

Vallejo entre “dos aguas encontradas” en *Los heraldos negros*

Por Stephen M. HART*

*Ich wurde der Dichter müde, der alten und
der neuen: Oberflächliche sind sie mir Alle
und seichte Meere. Sic dachten nicht genug
in die Tiefe: darum sank ihr Gefühl nicht
bis zu den Gründen. Etwas Wollust und
etwas Langeweile: das ist noch ihr bestes
Nachdenken gewesen. Gespenster-Hauch
und —Huschen gilt mir all ihr Harfen-
Klingklang; was wussten sie bisher von der
Inbrunst der Töne!*

Friedrich Nietzsche, “Von den Dichtern”,
Also sprach Zarathustra¹

EN EL PRESENTE ARTÍCULO me propongo analizar el *Doppelgänger* de Dios en *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo. Mi punto de partida es la referencia en los versos 2 y 3 del poema “Los anillos fatigados” a “dos / aguas encontradas que jamás han de istmarse”.² El método investigativo que he decidido emplear en este ensayo es el descrito en la obra *Seven types of ambiguity* (1930) de William Empson. En su magistral obra Empson sugiere que en el texto literario hay una complejidad lingüística que tiene que ver con el manejo de la ambigüedad, la cual permite “reacciones

* Profesor del University College London, Reino Unido; e-mail: <stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk>.

¹ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, edición crítica de Giorgio Colli y Mazzaino Montinari, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004, p. 165: “Me he cansado de los poetas, de los viejos y de los nuevos: superficiales me parecen todos y mares poco profundos.//No han pensado con suficiente profundidad: por ello su sentimiento no se sumergió hasta llegar a las razones profundas.//Un poco de voluptuosidad y un poco de aburrimiento; eso ha sido la mejor incluso de sus reflexiones.//Un soplo y un deslizarse de fantasmas me parecen a mí todos sus arpegios; ¡qué han sabido ellos hasta ahora del ardor de los sonidos!”, “De los poetas”, en Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zarathustra*, 2ª parte, sección 17, en DE: <<http://www.paginasobrefilosofia.com/html/Filosofia2/nietzsche/zaratus2.html>>. Consultada el 10-IV-1918.

² César Vallejo, *Los heraldos negros (poemas)*, Lima, Souza Ferreira, 1918, p. 125; y César Vallejo, *Poesía completa*, tomo I, ed., pról. y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, PUCP, 1997, 4 tomos, p. 221. En adelante emplearemos la sigla *LHN*, para referirnos al primer volumen y *CVPC*, I, para el segundo.

alternativas con respecto al mismo trozo de lenguaje”.³ En este ensayo me referiré simplemente a la coexistencia simultánea de varios niveles de significación, de los cuales algunos son, o por lo menos parecen, más complicados o más rebuscados.⁴ Me propongo demostrar que la alusión a “dos / aguas encontradas que jamás han de istmarse” indica la existencia del séptimo tipo de ambigüedad de acuerdo con la teoría de Empson: a saber, la creación de dos niveles de sentido completamente opuestos, los cuales revelan una división fundamental en la mente del poeta.

Veamos el contexto del poema “Los anillos fatigados”:

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

Hay ganas: de un gran beso que amortaje a la Vida,
que acaba en el África de una agonía ardiente,
suicida!

Hay ganas de... no tener ganas, Señor;
A ti yo te señalo, con el dedo deicida;
hay ganas de no haber tenido corazón.

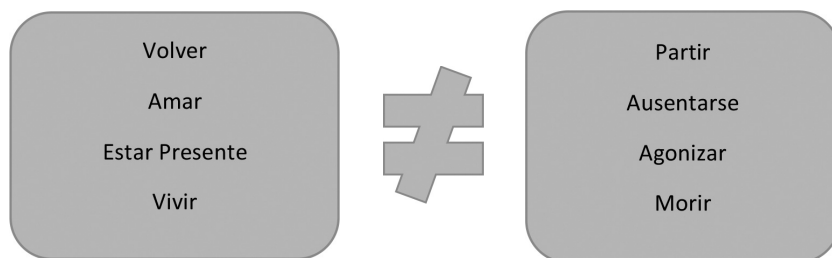
La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios,
curvado en tiempo, se repite, y pasa; pasa
a cuestras con la espina dorsal del Universo.

Cuando las sienas tocan su lúgubre tambor...
cuando me duele el sueño grabado en un puñal,
hay ganas de quedarse plantado en este verso
(LHN, pp.125-126; CVPC, I, p. 192).

³ Cf. “Which gives room for alternative reactions to the same piece of language”, William Empson, *Seven types of ambiguity*, 3^a ed., Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 19.

⁴ De acuerdo con Empson, *Seven types of ambiguity* [n. 3], el primero de los siete tipos de ambigüedad consiste en el uso sencillo de una metáfora (p. 20); el segundo ocurre cuando se combinan dos sentidos y se resuelven en uno (p. 69); el tercero, cuando dos sentidos pueden darse en una palabra simultáneamente (p. 127); el cuarto, cuando dos sentidos diferentes de una frase no concuerdan y expresan el complicado estado mental del autor (p. 160); el quinto aparece cuando el autor está descubriendo su propio concepto en el acto de pensarlo (p. 184); el sexto ocurre cuando una frase, por tautológica o contradictoria, parece no tener sentido y el lector se ve obligado a buscarle uno (p. 207); el séptimo tipo de ambigüedad ocurre cuando, en una palabra o frase dada, se encuentran dos sentidos completamente opuestos y definidos por el contexto, de manera que el efecto total es demostrar la existencia de una división fundamental en la mente del autor (“the total effect is to show a fundamental division in the writer’s mind”, p. 225).

En la primera estrofa se pinta el escenario de un drama ya conocido por el lector en poemas anteriores de *Los heraldos negros*: a saber, la escena angustiante del poeta y su amada que se preparan para una despedida inminente.⁵ Este poema, por su parte, sugiere que el poeta tiene dos posibilidades: puede “volver, amar y estar presente” (es decir, no ausentarse) o bien “partir” y “morir”. La segunda estrofa da más consistencia semántica a esa opción (la cual está asociada con las “ganas de morir”), en efecto esa segunda opción traerá para el poeta “un gran beso que amortaje a la Vida”. Aquí notamos que el “gran beso” se enlaza con la destrucción de la vida, puesto que acaba en una “agonía ardiente / suicida”. Así la oposición entre las dos opciones vitales enfrentadas por el poeta puede expresarse según el diagrama siguiente:



⁵ Por ejemplo, en la primera estrofa de “Ausente” leemos: “¡Ausente! La mañana en que me vaya / más lejos de los lejos, al Misterio” (*LNH*, p. 23; *CVPC*, I, p. 155); en “Sauce” el poeta nos informa que “Cerca de la aurora partiré llorando” (*LNH*, p. 22; *CVPC*, I, p. 154); y la primera estrofa de “Verano” empieza con la misma escena: “Verano, ya me voy. Y me dan pena / las manitas sumisas de tus tardes” (*LNH*, p. 45; *CVPC*, I, p. 173). Encontramos un tono semejante en poemas tales como “Setiembre”, cuya última estrofa se focaliza en la separación de los dos novios: “Y también fue una tarde de Setiembre / cuando sembré en tus brasas, desde un auto, / los charcos de esta noche de Diciembre” (*LNH*, p. 48; *CVPC*, I, p. 174). El tópico de la despedida tiene su contrapunto en aquellos poemas que expresan la angustia del desencuentro que puede ser, según vemos en “Ágape”, más abstracto y quizás, por esta razón, más doloroso: “En esta tarde todos, todos pasan / sin preguntarme ni pedirme nada. / Y no sé qué se olvidan y se queda / mal en mis manos, como cosa ajena” (*LNH*, p. 92; *CVPC*, I, p. 155). Esta sensación angustiada producida por la despedida, la ausencia y el desencuentro tiene un paralelo en la poesía modernista que prevalecía en aquel entonces, en cuyos poemas frecuentemente había una atmósfera de nostalgia por un ser querido ansiado, perdido o muerto. En “Oración del camino”, por ejemplo, Vallejo construye un enlace directo entre la sensación de nostalgia y la poesía misma que recrea esas emociones: “Queda un olor de tiempo abonado de versos, / para brotes de mármoles consagrados que hereden / la aurífera canción / de la alondra que se pudre en mi corazón!” (*LNH*, p. 76; *CVPC*, I, p. 192). Para un análisis de la nostalgia en la poesía modernista, véase Lily Litvak, ed., *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.

