

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 2, n.º 4, julio-diciembre, 2019, 45-69

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v2n4.5180

El Vallejo «verde» de *Los heraldos negros* «Green» Vallejo in *The Black Heralds*

STEPHEN M. HART

University College London

(Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>



RESUMEN

A diferencia del enfoque en la «negrura» y el «pesimismo» favorecido por algunos críticos en sus análisis del primer poemario de César Vallejo, en este ensayo utilizo la ecocrítica para investigar el papel desempeñado por «lo verde» en *Los heraldos negros*. Inicio mi análisis con los poemas juveniles, tales como «Fosforencia» y «Transpiración vegetal», y propongo que son importantísimos para entender la fascinación primordial que tenía Vallejo por la naturaleza, como también son cruciales aquellos poemas de *Los heraldos negros* en los cuales Vallejo plantea «lo verde». Luego paso a una investigación de cómo Vallejo describe su relación incestuosa con su sobrina por medio de la metáfora de la narrativa herética de la relación sexual

entre Cristo y María Magdalena en poemas como «Nervazón de angustia», «Comunión» y «Setiembre», y sugiero que revelan un lado «verde» del yo poético de Vallejo. Finalmente, recorro a las teorías del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss sobre lo «cocido» y lo «crudo», y la prohibición del incesto como la piedra angular de la cultura humana para proponer que el yo poético de Vallejo buscaba la dulzura en un mundo en que pudiera prescindir de la necesidad de comunicarse con los demás al mismo tiempo que rehusaba cambiar de mujeres, para así poder, citando las palabras de Lévi-Strauss, «vivre entre soi».

Palabras clave: César Vallejo, lo verde, interpretación «verde», incesto, *The Black Heralds*.

ABSTRACT

Running counter to the focus on «blackness» and «pessimism» that some critics emphasise in their assessment of César Vallejo's first published collection of poems, in this essay I use an eco-critical approach in order to focus on the role played by greenness in Vallejo's 1919 collection, *The Black Heralds*. I start with the early poems such as «Phosphorence» and «Vegetal Transpiration» and argue that they are important for an understanding of Vallejo's primordial reliance on nature, as are those poems in *The Black Heralds* that focus on greenness. I then pass to an analysis of the ways in which Vallejo portrays his incestuous relationship with his niece via the heretical account of Christ's sexual relationship with Mary Magdalene in poems such as «Nervy Frenzy of Anguish», «Comunion» and «September», and suggest that these reveal a «green» side to Vallejo's poetic persona. Finally I draw on Claude Lévi-Strauss's theory of the «cooked» and the «uncooked» and his related theory of the prohibition of incest as underpinning human culture in order to suggest that Vallejo's poetic persona sought the sweetness of a world in which he

could escape the need to communicate through the exchange of words in the same way that he refused to exchange women, and thereby, in Lévi-Strauss's words, «vivre entre soi».

Key words: César Vallejo, greenness, «green» interpretation, incest, *The Black Heralds*.

Recibido: 09/06/19 Aceptado: 15/07/19

Se ha enfocado muy poco en las semejanzas entre el gran poeta peruano César Vallejo (1892-1938) y el gran poeta andaluz Federico García Lorca (1898-1936). Así, Luis F. González-Cruz, ha estudiado la obra de estos dos poetas, añadiéndoles un tercero, Pablo Neruda, en su estudio *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca* (1975), pero el libro básicamente es una compilación de catorce ensayos, y hay muy poca discusión comparativa, si se excluye el análisis algo obvio de la obsesión por la muerte presente en la obra de los tres poetas (1975: 29-40; 88-95; 131-50)¹, de los puntos de clara sobreimposición, como, por ejemplo, el interés por la poesía popular y su adaptación, el gusto por el izquierdismo y la cultura popular, la experimentación formal y la fascinación por lo ilógico. Es importante hacer hincapié en el hecho de que nuestros dos poetas —Vallejo y Lorca— se conocieran en los años treinta: cuando Vallejo vivía en Madrid, Lorca trató de ayudarlo a forjar un camino en el mundo del teatro profesional². Hay también algunos ejemplos de temas y tópicos compartidos por ambos. Los famosos gitanos de Lorca

-
- 1 El autor habla de una supuesta «unidad» entre las tres obras por «la circunstancia de que los poetas escogidos sean todos de una misma generación» (1975: 9), pero hay muy poca convalidación de este punto.
 - 2 Esta ayuda, desgraciadamente, no llegó a gran cosa. En enero de 1930 Vallejo fue con Lorca a ver a Camila Quiroga para conversar sobre la posibilidad de representar una de sus obras teatrales en Madrid, aunque sin éxito alguno (Hart 2014: 273), pero por lo menos demuestra que existía cierta simpatía entre los dos poetas.

