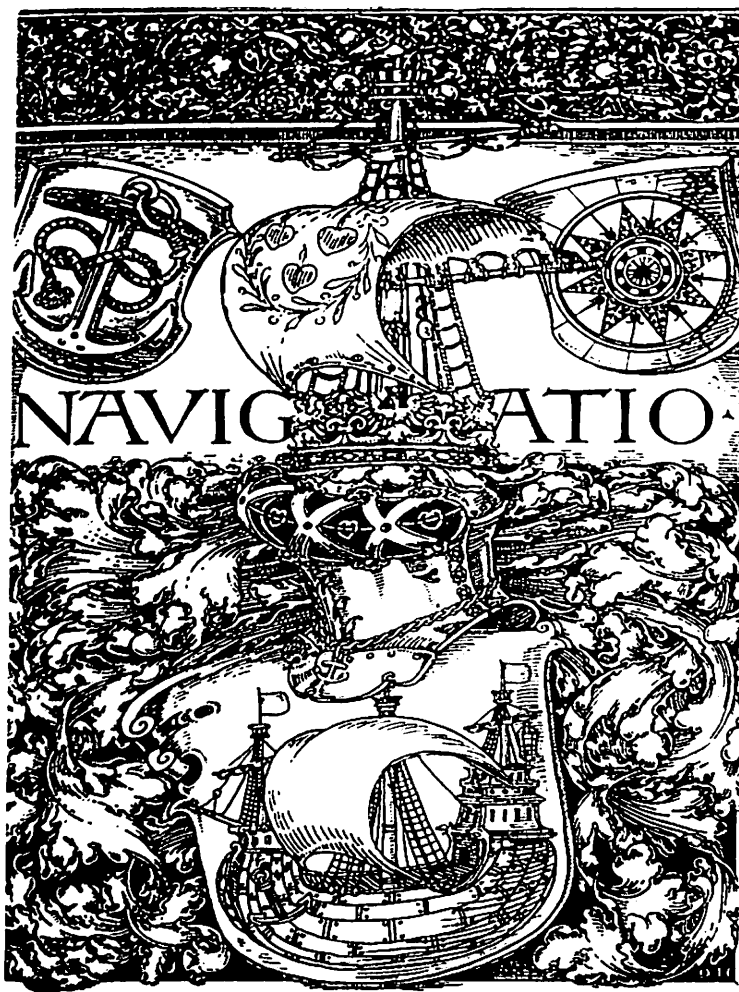


Silvia Gennari

Los Heraldos Negros: La enunciación poética por la negación de la palabra



Los Heraldos Negros de César Vallejo fue impreso en 1918 y está conformado por una colección de setenta y dos poemas dispuestos en grupos temáticos y encabezados por títulos. El libro aparece en Lima en el momento en que el modernismo, con sus producciones literarias, sus escritores y sus concepciones poéticas, se había convertido en el movimiento literario más difundido hasta entonces en América.

El modernismo, desde las primeras publicaciones de Darío, elaboró progresivamente una poética y un lenguaje característico que, más allá de las diferencias que se reconocen entre sus poetas y sus distintos momentos, se interesó centralmente por el problema de la conciencia técnica en el lenguaje poético y, tanto en ésta como en los temas, recurrió ampliamente a las fuentes de la cultura universal, en especial a la

cultura francesa, para recrear y nutrir la lengua castellana. Con esto, no sólo se incorporaron poéticas, recursos lingüísticos y temas presentes en las obras de lengua francesa o en los clásicos antiguos, sino también se recuperó la tradición propia de la lengua, y aún el proyecto romántico, reuniendo en una versión americana un siglo de historia literaria.

Los modernistas, consolidados ya hacia la primera década del siglo, exaltaban la habilidad poética por considerar que la forma de la poesía y su musicalidad era el reflejo de una armonía que restablecía correspondencias invisibles para el común de los hombres. La figura del poeta resultaba así privilegiada y equiparada en tanto creador con la imagen divina. No faltaron quienes, como Santos Chocano en Perú o Lugones en Argentina, para construir una imagen social del poeta como ser excepcional, se consideraran voceros de su raza y su nación, asumiendo frecuentemente un lenguaje de tono profético.

