

# El ser que se disocia

Con *Los heraldos negros*, César Vallejo se instala en la poética más avanzada entre las entonces disponibles en Hispanoamérica: el modernismo. Remeda a Darío, «Darío de las Américas celestes!», brujo azul expresamente alabado en el poema «Retablo», y a Herrera y Reissig, implícitamente imitado, sobre todo en el tratamiento del soneto. Hasta el nombre del libro recuerda a Darío, quien titula «Heraldos» un poema alegórico de *Prosas profanas*. Y la diferencia resulta sintomática. Mientras Darío sueña con un desfile de mujeres ideales, fabulosas, Vallejo simboliza pálpitos funestos: los heraldos negros son los golpes que empozan el alma, son mensajeros de muerte. Vallejo se instala en el modernismo, pero a contramano, en controversia, mal parado.

Al optar por el modernismo, Vallejo escoge la mescolanza, un arte coleccionista, misceláneo; elige la poética de bazar. La adopta cuando se está operando el repliegue del cosmopolitismo ostentoso de Darío, el gran trotamundos babélico, locuaz, expansivo, enciclopédico, mimético, camaleón capaz de ser a la par telúrico y decadente, mundano y vernáculo. Vallejo llega en el momento de la interiorización intimista del posmodernismo, del regreso al origen, de la recuperación del mundo natal, de la búsqueda de la autenticidad, de la autoctonía. Coincide con Ramón López Velarde, con Gabriela Mistral, con Luis Palés Matos, con Baldomero Fernández Moreno. Llega cuando se quiere hacer concordar la ductilidad formal, la pericia instrumental que aporta el modernismo magno con el temperamento local, con la propia idiosincrasia, con la cultura nativa. Es decir, conciliar la soltura técnica, la variabilidad estilística con la personalidad profunda, con la referencia a la condición y al contexto reales. Se trata entonces de restablecer el pacto autobiográfico, de recuperar cierta mimesis realista, de afinar de nuevo en el terruño.

Vallejo se instala en un sistema disyunto, heteróclito, portador de contradicciones que el proteico Darío resuelve trabajando en múltiples registros simultáneos, proclamando la movilidad y la mutabilidad como principios de su estética. Pero en Vallejo, mucho más fáustico, más conflictivo, más ensimismado, más inquisitivo, más medular, esa versatilidad gozosa no funciona. *Los heraldos negros* proviene de una encrucijada problemática. Manifiesta una crisis de conciencia que es también crisis estética. Libro de búsqueda, dubitativo, resulta indefectiblemente incoherente. Es el libro de pasaje, el preámbulo de la explosión vanguardista de *Trilce*, no de transición porque en Vallejo todo es convulso, a sacudones, tenso, espasmódico. *Los heraldos negros* muestra la tribulación, las sacudidas, el estremecimiento que precede al desmadre de *Trilce*. Pone en evidencia un acorralamiento, un impase para el cual no hay atajo, no hay coartada. La salida es del orden catastrófico: desescribir lo escrito, desquiciarlo mediante una subversión radical, extremar la negación, hacer antiarte y contracultura, hacer aflorar el galimatías entrañable, abrir el texto a las potencias entrópicas.

*Los heraldos negros*, escrito entre Trujillo y Lima, adopta la estética disponible, la de la bibliogula, aquella que identifica musa con museo, que exhibe citas ilustres e íconos prestigiosos, que se pavonea con el despliegue transcultural, transhistórico y transgeográfico, con la mixtura de todas las estéticas finiseculares, con la astenia y la neurastenia, con las angustias crepusculares. Esa es entonces la modernidad preconizada y practicada por los cenáculos más progresistas en cualquier lugar de Hispanoamérica, hasta en las ciudades más retiradas. Ese cóctel de receta local e ingredientes importados adquiere rápida difusión y sorprendente arraigo. El modernismo cunde como una epidemia; coincide sin duda con la sensibilidad, con las expectativas, con la mentalidad de esa Hispanoamérica que quiere superar sus rémoras, abrirse al mundo, participar en el festín de la cultura metropolitana, trasplantar todo aquello que le permita actualizarse. Y el impacto del modernismo en el imaginario de nuestro continente tendrá larga secuela; sus marcas se detectan por doquier, hasta en la novela naturalista, hasta en las letras de tango y de bolero. El modernismo cunde y hace alianza con el novomundismo, con el americanismo idealista; es la matriz de las nuevas ideas. Preside la génesis de nuestras vanguardias, no sólo artísticas, también políticas.

