

Un hombre pasa con un poema al hombro: *sol caído, oro amargo, invicta luz...*

Por *Liliana* WEINBERG*

EL TÍTULO DE ESTE TRABAJO se inspira en el primer verso de uno de los más recordados poemas de Vallejo, “Un hombre pasa con un pan al hombro...” y reúne además tres imágenes encontradas a través de la lectura de distintas composiciones de *Los heraldos negros*: ese primer poemario de Vallejo —hijo pródigo, ángel caído, poeta invicto, héroe perseguido por la propia tristeza—, que hacia 1918 había salido de su natal Santiago de Chuco para llegar a Trujillo y más tarde a Lima; había concluido sus estudios de bachillerato con una tesis dedicada al romanticismo; había conocido la bohemia y la intelectualidad trujillana y limeña; se había enamorado y poco después habría de perder a su madre y a otra figura tutelar de enorme peso para él, Manuel González Prada. Como pocos, este poeta que deja la tierra natal para ir a la ciudad, en un fenómeno característico de la América Latina de principios del siglo xx en vías de modernización, fue capaz de percibir aquello que Giorgio Agamben llama “el espinazo roto de su tiempo”.¹

Algo se lleva Vallejo en su viaje de la herencia del yaraví, al que evoca desde sus textos más tempranos. Más aún, en las dos primeras composiciones del poeta de que se tenga registro, aparecen menciones explícitas al yaraví. La primera de ellas, recuperada por Javier Pérez Bazo, es el *Soneto* publicado en *El Minero Ilustrado* (Cerro de Pasco), el 6 de diciembre de 1911:

El día toca á su fin. De la cumbre
de un enorme risco baja el rebaño
pastor garrido, que con pesadumbre
toca en su quena un yaraví de antaño.²

* Investigadora del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <weinberg@unam.mx>.

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, París, Rivages, 2008, p. 14.

² Citado por Stephen M. Hart, *César Vallejo: a literary biography*, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 9-10. Hay versión al español, *César Vallejo: una biografía literaria*, Nadia Stagnaro, trad., Lima, Cátedra Vallejo, 2014, pp. 31-32. El investigador menciona a su vez la obra de César Vallejo, *Soneto*, estudio preliminar de Edmundo Bendezú Aibar, edición y notas de Hugo Arias Hidalgo, Lima, Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria, 2003.

También se menciona el yaraví en “Aldeana”, poesía publicada por primera vez en *La Reforma* (Trujillo), el 1º de enero de 1916, y más tarde recogida en *Los heraldos negros*:

Lánguido se desgarrar
en la vetusta aldea
el dulce yaraví de una guitarra...³

Recordemos algunos pasajes del yaraví tradicional: “Ya me voy a tierras lejanas”, “de esta tierra ya me voy, ay dolor”, “cantando mis desventuras”, “sufriendo esta cruel herida”, “y a mí me ha de dar la muerte / lo que me niegue la vida”, canta el yaraví andino, la voz convertida en pura despedida. El yaraví, forma musical tradicional emparentada con otras manifestaciones como el triste y la mulita, se basa en sentimientos descarnados, sin rostro, pronunciados sin anécdota ni carga de adjetivos para cantar la tristeza por la soledad y la partida, la ausencia, el mal de amores. El cantor incorpora su voz, isla bañada por el mar de la música, como un trovador doliente que apenas parece modificar el modelo que le brinda la tradición oral. Ese particular modo de enunciación, tan viva, esa voz que habla sin necesidad de mostrar un rostro ni apelar a adjetivos o adverbios y que es pura manifestación del dolor, deja huella, en mi opinión, en el joven poeta que se aleja rumbo a la ciudad.

El yaraví se nutre de la herencia andina a la vez que de la poesía de los Siglos de Oro que llega desde la conquista. Y Vallejo es también un agudo conocedor de la poesía española, sobre la que ha tomado cursos en la universidad:

¿Qué no se esperará de aquí adelante,
por difícil que sea y por incierto [...]?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

He aquí los recordados versos del pastor triste de la *Égloga primera* de Garcilaso de la Vega, pregunta pura, exhortación pura, lamento puro de un personaje sin mayores señas de identidad, cuyas lágrimas salían de sí hasta alcanzar con propio derecho el espacio de la poesía.