La aparición de *Los Heraldos Negros* constituye dentro de este contexto un debate parcial pero profundo con el lenguaje y las concepciones de la tradición modernista. Aunque el libro pueda leerse desde el punto de vista de su pertenencia a ese movimiento literario y, de hecho, varios de los poemas en él incluidos pueden considerarse como la culminación de su estética, una tal perspectiva constituye una reducción que desconoce el cuestionamiento del lenguaje de la tradición poética y de la hispano-cristiana en general que Vallejo inicia en este libro. Desde una lectura del poemario como espacio de debate con otros lenguajes, la preferencia de un título que reúne poemas disímiles y la preminencia otorgada al poema inicial que lleva el mismo nombre del libro resultan reveladoras de una postura estética fundante (de este texto y de la obra poética en su totalidad) que Vallejo asume en relación al conjunto de los

otros textos en el cual irrumpe. Dicha postura, paralela a otra filosófica, supone el esbozo de una teoría poética y el planteo de alguno de los grandes temas que serán objeto de reflexión en la obra posterior de César Vallejo. Así, están presentes en el primer poema la problemática del hombre y sus limitaciones, como también el problema de la expresión y del lenguaje poético como instrumento de indagación cognoscitiva.

En primer lugar, las palabras que conforman el título del libro establecen entre ellas una relación de especificación que se vuelve alusiva al asociarla con el lenguaje de la tradición anterior. La palabra "heraldos" remite a la temática modernista nutrida en los mitos clásicos¹ y, en tanto dador de mensajes, la figura de heraldo se asocia con la del poeta entendida como vocero de los hombres, de Dios o la luz, propia del modernismo. Pero la palabra encierra en sí una cierta vaguedad: el heraldo anuncia tanto las declaraciones de guerra y las noticias funestas como los mensajes felices. El adjetivo "negros" resuelve la ambigüedad, pues descarta la posibilidad de que "heraldos" posea un sentido positivo. La combinación "heraldos negros" se carga de connotaciones negativas: los heraldos son negros porque su intervención provoca efectos destructivos en el hombre ("los heraldos negros que nos manda la muerte") y en el lenguaje modernista, puesto que niega aquella temática exótica y mitológica característica del mismo, a la vez que da cuenta de una realidad dolorosa por medio de un sujeto que pone de manifiesto la dificultad de enunciar.

En segundo lugar, desde el comienzo del libro asistimos a la subversión de la función tradicional de la persona poética o sujeto de la enunciación en el texto poético. Como ha señalado Jean Franco,² se destruye la "función órfica" del poeta que ya no se proclama poseedor de una visión de la unidad a la que los hombres comunes no tienen acceso. El

LOS HERALDOS NEGROS

sujeto de la enunciación afirma "no saber" y, como también ha señalado Julio Ortega, ³la poesía se vuelve instrumento de exploración bajo la perspectiva de un "yo" confesional que interroga y cuestiona. Es decir, el lenguaje del poema establece en primera instancia una relación intertextual con otros poemas, re-creando la posición de un sujeto poético tradicional fundamentalmente a través de la construcción del sentido que ya no " nombra " el enunciado sino que lo crea en el trabajo formal y, en un plano más superficial, a través de cuestionamientos e interrogaciones que quedan sin respuesta.

Finalmente, existe una segunda subversión, la del lenguaje religioso. En este sentido, el primer poema de la colección es directamente blasfemo. Dios es capaz de odiar, los "Cristos del alma" caen como la "fe adorable que el destino blasfema", el "pan" símbolo del alimento espiritual se quema. El hombre está solo y pobre, el discurso cristiano ya no puede sostener la salvación futura frente a la realidad del sufrimiento humano que impresiona al poeta. Hay un abierto conflicto entre esa realidad y la que propone el discurso religioso según la cual la relación del hombre con lo trascendente es posible y el sufrimiento es sólo una instancia hacia la salvación y la felicidad eterna. La lengua del poema inicial invierte estas pautas tradicionales y propone simplemente la constatación del dolor humano, sin causa aparente que lo explique. De pronto entre Dios y el hombre, se instaura el vacío, la orfandad, ante lo cual la única respuesta posible es la compasión del poeta.