En la tercera estrofa del poema queda vigente la misma oposición entre “volver, amar, estar presente, vivir” y “partir, ausentarse, agonizar, morir”, pero, ahora, estamos conscientes de la aparición del séptimo tipo de ambigüedad: el de la representación de una división fundamental en la mente del poeta. La tercera estrofa es trascendentalmente ambigua porque sugiere, por un lado, que Dios existe —y por eso el poeta le dirige la palabra al Señor y le dice, muy coloquialmente como de igual a igual, “Hay ganas de... no tener ganas, Señor” (verso 7)— pero, por otro, parece declarar que ha muerto: “a ti yo te señalo con el dedo deicida” (verso 8). En efecto este último verso puede interpretarse de dos maneras completamente opuestas: primera posibilidad: “Dios, a ti yo te señalo con el dedo deicida, y efectivamente mi dedo te mata”; segunda posibilidad: “Dios, a ti yo te señalo con el dedo deicida pero, puesto que mi dedo no está funcionando muy bien en estos momentos, no mueres”. Al leer estos versos la pregunta del lector es inevitable: para Vallejo, Dios ¿existe o no existe? Es un ejemplo que frecuentemente encuentra Empson en la obra de William Shakespeare, a saber, la proyección de una división en la mente del autor. En el caso vallejiano se trata de la cuestión de si Dios existe o no.⁶

Por muchos años el debate sobre la religión en Vallejo fue canalizado por dos figuras poderosas y opuestas: Juan Larrea, para quien Vallejo era un poeta católico, y Georgette de Vallejo, para quien era un ateo marxista.⁷ Rafael Gutiérrez Girardot, por otra parte, rechaza este tipo de maniqueísmo y prefiere una interpretación más cotidiana del papel de la religión en la obra vallejiana. El filósofo colombiano ha señalado, por ejemplo, que las varias referencias a la Historia Sagrada y la Vida y Pasión de Jesús

permiten conjeturar que el “argumento de la obra” *Los heraldos negros* consiste en una repetición del acontecimiento de la Crucifixión y de las partes relevantes de su prehistoria (la frase “tránsito de arcilla” sugiere también el barro del Génesis, no sólo la Encarnación), pero no con el propósito de

⁶ Hay que aclarar que el tono coloquial del poema nos hace pensar que éste puede ser visto como un ejemplo del quinto tipo de ambigüedad señalada por Empson, *Seven types of ambiguity* [n. 3], la cual aparece cuando el autor está descubriendo su propio concepto en el acto de pensarlo; dicha autorreflexividad está sugerida por los puntos suspensivos del séptimo verso: “Hay ganas de... no tener ganas, Señor”, Vallejo, “Los anillos fatigados”, *LHN*, pp. 126-127, *CVPC*, I, p. 192.

⁷ Véase Stephen M. Hart, “Vallejo’s ‘other’: a note on versions of otherness in the work of César Vallejo”, *Modern Language Review* (Reino Unido, MHRA), vol. 93, núm. 3 (julio de 1998), pp. 710-723.

elaborar una poética, muy terrenal y en ocasiones algo blasfema *Imitación de Cristo*, sino con el intento de recrearla con una mirada infantil que le permita, como en un fúnebre juego de niños, reservarse el privilegio de ser Cristo o el mal ladrón, de repartir calvarios y cruces, coronas de espinas y penas, de designar en cada caso a quién toca el papel de María como madre o como amada, de la Magdalena como amada o como hermana, del padre que ausculta, como José, la huida a Egipto y de las otras máscaras en el sombrío Viernesanto, mezclado de Jueves Santo pero sin esperanza de Pascua de Resurrección. De descendencia típicamente romántica —y toda la poesía moderna es, como dice Hugo Friedrich, “romanticismo desromantizado”— lo que hace Vallejo en *Los heraldos negros* es construir su teatro del mundo, su altar de máscaras sagradas, el Gólgota infantil y triste a la vez.⁸

Si seguimos la hipótesis de Gutiérrez Girardot, podemos interpretar el octavo verso de “Los anillos fatigados” —“A ti yo te señalo, con el dedo deícida”— como un ejemplo de este “fúnebre juego de niños”, este “altar de máscaras sagradas” que a Vallejo le complacía jugar. Pero luego preguntamos: ¿cuál es la máscara que Vallejo adopta para señalar a Dios “con el dedo deícida”? Difícilmente sería Cristo o el mal ladrón o José, los ejemplos ofrecidos por Gutiérrez Girardot. En lo que sigue propondré que en el octavo verso de “Los anillos fatigados” Vallejo se pone la máscara de Zaratustra, la famosa figura del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, para expresar su inquietud religiosa. Y es importante recalcar que estoy refiriéndome a una máscara porque mi tesis es que Vallejo, en determinados poemas, se viste de la personalidad de Zaratustra de una manera semejante, por ejemplo, a como Antonio Machado o Fernando Pessoa adoptan un heterónimo.⁹

Es importante aclarar que no soy el primero en identificar un eco nietzscheano en este poema. De acuerdo con Juan Larrea, en “Los anillos fatigados” existe “la presencia verbal de las teorías del eterno retorno tal como se consignan en el poema ‘Los siete sellos’ de *Así hablaba Zaratustra*”; y, para prueba, cita el texto de “¡Oh como no he de sentir anhelos de eternidad y del anillo nupcial

⁸ Rafael Gutiérrez Girardot, “La ‘muerte de Dios’”, en Ángel Flores, ed., *Aproximaciones a César Vallejo*, Nueva York, Las Américas, 1971, tomo 1, pp. 335-350, p. 339.

⁹ Por eso es importante subrayar que estamos hablando de cómo el “yo” del poeta se proyecta en su poesía en varias personalidades, sin que una de ellas (por ejemplo, el ateo o el católico) sea el verdadero Vallejo. Para una discusión del papel desempeñado por el heterónimo en la poesía, véanse Patrícia Oliveira da Silva McNeill, “The aesthetic of fragmentation and the use of ‘personae’ in the poetry of Fernando Pessoa and W.B. Yeats”, *Portuguese Studies* (Reino Unido, MHRA), vol. 19 (2003), pp. 110-121; y Xon de Ros, *The poetry of Antonio Machado: changing the landscape*, Oxford, OUP, 2015.

de los anillos: el anillo del Eterno retorno!”¹⁰ Por otra parte, en su ensayo “La ‘muerte’ de Dios”, ya citado, Gutiérrez Girardot se refiere a la posible influencia de Nietzsche en “Los anillos fatigados”, pero parece querer minimizar la importancia de tal impacto. Dice así: “Aunque los exegetas han fijado las fuentes de uno [‘Los dados eternos’] y otro [‘Los anillos fatigados’] (Mallarmé, para el primero, el *Zarathustra* de Nietzsche, para el segundo) los poemas se explican por sí solos y por el contexto general en que se encuentran”.¹¹ En otra sección de su ensayo Gutiérrez Girardot llega al extremo de burlarse de las teorías de Larrea:

