

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

Curso: Teorías poéticas de las vanguardias

Profesor: Doctor Manuel Ulacia A.

*VANGUARDIA Y CRISTIANISMO EN LA POESÍA
DE CÉSAR VALLEJO*

Por Leopoldo Cervantes-Ortiz

Julio de 2000

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.¹

1. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LAS VANGUARDIAS Y EL CRISTIANISMO

El enunciado que da título a este trabajo tiene como trasfondo la aparente dificultad de conciliación entre todo lo que representaron (y representan) las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX y la aceptación, así sea lejana, de los postulados o dogmas de una fe específicamente religiosa, cualesquiera que ésta sea. Dado que en Occidente la tradición religiosa dominante es la cristiana, las vanguardias, manifestaciones de un espíritu liberador e iconoclasta, se abrieron camino, entre otras cosas, por su denuncia del fanatismo, la incongruencia y la caducidad del cristianismo. Antonio Carlos de Melo Magalhaes, un analista brasileño de la relación entre teología y literatura, explica esta separación de la siguiente forma:

El proceso de emancipación de la cultura burguesa y los resquicios del autoritarismo cristiano culminaron en la ruptura que se dio entre el cristianismo y el arte y, por consiguiente, entre teología y literatura. El arte durante siglos estuvo determinado en el estilo y el contenido por la Iglesia, y a partir del Renacimiento comienza a liberarse de este dominio y a definir su propio perfil, sin sometimiento a los designios eclesiásticos [...] Francis Bacon, al hablar de la tradición como impedimento para la verdadera emancipación del ser humano, destacó principalmente a la tradición religiosa como un obstáculo [...] La literatura va, en gran parte, a asumir esta visión crítica que desconfía de la capacidad estética y ética de la Iglesia.²

Así, aunque parezca contradictorio, y luego de un largo proceso, las vanguardias contribuyeron a *secularizar*, benéfica y definitivamente, la expresión poética de quienes, a pesar de las iglesias instituidas, quisieron seguir en el camino de la fe, pero sin dejarse

¹ C. Vallejo, *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. México, CNCA-UNESCO, 1989 (Colección Archivos, 14), p. 316.

² A. C. de Melo Magalhaes, "Notas introdutorias sobre teología e literatura", en *Cadernos de Pós-Graduação/Ciências da Religião*, Instituto Metodista de Ensino Superior, São Paulo, núm. 9, 1997, pp. 7-8. Trad. de L. Cervantes-Ortiz.

dominar por el dogmatismo y la cerrazón propias de las estructuras oficiales, las cuales han percibido muy bien (y actuado en consecuencia) el peligro que dichos movimientos representaban para el mantenimiento de su control sobre las mentalidades. Obviamente, los artistas y escritores que hacía tiempo se habían desligado de las iglesias (y de la fe misma) ya no tuvieron ningún freno para llevar a cabo la liberación del pensamiento humano comenzando consigo mismos. Vicente Huidobro es un ejemplo fehaciente de esta *autoliberación*: basta con comparar su libertad expresiva, vanguardista, con sus lirismos juveniles, en los que se delata ampliamente un espíritu dominado por la estética religiosa institucional. Sus años europeos, el contacto y la militancia en las vanguardias de la última hora, lo liberaron, para siempre, de dicha influencia, aunque no dejara de tocar temas afines a lo religioso.

Esta resolución del conflicto, precisamente por dejar tan desprestigiada a la religión, a la fe y al cristianismo, en concreto, obligará a los poetas que todavía tomen a la fe *en serio*, a decantar, a purificar su lenguaje, su estilo, a marcarlo con un tono crítico que les permita superar las barreras de una expresión adocenada. Las lecciones de las vanguardias para este tipo de poesía, como para toda en general, son las mismas, pero su cristalización es sin duda, distinta: si el esfuerzo, que en su momento compartieron las vanguardias, de contribuir a la desaparición de la religión, ha sido superado por la irreductibilidad del sentimiento religioso a este tipo de proyectos tan bien intencionados, la poesía que surja como continuadora o *sobreviviente* de dicho proyecto ya nunca será igual. La poesía *confesional* va a perder así completamente su razón de ser porque, al ignorar a las vanguardias, no sólo se va a desfasar con respecto a la dinámica cultural, sino que la va a combatir con la pretensión de restaurar el estilo antiguo. Un contraejemplo de esta actitud (como siempre, la excepción de la regla) es la obra del sacerdote mexicano Manuel Ponce, quien, con todo y seguir arraigado en la estructura eclesiástica convencional, no pudo evitar *caer en la tentación vanguardista* al tratar la temática religiosa como muy pocos antes que él, quizá con la única excepción de otro poeta-sacerdote, Alfredo R. Placencia, otro autor desgarrado por la fe tradicional y una experiencia vital atormentada.