* * *

El proceso de enunciación y la estructura general de **Los Heraldos Negros** podría definirse como expansiva. Desde la constatación inicial "Hay golpes", el res



to, excepto la última estrofa, es un intento de definir los "golpes": "Golpes como...", "Son pocos;...", "Serán tal vez...", "Esos golpes sangrientos son...", más el argumento "Abren zanjas oscuras..." que también es un intento de caracterizar los "golpes" en su acción. La última estrofa es la descripción del estado presente del "hombre", sujeto del verbo principal "vuelve".

El proceso de enunciación textual se pone de manifiesto en una serie de asociaciones lingüísticas de distinto tipo (fonológicas, sintácticas, semánticas) que operan desde el comienzo hasta el final y van construyendo el sentido del poema (que es lingüístico y no exterior al texto) por expansión del "golpes" inicial. Así, el poema avanza en el desarrollo de esta metáfora del lenguaje coloquial proponiendo una reelaboración poética de la misma.(v. transcripción

del poema, nota 4).

Las repeticiones léxicas del poema "Yo no sé", "son", "serán", "empezar" y "Hay golpes" señalan la línea central de las asociaciones en torno a las cuales se "controla" la producción del sentido. Cada una de ellas aporta un significado básico para la interpretación del poema. La repetición "Yo no sé!" remite a la imposibilidad desesperada del poeta de explicar esos golpes. Aunque emprende un intento de definición no hace más que reforzar y expandir la constatación inicial. Especialmente la repetición final de esta frase evoca, en tanto exclamación, la resignación del sujeto de la enunciación frente a la imposibilidad de explicar. Al mismo tiempo, refuerza su condición igualitaria respecto de los otros hombres puesto que ya no es aquel que puede encontrar respuestas y razones allí donde el hombre común no encuentra sentido alguno. "Yo" se equipara con todos los "tú" virtuales y con el "hombre" y, por ser un hombre más, sufre y compadece.

"Empezar" es una palabra de fuertes connotaciones semánticas. Por un lado, señala un movimiento de descenso con sus respectivas asociaciones de caída, culpa, condena; por otro, significa un movimiento de "meter" voluntaria y hasta violentamente en un pozo, y finalmente, remite a "sepultar" y "estancar" con sentido de permanencia. Esto evoca la carga y el estancamiento que supone el sufrimiento humano y que se "mete" violentamente en nuestra alma.

Luego, la palabra "golpes", repetida varias veces en el poema y objeto de sucesivas definiciones, implica diversos significados y asociaciones. Su sentido de "choque violento" es acompañado por la noción de cantidad (dado el plural con que se presenta) y por el carácter de "suceso inesperado". Violencia, imprevisión y multitud son las características que estos "golpes" adquieren a través de todo el poema. El complemento "tan fuertes" (también repetido) contri-

buye claramente a ello. Por otra parte, esta palabra constituye en realidad una imagen material y física (materialización) del sufrimiento humano por lo cual todos sus significados y connotaciones se desplazan a éste último. Esta materialización no resulta extraña o insólita porque la palabra "golpe" se asocia con expresiones del lenguaje coloquial (ese mismo lenguaje coloquial que caracteriza al poema) de las que ha tomado su significado al plasmarse en el texto. Expresiones como "golpe de fortuna" o "golpe de gracia" se refieren a sucesos que trastornan la vida del hombre, una por invertir su suerte, otra por acabarla. Estos son sentidos que la palabra del poema asume dada la caracterización que de ella se hace.