de «bronce y sueño» (1976: 13-14)³ tienen su correlato objetivo en los últimos versos del segundo poema de *Los heraldos negros*, en que el poeta peruano se dirige a la luna: «¡tú eres talvez mi corazón gitano / que vaga en el azul llorando versos!...» (Vallejo 1997: 147, tomo I)⁴. La atmósfera lunera del poema vallejiano, su relación apasionante con la muerte, en fin, sugiere un parentesco fuerte con la poeticidad lorquiana. Hasta se podría hablar de una semejanza entre la obra de los dos poetas en cuanto a la proyección del color, negro en el caso de Vallejo y verde en el de Lorca. Pero, algo paradójicamente, quiero centrarme, en este ensayo, en «lo verde» de Vallejo en *Los heraldos negros*, a despecho del color negro en su título. Según veremos, hay tres facetas del verdor de Vallejo.

1. LA NATURALEZA VERDE EN VALLEJO

A diferencia de un poeta tal como Pablo Neruda, para quien la naturaleza era una presencia constante, volcánica y abrumadora, para Vallejo la naturaleza era una presencia más bien suave y calmante. En efecto, la única fase de la obra vallejiana que se puede llamar ecocéntrica es la prehistórica, es decir, los poemas que escribió antes de publicar *Los heraldos negros*, tales como «Hay una flor floripondio...», «Fosforencia», «Transpiración vegetal», «Fusión», y «Primaveral» (67-80, tomo I). Son poemas en que la naturaleza se proyecta como un mundo fantasmagórico y reciclado («Esas luces que viste y te asombraron, / son gases que exhalaban / los huesos del cadáver ya podrido, / como el hedor que sale de un pantano»; 69, tomo I), un universo que vive y suda («también la planta suda»; 72, tomo I), y cambia mágicamente

3 «Romance de la luna».

4 «Deshojación sagrada». A partir de ahora se citará a través de Vallejo, César. (1997). *Poesía completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Solo se indicará entre paréntesis la página y el tomo correspondientes a la cita.

(«la nieve es sólo agua dura»; 74, tomo I), un lenguaje sabio que inspira a los hombres:

¡Es así, como en toda la Natura
fluye la nueva savia estremecida,
y en la fuente y el árbol te murmura
una gigante música de vida! (78, tomo I).

Es importante notar que, en estas poesías juveniles, Vallejo traza un circuito entre la naturaleza y el hombre, simbolizado por el poeta que escucha la naturaleza con reverencia *à la Victor Hugo*, ese «árbol» que le murmura al poeta «una gigante música de vida». Hasta ahora los críticos han minimizado la importancia de este puñado de poemas tempranos (escritos entre 1913 y 1915)⁵, pero en este artículo quiero replantear la importancia de este subsuelo ecológico y proponer que son unos poemas auténticamente «verdes» de Vallejo, es decir, escritos antes de que hubiera empezado a aprender cómo escribir poesía. Por eso, en mi opinión, estos poemas de la «prehistoria estética» como los llama Schneider (1971: 137, tomo I), son dignos de interés.

Vallejo se refiere a lo verde en dos ocasiones en *Los heraldos negros*, y ambas alusiones indican la centralidad de este símbolo en su universo poético, y son bastante semejantes al uso que se hizo de este término en sus poemas juveniles. Hay, por ejemplo, una referencia a «verdura» en «Medialuz»:

He soñado una fuga. Un «para siempre»
suspulado en la escala de una proa;
he soñado una madre;
unas frescas matitas de verdura,
y el ajuar constelado de una aurora (153, tomo I).

5 El ensayo de Luis Mario Schneider «Comienzos literarios de Vallejo» (1971: 137-181, tomo I) es una excepción.

Las «frescas matitas de verdura» deben entenderse como en una posición analógica con respecto a la referencia anterior a «madre» y la referencia posterior a «ajuar constelado de una aurora», y así la «verdura» puede interpretarse como la promesa de una nueva vida (es decir, como resultado de reunir la imagen de una madre embarazada y la del nacimiento de un nuevo día). En «Los pasos lejanos» Vallejo también explora las connotaciones vitales asociadas al «verdor»:

Hay soledad en el hogar sin bulla,
sin noticias, sin verde, sin niñez (232, tomo I).