En Vallejo nos encontramos ante un caso límite: sin incurrir en los excesos tremendistas y militantemente antirreligiosos de otros poetas, como Pablo de Rokha o Neruda, por citar sólo a dos (malos epígonos, en este aspecto, del espíritu cristiano-

decadentista de Jean Paul, para no hablar de tantos autores panfletarios que surgieron más tarde en América Latina, en pleno auge de la *poesía de compromiso social* tan identificada con el *be(ne)detismo* y el peor Cardenal, en la cresta triunfalista del sandinismo), va a exteriorizar la fe desgarrada que surge, maltratada e hiperdramatizada, de sus entrañas, de las profundidades de su psique, donde había sedimentado hondamente. Las estructuras dogmáticas, así como los motivos bíblicos y litúrgicos de dicha fe, le van a servir para vehicular una poética crítica señaladamente agudizada por su relación problemática con el lenguaje y con las realidades que le tocó vivir.

Como poeta vanguardista, Vallejo dirige su escritura no hacia el objeto religioso en sí, sino que se sirve de las estructuras religiosas inconscientes como vehículo para sus nuevas preocupaciones. Podría decirse que supera una etapa, no sólo vital, sino psíquica, en donde la religión lo articuló todo, para pasar a otra, en un plano *transhumano*, en el que no logra, porque no se lo propone, desprenderse de ese andamiaje que había quedado en su persona como un trasfondo que la mera conciencia crítica, propia de las vanguardias, no había logrado desvanecer. De ese modo, el aspecto existencial, tan valorado por la masa de seguidores acrílicos de su obra, fue alimentado por ambas vertientes, en apariencia contradictorias: por un lado, el cristianismo, con sus viejas metáforas, y por el otro, las vanguardias, con su negación de las negaciones que afirma la libertad por sobre todas las cosas. La filiación artística de Vallejo, vanguardista por cristiana, y viceversa, no anula tampoco el hecho de que, en América Latina, tan católica y tradicional, la resolución del conflicto planteado tendría que resolverse de manera particular.

Vallejo, con todo el ímpetu de que fue capaz, sobre todo en *Trilce*, concebido y escrito desde su *lejano* Perú, logró sintetizar, de manera extraordinaria, el espíritu vanguardista con un impulso cristiano magmático, apegado a una especie de *terredad* solidaria y humana. Su compromiso más hondo, con todo y su filiación ideológica firmemente asumida, era con todo lo humano, vivido desde la orfandad y la miseria. Acaso su origen, ligado de manera tan desgarradora a la religión impuesta a sangre y fuego sobre los antepasados indígenas, brota a cada paso, en cada verso que toca la llaga de la desolación y el abandono de Dios. De cualquier forma, su tratamiento de lo religioso, enredado no pocas veces con el erotismo, lejos de ser una blasfemia para los oídos ortodoxos, funda una manera, *la manera*, en que en estos lares se trata con la divinidad,

es decir, desde los mismísimos huesos. Con ello, Vallejo anticipa el tipo de poesía que escribirán autores que se confiesan cristianos en América Latina, como Lezama Lima, Eliseo Diego, Cintio Vitier y Álvaro Mutis, entre otros, quienes sin alardear innecesariamente de su fe, hablan poéticamente *después* de Vallejo, quien buceó verdaderamente en las profundidades.

Y es por allí por donde se esboza la otra *presencia vallejana* en esa poesía colindante con el panfleto y la diatriba superficialmente ideológica, pero no por ello menos honda: gente como Roque Dalton, como Ernesto Cardenal y hasta como Jorge Enrique Adoum, en la poesía, con obra discutible, es verdad, pero que en sus instantes más logrados comparte mucho del tono que Vallejo, sin ningún afán de notoriedad (lo cual tal vez sea la mejor lección para estos autores) supo imprimir a sus versos. La denuncia obsesiva y sesgada políticamente no halló cabida en su obra, precisamente porque profundizó más en la raíz del sufrimiento humano. Nunca fue una pose para él. Y dicha huella no sólo es rastreable en la poesía, sino también en la mejor y más auténtica teología de la liberación (por su filiación espiritual y por su compromiso no fingido con los necesitados), representada por Gustavo Gutiérrez, su paisano y fundador reconocido de esta corriente, y por Pedro Casaldáliga, obispo-poeta. Si Benedetti peca de simplista al hablar de las dos grandes familias de la poesía latinoamericana, la vallejana y la nerudiana, una martirial y la otra celebratoria, y si sus propios epígonos y defensores a ultranza (que niegan, por lo demás, su talante vanguardista como si se tratara de una lacra ignominiosa) no distorsionaran tanto la figura de su maestro, con todo, no es posible negar que muy pocas veces, en nuestro continente, se han amalgamado de tal forma esos dos componentes que arrastramos con amargura y a veces sin saber qué hacer con ellos: la raíz religiosa ancestral y el espíritu de rebeldía. La obra de Vallejo echa por tierra la creencia de que son incompatibles.