La confusión mental que le produjo la mala lectura de Jung y de tantos autores más (ver, por ejemplo, su *Razón de ser*, México, 1955) desde Einstein hasta Mead, pasando por Bergson, Collingwood, Teilhard de Chardin, citas de segunda mano de Schelling, hasta Hegel desfigurado, Dilthey y Milton, parecen impulsarlo a convertir a Vallejo en “santo de devoción”: la de una pseudo-mitología llena de “metafísicas” incongruentes, de superficiales misticismos, por lo cual las acertadas y, a veces, luminosas aproximaciones desaparecen entre sus hilarantes balbuceos de filósofo cósmico.¹²

En la cuarta estrofa de “Los anillos fatigados”, después de que Vallejo señala a Dios con su dedo “deicida” —como lo esperábamos, dada su esencia ambigua—, Dios no muere, sino que reaparece “a costas con la espina dorsal del Universo”; en efecto, este Dios que hace acto de presencia en el poema es, de acuerdo con Francisco Leal, “burlescamente lejano”.¹³ Dios simplemente repite sus acciones —las estaciones van y vienen— y el Creador, como el sol, se limita a pasar por el universo. No es un Dios todopoderoso sino que, como Atlante, lleva el universo en su espalda y —leyendo entre líneas— sigue haciéndolo, pero sin muchas ganas. La oposición entre las dos opciones vitales —ya anotada— se

¹⁰ Véase César Vallejo, *Poesía completa*, edición crítica de Juan Larrea, Barcelona, Barral, 1978, p. 38.

¹¹ Los dos exegetas a que el filósofo colombiano alude son Xavier Abril y el poeta español Juan Larrea, véase Gutiérrez Girardot, “La ‘muerte de Dios’” [n. 8], p. 341. La influencia del poeta francés Stéphane Mallarmé en la obra vallejiana fue investigada por Xavier Abril, *Vallejo: ensayo de aproximación crítica*, Buenos Aires, Front, 1958; *Dos estudios*, Bahía Blanca, UNS, 1960; y *César Vallejo o la teoría poética*, Madrid, Taurus, 1962. También fue investigada por Larrea en la edición crítica antes citada, Vallejo, *Poesía completa* [n. 10].

¹² Gutiérrez Girardot, “La ‘muerte de Dios’” [n. 8], p. 337, n. 2.

¹³ Véase Francisco Leal, “La gramática ha muerto: la poesía de César Vallejo y el dedo deicida”, *Investigación* (Santiago de Chile, UDP), núm. 10 (2013); en DE: <http://revistalaboratorio.udp.cl/num10_2014_art7_leal/>. Consultada el 3-III-2018.

conserva en el detalle de la cuarta estrofa: “La primavera vuelve, vuelve y se irá”; es decir que, para Vallejo, Dios existe pero, en vez de estar asociado con la primera opción, la vital —“volver, amar, estar presente y vivir”—, está involucrado, según la muy personal perspectiva de Vallejo, con la segunda ley del universo, es decir, “partir, ausentarse, agonizar y morir”. Hasta este punto en su poema Vallejo ha enfatizado dos opciones vitales, una positiva —la cual se asocia con volver, amar, estar presente y vivir— y la otra negativa —identificada con la partida, la ausencia, la agonía y la muerte— y ni siquiera el poeta está exento de seleccionar una de las dos opciones y a Dios no le interesa mucho la perplejidad filosófica sufrida por el poeta.

Antes de analizar la última estrofa de “Los anillos fatigados” sería conveniente un *excursus* sobre las posibles lecturas de Nietzsche que hizo Vallejo en la segunda década del siglo xx. La repercusión de la influencia de Nietzsche en el mundo hispanohablante se inició, según las meticulosas investigaciones de Gonzalo Sobejano, en 1893, primero en Cataluña donde se publicaron fragmentos de *Also sprach Zarathustra*, con el título de *Així va parlar Zarathustra*, traducido por el poeta catalán Joan Maragall, y al año siguiente en Madrid en un artículo escrito por Salvador Canals.¹⁴ La primera traducción castellana completa de *Así hablaba Zarathustra*, traducida por Juan Fernández (pseudónimo posiblemente de Miguel de Unamuno), salió en 1900.¹⁵ En el mismo año se publicaron traducciones españolas de *Götzen-Dämmerung* y *Die Geburt der Tragödie*; apareció *Más allá del bien y del mal* en 1901, *La genealogía de la moral* en 1902¹⁶ y *La gaya ciencia* en 1905.¹⁷ Las principales obras de Nietzsche estuvieron disponibles en español desde 1902 y en 1906 los lectores tenían acceso a la traducción de prácticamente todo lo que del filósofo alemán se había publicado en 1905 o 1906.¹⁸ Su obra tuvo una amplia repercusión en muchos sectores literarios y filosóficos del mundo hispanohablante a principios del

¹⁴ Dicho artículo se publicó en el diario *El Heraldo de Madrid*, véase Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 2004, pp. 37-39 y pp. 48-50.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zarathustra: un libro para todos y para nadie*, Madrid, La España Moderna, 1900, 373 págs.

¹⁶ Sobejano, *Nietzsche en España* [n. 14], pp. 67-75. Algunas de las más recientes ediciones de esta obra la traducen *Así habló Zarathustra*.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, Pedro González-Blanco, trad., Valencia, F. Sempere y Compañía, 1905, 237 págs.

¹⁸ Paul Ilie, “Nietzsche in Spain, 1890-1910”, *PMLA* (Nueva York, MLA), vol. 79, núm. 1 (marzo de 1964), pp. 80-96, p. 80.

siglo xx; el interés suscitado por sus ideas se aceleró evidentemente con motivo de la muerte del filósofo alemán en 1900.

Sin embargo, en algunos sectores literarios finiseculares las principales ideas de Nietzsche provocaron cierto recelo. Según puntualiza Sobejano, la actitud de muchos intelectuales en España con respecto al filósofo alemán “es mixta de admiración y rechazo”.¹⁹ Pío Baroja lo llamó “pobre diablo, de talento megalómano y soñador, incapaz de matar una mosca y creyéndose más terrible que Atila”.²⁰ Leopoldo Alas, *Clarín*, por su parte, lo criticó ferozmente, e incluso los propios traductores de la obra de Nietzsche al español lo atacaron.²¹ Es interesante notar que los apólogos de Nietzsche cambiaron su mensaje al sacar la parte más corrosiva de su obra, su anticristianismo; por eso, a principios del siglo xx, los comentaristas catalanes subrayaron la aristocracia de Nietzsche frente a los castellanos que enfatizaron el “supuesto anarquismo del filósofo”.²²

Es importante aclarar que, en la misma época, entre ciertos miembros de los círculos literarios de Latinoamérica también existió un autodistanciamiento de Nietzsche. Juan Larrea puntualizó que “los compañeros de Trujillo y otros peruanos ni por casualidad mencionan el nombre de Nietzsche entre las lecturas importantes del grupo trujillano”.²³ Y José Miguel Oviedo ha criticado a Juan Espejo Asturrizaga por no incluir a Nietzsche en un listado de las más importantes lecturas de Vallejo en los años en que escribía *Los heraldos negros*; sugiere que tanto Nietzsche como Sören Kierkegaard “orientan decisivamente la búsqueda poética de Vallejo y la colocan en otro plano: no en el esteticismo modernista sino en el de la ansiosa indagación por un *más allá humano* que caracteriza la conciencia moderna”.²⁴ Felipe Cossío del Pomar (1880-1981), por su parte, ha señalado que “Nietzsche era el Dios tonante que la juventud trujillana llevaba metido en el corazón. De memoria repetían párrafos de *Así hablaba Zaratustra*. Cuán-

¹⁹ Sobejano, *Nietzsche en España* [n. 14], p. 56.

²⁰ Citado en *ibid.*, p. 63.

²¹ *Ibid.*, pp. 64 y 75.

²² *Ibid.*, p. 42.

²³ Vallejo, *Poesía completa* [n. 10], p. 38.