Aquí, «verde» se asocia con todo lo que es positivo en la vida, como el ajetreo y el bullicio de la vida cotidiana («bulla»), con el lenguaje («noticias») y con la infancia («niñez»). En cada caso, Vallejo emplea la palabra verde para referirse a un estado ideal e idílico, asociado con el sueño y también con la infancia en *Los heraldos negros* (147, tomo I)⁶. Si contamos los poemas de Vallejo dedicados específicamente a la naturaleza en sus poemas póstumos, hay que aclarar que son bastante esporádicos: hay algunos en *Poemas humanos* en que la naturaleza desempeña un papel menor, tales como «Gleba» y «Primavera tuberosa» —ambos soviéticos— y otros tales como «Telúrica y magnética» y «El libro de la naturaleza» donde la naturaleza tiene un rol más sustancial (119-123; 147-149; 205), pero nunca puede compararse con la importancia que tiene en la poesía nerudiana, por ejemplo⁷.

6 Cabe señalar que, incluso cuando Vallejo adopta el imaginario cargado de joyas de los modernistas, está dispuesto a tomar esas joyas que son verdes. La «corona roja» de Cristo descrita en «Deshojación sagrada» se describe como «trágicamente dulce de esmeraldas» (147, tomo I).

7 Si comparamos *España, aparta de mí este cáliz* con *España en el corazón* de Neruda, la diferencia es impactante. Véase Hart 1988 (106-122).

Para tratar de entender la importancia de este subsuelo ecológico en la poesía vallejana, hay que rechazar, en mi opinión, las herramientas tradicionales de la crítica y emplear el nuevo sistema hermenéutico de la ecocrítica, que hoy en día algunos llaman las *humanidades verdes*. Pero ¿qué significa el término *humanidades verdes*? Aquí cito una definición del término que se encuentra en el prólogo del segundo volumen de la revista *Green Humanities*, que apareció en la primavera de 2017, y que dice así:

Por consiguiente, de los titulares de los periódicos y el discurso político estamos habituados hoy en día a noticias alarmantes sobre la intensificación de los peligros del calentamiento global, la fractura hidráulica o el «fracking», el aumento del nivel del mar y los gases de efecto invernadero. Con demasiada frecuencia, nos volvemos demasiado dependientes de los enfoques científicos basados en datos del mundo natural a expensas del discurso humanista. Se ha percibido un cisma entre las humanidades, aparentemente al margen o en una torre de marfil, mientras que las ciencias naturales a menudo toman la atención pública y se piensa que son líderes en temas ambientales. En *Green Humanities* creemos en el poder que tienen las humanidades, por ejemplo, un libro, un poema o una obra de arte, para influir en la opinión pública e inspirar el compromiso con cuestiones y causas ecológicas. *Green Humanities* pretende situar a las humanidades en la línea del frente no solo de las críticas ecológicas de vanguardia, sino también de los debates medioambientales que darán forma y determinarán el futuro de nuestro mundo. Hay que imaginar diversas colaboraciones y yuxtaposiciones de estudios dentro de las humanidades, así como en las ciencias ambientales y campos relacionados, todo con el objetivo general de persuadir a nuestra sociedad global a lanzarse hacia un futuro más sostenible.

La ecocrítica promocionada por las *humanidades verdes* ofrece una herramienta muy útil para explorar la proyección de la naturaleza en la obra literaria de aquellos escritores que pregonan la importancia del mundo verde, tales como Neruda en «Alturas de Macchu Pichu», pero con un poeta tal como Vallejo nuestra tarea resulta más difícil. Y hay una complicación aún más grande. Puesto que la interpretación de la cultura siempre tiene que estar atenta a las características de esa misma cultura, hay que aceptar que una lectura «verde» en el mundo hispánico siempre va a ser diferente en comparación con un enfoque «verde» en el mundo anglosajón. El término «verde», por ejemplo, tiene connotaciones en español que están completamente ausentes en el universo lingüístico inglés. Según leemos en el *Diccionario de la Real Academia*, hay veintidós acepciones del significado del término «verde», que son las siguientes:

1. adj. Dicho de un color: Semejante al de la hierba fresca o al de la esmeralda, y que ocupa el cuarto lugar en el espectro luminoso. U. t. c. s. m.
2. adj. De color **verde**.
3. adj. Dicho de un árbol o de una planta: Que aún conservan alguna savia, en contraposición al seco.
4. adj. Dicho de la leña: Recién cortada del árbol vivo.
5. adj. Dicho de una legumbre: Que se consume fresca, para diferenciarla de la que se guisa seca. *Judías, habas verdes*.
6. adj. Dicho especialmente de un fruto: Que aún no está maduro. U. t. en sent. fig.
7. adj. En alfarería, albañilería, etc., dicho de una labor: Hecha con materiales húmedos mientras no se secan.
8. adj. Dicho de un vino: Que hace entender, por su sabor áspero, que en su elaboración se mezcló uva agraz con la madura.
9. adj. Dicho de un conjunto de años de la vida: Correspondientes a la infancia o a la juventud.