Sólo si se toman en cuenta estas consideraciones (que obviamente merecen mayor profundización) será posible percibir, en su justa dimensión, la valoración *antivanguardista* de Vallejo proveniente de Cintio Vitier, quien, sin ignorar los elementos vanguardistas de su obra, se pronuncia sobre ella desde el otro lado, desde la desnudez ontológica de la

humanidad, asunto religioso como el que más. Su poesía, para Vitier es, sobre todo, "espejo y cántico de nuestra menesterosa condición".³

2. PARALELISMOS ENTRE VALLEJO Y LÓPEZ VELARDE

Una forma de indagar en el paralelismo entre vanguardia y cristianismo que se intentará desarrollar aquí lo constituye la comparación entre la postura y la obra de Vallejo con las de Ramón López Velarde. Ambos, con un origen rural, *provinciano*, marcados profundamente por el catolicismo en sus días tempranos, asumen las prácticas poéticas de la vanguardia como un acto de liberación personal. Igualmente formados en el modernismo, su fe desgarrada por la experiencia de haber vivido en un medio aparentemente aséptico para luego ser *trasplantados* al ambiente urbano, provocó en ellos el encuentro precisamente con aquello que negaría los valores que habían conocido como absolutos, porque dotaban de un sentido unívoco e indiscutible su cosmovisión. Valga como ejemplo el poema "Mi villa", de López Velarde:

Si yo jamás hubiera salido de mi villa
con una santa esposa tendría el refrigerio
de conocer el mundo por un solo hemisferio

Tendría, entre corceles y aperos de labranza,
a Ella, como octava bienaventuranza.⁴

Lo esencial en esta postura es el sentimiento de protección, de salvaguarda de una serie de valores, articulados siempre desde la matriz católica, que el poeta consideraba como inamovibles, dada la estrechez de su pensamiento. Salir del ámbito rural, profundamente dirigido, dominado por la religión, era exponerse a trastornar su cosmovisión completa, era arriesgarse a alterar el sentido que le otorgaba a su vida la certeza del dogma. La posibilidad, o, mejor dicho, la obligación futura de convertirse en un buen padre de familia, depositario de una tradición que debía defender, preservar y transmitir, colocaba a López Velarde ante la carencia de disyuntivas. Su universo, de haber seguido viviendo en Jerez, en Zacatecas, en un espacio aislado de las novedades del gran mundo, jamás hubiera

³ C. Vitier, "La religiosidad. César Vallejo", en J. Ortega, ed., *César Vallejo*. 2a. ed. Madrid, Taurus, 1981, p. 389.

⁴ R. López Velarde, *Obras*. Edición de José Luis Martínez. México, FCE, 1979, p. 203.

incorporado los elementos perniciosos de la urbe, y allí, de la vanguardia, con su crítica radical de todo lo establecido y, particularmente, de los grilletes religiosos.

Ciertamente, en Vallejo la experiencia es muy diferente, porque aunque existen poemas como "Idilio muerto",⁵ en donde aparece la nostalgia por la vida tranquila del campo, vehículo de relaciones amorosas caracterizadas por la ausencia de conflicto y desgarramiento, una de las grandes diferencias entre el poeta peruano y el mexicano consiste en que Vallejo se trasladó, *físicamente*, hasta el centro mismo del mundo artístico de su época, la cuna de las vanguardias, para experimentar de primera mano su impacto, lo cual no quiere decir que había sido ajeno a su influencia. Para ello, sólo hay que recordar que *Trilce* se publicó en Perú antes de su partida a París. No obstante esta diferencia *objetiva*, para calificarla de algún modo, los paralelismos con López Velarde no se agotan en los aspectos mencionados, sino que se afirman todavía más si señalamos una situación que ambos enfrentaron de manera similar: su contacto o participación, directa o indirecta, en una conflagración *externa* a su mundo poético, pero que aparece hondamente en su obra. Se trata, por supuesto, de la Revolución Mexicana y la Guerra Civil Española.

