nos permite permanecer ajenos a lo que fuimos para poder así ser auténticos acreedores de lo que llegaremos a ser.

“Desclava mi tensión nerviosa y mi dolor”. Esta segunda forma que conlleva el pedido a la madre atenta refiere a los términos del título y recupera los conceptos de “tensión nerviosa” y “dolor”. El hombre, por su propia condición habita el territorio inestable de la vida en donde la cosecha cotidiana está caracterizada por angustias y desazones. Si logramos quitarnos al menos una parte de esta constante tensión podremos llegar a existir, quizás, de una manera más digna.

En el tercer momento se recurre a un segundo vocativo: “Amada eterna”; lo dice así porque probablemente sea ésta la forma más perfecta del amor, desde el instante en que se apoya no sólo en ese neoplatonismo, sino también en una conciencia clara que nos permite reconocer los valores del espíritu por encima de cualquier otra manifestación axiológica. Y ahora le pide ser liberado de: “Mi largo afán y los dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor”.

La noción de búsqueda constante se hace presente en los términos “mi largo afán”; el hombre se empecina siempre con el hecho de querer alcanzar ideales que están muy lejos. Cuando estos sueños se vuelven costumbre y cotidianidad perenne, el ser humano se hastía y no encuentra salida a este sempiterno problema de la búsqueda. Llega a plantearse así —

como lo hace el sujeto lírico— que es mucho mejor quitar de nuestro espíritu ese afán insaciable para tratar así de ser felices.

Hay también dos clavos que se hunden implacables en las alas figuradas del individuo humano y le impiden volar como él quisiera; no lo autorizan a vivir su propia libertad. Y, más aún, “el clavo de mi amor”, es decir el terrible factor de inercia que nos impide amar como sólo nosotros sabemos hacerlo.

Si la dulce hebrea, si la amada eterna está dispuesta a echarle una mano a este hijo en desgracia podrá así guiarlo por una senda menos conflictiva. No olvidemos que la imagen del “desclavar” y también la de los “clavos” es preconcebidamente inter textual¹⁶ porque de la misma forma que María lloró por su hijo en la cruz, ahora retorna a la responsabilidad de madre atenta ante este nuevo hijo, imagen y perfil del hombre eterno también.

La segunda estrofa expresa en el primer verso la situación individual y regresa al plano de la súplica en los tres restantes:

Regreso del desierto donde he caído mucho;
retira la cicuta y obséquiate tus vinos:
espanta con un llanto de amor a mis sicarios,

¹⁶ Julia Kristeva afirma que cada texto está construido como un "mosaico de citas", lo que implica el conocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario. "Todo texto es la absorción o transformación de otro texto" ha dicho Kristeva.

Riffaterre considera la intertextualidad como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. En *Palimpsestos*, habla Genette de un total de cinco relaciones transtextuales. La primera, la intertextualidad, la define, "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)...el plagio, que es una copia no declarada pero literaria... la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente, tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo". En el mismo trabajo hace una crítica de la definición que de intertextualidad ofrece Riffaterre, por considerar que ésta incluye el total de los cinco casos de transtextualidad "... las relaciones estudiadas por Riffaterre pertenecen siempre al orden de las microestructuras semántico estilísticas, al nivel de la frase o del fragmento breve, generalmente poético. La huella intertextual, según Riffaterre, es más bien (como la alusión) del orden de la figura puntal, del detalle, que de la obra estudiada en su estructura de conjunto". Efectivamente, Riffaterre está identificando la intertextualidad con el conjunto del fenómeno literario, y así el concepto es demasiado amplio. Genette, sin embargo, pretende aplicar al término una acepción tan concreta que no nos permite aplicarlo más que en casos muy determinados. Quizá lo más correcto sería hablar de los distintos tipos de relación intertextual. *Martha Rivera de la Cruz 1997, Espéculo de la UCM.*

cuyos gestos son férreas cegueras de Longinos!¹⁷

Este “regreso” actualiza la imagen del hijo pródigo. El desierto es la vida y en él las caídas morales han constituido el dolor de cada momento. Es verdad que si regresa del desierto es porque quiere cambiar, porque reconocemos en él una auténtica manifestación de remordimiento.