Por último, la repetición "hay golpes" que enmarca el poema remite a la imposibilidad del poeta de poder explicar, puesto que sólo constata, al tiempo que frustra la definición terminal de los golpes. El uso del impersonal "Hay golpes en la vida", si bien constituye la afirmación de la existencia del sufrimiento humano, escamotea el sujeto gramatical y el agente que lo provoca. Así, se enfatiza la falta de respuesta en la búsqueda del poeta ya que no hay sujeto alguno (Dios, el Destino, el hombre) que sea la causa o el origen de esta limitación humana.

Los paralelismos sintácticos del poema implican por una parte, asociaciones semánticas entre palabras, provocadas a partir de la ubicación de los acentos fuertes del ritmo del verso, y por otra, la explotación semántica de la espacialidad textual. La primera de las asociaciones que se pueden establecer entre las palabras de los paralelismos indicados, tanto fonológica (por acento rítmico) como espacial (por la centralidad que ocupan en la estrofa) es "rostro"/"lomo" y "potros"/"heraldos", todos sustantivos donde predomina la vo-

LOS HERALDOS NEGROS

cal "o" y cuyos significados establecen una relación entre el mundo humano (cultura), al que pertenecen "rostro" y "heraldo", con el mundo animal, al que pertenecen "lomo" y "potro". Los complementos que reciben estas palabras también pertenecen a la serie cultural o animal. Pero la combinación de los núcleos y los modificadores en algunos casos relaciona una y otra serie fundiendo los límites entre el mundo cultural y el animal. Así, "rostro fiero" y "lomo fuerte" pertenecen a series distintas pero significan a los hombres implícitos en quienes caen los golpes. De esto resulta que para dar cuenta del sufrimiento humano, no alcanzan los términos del lenguaje que remiten al hombre y sus producciones, sino que, por un lado, se debe recurrir a palabras cuyos significados de fuerza y vigor animal aportan el sentido que se quiere dar a los hombres que sufren; y por otro, al confundir los límites entre las series léxicas del mundo natural y cultural, animaliza la figura humana bajo el efecto de los "golpes". Estas combinaciones y asociaciones lingüísticas se relacionan a su vez con otras expresiones del poema contribuyendo a la construcción del sentido total.

En la misma estrofa, el paralelismo rítmico-fónico "lomo más fuerte"/"nos manda la Muerte" asocia muerte/fuerte lo cual genera el significado que surge de relacionar las palabras entre sí y con los "golpes tan fuertes", es decir, la fuerza de la muerte como destino único e irrevocable de todos los hombres como parte de esos golpes que éstos reciben.

Los paralelismos de la estrofa siguiente presentan una asociación entre "Cristo"/"Destino" (ambas están con mayúscula y reciben el acento fuerte del segundo hemistiquio de los dos primeros versos) que por su significado las opone. Ya no hay Cristos que justifiquen y den sentido a la existencia humana, sólo queda el destino de cada uno, que es su

frir. En el segundo verso "fe adorable" se relaciona fonéticamente con "blasfema" reforzando la oposición Cristo/Destino y la acción del segundo: blasfemar la fe adorable. El sustantivo "caídas hondas" que indican la acción que realizan los Cristos y la fe ("caer"), invierte en el lugar que ocupa, las expresiones que sería esperable encontrar en el discurso religioso tradicional. Un sustantivo semánticamente neutro para este discurso no provocaría el significado adicional de la inversión. Por esto, "caídas hondas" se opone a todos los otros sustantivos de la lengua que virtualmente podrían ocupar su lugar en la oración sin alterar el significado tradicional (por ejemplo "ascensiones", "llegadas", "sacrificios", "adoraciones", etc).

El paralelismo entre el segundo y el cuarto verso de la tercera estrofa asocia "fe" y "pan" evocando el significado cristiano del pan (hostia) y relaciona "blasfema"/"quema", ambas palabras de sentido negativo que modifican sintácticamente a los elementos de la religión que el sujeto está negando (fe, pan). Así, "fe" y "pan" quedan denegados por acción de las asociaciones lingüísticas aunque no se lo enuncie literalmente.