Las metáforas religiosas con las que ambos asumen la exteriorización de la violencia social son de signo contrario, antitético: si en López Velarde el simbolismo es adánico, paradisiaco ("El edén subvertido que se calla/ en la mutilación de la metralla"⁶), en Vallejo es cristológico, relacionado con la Pasión (*España, aparta de mí este cáliz*), con lo que se manifiesta una oposición extrema en cuanto al discurso que, alimentado por las nociones bíblicas, sirve para mostrar la forma de sufrimiento concreto que esa realidad les produce. La figura del Edén representa el origen remoto que el poeta ve trastornado para siempre, por lo que es imposible volver a él, y es mejor no hacerlo, puesto que su conciencia se encuentra ahora aquejada por los "males ciudadanos". Inquietud política, participación convencida en el movimiento (no olvidemos su cercanía con Madero), pero, al mismo tiempo, profundo choque con la realidad originaria que se sabe irre recuperable. En Vallejo, la elección cristológico-martirial ve más bien hacia el futuro en el que España, con todo y su eventual caída, es símbolo de una esperanza concentrada sobre todo en los niños del mundo. Dicho entusiasmo, de raigambre escatológica (en el sentido de *las últimas cosas*,

⁵ C. Vallejo, *op. cit.*, p. 72.

⁶ R. López Velarde, *op. cit.*, p. 154.

según el dogma cristiano), coloca al poeta en una militancia que, ciertamente se dio en el plano visible, pero que se asentó de una manera sui géneris en el sustrato de su experiencia previa. España-Dios le ofreció un cáliz a Vallejo-Cristo que éste no pudo rechazar. López Velarde no llegó tan lejos.

Vallejo y López Velarde, a diferencia de los poetas-sacerdotes, son dos poetas *laicos* que cargan la cruz de la fe hecha pedazos y que, a la hora de aventurarse en los mares de la vanguardia, no reniegan de dicha fe al modo convencional, sino que se sirven de ella (o de sus restos) para evitar el naufragio. Este carácter laico los hace expresarse de una manera en que el sustrato religioso-cultural alcanza profundidades tales que las instituciones (religiosas, literarias e incluso políticas) no alcanzan a comprender cabalmente, en su obcecación por utilizar la poesía de autores como ellos para fines *edificantes*. Hay que ver la forma en que "La suave patria" ha sido utilizado como himno nacionalista, cuando, por el contrario, procede de un espíritu profundamente escéptico en ese sentido, o la poesía Vallejo sigue siendo leída en *clave revolucionaria*, aun cuando sus dimensiones apuntan sí, en algunos casos, hacia ese rumbo, pero las más de las veces rebasa ampliamente ese marco conceptual. La *laicidad* de López Velarde es totalmente incompatible con la del régimen que lo ha saqueado y manoseado a placer, así como la de Vallejo, que no se deja secuestrar por las banderas panfletarias de los supuestos revolucionarios. Son dos poetas sumamente incómodos, por su postura humana y por su talante religiosa heterodoxa.

3. LO RELIGIOSO EN *LOS HERALDOS NEGROS*

Es posible que la comprensión meridiana del carácter vanguardista de la poesía de Vallejo impida reducirla, como han hecho muchos al tratar de encasillarlo dentro del molde de "una de las cimas de la poesía cristiana", a una mera expresión del desgarramiento religioso peruano o latinoamericano. Su ateísmo explícito, a contracorriente del lenguaje religioso que utiliza sin cesar, ha propiciado interpretaciones muy contradictorias. Así, Vallejo ha sido calificado con los adjetivos más extremos y proclamado como un profeta sumamente heterodoxo. Ricardo González Vigil, tratando de oponer la evolución ideológica de Vallejo al esquematismo de algunas lecturas limitadas de su poesía, traza con mucha precisión el desarrollo de la tensión interior en sus poemarios en relación con

la fe cristiana, incorporando elementos de análisis relacionados con las escuelas poéticas, filosóficas y científicas:

En *Los heraldos negros* no manda ni la fe ni la negación de la fe, ambas combaten porque prima la crisis (de intenso dramatismo) de quien se debate entre lo "azul" del ideal (cristiano, metafísico, platónico, pitagórico, modernista) y lo "negro" de los heraldos (con ecos del satanismo romántico de Lord Byron y José Espronceda, de Baudelaire y los "poetas malditos"; del pesimismo de Schopenhauer, la angustia de Kierkegaard y la "muerte de Dios" proclamada por Nietzsche; también del impacto materialista del positivismo de Comte y Manuel González Prada y del evolucionismo de Darwin. En *Trilce* batalla el dejarse arrastrar por el nihilismo y la proclamación del absurdo, frente a la búsqueda liberadora de lo nuevo y lo desconocido a modo de hazaña (huella de Nietzsche) de un espíritu vanguardista con rasgos de super-hombre. Y en los poemas europeos [...] contrapone el retrato del hombre "viejo" ("alienado" por el sistema capitalista) al advenimiento del hombre "nuevo" (revolucionariamente encarnado o preparado por el bolchevique, el comunero del Ande y el miliciano que defiende la República en la guerra civil española).⁷