Por ello deviene en seguida la súplica: “Retira la cicuta y obséquiate tus vinos”. De nuevo aparecen los términos polarizados que ahondan el contraste. La cicuta quita la vida. Los vinos alejan de la muerte. Sólo la dulce hebreo es capaz de ponernos a salvo ante circunstancias tan peligrosas y ella también podrá alimentar nuestra alma con el vino que es perfil y trasunto de la sangre de su hijo.

Si antes hablábamos de decorativismo estético ahora bien podemos acudir al concepto de decorativismo religioso que permea en todo el poema y de acuerdo con la cita ya establecida al libro de Sarah Bollo.

Además, sólo el llanto de amor de la dulce María puede espantar a los sicarios del alma. Esos asesinos a sueldo pagados por nuestros enemigos que habitan en las sombras pueden causar verdaderos estragos en el más tierno corazón. Y ellos huirán al oír gemir de amor a la hermosa mujer del evangelio.

Al mismo tiempo, una oración subordinada adjetiva se adhiere al sustantivo “sicarios” para expresar una noción que emerge también desde el oscuro territorio de la metáfora. Es Longinos con su lanza ciega; es el cuerpo de Jesús herido en la muerte; son los gestos impíos de quienes hacen el mal sin permitir que crezca en nosotros la verdadera

¹⁷ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 13.

conciencia de esa misma maldad. La soberbia, la avaricia, la lujuria, la gula son algunos de esos sicarios que agreden con gesto inconsciente, pero igualmente terribles.

Es dado observar también que en el manejo de la metáfora ésta tiende a visualizarse como una extensa alegoría que recorre de extremo a extremo al poema.

Y el verbo lírico expresa al inicio del tercer cuarteto y mediante la forma preconcebida del pleonismo esa impostergable necesidad de ser liberado de una vez y para siempre. Dice:

Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía!
¡Sinfonía de olivos, escancia tu llorar!
Y has de esperar, sentada junto a mi carne muerta,
cuál sede la amenaza, y la alondra se va!¹⁸

Veamos en el primer verso la tercera invocación que incluye un adjetivo de alta significación: “Nueva”. Ello nos aproxima a la idea de conversión o cambio que experimenta el espíritu del pecador; pecador de ayer, pero arrepentido hoy; con ese arrepentimiento que nace de lo más hondo del espíritu, y sobre todo de un espíritu atormentado como se refleja en la propia existencia del Vallejo hombre, del Vallejo poeta que busca expresar y liberarse al mismo tiempo mediante el doble juego catártico que anida en la fe y en la poesía. Y todo ello entendido en la medida en que el hombre que lucha pueda mantenerse firme en los términos que él mismo se ha propuesto. Si fracasa, y así le sucederá, probablemente su lucha no haya sido en vano, pero la desesperación volverá a poblar su universo personal controvertido.

Y sigue un verso hermoso por su polifonía y por el sentido profundo que conlleva en su sola expresión: “Sinfonía de olivos, escancia tu llorar”. El primer hemistiquio de este verso alejandrino refiere al concepto de armonía en el sufrimiento, configurando así una

especie de oculto oxímoron¹⁹ en donde los términos en relación parecen contraponerse. Traducido a un lenguaje directo le pide que de la misma manera que su hijo lloró en el huerto de los olivos, así también lo haga ella ahora por ese otro hijo desesperado.

Y el segundo hemistiquio recurre a la sinécdoque²⁰ que está expresada en la idea de “escancia tu llorar”; es decir, las lágrimas serían el vino derramado por sus ojos. Expresado de otra manera, el llanto sólo puede escanciarse en el terreno de la sinécdoque; en la realidad sólo fluye de los ojos que están ansiosos por expresar el sufrimiento.