Los heraldos negros es el poemario primero de este grande cantor del dolor, de la orfandad y la partida, arrancado de la casa

³ Véase Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi, *César Vallejo: textos rescatados*, Lima, Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria, 2009, p. ix.

y del suelo materno para llegar a la ciudad: el “ya me voy”, del que se aleja, el solo que se despide y siente la partida como un desgarramiento, como una caída, arrancado de cuajo de su hogar, es además un tema que atraviesa la poesía tradicional y folklórica de toda América. Se va del territorio del yaraví que canta “Mi vida es cual hoja seca / que va rodando en el mundo... / no tiene ningún consuelo”, “por eso cuando me quejo / mi alma padece cantando / mi alma se aleja llorando”. El cantor, sin más señas de identidad que la pura voz, inscribe el propio acento, apenas dibujado, en la música del yaraví que canta dolores y ausencias.

Este jovencísimo Vallejo de diecinueve años había leído a los clásicos castellanos, como había leído a Mallarmé, a Darío, a Herrera y Reissig, a Lugones y a toda obra que le proporcionara alguna biblioteca local o circulara entre el grupo de poetas que integraban la bohemia trujillana y la intelectualidad limeña. Había vivido la muerte de su madre, la caída de la fe, y había presenciado el olvido de un mundo que le hizo sentir nostalgias imperiales para llegar a una Lima lluviosa sumida en humedad eterna. En esa ciudad sufre de melancolía pero a la vez lee, estudia y conoce a José María Eguren, Manuel González Prada y a escritores como Abraham Valdelomar, el grupo Colónida y José Carlos Mariátegui. Sus amigos le hacen conocer también a Kierkegaard, el filósofo de la soledad que cobra conciencia de sí, el cuerpo significativo que se acompaña a sí mismo a través de la escritura, y a la voz tonante de Nietzsche en los desiertos de la filosofía. Se ha enamorado ya de María Rosa, una de las figuras femeninas que atraviesa *Los heraldos negros*, y más tarde de Otilia, que aparece en el trasfondo de *Trilce*.

Tejen su primer libro hiladas de temas, familias de metáforas, constelaciones de símbolos, que nos hablan de la orfandad, de la caída, de la tristeza y la soledad sin socorro ni consuelo. Es como si la imaginería arrancada de una iglesia colonial volviera a montarse y organizarse en nuevas constelaciones de sentido, y lo divino se reinterpretara ahora a lo humano. La obra se abre y se cierra con esos dos poemas intensos e inmensos en que se evoca a Dios y a Cristo, aunque se alude a ellos desde el dolor y el desconsuelo:

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! [...]

Son las caídas hondas 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
("Los heraldos negros", p. 20).⁴

Y el libro incluye otro poema de dolor, donde los siguientes versos se repiten al punto de reforzar una sentencia fatal:

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo
("Espergesia", p. 114).

Un sentido de orfandad, de caída, de pérdida, de extrañamiento respecto de lo que fue propio atraviesa, además, varias de las "familias temáticas" que integran el libro. Una de ellas es la constituida por el cruce entre el mundo religioso y el profano en los primeros poemas de amor en que el placer se ve atravesado por el dolor y el sufrimiento. Una extraña conversión de símbolos sagrados en símbolos terrenales puebla el subgrupo titulado "Plafones ágiles":

Tus brazos dan la sed de lo infinito,
con sus castas hespérides de luz,
cual dos blancos caminos redentores,
los arranques murientes de una cruz [...]

Linda Regia! Tus pies son las dos lágrimas
que al bajar del Espíritu ahogué,
un Domingo de Ramos que entré al Mundo,
ya lejos para siempre de Belén.
("Comunión", p. 23).