En *Los heraldos negros* la impronta modernista se detecta de inmediato, por el azul emblemático diseminado por doquier —vino azul, leche azul, mano azul, azul urdido en hierro: todo puede ser azul—, por la visión pictórica que multiplica las referencias a un matizado cromatismo —«sombras gualdas», «cera tornasol», «lilas mostazas», «tarde amaranto», «velas cremas»—, por el abanico prosódico, por la fluctuación irresoluta entre el polo lírico, formalista, y el prosario de una textura que presagia la de *Trilce*. El modernismo es identificable en la panoplia transcultural, en lo exótico, en lo legendario y en lo esotérico como vehículos de evasión compensadora de las sujeciones, de las limitaciones empíricas, de la estrechez y del atraso de un ambiente provinciano y oprimente. Se lo reconoce en la mascarada, en lo paródico, en lo arqueológico, en el rebuscamiento manierista y en el alambicamiento simbolista, en esa amplitud que va de lo rimbombante y verboso, de la pompa y la opulencia, de lo teatral y operístico, al «cantar neurasténico de paria», a la «honda plomada» que baja por el «eje ultranervioso». En *Los heraldos negros* la ampulosidad y la altisonancia cohabitan con la sencillez más densa y cruda. Lo protocolar y áulico, lo hiperretórico, lo hiperliterario son coextensivos de las acometidas desestructurantes de una subjetividad que irrumpe y tira hacia su voraginoso centro, que no va a permitirle a Vallejo acomodarse ni en lo figural ni en lo prosódico al sistema de representación modernista. Vallejo está ya en el punto de ruptura, padece el ocaso de los dioses y la ineficacia de los filtros modernistas. La suntuosa puesta en escena, el extrañamiento transfigurador son arrebatados por los pujos entrañables, por lo pulsional destructivo, tanático, por el maremagno interior, por lo oscuro y sin rostro.

Si el alambicamiento le es inherente —por eso los dispositivos de *Trilce* son tan complicados como los de *Los heraldos negros*—, no puede con el preciosismo, el fanatismo, el decorativismo modernistas. Su desazón, su desasosiego son excesivos. No puede suspender, armonizar, sublimar. No puede asumir de modo convincente ni la sofisticación de las estilizaciones modernistas ni el eros exculpado buscando con soltura todas las satisfacciones imaginables. La lujuria y la lubricidad transgresivas lo desajustan, lo

asustan. No consigue acomodarse a la voluptuosidad, a la evanescencia, a la visión enjorada y festiva. Para Vallejo no hay distensión, no hay retiro, no hay recreo; nada le permite evadirse placenteramente, evitarse. No es un esteta hedónico, en busca de quimeras, que pueda ejercer una fantasía en libre vuelo; no funcionan en él las escapatorias fabulosas; no hay alfombra mágica que valga. En Vallejo, el sistema de representación modernista no opera a gusto, chirría. O no lo asume con el grado de identificación suficiente, y no puede evitar lo desparejo, la desproporción, una dinámica entrópica que le impide el ajuste y la coherencia requeribles. (A diferencia de Eguren, quien en lo utópico o ucrónico se mueve a sus anchas, halla su campo privilegiado de acción). O Vallejo no consigue asentar su poesía en ese espacio, porque no adquiere el dominio necesario: no posee la pericia, no llega a consumir su cabal adquisición. No consigue instalarse en la estética armónico-extensiva, la del despliegue proporcionado, simétrico, en la homología homófona, en la concertación unitaria. Hay en *Los heraldos negros* una torsión excesiva, expresionista. Nada logra la regularidad, la tersura integrales. Vallejo carece de soltura prosódica, la métrica se le desquicia, las rimas son pesadas, a menudo cacofónicas, a la diablo. Como se ve en varios poemas, el imperio de la rima impone absurdos finales de verso. O puede que la lógica cohesiva ya no tenga vigencia, que el absurdo sea deliberadamente provocado para dar paso a un arbitrio que no acata reglas, relaciones sensatas. Puede que el patrón sea ya la desmesura, el desatino, la acción de la potencia frenética, desquiciadora, aquella que predice *Trilce*.

Esta desarmonía se ve con nitidez en el plano de las imágenes, en lo figural donde reina una disparidad desconcertante. Vallejo mezcla términos que remiten a contextos muy disímiles, provoca asociaciones incongruentes, entrevera los ejes de referencia, moviliza sentidos tan traslaticios que no hay marco capaz de contenerlos; embrolla la textura, radicaliza sus metáforas. Véase, por ejemplo, en «Deshora», esa extraña ristra de metáforas insólitas en torno de la falta de mujer lustral y del alma contrita en retirada. Los dos ápices del dolo son los pasajes de mayor transgresión lógica, los más interiorizados y los más somáticos:

cuando ha cuajado en no sé qué probeta  
sin contenido una insolente piedra, (...)  
ni una migaja de tu voz; ni un nervio  
de tu convite heroico de luceros.