Este periplo, en el que se mezclan artísticamente el desdoblamiento de experiencias dolorosas, la expresión de zonas profundas de la conciencia, la transfiguración de un lenguaje religioso, el buceo en los logros de las vanguardias (particularmente del dadaísmo) mediante la búsqueda experimental, ha sido mal interpretado por lecturas que con frecuencia se quedan con alguno de los polos; el *negro* o el *azul* (en *Los heraldos negros*), el desesperanzado o el esperanzado en *Trilce*, el deshumanizado o el revolucionario humanizador en *Poemas humanos* y *España...* Lo que consiguen estas interpretaciones polarizadas, al cargarse hacia el primer polo del binomio es eliminar la importancia de la temática religiosa y, por el contrario, si se cargan hacia el polo opuesto, exagerar su vigencia ideológica. De modo que, seguir dicho periplo con una clara conciencia de la mezcla particular de elementos vanguardistas con los motivos cristianos sin privilegiar al segundo componente en detrimento del primero, puede ayudar a *recuperar*, sin ningún ánimo propagandístico o confesional, la riqueza religiosa de la poesía vallejjiana, con todas sus contradicciones.

El título y el epígrafe de *Los heraldos negros* recuerdan a los evangelios: los heraldos anunciaban o proclamaban algo nuevo, lo cual, aplicado al cristianismo tiene que ver con el concepto de *kerygma*, lo que se proclama como mensaje que todos deben escuchar de labios, precisamente, de los heraldos, de los anunciadores. El color negro de

⁷ R. González Vigil, "La dimensión religiosa en la poesía de Vallejo", en Varios autores, *Presencia de Dios en la poesía latinoamericana. Dios siempre vivo*. Jornadas de estudio, Bogotá, 18 a 22 de octubre de 1988. Bogotá, Celam, 1989, p. 137.

estos anunciadores vallejanos se manifiesta plenamente en el poema que le da título al libro, donde el *mensaje*, efectivamente, contiene "el odio de Dios" que golpea a la pobre humanidad. Estos heraldos son enviados por "la Muerte". El epígrafe *qui póstest cápere capiat*, "el que pueda entender que entienda", remite a las palabras de Jesús que resumen su invitación a estar atentos al anuncio evangélico. Vallejo exige con él a los lectores "una disponibilidad de espíritu adecuada ([que] implica sensibilidad nada común que pueda degustar su lenguaje tan personal, tan nuevo; también hondura ligada a cierta amplitud de criterio y conocimiento de las ideas contemporáneas, para no escandalizarse con afirmaciones blasfemas o agnósticas) para poder descodificar su poesía".⁸

Con Dios se abre y se cierra el primer libro de Vallejo: el Dios del primer poema y de "Espergesia", el último, muestra un rostro deforme de Dios, "un Dios enfermo", una divinidad cuyos rasgos no pueden coincidir con las enseñanzas dogmáticas de quienes supuestamente lo representan y que, paradójicamente, no lo conocen, o al menos no desde donde lo aborda el poeta. Éste le encuentra un perfil desusado, acechado por las deformidades de los seres humanos, en quienes se refleja tan imperfectamente. No obstante, en el poema "Dios", la paradoja sirve para mostrar un rostro más amable, asimilado de manera heterodoxa pero más auténtica:

Como un hospitalario, es bueno y triste;
mustia un dulce desdén de enamorado:
debe dolerle mucho el corazón.⁹

En la imagen modernista, Dios es un enamorado desdeñoso, pero su bondad y tristeza, contradictoriamente, pinta un rostro muy distinto del Dios de los manuales, en los que es impensable un Dios triste, adolorido del corazón. Además, este enamorado es compañero de afectos del poeta, quien "en la falsa balanza de unos senos" mide y llora una frágil Creación, y Dios, quien ama tanto, jamás sonrío. Aquí el oxímoron, al que podríamos calificar de *conceptual*, aparece en la oposición amor-tristeza: "Yo te consagro Dios, *porque amas tanto;/ porque jamás sonrío*", que expresa, quizá, un amor no correspondido (otro motivo modernista). El elemento erótico contribuye a aumentar la desazón en el tratamiento de un motivo religioso. El poeta siente a Dios que camina "tan en él", con la tarde y el mar, y con él anochece, pero no sin dejar de aparecer la palabra

⁸ *Ibid*, p. 138.