Si bien resuenan en éste y otros poemas los ecos de Mallarmé ("Quiero hundir mi cabeza en tus muslos nerviosos / y llorar mi error bajo tu cilicio amargo / allí, santa mía"), es original y personal la fuerza de esta conversión de un mundo saturado de símbolos religiosos, donde predominan las figuras de Cristo, la misa, el pan, la sangre, el calvario, que queda ahora trasladado a una lectura a lo humano, donde, como dice Américo Ferrari, se unen Eros y Tánatos.

⁴ De aquí en adelante cito conforme a la edición de *Los heraldos negros* que aparece en César Vallejo, *Obra poética*, edición crítica y coordinación de Américo Ferrari, Madrid/México, Archivos de la Unesco/Conaculta, 1989.

Un hombre pasa con un poema al hombro: *sol caído, oro amargo, invicta luz...*

Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;
desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...
Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía!
¡Sinfonía de olivos, escancia tu llorar!
(“Nervazón de angustia”, p. 24).

Y desde luego los versos de “El poeta a su amada”:

Amada, en esta noche tú te has crucificado
sobre los dos maderos curvados de mi beso;
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
y que hay un viernesanto más dulce que ese beso (p. 42).

Otras varias hiladas temáticas se abren en este poemario. En un texto anterior, “Vallejo: el pan nuestro de la poesía”, me he dedicado a una de estas constelaciones, que gira en torno al símbolo del pan, la concavidad protectora y dorada del sol del sentido y la participación que se opone a los muchos símbolos de hueco y de vacío que también atraviesan la obra de Vallejo (pienso en el holocausto de la luna fría que se refleja en el vaso del bohemio).⁵ Ese pan que en la puerta del horno se nos quema, integrado y desintegrado por migas de comunión ligadas al trigo, a la casa, al oro caliente del sol, y que constituye también una fuerte presencia en *Los heraldos negros*. Resulta de interés constatar que esta imagen, que campea por toda su obra y es contraparte del tema del hambre que también la atraviesa, ingresa de manera decisiva a la versión definitiva del poema que abre el libro. En efecto, en la primera versión, recuperada por José Miguel Oviedo, una imagen anterior, la “de alguna almohada de oro que funde un sol maligno”, es reemplazada por la que hemos citado.

Migajas del alimento universal, que está en la misa como está en la casa, tan vinculadas a la madre y al calor del hogar y la cocina, como al dolor por la ausencia y la muerte, tal como lo muestra el imaginario de la maternidad que aparece en “Deshora”:

Pureza amada, que mis ojos nunca
llegaron a gozar. Pureza absurda!

⁵ Liliana Weinberg, “César Vallejo: el pan nuestro de la poesía”, en Carlos Huamán López y Gabriel Hernández Soto, coords., *Imaginaturas de la memoria: filosofía y discurso literario latinoamericano*, México/Toluca, CIALC-UNAM/UAEMEX, 2010, pp. 59-84.

Yo sé que estabas en la carne un día,
cuando yo hilaba aún mi embrión de vida.

Pureza en falda neutra de colegio;
y leche azul dentro del trigo tierno [...]

Oh, pureza que nunca ni un recado
me dejaste, al partir del triste barro

ni una migaja de tu voz; ni un nervio
de tu convite heroico de luceros (p. 50).

La imagen de la madre, la que se va sin dejar ni un recado, ni una migaja de su voz, me recuerda la invocación a la madre de otros poetas, como es el caso de Derek Walcott, quien se pregunta y le pregunta al silencio si la madre puede aún verlo y oírlo, esto es, dotar de sentido su propio quehacer (“But can you see me Mamma, / or hear me?”).⁶ En el caso de Vallejo, además, la figura de la madre se va trenzando con la de otras mujeres amadas. Recordemos que para la creencia incaica, Manco Cápac, pareja de Mama Ocllo, es a un tiempo hijo, esposo y hermano fundador.