²⁴ José Miguel Oviedo, “Introducción a *Los heraldos negros*”, en César Vallejo, *Obra poética*, edición crítica y coordinación de Américo Ferrari, Madrid/México, Archivos de la Unesco/Conaculta, 1989, pp. 5-17, pp. 11-12. Las cursivas son del original. Para más datos sobre la influencia de Sören Kierkegaard en la obra de Vallejo, véase Rafael Méndez Dorich, “Juan Manuel Sotero, Kierkegaard y Vallejo”, en Flores, ed., *Aproximaciones a César Vallejo* [n. 8], pp. 135-136.

tas veces —me confesaba [Vallejo]— en la ciudad dormida nos echábamos en medio de la calle, los brazos en cruz, esperando que pasase algo. Y no pasaba nada”.²⁵ La omisión de este importantísimo detalle en la biografía de Vallejo escrita por Espejo Asturrizaga demuestra que en esa juventud trujillana había algunas reacciones entusiastas ante el mensaje revolucionario de Nietzsche —tales como la de Vallejo— y otras —como la de Espejo Asturrizaga— que lo rechazaron.²⁶

En efecto, para Vallejo, en la segunda década del siglo xx, Nietzsche formaba parte de una élite intelectual de pensadores inmortales de la humanidad; por eso, en un ensayo en que alude a su encuentro con Manuel González Prada (1848-1918) en marzo de 1918, Vallejo describe a este último en términos muy elogiosos —así la labor de González Prada “no es de hojarasca, de mero buen hablar, sino de incorruptible bronce inmortal, como la de Platón y la de Nietzsche”.²⁷ Y hay otra referencia a Nietzsche en un ensayo que Vallejo escribió en los años treinta en París, “La obra de arte y el medio social”, el cual empieza con una pregunta (“¿Existe una estrecha correspondencia entre la vida del artista y su obra?”) y, otra vez, uno de los ejemplos escogidos es el gran filósofo alemán: “Tomemos, en vía de ejemplo, algunos casos. Nietzsche fue físicamente un hombre débil y enfermo. ¿Se va a colegir de aquí que *El origen de la tragedia* es la mueca de un hombre deshecho y vencido?”²⁸ Las conexiones entre un escritor y su obra son, en efecto, muy complicadas, según Vallejo lo demuestra en este ensayo. Los tres textos que acabo de citar —el recuerdo de Cossío del Pomar y los dos ensayos de Vallejo— sugieren que Nietzsche desempeñó una función fundamental en la formación cultural del poeta y constituyó un eje central en la “ansiosa indagación” mencionada

²⁵ Cf. Felipe Cossío del Pomar, “Con César Vallejo en la otra orilla”, *Cuadernos Americanos*, núm. 3 (mayo-junio de 1973), pp. 199-205, citado en Vallejo, *Poesía completa* [n. 10], p. 40; véase también una discusión muy equilibrada en Oviedo, “Introducción a *Los heraldos negros*” [n. 24], p. 12.

²⁶ En 1917 “nuestra lectura era de Rubén Darío, Amado Nervo, Maeterlinck, Verlaine, Baudelaire, Jammes, Samain, Paul Fort, Rodenbach, Arthur Rimbaud, Walt Whitman; se leía a Eça de Queiroz, Unamuno, Tagore, Ortega y Gasset, Valle Inclán, Azorín, Pérez de Ayala, Galdós, Baroja y otros”, Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo: itinerario del hombre*, Lima, Juan Mejía Baca, 1965, p. 57; según vemos, Nietzsche falta en esa lista.

²⁷ César Vallejo, “Con Manuel González Prada”, en *id.*, *Artículos y crónicas completos*, Jorge Puccinelli, ed., Lima, PUCP, 2002, tomo II, pp. 134-136, p. 135. Este artículo también es valioso por razones cronológicas porque demuestra definitivamente que Vallejo había leído a Nietzsche antes de marzo de 1918.

²⁸ César Vallejo, “La obra de arte y el medio social”, *Ensayos y reportajes completos*, Manuel Miguel de Prieo, ed., Lima, PUCP, 2002, pp. 396-397, p. 396.

arriba por Oviedo, la cual llevaba consigo un mensaje directo y radical: que Dios había muerto y seguía muriendo (“Gott ist tot!” y “Gott bleibt tot!” según las palabras de Nietzsche).²⁹

Aquí hay un punto que vale la pena enfatizar: la actitud de Vallejo se diferenciaba de la de los modernistas españoles de la época, tales como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.³⁰ Por ejemplo, Guillermo Díaz-Plaja ha propuesto que en la España de principios del siglo xx, había una línea divisoria entre los noventa y ochistas y los modernistas, y que Nietzsche era fundamental en dicha división: “Nietzsche interesa a la mentalidad intervencionista y pedagógica del Noventa y Ocho, tanto como repugna al Modernismo”.³¹ La distinción trazada por Díaz-Plaja ha sido rechazada por algunos críticos tales como Paul Ilie y Gonzalo Sobejano.³² Lo que hay que recalcar, sin embargo, es que, aun cuando los modernistas españoles trataban a Nietzsche como un icono, no podían resistir la tentación de suavizar la dureza de su mensaje; en la obra poética de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, hay una recuperación de Nietzsche en el sentido de que el radicalismo ateo del escritor alemán se ve reemplazado por la alusión a su visión mística del Eterno retorno.³³ En Vallejo, por ejemplo, a diferencia de la obra de los modernistas españoles, esta dureza iconoclasta de la obra de Nietzsche —especialmente su adhesión a un ateísmo radical caracterizado por una burla abierta de la religión cristiana— afloró en determinados momentos de *Los heraldos negros*, según veremos, notablemente cuando adoptó la pose de Zaratustra.

El lector se preguntará: ¿en qué consiste esta pose de Zaratustra? Es un discurso caracterizado por una extraña mezcla del estilo bíblico del Apocalipsis de san Juan, un nihilismo radical y una burla de la humanidad, según vemos en este trozo de “Del hombre superior”, cuarta parte de *Así hablaba Zaratustra*:

²⁹ Nietzsche, *La gaya ciencia* [n. 17], pp. 106-107.

³⁰ Véase Stephen M. Hart, “Modernismo and Spain”, en *id.*, *Spanish, Catalan and Spanish-American poetry from “modernism” to the Spanish Civil War: the Hispanic connection*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1990, pp. 34-40.

³¹ Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y Ocho: una introducción a la literatura española del siglo xx*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, p. 175.

³² Ilie, “Nietzsche in Spain, 1890-1910” [n. 18], p. 93; Sobejano, *Nietzsche en España* [n. 14], p. 74.

³³ Véase John P. Devlin, “Juan Ramón Jiménez and Nietzsche”, *Studies in 20th Century Literature*, vol. vii, núm. 2 (1983), pp. 161-184, en DE: <<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1123>>. Devlin demuestra que Jiménez enfatiza los tópicos eminentemente poéticos de Nietzsche para suavizar su radicalismo filosófico.

Vosotros hombres superiores —así dice la plebe parpadeando— no existen hombres superiores, todos somos iguales, el hombre no es más que hombre, ¡ante Dios todos somos iguales! ¡Ante Dios! —Mas ahora ese Dios ha muerto. Y ante la plebe nosotros no queremos ser iguales. ¡Vosotros hombres superiores, marchaos del mercado!

2

¡Ante Dios! —¡Mas ahora ese Dios ha muerto! Vosotros hombres superiores, ese Dios era vuestro máximo peligro.