Y como el papel de toda buena madre consiste en esperar por ese hijo que regresa desde el pecado, así también lo hará ella, con la paciencia caracterizando sus acciones. Y esa “carne muerta” lo será sólo en apariencia, en la apariencia que otorga ese simulacro de muerte que es el pecado. La amenaza tiene que ceder y la alondra portadora de ilusiones que no se cumplieron se alejará por fin. El “largo afán” mencionado en versos anteriores, bien puede conectarse con esta alondra que parte; la cual con su alejamiento permite respirar mejor al hombre ya libre de tanto buscar en vano.

La tercera estrofa continúa diciendo:

Pasas... vuelves... Tus lutos trenzan mi gran cilicio
con gotas de curare, filos de humanidad,
la dignidad roquera que hay en tu castidad,
y el judithesco azogue de tu miel interior.²¹

“Pasas..., vuelves...” La función verdaderamente expresiva de los puntos suspensivos se revela aquí. La madre aguarda, la madre sufre junto al hijo que también padece.

¹⁸ César Vallejo. *Los heraldos negros*, p. 13.

¹⁹ Oxímoron: combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido; por ejemplo: *un silencio atronador*. DRAE, 22ª. Edición, p. 1642.

²⁰ Sinécdoque: Es un recurso literario que consiste en emplear una palabra por otra, siempre que entre ellas haya una relación de contigüidad. En realidad es un tipo de metonimia —sus presupuestos son los mismos— en el que se sustituye la parte por el todo o el todo por la parte. José Jesús de Bustos Tovar (Coordinador), *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya, 1985.

“Tus lutos trenzan mi gran cilicio”. El dolor de la dulce hebrea parece proyectarse hacia ese hijo quien se conduce con ella. El metafórico cilicio de este nuevo penitente está compuesto por gotas de veneno y por “filos de humanidad”. Y es ese mismo veneno que poco a poco corroe el corazón del pecador y son todas las angustias de la humanidad entera que cual aguzados filos se clavan en el alma sufriente.

Y como contrapeso para el hondo padecimiento del sujeto lírico emergen las virtudes de la amada eterna, quien desde su dignidad de roca —firmeza de espíritu creciente— desde sus castidad que bíblicamente le valiera el título de “virgen”, y desde toda la dulzura que emana de su miel interior, puede decirle a este hijo pródigo de amor que está con él; está con él dispuesta a curarlo del enorme padecimiento que como a nuevo hombre le aqueja. Lo único que faltaría saber es si él quiere ser curado o si en verdad se halla en condiciones de autorizar una conversión que lo vuelva diferente. Los últimos seis versos parecen negar ese deseo de arrepentimiento, esa necesidad de cambiar al hombre viejo por el hombre nuevo.

Y dice así:

Son las ocho de una mañana en crema brujo...
Hay frío... Un perro pasa royendo el hueso de otro
perro que fue... Y empieza a llorar e mis nervios
un fósforo que en cápsulas de silencio apagué!
Y en mi alma hereje canta su dulce fiesta asiática
un dionisiaco hastío de café...!²²

De pronto, el sujeto lírico toma conciencia de la hora en que está viviendo. Parece así abandonar el territorio idílico en donde el diálogo con la dulce hebrea prevalecía para enfrascarse en una meditación real y apabullante. En este nuevo paisaje hay frío y parece que la esperanza ha faltado a la cita. Aquí un perro, un simple perro callejero, se yergue como el

²¹ *Idem.*

símbolo de la sustitución universal a la que todos los hombres estamos irremediamente condenados. Ese hueso fue de otro perro y ahora un nuevo animal lo aprovecha. El hombre también ocupa un lugar que otro hombre dejó; nos encontramos de pronto en los brazos de una mujer y no somos el mismo individuo que ayer se aferrara igualmente a ella. Resultamos productos inconscientes en donde al mismo tiempo que sustituimos somos sustituidos. El ser humano sólo puede estar seguro de lo que posee en ese presente inmediato; lo demás, lo futuro se circunscribe en el marco de un enorme signo de interrogación.