Llegados a este punto, recordemos ese otro primoroso conjunto constituido por “Nostalgias imperiales”, donde el poeta evoca el “pasado incaico” como “espacio añorado”. En este grupo, la voz de Vallejo resuena con la voluntad expresionista de Herrera y Reissig, pero da un giro a las palabras en cuanto nombra aquello que ha caído o que está a punto de dejar. Se escoge aquí en muchos casos la forma del soneto para hablar del paisaje rural que permanentemente conduce a la presencia de un mundo perdido y sepultado:

Yo soy el coraquenque ciego
que mira por la lente de una llaga,
y que atado está al Globo,
como a un huaco estupendo que girara.

Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza
la necesidad hostil a trasquilar
volutas de clarín,
volutas de clarín brillantes de asco
y bronceadas de un viejo yaraví.

⁶ Derek Walcott, *The Bounty: poems*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1998.

Un hombre pasa con un poema al hombro: *sol caído, oro amargo, invicta luz...*

Soy el pichón de cóndor desplumado
por latino arcabuz;
y a flor de humanidad floto en los Andes,
como un perenne Lázaro de luz...
("Huaco", p. 67).

En este tránsito del solo, del que se va, del que se ausenta y pasa de la tierra natal a la ciudad, de lo conocido a lo desconocido, lo acompañan en mi opinión las figuras tutelares de los dos Garcilasos, el Inca, desde luego, pero también el autor de las *Églogas*:

¿Qué no se esperará de aquí adelante,
por difícil que sea y por incierto [...]?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

A la vez el poeta peruano adopta una forma tradicional, la despedida del que ya se va, muy presente, como lo recordamos, en el yaraví:

Verano, ya me voy. Y me dan pena
las manitas sumisas de tus tardes.
Llegas devotamente; llegas viejo;
y ya no encontrarás en mi alma a nadie.

Verano! Y pasarás por mis balcones
con gran rosario de amatistas y oros,
como un obispo triste que llegara
de lejos a buscar y bendecir
los rotos aros de unos muertos novios [...]

Verano, ya me voy. Allá, en setiembre
tengo una rosa que te encargo mucho [...]

Todo ha de ser ya tarde;
y tú no encontrarás en mi alma a nadie
("Verano", p. 44).

Si atendemos a estos grandes símbolos: el verano, el fuego, el amor, el corazón, el barro triste, podemos pensar en una exquisita expresividad vallejianana, de imágenes intensas y desnudas, inspirada en Herrera y Reissig y en las lunas de Lugones, pero una vez más cargada de acentos propios. Oscuridad y luz en contraste, rojo y negro, oro y plata, invenciones léxicas ("te holocaustas" le dice

a la luna en “Deshojación sagrada”, otra innovación léxica desde el título), en un poema que es puro contraste de colores intensos:

Luna! Corona de una testa inmensa,
que te vas deshojando en sombras gualdas!
Roja corona de un Jesús que piensa
trágicamente dulce de esmeraldas! (p. 22).

Es también el corazón celeste de la luna que boga en una copa de vino azul, y que es a un tiempo el corazón del poeta que vaga en el azul llorando versos. Hay champaña negro que contrasta con el rosado Jordán y con blancos caminos redentores opuestos a la “sangre invicta” de un “imposible azul”. Hay una “rosa blanca” y una “rosa azul” “que alumbra y da el ser al cardo”. “Por el Sahara azul de la Substancia / camina un verso gris, un dromedario”, y hay un Bautista que lleva un pie bañado en púrpura.

El trabajo obstinado con los colores y las siluetas de las cosas y los seres se suma al registro de tonos y sombras propios de los distintos momentos del día, al contraste entre la luz y la oscuridad, al recorte de los símbolos que, procedentes de un cierto campo semántico, se trasladan a otro campo (“Desclávame mis clavos, ¡oh nueva madre mía!”, solicita a su amante en un registro fronterizo entre lo sagrado y lo profano; “tus ojos son dos rubios capitanes”, dice a la mujer-barco; o invoca los “álamos de sangre”, “el azul urdido en hierro”, las sombras, los labios, los ópimos racimos de las estrofas, la cruz de luz, el ajuar constelado de una aurora, el mar de sombra, el pájaro lúgubre, van a su vez poblando el espacio poético de elementos emancipados que se atraen o repelen ya con independencia del contexto de origen:

Melancolía, saca tu dulce pico ya;
no cebes tus ayunos en mis trigos de luz
(“Avestruz”, p. 34).