Sólo desde que él yace en la tumba habéis vuelto vosotros a resucitar. Sólo ahora llega el gran mediodía, sólo ahora se convierte el hombre superior ¡en señor! ¿Habéis entendido esta palabra, oh hermanos míos? Estáis asustados: ¿sienten vértigo vuestros corazones? ¿Veis abrirse aquí para vosotros el abismo? ¿Os ladra aquí el perro infernal? ¡Bien! ¡Adelante! ¡Vosotros hombres superiores! Ahora es cuando gira la montaña del futuro humano. Dios ha muerto: ahora *nosotros* queremos que viva el superhombre.³⁴

En la obra de Nietzsche una idea recurrente es la extrañeza de vivir en un mundo en el cual Dios acaba de morir. Según leemos en la sección 125 de otra famosísima obra suya, *La gaya ciencia*, por ejemplo:

El loco. —¿No oísteis hablar de aquel loco que en pleno día corría por la plaza pública con una linterna encendida, gritando sin cesar: “¡Busco a Dios! ¡Busco a Dios!” Como estaban presentes muchos que no creían en Dios, sus gritos provocaron a risa: “¿Se te ha extraviado?”, decía uno. “¿Se ha perdido como un niño?”, preguntaba otro. “¿Se ha escondido?, ¿tiene miedo de nosotros?, ¿se ha embarcado? ¿ha emigrado?”. Y a estas preguntas acompañaban risas en el corro. El loco se encaró con ellos, y clavándoles la mirada, exclamó: “¿Dónde está Dios? Os lo voy a decir. Le hemos matado, vosotros y yo, todos nosotros somos sus asesinos. Pero ¿cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo pudimos vaciar el mar? ¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho después de desprender a la

³⁴ Friedrich Nietzsche, “Del hombre superior”, en *id.*, *Así hablaba Nietzsche*, 4ª parte, secciones 1 y 2, en DE: <https://www.martincid.com/libros/n_zarathustra.pdf>. En el texto original leemos: “Ihr höheren Menschen, —so blinzelt der Pöbel— es giebt keine höheren Menschen, wir sind Alle gleich, Mensch ist mensch, vor Gott —sind wir Alle gleich! Vor Gott!— Nun aber starb dieser Gott, Vor dem Pöbel aber wollen wir nicht gleich sein. Ihr höheren Menschen, geht weg vom Markt! 2 Vor Gott! —Nun aber starb dieser Gott! Ihr höheren Menschen, dieser Gott war eure grösste Gefahr. Seit er im Grabe liegt, seid ihr erst wieder auferstanden. Nun erst kommt der grosse Mittag, nun erst wird der höhere Mensch— Herr! Verstandet ihr diess Wort, oh meine Brüder? Ihr seid erschreckt: eird euren Herzen schwindlig? Klafft euch hier der Abgrund? Klafft euch hier der Hollenhund? Wohlan! Wohlauf! Ihr höheren Menschen! Nun erst kreisst der Menschen-Zukunft. Gott starb: nun wollen wir, das der Übermensch lebe”, Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* [n. 1], pp. 356-357.

tierra de la cadena de su sol? ¿Dónde la conducen ahora sus movimientos? ¿Adónde la llevan los nuestros? ¿Es que caemos sin cesar? ¿Vamos hacia adelante, hacia atrás, hacia algún lado, erramos en todas direcciones? ¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿Flotamos en una nada infinita? ¿Nos persigue el vacío con su aliento? ¿No sentimos frío? ¿No veis de continuo acercarse la noche, cada vez más cerrada? ¿Necesitamos encender linternas antes del mediodía? ¿No oís el rumor de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No percibimos aún nada de la descomposición divina? [...] Los dioses también se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros le dimos muerte! ¡Cómo consolarnos nosotros, asesinos entre los asesinos! Lo más sagrado, lo más poderoso que había hasta ahora en el mundo ha teñido con su sangre nuestro cuchillo. ¿Quién borrará esa mancha de sangre? ¿Qué agua servirá para purificarnos? ¿Qué expiaciones, qué ceremonias sagradas tendremos que inventar? La grandeza de este acto, ¿no es demasiado para nosotros? ¿Tendremos que convertirnos en dioses o al menos que parecer dignos de los dioses? Jamás hubo acción más grandiosa, y los que nazcan después de nosotros pertenecerán, a causa de ella, a una historia más elevada que lo fue nunca historia alguna”. Al llegar a este punto, calló el loco y volvió a mirar a sus oyentes; también ellos callaron, mirándole con asombro. Luego tiró al suelo la linterna, de modo que se apagó y se hizo pedazos. “Vine demasiado pronto —dijo él entonces; mi tiempo no es aún llegado. Ese acontecimiento inmenso está todavía en camino, viene andando; mas aún no ha llegado a los oídos de los hombres. Han menester tiempo el relámpago y el trueno, la luz de los astros ha menester tiempo; lo han menester los actos, hasta después de realizados, para ser vistos y entendidos. Ese acto está todavía más lejos de los hombres que la estrella más lejana. ¡Y sin embargo, ellos lo han ejecutado!”. Se añade que el loco penetró él mismo en muchas iglesias y entonó su *Requiem æternam deo*. Expulsado y preguntado por qué lo hacía, contestaba siempre lo mismo: “¿De qué sirven estas iglesias, si no son los sepulcros y los monumentos de Dios?”.³⁵

³⁵ Nietzsche, *La gaya ciencia* [n. 17], pp. 106-107. El texto original dice: “Der tolle Mensch —Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: Ich suche Gott! Ich suche Gott! —Da dort gerade viele von denen zusammenstanden, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein grosses Gelächter, Ist er den verlorengegangen— sagte der eine. Hat er sich verlaufen wie ein Kind? Sagte der andere. Oder hält er sich versteckt? Furchtet er sich vor uns? Ist er zu Schiff gegangen? ausgewandert? —so schrien und lachten sie durcheinander. Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken. Wohin ist Gott? rief er, ich will es euch sagen! *Wir haben ihn getötet*—ihr und ich! Wir alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir dies gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rüchwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Lanternen am Vormittage angezündet werden?

Ya hemos citado la opinión de Larrea para quien “Los anillos fatigados” muestra ecos del capítulo sobre “Los siete sellos” de *Así hablaba Zarathustra*. En ese mismo capítulo se encuentra una referencia a la idea de jugar a los dados con Dios, lo cual parece un antecedente claro de otro poema de *Los heraldos negros*, a saber, “Los dados eternos”. El texto de Nietzsche dice así:

Si alguna vez llegó hasta mí un soplo del soplo creador y de aquella celeste necesidad que incluso a los azares obliga a bailar ronda de estrellas:

Si alguna vez reí con la risa del rayo creador, al que gruñendo, pero obediente, sigue el prolongado trueno de la acción:

Si alguna vez jugué a los dados con los dioses sobre la divina mesa de la tierra, de tal manera que la tierra tembló y se resquebrajó y arrojó resoplando ríos de fuego:

pues una mesa de dioses es la tierra, que tiembla con nuevas palabras creadoras y con divinas tiradas de dados:

Oh, ¿cómo no iba yo a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos, el anillo del retorno?

Nunca encontré todavía la mujer de quien quisiera tener hijos, a no ser esta mujer a quien yo amo:

¡pues yo te amo, oh eternidad!