Vallejo no puede instalarse en lo mítico. En toda evocación ensoñadora, en toda escapada a lo fabuloso de *Los heraldos negros* hay una irrupción disonante (irritante), hay una transversalidad negativa que perturba el remonte, que impide la completa transfiguración. No puede ser exótico, no puede ser pagano, no puede ser erótico. No falta la escenificación exótica de neto cuño literario. No faltan los mitemas literarios, las traslaciones fabulosas, los típicos viajes transculturales del modernismo. Están «los brahmanicos elefantes reales», «el festín pagano», el «mosto de Babilonia», Holofernes, Osiris, Sardanápalo. Hay en *Los heraldos negros* un campamento griego, correrías de tigres, ocasos atenienses, griegas manos matinales, un desfile de dromedarios. A este repertorio fantasioso pertenecen las evocaciones bíblicas: el rosado Jordán, la sinfonía de olivos, la dulce hebrea y la tajante Judith. Pero el exotismo nunca predomina del todo: aparece, instaura su dispositivo escenográfico y es pronto subsumido por la subjetivi-

dad insumisa, por ese yo desasosegado que frustra toda fuga imaginaria, que se apodera de la producción fabulosa para desviarla, para devolverla al fondo convulso, para referirla al sujeto revuelto, para convertirla en vector de la pujanza negativa o en símbolo del ser disociado, para reconducirla por el desfiladero de los nervios hacia su epicentro tenebroso. Típica de *Los heraldos negros*, esta reversión se ve netamente en «Nervazón de angustia» y en «Pagana».

«Nervazón de angustia» propone la salomónica Sulamita, la vislumbre del desierto oriental, el sinfónico olivar, la «dulce fiesta asiática». Las figuraciones legendarias actúan como base de lanzamiento de la imaginación, como levadura literaria para levantar el texto. La transfiguración suntuaria, la prosopopeya áulica constituyen efectos de alejamiento enaltecedor, de distinción y distanciación estéticas. Estos motivos placenteros, de halago ensoñador, se entrelazan con los de la crucifixión, materializada agresivamente en los clavos punzantes, lacerantes que representan la repercusión somática de una carga de sufrimiento intolerable, la mala vida del locutor lírico, quien pide a la mujer maternal y lenitiva que mitigue su calvario. El yo enfático, altisonante, hiperbólico monta con estos símbolos su dramaturgia patética para dar cuenta de su neurosis, de su angustioso abatimiento:

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

O sea que toda esta panoplia prestigiosa, este derroche de íconos opulentos, toda la hinchazón retórica, la grandilocuencia teatral termina en autoanálisis, en constancia casi clínica de la alienación, en registro de lo psicótico. Y de pronto, en medio del desfile regio, en medio de ese lamento amplificado por el transporte mitopoético, sobreviene el descendimiento a la condición miserable, a la localización real, a la verdadera existencia, la del paria aplastado:

Son las ocho de un mañana en crema brujo...  
Hay frío... Un perro pasa royendo un hueso de otro  
perro que se fue... Y empieza a llorar en mis nervios  
un fósforo que en cápsulas de silencio apagué!

El sistema de representación no posee ya ni la coherencia ni la eficacia que Darío o Herrera y Reissig, los padres literarios de Vallejo, le infundían. Aquí hay demasiada mezcla de instancias antitéticas; el transporte está trabado por esta remisión de lo mítico a lo explícitamente psicológico, por este autismo que impide las transmutaciones liberadoras, el vuelo evasivo. La sublimación se frustra subsumida por la descarga neurótica, por la angustia que todo lo retrotrae hacia su fúnebre centro, centro triturador. El sistema no funciona porque la disparidad no puede ser integrada cohesivamente. La pérdida de la unidad es irreversible. Ya no rige ningún principio capaz de restablecer la concertación armónica. Vallejo optará por desembarazarse de estas mediaciones magnas, de los préstamos a la cultura monumental, de la galería legendaria para asumir el desbarajuste interno y convertir el terremoto mental en módulo y motor de lo poético.

Con «Pagana» pasa lo mismo. Hay parecida inflación. Se despliega la panoplia lujo-

sa. Una Babilonia recamada sirve de teatro a la orgía sanguinolenta con la «hembra proteica», voluptuosa victimaria del amante inmolado en el ritual erótico. Pero todo este atesoramiento figural, este «festín pagano» resulta conductor de desesperanza, de carencia, de fracaso:

Mosto de Babilonia. Holofernes, sin tropas,  
en el árbol cristiano yo colgué mi nidial;  
la viña redentora negó amor a mis copas;  
Judith, la vida aleve, sesgó su cuerpo hostial.