Una araña de ojos invisibles, dos pilotos fatales, con el abdomen a un lado y al otro la cabeza, se pasea hermanada con el insecto imaginado por Kafka en *La metamorfosis* (1915):

Con tantos pies la pobre, y aún no puede
resolverse. Y, al verla
atónita en tal trance,
hoy me ha dado qué pena esa viajera.

Es una araña enorme, a quien impide
el abdomen seguir a la cabeza [...]
¡Y me ha dado qué pena esa viajera!
("La araña", p. 37).

Quiero detenerme un instante aquí, en esta última línea del poema, *me ha dado qué pena*, en este verso hecho estribillo, porque considero encierra una clave de sentido para asomarnos al grande y grave misterio de la poesía de Vallejo. He estado al respecto dialogando a través de la lectura con muchos de sus mejores críticos. José Ángel Valente se refiere certeramente a "su inmediatez, su esencial proximidad y projiudad", así como a su capacidad para dejar irrumpir súbitamente "la irreductible particularidad de lo humano".⁷ Vemos en este caso al poeta que, tras observar y describir a la araña, al tironeo entre abdomen y cabeza, se acerca a ella, siente una pena por ella que se resuelve en un particular y característico empleo de la exclamación y el énfasis: *qué pena*. Este particular modo de colocarse el poeta en el mundo y en el presente y hablar con nosotros sobre él, este particular modo de generar a partir de la voz poética, tan inmediata, coloquial y doliente, una nueva órbita de sentido, un nuevo clima existencial y un espesor del presente que atraen al lector, un nuevo clima en que la experiencia desnuda se vuelve experiencia significativa e irradiante, se ve confirmada además por su característico y extraordinario uso de la enunciación. La voz individual y doliente de Vallejo se inscribe, deja huella, en el mundo del lenguaje. Es como si un compás que trazara el arco de su voz se clavara en la hondura del lenguaje humano. ¿Cuál es el secreto de la poética vallejana? Ese estilo suyo que todos coincidimos en considerar inimitable y que "transmite directamente al lector un mensaje urgente, una descarga de angustia y de tristeza que nos marca como un hierro al rojo aplicado directamente sobre la piel".⁸ José Ángel Valente afirma que el "fenómeno" de su poesía "se produce en el horizonte total de la lengua".⁹ Y Julio Ortega, por su parte, plantea que "el poeta quiere escribir, pero no otro poema, quiere escribir de nuevo la poesía".¹⁰

⁷ José Ángel Valente, "Liminar: César Vallejo la proximidad", en Vallejo, *Obra poética* [n. 4], pp. xv-xviii.

⁸ Américo Ferrari, "Prólogo" a César Vallejo, *Obra poética completa*, edición con facsímiles, Lima, Francisco Moncloa, 1968, p. 17.

⁹ Valente, "Liminar: César Vallejo la proximidad" [n. 4], p. xv.

¹⁰ Julio Ortega, "Poesía latinoamericana", en Julio Ortega, Rafael Olea Franco y Liliana Weinberg, *La literatura hispanoamericana*, México, SRE, 1999 (Serie *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, núm. 3), p. 161.