¡Pues yo te amo, oh eternidad!³⁶

Hören wir noch nichts von dem Lärm der Totengräber, welche Gott begraben? Reichen wir noch nichts von der göttlichen Verwesung? —auch Götter verwesen! Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder! Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt bisher besass, es ist unter unsern Messern verblutet —wer wischt dies Blut von uns ab? Mit welchem Wasser könnten wir uns reinigen? Welche Sühne feiern, welche heiligen Spiele warden wir erfinden müssen? Ist nicht die Grösse dieser Tat zu gross für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen? Es gab nie eine grössere Tat —und wer nun immer nach uns geboren wird, gehört um dieser Tat willen in eine höhere Geschichte, also alle Geschichte bisher war! Hier schwieg der tolle Mensch und sah wieder seine Zuhörer an: auch sie schwiegen und blickten befremdet auf ihn. Endlich warf er seine Lanterne auf den Boden, dass sie in Stücke sprang und erlosch. Ich komme zu früh, sagte er dann, ich bin noch nicht an der Zeit. Dies ungeheure Ereignis ist noch unterwegs und wandert —es ist noch nicht bis zu den Ohren der Menschen gedrungen. Blitz und Donner brauchen Zeit, das Licht der Gestirne braucht Zeit, Taten brauchen Zeit, auch nachdem sie getan sind, um gesehen und gehört zu werden. Diese Tat ist ihnen immer noch ferner als die fernsten Gestirne— *und doch haben sie dieselbe getan!* —Man erzählt noch, dass der tolle Mensch desselbigen Tages in verschiedene Kirchen eingedrungen sei und darin sein *Requiem aeternam deo* angestimmt habe. Hinausgeführt und zur Rede gesetzt, habe er immer nur dies entgegnet: Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Gräfte und Grabmäler Gottes sind?“, Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft: “La Gaya Scienza”*, Berlin, Golmann Verlag, 1895, pp. 120-121.

³⁶ Friedrich Nietzsche, “Los siete sellos”, en *id.*, *Así hablaba Nietzsche* [n. 34], 3ª parte, sección 3. Según leemos en el texto original: “Wenn je ein Hauch zu mir kam vom schöpferischen Hauche und von jener himmlischen Noth, die noch Zufälle zwingt, Sternen-Reigen zu tanzen: Wenn ich je mit dem Lachen des schöpferischen Blitzes

Al comparar los textos de Nietzsche con los poemas de Vallejo lo interesante es que los puntos en que la influencia del filósofo alemán es más evidente son precisamente aquellos en que notamos la irrupción de un estilo directo, con un tono irónico y burlón lleno de humor negro. En efecto, para el lector que en la primera mitad de *Los heraldos negros* acaba de leer una serie de poemas de estilo modernista, rebuscado y arcaizante, es chocante leer un poema tal como “Los dados eternos”, que empieza así:

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan
(LHN, p. 123; CVPC, I, p. 219).³⁷

El poeta se expresa con un tono casi vulgar, y hasta la locución “tomádote” pierde su carga arcaica y parece nuevamente coloquial, fresca. La segunda estrofa es un ejemplo de esta frescura iconoclasta y directa con la cual Zaratustra, según vimos, solía dirigir la palabra a Dios:

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!
(LHN, p. 123; CVPC, I, p. 219).

El diálogo que Vallejo entabla con Dios está desprovisto de reverencia y nos recuerda tanto la retórica como la ideología de Zaratustra. Lo más importante de este nuevo estilo coloquial de Vallejo —que surge en la segunda mitad de *Los heraldos negros*— es que constituye una desviación radical de la pose modernista, con vestido de lacayo nuevo pobre y su lenguaje refinado y arribista. En efecto ninguno de los modernistas hubiera podido expresarse tan desnu-

lachte, dem der lange Donner der That grollend, aber gehorsam nachfolgt: Wenn ich je am Göttertisch der Erde mit Göttern Würfel spielte, dass die Erde bebt und brach und Feuerflüsse heraufschob: —denn ein Göttertisch ist die Erde, und zitternd von schöpferischen neuen Worten und Götter-Würfen: Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach hochzeitlichen Ring der Ringe— dem Ring der Wiederkunft? Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn diese Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit. Den ich liebe dich, oh Ewigkeit!”, Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* [n. 1], pp. 288-289.

³⁷ Una primera versión de “Los dados eternos” se publicó en *La Semana* (Trujillo, 23 de marzo de 1918), véase n. de Ferrari, en Vallejo, *Obra poética* [n. 24], pp. 96-97.

damente como lo hace Vallejo en estos versos. En la tercera estrofa Vallejo sigue con la pose de Zaratustra: habla otra vez con Dios de igual a igual, y con un tono entre amargo y burlón muy típico de la obra de Nietzsche:

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado.
Tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte
del universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo
(LHN, p. 124; CVPC, I, p. 219).

Cuando Vallejo habla, escuchamos el mismo tono burlón de Zaratustra. Y tal como pasa en la obra de Nietzsche, Dios es silencioso, no le contesta nada y le deja hablar:

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
ya no podrás jugar, porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura
(LHN, p. 124; CVPC, I, p. 220).

Es sumamente difícil leer estos versos sin recordar las palabras ya citadas de Zaratustra.³⁸ Tal como para el autor de *Also sprach Zarathustra*, para Vallejo en “Los anillos fatigados” la tierra es una “mesa de dioses” (Göttertisch) que tiembla con “divinas tiradas de dados” (Götter-Würfen). Así que podemos percibir la influencia de Nietzsche no solamente en las imágenes (tales como “el dedo deicida de Dios”) sino también en el nuevo estilo de *Los heraldos negros* —el cual es más coloquial, más materialista y más directo. Nietzsche es, en efecto, el algoritmo que está por detrás del cambio de paradigma que irrumpe a mediados de *Los heraldos negros*.³⁹

³⁸ Vale la pena notar que también Xavier Abril propuso que el poema fue inspirado en la lectura de *Así hablaba Zaratustra* y ofrece algunas pistas valiosas al respecto; véase Xavier Abril, *César Vallejo y la teoría poética*, Madrid, Taurus, 1963, pp. 63-83.

³⁹ Franco ha señalado que hay una semejanza entre la presencia de varios motivos en la poesía de Vallejo —tales como el absurdo y la trivialización— y la reorganización

Vallejo no alude directamente en sus poesías a “la descomposición divina” (der göttlichen Verwesung) de la que nos habla Nietzsche en uno de sus discursos ya citado, pero sí alude a la muerte inexorable y progresiva de Dios. En “Espergesia”, por ejemplo, el poema-cúspide de *Los heraldos negros*, Vallejo expresa esta idea poética y metafóricamente:

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben
del diciembre de ese enero.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo
(LHN, p. 151; CVPC, I, p. 226).⁴⁰

Es posible interpretar estos versos como una alusión soterrada a las circunstancias un tanto bizarras de la paternidad de Vallejo, a saber, que sus dos abuelos —tanto en la línea paterna como en la materna— fueron curas.⁴¹ Pero hay otra lectura que, a mi modo de ver, es más convincente, la cual sugiere que Vallejo, al decir que nació “un día / que Dios estuvo enfermo”, alude a esa duda metafísica, filosófica y religiosa que aquejaba a su generación —fueron los hijos de la época de la duda— creada, por lo demás, por Nietzsche para el cual todas las certidumbres metafísicas que correspondían al Antiguo Régimen habían desaparecido.⁴² Por eso Vallejo dice que todos lo critican a él, pero no saben “del diciembre de ese enero”, es decir, que no se dan cuenta de que todo en la vida morirá un día, tanto el niño que empieza su vida como el mes (enero) con que arranca el año. Y este radical desasosiego se ha convertido en un “agujero negro” para la metafísica:

de conceptos abstractos en la obra de Nietzsche; véase Jean Franco, *César Vallejo: the dialectics of poetry and silence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 35-36.

⁴⁰ “Espergesia” no fue publicada antes de su aparición en *Los heraldos negros*; Larrea calcula que se escribió a “fines de 1918 o comienzos de 1919”, en Vallejo, *Poesía completa* [n. 10], p. 401.

⁴¹ Al respecto, véase la discusión en mi libro *César Vallejo: una biografía literaria* (2013), Nadia Stagnaro, trad., Lima, Cátedra Vallejo, 2014, pp. 20-24.

⁴² Acerca de la influencia que Nietzsche ejerció en Europa véase Rudiger Safranski, *Nietzsche: a philosophical biography*, Londres, Granta, 2003, pp. 317-350.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar
(*LHN*, p. 151; *CVPC*, I, p. 236).