Lo patente en los poemas donde se pone en juego la panoplia mitológica es el uso singular que Vallejo hace de estos iconos, sus asociaciones insólitas, su mixtura sincrética. Con ellos traba metáforas que consternan, opera entrecruzamientos simbólicos a menudo estrafalarios. Estos iconos son desviados y desfasados; no llegan a conformar un marco de referencia, a configurar un soporte escénico suficiente. Vallejo los emplea directa y arbitrariamente como agentes metafóricos, conectándolos mediante relaciones subjetivas de sentido. A menudo estas conexiones resultan indescifrables. No estamos lejos de los efectos metafóricos de *Trilce*:

Sardanápalo. Tal, botón eléctrico  
de máquinas de sueño fue mi boca.

Vallejo no encuentra puerto para su anclaje, no halla socaire, dónde morar de lleno, morar a gusto. No puede quietarse, conciliar, identificarse. El desequilibrio lo acosa, los fantasmas lóbregos no le dan sosiego. Vallejo no puede ser pagano ni en el plano de lo imaginario, de las proyecciones oníricas. Tampoco puede ser erótico. Lo erótico —el poema como estancia o cámara nupcial, como fetiche que posibilita la posesión imaginaria del objeto deseado, el poema como intermediario liberador de la producción fantasmática, como espacio donde se despliega la omniposibilidad, la omnipotencia amorosa— sólo consigue su realización integral en dos poemas. Uno es «Nochebuena», soneto valseado de la fluidez ondulante, trompo erógeno donde el ritmo aliterativo, el efluvio melifluo todo lo empareja. El otro es «Capitulación», el soneto de la sensualidad crispada, sinusoidal, satánico, donde los senos son lenguas de fuego y son serpientes. En ambos lo erótico halla expresión cabal porque los dos cumplen cabalmente el programa modernista. «Nochebuena» imita al Darío de «Era un aire suave» o de «Sonatina» y «Capitulación» al Herrera y Reissig de «Cromos exóticos». Los otros, los más, están asaltados por una «jauría de remordimientos» y lo erótico se frustra.

Vallejo no puede entregarse al gozo sensual sin complejo de culpa, no puede ser un perverso polimorfo, asumir plenamente los mandatos del cuerpo, darse al juego amoroso, alcanzar la plétora sexual. No puede ser disoluto. El sexo se liga en él con pérdida, caída, condena. Se relaciona con la mancilla, con lo fangoso; despierta la conciencia pecaminosa. Vallejo lo representa siempre como antesala de la muerte. Va acompañado por un cortejo de imágenes fúnebres, evoca lo sepulcral, el «sexo tumba»:

Amada, vamos al borde  
frágil de un montón de tierra.  
Va en aceite unguida el ala,  
y en pureza. Pero un golpe,  
al caer yo no sé dónde,  
afila de cada lágrima  
un diente hostil.

Vallejo no puede metaforizar el amor sin apelar a la simbología religiosa, sobre todo a la crucifixión, al martirologio. El imaginario de Vallejo está modelado por la matriz cristiana. No puede ser ni «voyeur», ni sátiro, ni sádico, ni vampiro. Tiene demasiada conciencia de la endeblez, de la transitoriedad, de la falta. Es un buscador del sentido, desesperado por tanta insignificancia; un apetente ontológico condenado al no ser; un metafísico en constante querrela con Dios que se eclipsa, que reparte injustamente la suerte, que desampara a sus criaturas, que las deja en ayuno y a la deriva. Un penitente no puede ser erótico. En «Espergesia» dice:

Todos saben que vivo,  
que mastico... Y no saben  
por qué en mi verso chirrían,  
oscuro sinsabor de féretro,  
luyidos vientos  
desentrocados de la Esfinge  
preguntona del Desierto.  
Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo,  
grave.

Vallejo no consigue conciliar seso con sexo. Todos los encuentros amorosos fracasan. La mujer carnal los encharca; la unión con la ideal, cobijadora, reparadora no se consuma por desencuentro o porque el amante, sumido en la negrura del no ser, en la neurosis desarticuladora, en la «nervazón de angustia», resulta irrecuperable, irredimible. Los pujos desestructurantes, la transversalidad negativa imponen la discordancia, la escisión, el desencajamiento. Ni la «linda Regia» ni «la andina y dulce Rita» consiguen curar a Vallejo de su «charco de culpa», de su «bloque de hielo», de su «enorme pedrada». Nadie lo saca de su «hospital de nervios», nada lo exime «del crudísimo día de ser hombre». No le queda a Vallejo evasión que lo sosiegue. No puede escapar de sí. No le queda sino dar el salto abismal de *Trilce*.

Saúl Yurkievich