⁹ C. Vallejo, *op. cit.*, p. 104.

crítica, de ruptura: la orfandad, el abandono, la soledad nietzscheana de causada por un Dios moribundo, que aquí se aparece como compañero de andanzas y que en otro poema ("La de a mil"), comparte el sufrimiento humano por amor:

Humana impotencia de amor [...]
él pudiera darnos el corazón;
pero la suerte [...] irá a parar
adonde no lo sabe ni lo quiere este bohemio dios.¹⁰

La heterodoxia conceptual poco a poco se va a ir canalizando en una expresión vanguardista hasta que la intensidad discursiva adquiera los rasgos que hicieron característica a la poesía vallejana. Hedvika Vydrová ha deslindado cuatro campos fundamentales en el uso y significado de las referencias cristianas en *Los heraldos negros*:

1. Sirven para evocar cierta atmósfera pastoral, teñida de nostalgia y melancolía;
2. sirven de fondo contrastante a la expresión de un sensualismo erótico exacerbado y refinado. Hay cálices y hostias de las comuniones amorosas;
3. forman parte de la vida cotidiana y familiar; y
4. son expresión de un concepto contradictorio e inestable del mundo, de la aprehensión lenta, difícil y dolorosa de la realidad por parte del poeta.¹¹

Podría decirse que los dos primeros *campos* de uso y significado de las referencias cristianas muestran influencias del romanticismo, la literatura finisecular y el modernismo (aun cuando no hay que dejar de señalar, siguiendo a Vydrová, la predilección de Vallejo por los motivos cristianos, por encima de las escasas referencias *paganas* o exóticas, tan caras al parnasianismo y al modernismo¹²), mientras que el tercero y el cuarto se inscriben en el peculiar universo político de Vallejo. En el cuarto *campo*, por supuesto, es donde se definirá su posterior adscripción al absurdo. Dadá, con su cuestionamiento radical de la realidad, se le presentará como una puerta de salida de ese mundo ideal heredado, falseado o vehiculado por la ilusión modernista. Y es que para un poeta en un país como Perú, en las primeras décadas del siglo, con sus terribles conflictos, la estética

¹⁰ *Ibid*, p. 77.

¹¹ H. Vydrová, "Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: *Los heraldos negros*", en A. Merino, comp., *En torno a César Vallejo*. Madrid, Júcar, 1988, p. 89, cit. por R. González Vigil, *op. cit.*, p. 144.

¹² Una notable excepción es el poema "Pagana", donde el motivo procede de Babilonia, aunque con una reminiscencia cristiana: "en el árbol cristiano yo colgué mi nidal", C. Vallejo, *op. cit.*, p. 94, ¿acaso una afirmación impensada de la filiación religiosa y cultural del poeta?

modernista efectivamente se presentaba como una tentación para seguir sustituyendo con fuegos de artificio la obligación humana de mantener los ojos abiertos. De ahí que *Los heraldos...* sea un libro de cruce de caminos con un Vallejo que está camino de la desolación realista y del abandono de la estética que ya no podía contener lo que vendría.

No obstante, el camino hacia la desnudez expresiva y la experimentación vanguardista tiene que pasar por este libro como un sendero de iniciación inevitable. Ya desde los primeros poemas del libro como "Deshojación sagrada", "Comunión" o "Nervazón de angustia", el espíritu herético, de ruptura, se anuncia tímidamente, enmascarado todavía en el ropaje modernista:

Roja corona de un Jesús que piensa
trágicamente dulce de esmeraldas!¹³

Linda Regia! Tus venas son fermentos
de mi noser antiguo y del champaña
negro de mi vivir! [...]

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!¹⁴

Y en mi alma hereje canta su dulce fiesta asiática
un dionisiaco hastío de café...!¹⁵

Como se ve, el vocabulario (incluida la invención de neologismos), la adjetivación, el uso del oxímoron, funcionan ya como atisbos del lenguaje que ha de venir más tarde, pero, sobre todo, como balbuceos que llevan consigo la incertidumbre ante una realidad que inevitablemente se le viene encima al poeta. En este sentido, un subtema interesante lo constituyen los poemas en que el hablante se dirige expresamente a Dios, ya sea en la forma típica de oración o de imprecación. "Los dados eternos" es un texto ejemplar, donde la voz poética no duda en trastornar el idioma (*talvez*) para tejer un discurso que tiene muy poco que ver con las oraciones religiosas convencionales. Una vez más, desde el título se deja ver la extrañeza y la crítica hacia la figura del Dios que lo controla todo.