Y, por todo lo anterior, “empieza a llorar en mis nervios un fósforo que en cápsulas de silencio apagué”; es el arrepentimiento por no haberse atrevido a cambiar. Sus nervios revolucionan todo su ser y se siente muy mal por dejar escapar la latente posibilidad. Con ese fósforo hubiera sido factible encender la gran hoguera de la felicidad; pero entre dudas, vacilaciones y añoranzas lo dejó apagar poco a poco hasta su extinción. Como decía Otelo en la tragedia homónima, hay veces en que no se puede desandar lo andado; no habrá ni en el universo del personaje shakesperiano ni en el cosmos de Vallejo ningún nuevo Prometeo que sea portador de la flama que ellos mismos dejaron consumir con su indiferencia y apatía y con sus nefastos intentos que siempre olían a muerte.

Y por último, el amargo final. Su alma ya no busca a María; ya los términos de caracterización adjetiva son contrarios: “alma hereje”, es un alma que ha renunciado a la fe y que se hunde en su propia condición rebelde y maldita. Los elementos cristianos que dominaron en casi todo el poema son suplantados así por una retórica pagana; y en este momento el adjetivo “dulce” antes aplicado a la virgen, ahora aparece junto a la expresión

²² *Ibidem*, p. 14.

“fiesta asiática”; y ese “dionisiaco hastío de café” completa el desolador panorama de este presente.

La sensación orgiástica se deja ver en el adjetivo “dionisiaco”, al mismo tiempo que el hastío lo domina. Ha renunciado así a los buenos propósitos expresados en los cuatro cuartetos iniciales. Ha permitido que el paisaje cambiara radicalmente. Ha ido desde la búsqueda desesperada de su propia redención hasta un presente en donde la luz no existe y en donde las sombras cubren todo ampliamente.

Y si el café en la sociedad de los hombres puede ser a veces un motivo válido para reunir a los que bien se quieren, en este caso es tan sólo una expresión del aburrimiento sin retorno; es la marca de un presente en donde el sujeto lírico ha decidido dolorosamente habitar.

Conclusión

Hemos procedido al análisis de dos poemas que consideramos factores centrales en *Los heraldos negros* y cada uno de ellos ha llevado sus propias reflexiones. Desde el punto de vista de la temática no pasamos por alto el *leit motiv* de la angustia y el tema obsesivo de la búsqueda. Esos heraldos negros que nos manda la muerte representan en el plano del símbolo a todos aquellos elementos que no nos permiten estar en paz con nosotros mismos. Son los factores que no nos autorizan a movernos con la libertad que desearíamos poseer. Y el grito vallejiano que pide a la hebrea eterna que lo desclave para volar por fin, sigue latente en la sociedad contemporánea en donde el hombre de cada día suplica también por una liberación que sea al mismo tiempo proyección infinita y verdad.

Bibliografía

- Bollo, Sarah. *El modernismo en el Uruguay*, Montevideo, Impresora uruguaya, 1951.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961.
- De Bustos Tovar, José Jesús (Coordinador). *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya, 1985.
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, dos tomos, vigésima segunda edición, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Franco, Jean. “La temática de *Los heraldos negros* o *Poemas Póstumos* en Américo Ferrari (Coordinador), *César Vallejo, obra poética, varias ciudades*, Colección Archivo, 1984.
- Ortega, Julio. “La hermenéutica vallejana y el hablar materno” en Américo Ferrari (Coordinador) *idem*.
- Rivera de la Cruz, Marta. *Intertexto, autotexto*, en revista *Espéculo* de la Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- Vallejo, César. *Poesía completa*, Puebla, Premiá, 1985.
- *Los heraldos negros*, Buenos Aires, Losada, 1972 [Colección clásica y contemporánea].