El paralelismo de la tercera estrofa repite literalmente las tres primeras palabras para agregar un complemento a la última: "vuelve los ojos"/"vuelve los ojos locos". La repetición y el complemento agregado suman un significado adicional al meramente superficial: evocan la desesperación del hombre frente a esos golpes. A esto contribuye también la aceleración del ritmo provocado por el encabalgamiento "como/cuando".

Entre la primera y la última estrofa, enmarcando el poema, se presenta un paralelismo que repite algunas palabras en las mismas posiciones del verso. "Todo lo sufrido" se equipara a "todo lo vivido", son una y la misma cosa y se "empezan" en lo más profundo del hombre dejando las marcas del sufrimiento, el alma y la mirada. La imagen

del descenso ("empozar") se torna significativa al oponerse al ascenso (cielo, Cristo, Dios, paraíso) que el discurso cristiano propone para la vida humana. Así, las relaciones semánticas, fónicas y sintácticas establecen una relación espacial y una serie de significados textuales y extratextuales que una lectura lineal y literal no tendría en cuenta.

Las asociaciones léxicas del poema ponen en escena el mecanismo de enunciación o construcción más superficial del poema y tal vez son las que muestran mejor cómo el texto fue compuesto pasando de un núcleo semántico a otro. Escribir una palabra evoca todo un grupo de otras con las que se asocia de algún modo y esas asociaciones hacen avanzar el poema armando el sentido total.

"Golpes tan fuertes" genera "golpes como del odio de Dios", que a su vez provoca "Muerte", "Cristos del alma", "fe adorable", "Destino blasfema", "golpes sangrientos", "pan", "palmada", "culpa" por asociaciones semánticas y fónicas; esta es la serie léxica correspondiente al campo semántico de los elementos religiosos.⁵ La otra serie léxica corresponde al campo semántico de las imágenes de descenso, de oscuridad y de los elementos naturales y culturales que definen los golpes: "golpes tan fuertes", genera "resaca de todo lo sufrido", "empozara", "zanjas oscuras", "rostro más fiero", "lomo más fuerte", "potros...", "heraldos negros", "caídas hondas", "golpes sangrientos", "empozar", "charco". En medio del cruce de estos dos campos semánticos está el hombre, receptor de todo lo anterior, compartiendo su lugar con "golpes sangrientos", que en el encuentro de las dos series, relaciona el sufrimiento humano con el sacrificio de la sangre de Cristo. La repetición "hombre/pobre/hombro" pone de manifiesto la actitud compasiva del poeta prolongándose en ecos de queja (como en las antifonas re-

ligiosas). Todas las asociaciones giran en torno a un artículo semántico creado por el mismo lenguaje en un intento de definir y explicar los golpes de la vida y la posición indefensa y desvalida del hombre frente a ellos.

El lenguaje del poema pone de manifiesto el proceso de enunciación lingüística que, por algún tipo de asociación entre palabras y frases, genera el texto y construye un sentido que surge de la totalidad de las asociaciones y relaciones. Desde el "Hay golpes" inicial, cada una de las definiciones dadas va expandiendo su sentido al tiempo que frustra la posibilidad de una palabra definitiva sobre ellos. El lenguaje debe repetirse a sí mismo y hacerse circular para poder dar cuenta del sufrimiento humano: del "odio de Dios" debe ir a los "Cristos del alma", de las "zanjas oscuras" a los "heraldos negros", "las caídas hondas", "la Muerte" y así sucesivamente. La poesía como instrumento de indagación no puede decir la palabra definitiva, no hay un nombre en el lenguaje para esos golpes como no hay explicación posible para el hombre que sufre. En este sentido, la repetición final se carga de connotaciones; el poema comienza y termina con la misma constatación, es decir que después de haber intentado una respuesta se concluye en la imposibilidad de darla. El no saber del poeta se transforma en un no saber decir, en un vacío de palabras y sentido para la vida humana.⁶