Como un nuevo Job (Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;/ me pesa haber tomádotte tu pan;/ pero este pobre barro pensativo/ no es costra fermentada en tu

¹³ C. Vallejo, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ *Ibid*, p. 23.

¹⁵ *Ibid*, p. 24.

costado¹⁶), el hablante poético se dirige a la divinidad desde lo único que lo caracteriza como ser humano: su *ser*. Desde ahí, le dice, el hombre sufre, y niega tajantemente el dogma de la encarnación del Dios cristiano, poniendo en su lugar al hombre: éste es el verdadero Dios; la protesta, es verdad, suena un tanto a panfleto ateo al calificar a Dios como un jugador de dados que no siente nada por su creación. En la siguiente estrofa, reta a Dios a jugar a los dados con él, pero quizá al echarse la suerte de todo el universo, lo único que surja sean "las ojeras de la Muerte". La Tierra, entonces, se transfigurará en "un dado roído y ya redondo/ a fuerza de rodar a la aventura" y no puede detenerse más que en un hueco, en un abismo mortal, una sepultura. Con los versos finales se afirma, atrevidamente, el viejo tema materialista del demiurgo que se olvida de su creación y la deja perderse sin rumbo ni sentido, en la nada.

En "Absoluta" se le reprocha a Dios su incapacidad para acabar con la muerte, siendo que él es "el único latido":

Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte,
contra el límite, contra lo que acaba? [...]

Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno
por todos!
Amor contra el espacio y contra el tiempo!
Un latido único de corazón;
un solo ritmo: Dios!¹⁷

Paradójicamente, el poeta encuentra en "el 1" (un atrevimiento vanguardista, al sustituir con el número la palabra), en Dios la fuente del ritmo (¿la poesía misma?), del latido vital, y es él el amor, armado contra el espacio y contra el tiempo, las limitantes humanas absolutas. La unidad que Vallejo reconoce en Dios manifiesta de qué forma él colma su sed de eternidad, de absoluto, aun cuando "al encogerse de hombros los linderos" haya un rastro de serpientes y una arruga o una sombra, sembrando la duda en el corazón del ser. El temor del más allá reduce y arrincona las escasas certezas que el poeta no deja de afirmar, pero, lado a lado, su incertidumbre acaba por imponerse.

Finalmente, en "Espergesia", poema que cierra la sección "Canciones de hogar" y todo el libro, asistimos a la concreción definitiva que anuncia lo que vendrá en *Trilce*: desde un enigmático título que, en relación con el contenido recuerda el nombre, quizá, de

¹⁶ *Ibid*, p. 96.

¹⁷ *Ibid*, p. 80.

una enfermedad hipotética (acaso la padecida por Dios), hasta el desgarramiento, existencial y vanguardista, que exhibe. La violencia con que se habla de la enfermedad divina está en proporción directa con el sufrimiento humano al que se ha referido varias veces antes. Remitirse al día del nacimiento, al origen mismo de la vida, busca ser una explicación de la cadena de sufrimiento que le ha seguido. Los atisbos del absurdo, desde la segunda estrofa: "Todos saben que vivo,/ que soy malo; y no saben/ del diciembre de ese enero",¹⁸ encuentran su explicación en la debilidad de Dios el día del nacimiento, porque un Dios disminuido, grave, no puede ser más que el origen del caos, del desorden tanto cósmico como humano.

El vacío en el "aire metafísico" explicita directamente, con el uso de la palabra rimbombante, la voluntad de enjuiciar el vacío que circunda al hablante. "El claustro de un silencio/ que habló a flor de fuego" es una imagen que matiza y transmite la textura sonora del abandono que ha perpetrado la divinidad. Los diciembres y eneros recurrentes simbolizan la conciencia de la fugacidad, pues ahí, en ella, se vuelve a manifestar la debilidad de un Dios que no puede sostener al hombre. El espíritu nietzscheano y feuerbachiano aparece aquí con toda su fuerza: mientras que el ser humano le presta su vida, su sangre, a las divinidades, éstas manifiestan su origen reproduciendo las lacras humanas, la debilidad de ser criatura también, proyección de los sueños de la criatura oprimida... Pero el poeta no suelta a Dios, culpable de que la Luz sea tísica y la Sombra gorda, porque aunque "todos saben", desconocen que "el Misterio sintetiza" y es la joroba musical y triste que habla siempre de los lindes, de los linderos irrebasables. Y todo porque el nacimiento ocurrió un día que Dios no era Dios.