Esta incertidumbre metafísica —creada y bautizada por Nietzsche— ha destruido desde adentro la metafísica tradicional con su proyección del Más Allá como una realidad irrefutable. Y Vallejo repite la misma idea en la última estrofa del poema, y clarifica que son sus versos los contenedores de este vacío:

Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto
(*LHN*, p. 152; *CVPC*, I, p. 236).

Estos “luyidos vientos” —que se encuentran en la matriz de la poesía de Vallejo— son la encarnación del augurio de la Esfinge, a saber, la Muerte en el Desierto, y enfatizan que la obra de Vallejo tiene un anticuerpo corrosivo en su interior que mata todo lo que toca. Y por eso, Vallejo concluye su poema, desnudándose de su ropaje modernista, y dice simplemente:

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave
(*LHN*, p. 153; *CVPC*, I, p. 237).

Al estilo sencillo del heterónimo de Zaratustra, Vallejo nos habla directamente para aludir no solamente a la idea de que —según leemos en *La gaya ciencia* antes citada— “¡Dios ha muerto!” (Gott ist tot!) sino a que “¡Dios permanece muerto!” (Gott bleibt tot), es decir, que la muerte de Dios es un estado continuo, el cual Vallejo expresa con la idea de una enfermedad grave (entiéndase mortal).

Retomenos otra vez el hilo narrativo de “Los anillos fatigados” y volvamos a nuestra discusión de la última estrofa del poema. Según encontramos muchas veces en la poesía vallejana, en la última estrofa nos espera una sorpresa, y en este caso es una des-

viación retórica que rechaza la casuística precedente basada en la oposición entre “volver, amar, estar presente, vivir” y “partir, ausentarse, agonizar, morir”:

Cuando las sienes tocan su lúgubre tambor...
cuando me duele el sueño grabado en un puñal,
hay ganas de quedarse plantado en este verso
(*LHN*, p. 126; *CVPC*, I, p. 221).

Para el poeta, el zumbido del corazón —que se siente como pulso en las sienes— se describe como si fuera el sonido de un tambor que anuncia la muerte; por eso es lúgubre. El segundo verso de esta estrofa es altamente ambiguo. El “sueño grabado en un puñal” parece ser una imagen metonímica que indica la poesía de Vallejo —encierra un (en)sueño, el cual es un puñal que mata. La conexión entre las dos cosas no es arbitraria. La pluma ha sido desde tiempos inmemoriales metonimia convencional de la espada, y un “puñal” es una versión callejera de la espada. Pero la pregunta surge inevitablemente, ¿a quién o a quiénes Vallejo mata con la pluma de su poesía? Podría ser a Dios porque —en el segundo verso de la tercera estrofa— Vallejo se refiere a su “dedo deicida”. Pero sugerimos que el puñal de Vallejo no es solamente deicida sino que su carga mortífera tiene otro blanco más cercano. Para entender esto tenemos que comparar la simbología enunciada en “Los anillos fatigados” con aquella que encontramos en “Pagana”. En la primera estrofa de este último poema, leemos:

Ir muriendo y cantando. Y bautizar la sombra
con sangre babilónica de noble gladiador.
Y rubricar los cuneiformes de la áurea alfombra
con la pluma del ruiseñor y la tinta azul del dolor
(*LHN*, p. 121; *CVPC*, I, p. 218).

Vallejo se proyecta aquí como un “noble gladiador”, cuyo oficio consiste en derramar una plaga mortífera a su alrededor, a saber, un torrente exorbitante de sangre (“sangre babilónica”), antes de aceptar la inevitabilidad de su propia muerte (“ir muriendo”).⁴³ Sin embargo hay una diferencia entre Vallejo y el gladiador; Vallejo se proyecta como un gladiador —es decir que acepta la inevitabilidad

⁴³ Recordemos que antes del combate en el Coliseo los gladiadores romanos se dirigían al emperador con las palabras “Ave, imperator morituri te salutant”, es decir, “Salve, César, los que van a morir te saludan”.

de su muerte tal como un guerrero romano— pero, puesto que canta también (“ir muriendo y *cantando*”), es un gladiador-poeta, o, mejor dicho, gladiador-modernista. Esto queda claro en el poema porque Vallejo emplea dos imágenes típicamente rubendarianas: “pluma del ruiseñor” y “tinta azul”; la segunda es una alusión clara al poemario *Azul...* (1888) de Rubén Darío. Según “Pagana” nos demuestra, Vallejo construye una relación sustantiva y directa entre el gladiador y el poeta porque los dos van a “rubricar los cuneiformes de la áurea alfombra”, es decir, derramar sangre en los escritos (“cuneiformes”) rubricándolos.

En la segunda y tercera estrofas de “Pagana” Vallejo se retrata —mezclando los dos universos culturales, el romano con el bíblico— como Holofernes, un guerrero asirio del Viejo Testamento, quien fue seducido, engañado y luego decapitado por Judith (Judith 13: 1-10). El poema, a despecho de la alusión a dos paradigmas culturales diferentes, tiene una consistencia interna en el sentido de que Vallejo el poeta se pinta como quien no se queja de ninguna manera de la inevitabilidad de su muerte. Así en la última estrofa Vallejo describe su poesía como un puñal que matará a miles de personas:

Tal un festín pagano. Y amarla hasta en la muerte,
mientras las venas siembran rojas perlas de mal;
y así volverse al polvo, conquistador sin suerte,
dejando miles de ojos de sangre en el puñal
(LHN, p. 122; CVPC, I, p. 218).

Vallejo se retrata como un gladiador cruel que se vuelve al “polvo”, pero sólo después de haber cubierto su puñal con la sangre de todas sus víctimas, las cuales miraron —se supone que inmediatamente antes de su muerte— con sus “miles de ojos” a su verdugo (Vallejo).

Si volvemos ahora a la última estrofa ya citada de “Los anillos fatigados” es posible proponer que la pregunta ¿a quién o a quiénes mata Vallejo con la pluma de su poesía? tenga como respuesta más que probable que a nosotros, sus lectores. Vallejo, al hacer frente a sus dos opciones —“volver, amar, estar presente, vivir” o “partir, ausentarse, agonizar, morir”— se rinde y concluye su poema con el verso siguiente: “Hay ganas de quedarse plantado en este verso”. ¿Cuál es la idea de Vallejo? Una lectura superficial supondría que Vallejo simplemente quiso escaparse de la obligación de la selección, cortó el nudo gordiano y así decidió refugiarse en la poesía

misma. Pero propongo —especialmente dado el eco de Rubén Darío— que Vallejo está aludiendo al deseo de refugiarse en la “torre de marfil” del arte. Por ejemplo, en el conocidísimo poema “Divagación” de *Prosas profanas* (1896), Rubén Darío imagina un mundo de fantasías apartado del mundo cotidiano:

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque Francia,
al eco de las risas y los juegos,
su más dulce licor Venus escancia.

Demuestran más encantos y perfidias,
coronadas de flores y desnudas,
las diosas de Glodión que las de Fidias;
unas cantan francés, otras son mudas.

Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio
Houssaye supera al viejo Anacreonte.
En París reinan el Amor y el Genio.
Ha perdido su imperio el dios bifronte.⁴⁴

Y, en la última estrofa el poeta nicaragüense invita a su amada a que le acompañe a vivir en ese mundo de fantasías, a saber, el recinto sagrado del arte:

Sé mi reina de Saba, mi tesoro;
descansa en mis palacios solitarios.
Duerme. Yo encenderé los incensarios.
Y junto a mi unicornio cuerno de oro,
tendrán rosas y miel tus dromedarios.⁴⁵

A través de la creación de un mundo de palabras mágicas, Darío ahora habita esos “palacios solitarios” con su “unicornio cuerno de oro” y ofrece a su amada la posibilidad de residir en ese lugar de ensueño donde, poseedora de dromedarios, recibirá un obsequio magnífico de rosas y miel. Es ese mundo de unicornios, rosas, dromedarios y miel al cual Vallejo se refiere cuando dice que tiene ganas de quedarse “plantado” en este verso, es decir, en un mundo irreal y utópico.