Pero junto a esta imposibilidad de la palabra, el trabajo enunciativo del poema construye un sentido. Este se convierte en otro lenguaje significativo que remite constantemente a sí mismo expandiéndose para poder enunciar y sin embargo, no logra nombrar aquello que se constata como exterior: los golpes, la orfandad del hombre, la muerte, etc. Este segundo lenguaje es la lengua del poema que crea su propio mundo de palabras y adquiere su significado a partir de las remisiones lingüísticas internas

LOS HERALDOS NEGROS

y de la relación establecida con otros lenguajes: la persona poética ya no responde a su papel en el discurso poético tradicional y modernista (su ignorancia es su único saber), y a su vez, subvierte el discurso de la tradición hispano-cristiana, cuestionando los argumentos por él proporcionados para dar sentido a la existencia humana (Cristo, fe, pan, Dios, caída, culpa).⁷

Vallejo pone de manifiesto en la enunciación del poema que el lenguaje, si bien está cargado de significados y connotaciones, es un instrumento de análisis deficiente, intrínsecamente limitado para dar cuenta de los grandes problemas del hombre; por eso se ve obligado constantemente a "volver a decir". No puede nombrar lo innombrable, aquello que explique el vacío que se ha instalado en la vida del hombre.⁸ Luego, en *Trilce*, intentará superar esta limitación de la lengua y entonces el sistema de asociaciones no será analógico como hasta ahora, sino que a través de la asociación insólita buscará significar lo que no se puede nombrar directamente. En *Los Heraldos Negros*, la limitación tal vez más intrínsecamente humana que Vallejo tiene que enfrentar en tanto poeta es el lenguaje mismo. Por esto, manifiestos en la lengua misma del poema, el proceso de búsqueda de un conocimiento y el de enunciación poética culminan en un vacío de respuesta y saber que no es otro sino la imposibilidad de decir más.

Notas:

1. En *Prosas Profanas*, Rubén Darío incluyó un poema titulado "Heraldos" estructurado en base a anuncios de la llegada de diversos personajes femeninos mitológicos.
2. Jean Franco, *César Vallejo, La dialéctica de la poesía y el silencio*, Sudamericana,

Bs. As., 1984, p.64.

3. Julio Ortega, *La teoría poética de César Vallejo*, Del Sol editores, U.S.A., 1986.

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

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

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los / ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una / palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpas, en la / mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo / no sé!

5. La palabra "palmada" reúne "pan" y "alma"; constituye una imagen materializada, concreta y cotidiana que recuerda la orfandad del hombre en el "alma" por falta de "pan" (en sentido espiritual), es decir, de la unidad trascendente que de sentido a su existencia.
6. Otros poemas del libro presentan una estructura semejante a la del poema inicial. En "Agape", "La cena miserable" y "Espergesia", por ejemplo, cada estrofa

SILVIA GENNARI

es una redescipción y expansión de las situaciones iniciales. Las repeticiones que enmarcan y estructuran estos poemas, "Hoy no ha venido nadie", "Hasta cuándo la cena durará", "Yo nací un día que Dios estuvo enfermo" junto con "Todos saber que vivo", respectivamente, señalan que la indagación de la poesía culmina en el mismo punto de partida, implicando la imposibilidad de decir más y de explicar la situación humana (sufrimiento, hambre, in comunicación, destino, etc.)

- 7 . En el caso de otros poemas, se cuestiona también modelos de conducta generados por el discurso ortodoxo. La distancia irónica entre el título y el contenido de "Agape" o el mismo título de "La cena miserable" niegan la posibilidad de comunión verdadera entre los hombres y el ejercicio de la caridad (en el caso de "Agape") entendida en el sentido tradicional de "dar" sin promover concretamente el bienestar del otro.
- 8 . Curiosamente en esto también Vallejo re toma el sentido de expresiones coloquiales (como ocurría con los "golpes"), aquellas que se dicen cuando algo nos ha conmovido profundamente y no le encontramos explicación: ¡esto no tiene nombre!