Tal vez aquí se encuentre, simbólicamente, la raíz del absurdo, ése otro dios que Vallejo abrazará en *Trilce*, aquel ante quien se rendirá por su pureza magnífica:

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer.¹⁹

Según Yurkievich, "la alabanza del absurdo [sirve] como acceso a nuestra naturaleza profunda, al meollo de nuestra condición",²⁰ así de contradictoria es. Américo Ferrari dice

¹⁸ *Ibid*, p. 114.

¹⁹ *Ibid*, p. 259.

²⁰ S. Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Ariel, 1984, p. 27.

sobre este poema: "Es un buen ejemplo de la visión desintegrada que el peruano tenía de la realidad: fogonazos de conciencia que llamean para extinguirse enseguida, intuiciones fulgurantes de algo que es pero que no se vincula con nada, la presencia oscura del miedo [...] y el triunfo del dolor, pero en el horizonte de lo vacío y lo negativo".²¹ Así, "en el despojamiento de todo lo accesorio [¿los dioses, las religiones, las ideologías?], de todo lo que no nos es medularmente intrínseco, toparemos por fin con el absurdo, con la noche oscura del alma, con la orfandad del desposeído":²²

Y si así diéramos las narices
en el absurdo
nos cubriremos con el oro de no tener nada,
y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día,
que a fuerza de ser una ya no es ala.²³

Dicho bíblicamente, en el lenguaje del *Eclesiastés*, Vallejo vislumbra la vaciedad vital, la vanidad radical de estar sobre la tierra sin rumbo fijo. Como señala Julio Ortega:

La unidad se agota en sí misma y se resuelve en nada. El absurdo surge de la toma de conciencia del vacío que halla el hombre cuando busca la plenitud de la unidad. El sentido del mundo reposa en última instancia en un proyecto de unidad total, de presencia absoluta, diáfana, en la que se pueda ver, y en la que noche y día, luz y sombra son alas gemelas; el sentido se desvanece en la ausencia y la orfandad, y entonces es el choque brutal, el *darse de narices en el absurdo*; todo aparece dislocado y sin sentido, y lo único que queda es empollar el ala de la noche, hacer surgir la noche ante la vista de todos, y el poema tendrá que contener esa noche, tendrá que decirla y exponerla.²⁴

Dadá le va a servir a Vallejo para bucear en la noche oscura del alma con la única certeza concebible para esta poesía "que se adentra en nuestra zona penumbrosa (*¿No subimos acaso para abajo?*, LXXVII), en nuestros antagonismos, que no sólo se alimenta de la vigilia vigilante, sino también del mundo de los sueños, del más allá de la conciencia, donde nuestras motivaciones entretejen en presente continuo, una trama recóndita".²⁵ Este misticismo sin brújula ni destino es acaso el que mejor definirá la poesía que Vallejo

²¹ A. Ferrari, *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Ávila, 1972, pp. 56-57, cit. por J. Ortega, en C. Vallejo, *Trilce*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 337.

²² S. Yurkievich, *op. cit.*, p. 27..

²³ C. Vallejo, *op. cit.*, p. 224.

²⁴ J. Ortega, *op. cit.*, p. 216.

²⁵ S. Yurkievich, *op. cit.*, p. 27. *Cursivas de S.Y.*

va a descubrir, en medio de la marginalidad y la miseria, en su adorada y atormentante París.

La vanguardia, el cristianismo y la intuición reveladora del absurdo se entrecruzan en Vallejo íntimamente, al grado de que en *Trilce* las alusiones bíblicas o cristianas, sin desaparecer del todo, dejan su lugar a la experimentación, a los neologismos, a los ilogicisms, prueba de que, efectivamente el absurdo acabó por imponerse como nuevo dios, con lo que no se anula, sino que al contrario, se manifiesta una vez más la raíz religiosa de esta poesía, tan preocupada por llegar hasta la hondura de todo. Por esto mismo, la lección poética y humana de Vallejo colocará a su obra como una de las fundadoras de la nueva poesía contemporánea: sin ser propiamente de denuncia social, golpea brutalmente en la conciencia; sin ser religiosa abiertamente, desnuda los abismos del alma humana en su búsqueda de lo sagrado; y sin ser, en fin, una poesía estetizante, sacude, en el mejor espíritu de las vanguardias, todo el edificio de la mejor poesía occidental para ofrecer todo: riesgo verbal, vigor ético, honestidad existencial y una espiritualidad que ya quisieran poseer muchos de los exponentes de la poesía confesional de cualquier signo.