Plantea Ortega en otro lugar que, sobre todo en sus poemas de la última etapa, debe atenderse a su “compleja textura coloquial”, en que se busca “que el poema sea más un acto de enunciación que uno de lenguaje escrito”, donde asistimos a la “pura expresividad comunicativa”.¹¹ En efecto, es decisivo en Vallejo el recurso a la voz presente y nombradora, a los deícticos, a los signos de admiración que son ante todo una forma de invocación al prójimo y al diálogo, en contraste con la impersonalidad, la fatalidad del mundo que permanece mudo o en contraste con el discurso cerrado de la religión. Ante la fuerte presencia del tema de la orfandad, dice Ortega que “era, en fin, un escritor latinoamericano, un hombre del Tercer Mundo, esto es, un sujeto hecho por distintos discursos desplazados, cuya capacidad de hacer hablar al lenguaje en un registro nuevo ponía en cuestión los órdenes discursivos inculcados”.¹² Es la voz del solo al que la realidad amenaza siempre con desdibujar, y que se hace también presente en la ciudad, para nombrar esas tardes en que llueve como nunca: “Esta tarde en Lima llueve”, “llueve, llueve mucho”. Y atraviesa otro personaje de la ciudad: el suertero que grita “la de a mil”, “acaso nominal, como Dios”, representando el azar de la voluntad de Dios, eterno suertero. La ciudad exacerba en el poeta ese sentimiento de ser ajeno, de ser el ladrón de una vida que estuvo destinada a otro:

Todos mis huesos son ajenos;
yo talvez los robé!
yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro;
y pienso que, si no hubiera nacido,
otro pobre tomara este café!
Yo soy un mal ladrón... A dónde iré!
("El pan nuestro", p. 78).

Crucificados por nuevas oscuridades y salvados por nuevas transparencias, los elementos y los seres que pueblan el espacio poético vallejiano se desagregan y recombinan, sólo regidos, elegidos, liberados y condenados por la gravedad de la voz que los nombra, por la mirada creadora que dibuja y desdibuja, por el acento que marca y se hace estilo. Esta nueva tabla poética de los elementos es la que los salva y los reordena, los coloca en nuevas conste-

¹¹ Julio Ortega, “Leyendo a César Vallejo”, en César Vallejo, *Poemas escogidos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. xi.

¹² *Ibid.*

Un hombre pasa con un poema al hombro: *sol caído, oro amargo, invicta luz...*

laciones y redes de sentido, regidos por sistemas de atracción y leyes gravitacionales tan vastas como para permitirse configurar un nuevo mundo poético y a la vez tan diminutas como para caber en la valija del viajero que se va de la casa, del mundo sagrado y de la infancia, hijo pródigo, ángel caído, poeta invicto, héroe perseguido por la propia tristeza, que hacia 1918 había salido de su natal Santiago de Chuco para llegar a Trujillo y más tarde a Lima, donde publicará en 1919 su primer libro de poesía. *Sol caído, oro amargo, invicta luz...*

RESUMEN

Se revisan ciertos rasgos de la poesía temprana de César Vallejo, particularmente algunas de las composiciones contenidas en *Los heraldos negros*, y se señala su carácter inaugural, que traduce a lo *humano* tanto la herencia tradicional como las vivencias poéticas de su hora. La poesía de Vallejo guarda relación con la poesía popular y de los Siglos de Oro a la vez que nombra de manera admirable el desarraigo y la orfandad del poeta contemporáneo que parte de su tierra natal a la ciudad. La voz individual y doliente de Vallejo se inscribe en el mundo del lenguaje y deja huella en la renovación de la poesía en lengua española.

Palabras clave: César Vallejo (1892-1938), *Los heraldos negros*, poesía peruana.

ABSTRACT

This paper examines certain features of César Vallejo's early poetry, particularly some of the compositions contained in *The black heralds*. Their inaugural nature is noted, one that translates *into a human* notion both the folk legacy and Vallejo's contemporary poetic experiences. Vallejo's work is closely related to popular poetry as well as the literary tradition of the Spanish Golden Age, while at the same time he articulated the alienation and orphanhood of the contemporary poet that moved from his native land to the city in an admirable way. Vallejo's individual and grieving voice inscribes itself in the world of language and leaves its mark in the renovation of poetry in the Spanish language.

Key words: César Vallejo (1892-1938), *The black heralds*, Peruvian poetry.