⁴⁴ Rubén Darío, “Divagación”, *Prosas profanas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*

Nos queda un detalle más del poema para dilucidar. Se trata del verbo “istmar”. Es un neologismo verbal basado en el sustantivo “Istmo”, pero ¿qué quiere Vallejo sugerir con esta palabra? Puesto que Rubén Darío, por ser nicaragüense, podría ser visto poéticamente como el residente prototípico del Istmo de Latinoamérica, ¿no es posible que haya una alusión al fundador del Modernismo hispanoamericano en este neologismo? Es pertinente recordar que Vallejo tenía la costumbre de referirse a su cuerpo en términos geográficos como si el espacio corporal coincidiera en algunos aspectos con el mapa de las Américas. Recordemos, por ejemplo, la tercera estrofa de “Huaco”:

Soy el pichón de cóndor desplumado
por latino arcabuz;
y a flor de humanidad floto en los Andes,
como un perenne Lázaro de luz
(LHN, p. 78; CVPC, I, p. 193).

Si aceptamos la posibilidad de una lectura alegórica —y no solamente personal—⁴⁶ de estos versos, es lícito proponer que la referencia al estado de ser “combatido por dos / aguas encontradas que jamás han de istmarse” sugiere que Vallejo se veía como un símbolo transatlántico, es decir, creado por una confluencia de las aguas del Océano Pacífico con las del Océano Atlántico. Así Vallejo podría proyectarse —para seguir la fructífera analogía de José María Arguedas, como un ser “entre el quechua y el castellano”— como una sinécdoque para referirse al conflicto irresoluto entre el Viejo y el Nuevo Mundo.⁴⁷ Por lo tanto podemos identificar dos niveles en “Los anillos fatigados”, el primero de los cuales es personal y el segundo alegórico.

Esta interpretación —es decir, la de que el poema tiene dos niveles, el primero de los cuales es personal (las dos opciones vitales que aquejaban al poeta cuando escribió el poema), y el segundo alegórico (el poeta se encuentra combatido por las aguas del Viejo Mundo y las aguas del Nuevo Mundo)— es perfectamente legítima. En la última sección de este ensayo, sin embargo, me propongo profundizar una interpretación más bien literaria del dilema expresado en “Los anillos fatigados” a través de la imagen de las “dos

⁴⁶ Recuérdese, por ejemplo, que para Larrea esas “dos aguas encontradas” aludían a la amada de Vallejo, Zoila Rosa, cf. Vallejo, *Poesía completa* [n. 10], p. 212.

⁴⁷ José María Arguedas, “Entre el quechua y el castellano”, en Flores, ed., *Aproximaciones a César Vallejo* [n. 8], pp. 187-188, p. 187.

aguas encontradas”. Para hacerlo, necesito referirme a otro poema de *Los heraldos negros*, a saber, “Retablo”. En la primera estrofa encontramos un muy delicado retrato del fundador del modernismo:

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
(LHN, p. 119; CVPC, I, p. 217).

Esta estrofa expresa una dialéctica entre, por un lado, el estilo pujante, cotidiano y nietzscheano, y, por otro, la metafísica de ultratumba característica del estilo modernista. Mientras que los primeros dos versos se refieren a una acción cotidiana —Vallejo se esconde y se escapa de un compromiso social— los versos tercero y cuarto son más refinados y poéticos y también glosan una atmósfera ultraterrena (Darío pasa “con su lira enlutada”, pero recordemos que Darío ya había muerto cuando Vallejo escribió el poema, y por eso es el fantasma del vate nicaragüense el que se nos pinta).⁴⁸ Y el poema sigue, en la segunda y tercera estrofas, con su proyección del universo modernista hasta que todo se rompe en la cuarta estrofa, y las “ánimas que buscan entierros de oro absurdo” y los “arciprestes vagos”, todo es destruido por Vallejo al dejar que irrumpa, al final del poema, “el suicidio de Dios”:

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,
e internan, y aparecen... y, hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios!
(LHN, p. 120; CVPC, I, p. 217).

El último verso nos propone la imagen más nietzscheana de toda la obra de Vallejo. Y, paradójicamente, nació dentro de la recreación de la metafísica ultramundana del líder de los modernistas, a saber, Rubén Darío.

Según hemos visto, el nuevo tono que aflora en *Los heraldos negros*, relacionado con la pose de Zaratustra, se caracteriza por un coloquialismo que le habla directamente al lector, y, como

⁴⁸ Rubén Darío murió el 6 de febrero de 1916 y la primera versión de este poema se publicó en *La Reforma* (Trujillo) el 25 de agosto de 1917 con el título de “Simbolista”; véase Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi, *César Vallejo: textos rescatados*, Lima, URP/Editorial Universitaria, 2009, p. 98.

nos demuestra “Retablo”, Vallejo recurre deliberadamente a esta nueva tonalidad para quitarse el ropaje modernista, cuyos ingredientes se componen de una atmósfera metafísica, una actitud lúgubre, melancólica y ultramundana, el color azul, el idealismo, y el amor irrealizado e irrealizable. Aún más, el título del poema mismo, “Retablo”, sugiere que, en cierto sentido, los modernistas funcionaban en el universo poético de Vallejo en un nivel que se aproximaba a su “altar de máscaras” y su “Gólgota infantil”, para usar la expresión de Gutiérrez Girardot antes citada. Para Vallejo la muerte de Rubén Darío, ocurrida el 6 de febrero de 1916, se convirtió en una especie de muerte de Dios. En efecto, atisbamos el florecimiento del lenguaje de la pose de Zaratustra sobre todo en cuatro poemas: “Retablo”, “Los dados eternos”, “Los anillos fatigados” y “Espergesia”; todos ellos se encuentran en la segunda mitad del poemario y —quizás aún más importante— fueron escritos después de la muerte de Darío. Aunque las “dos / aguas encontradas que jamás han de istmarse” se puede interpretar de muchas maneras —incluyendo una lectura personal como la ofrecida por Juan Larrea— la alusión al Istmo nos convence que se trata de un conflicto artístico más que cualquier otra cosa, en el cual Vallejo es testigo de una lucha en su propia mente entre el estilo metafísico del insigne poeta nicaragüense Rubén Darío y la filosofía burlona e irónica del gran filósofo alemán Friedrich Nietzsche.

Stephen M. Hart

RESUMEN

Interpretación de “Los anillos fatigados” de César Vallejo, contenido en *Los heraldos negros*, como un ejemplo del séptimo tipo de ambigüedad de William Empson en el que un texto sugiere simultáneamente dos significados opuestos, expresando así una división fundamental en la mente del autor. La alusión en el verso 8 al “dedo deicida” del poeta es vista como un eco de la filosofía de Nietzsche. Se plantea que la lucha entre este nuevo estilo poético —la pose de Zaratustra— y el estilo modernista y rebuscado de Vallejo opera en el corazón de “Los anillos fatigados”, poema que esencialmente se niega a lograr una resolución semántica.

Palabras clave: “Los anillos fatigados”, modernismo, influencia de Friedrich Nietzsche, pose de Zaratustra.

ABSTRACT

Interpretation of “The weary rings” from César Vallejo’s *The black heralds* as an example of William Empson’s seventh type of ambiguity in which a text simultaneously suggests two opposing meanings, thereby expressing a fundamental division in the poet’s mind. The allusion in line 8 of the poem to the poet’s “deicidal finger” is seen as an echo of Nietzsche’s philosophy. The struggle between this new poetic style and Vallejo’s *recherché* and archaising *modernista* style is seen as operating at the heart of “The weary rings”, a poem which essentially refuses to achieve semantic resolution.

Key words: “The weary rings”, Spanish-American modernism, Friedrich Nietzsche’s influence, Zarathustra-type pose.