10. adj. Dicho de una cosa: Que está en los principios y a la cual falta mucho para perfeccionarse.
11. adj. Dicho de una persona: Inexperta y poco preparada.
12. adj. Dicho de un cuento, de una comedia, de un chiste, etc.: Indecentes, eróticos.
13. adj. Dicho de una persona: Que conserva inclinaciones sexuales impropias de su edad o de su estado. *Viejo verde*.
14. adj. Dicho de un lugar: Destinado a ser parque o jardín, y en el que no se puede edificar. Zona, espacio verde.
15. adj. ecologista. Apl. a pers., u. t. c. s.
16. adj. Dicho de un producto: ecológico (||que no es perjudicial para el medio ambiente).
17. m. Alcacer y demás hierbas que se siegan en verde y las consume el ganado sin dejarlas secar.
18. m. follaje (||conjunto de hojas de árboles y otras plantas).
19. m. Señal de tráfico de color verde que, en los semáforos, indica precaución. *Al ver el verde, aceleró*.
20. m. Colorante o pigmento utilizado para producir el color verde.
21. m. coloq. Cuba. dólar (||unidad monetaria de los Estados Unidos).
22. m. pl. Pastos del campo para el ganado (RAE 2014).

Las primeras once definiciones tienen su equivalente en inglés, pero la duodécima y la decimotercera están ausentes del mundo anglosajón; la conexión entre lo verde y la sexualidad, en efecto, no existe en inglés. Esta connotación de verdor o verdura que refiere a una persona «que conserva inclinaciones sexuales impropias de su edad o de su estado» forma parte intrínseca de la lengua española, y los poetas tales como Lorca, por ejemplo, siempre han sabido jugar con los varios niveles de cada palabra. De hecho, el poeta andaluz recobra en su poesía esa connotación, y además la extiende. Tal es la habilidad poética de Lorca, que

consigue convertir el color verde en un símbolo ambivalente (Harvard 1972: 812-819)⁸, así que lo «verde» en su poema famosísimo «Romance sonámbulo», sugiere no solamente un colorido visual, sino que también insinúa la presencia simultánea del misterio, el erotismo impropio, la crudeza y la muerte trágica:

Verde, que te quiero, verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella suena en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas le están mirando
y ella no puede mirarlas (García Lorca 1976: 23-27).

Es precisamente la convergencia de estos cuatro temas —el misterio, el erotismo impropio, la crudeza y la muerte— lo que ahora me propongo profundizar en la segunda parte de este ensayo sobre *Los heraldos negros* de Vallejo.

2. LA SEXUALIDAD «VERDE»

Si tuviéramos que pensar en la implicación que podía tener lo «verde» en la obra de Vallejo, en términos generales, es cierto que habría que incluir el episodio más «verde» de su biografía, a saber,

8 Es interesante notar que el poeta galés también exploró en sus poesías la ambivalencia del símbolo «verde», especialmente en su poema famosísimo, «The force that through the green fuse drives the flower», y empleaba la palabra para sugerir la fuerza de la naturaleza, la crudeza y también la muerte (Harvard 1972: 812 y 819), pero, a diferencia de Lorca, la conexión con la sexualidad no aparece en la obra de Thomas.

el amor incestuoso del poeta peruano por su sobrina, Otilia Vallejo Gamboa. En mi biografía de Vallejo me he referido a este episodio como un evento fundacional en la creación de la personalidad del poeta; algunos me han criticado por mi «prurito» al incluir una alusión a esta relación en mi texto (Hart 2014: 20-23)⁹. Y, sin embargo, como voy a proponer más abajo, considero que ese evento es crucial porque nos abre un camino para explicar los enigmas, y no me refiero solamente a estas narrativas escondidas por la prudencia de Juan Espejo Asturrizaga (1955: 85)¹⁰, sino que también nos revela cómo Vallejo veía el lenguaje mismo. En mi biografía de Vallejo he señalado que hay varios puntos en que Espejo Asturrizaga cubre la vida de Vallejo con un velo discreto. También he analizado el empleo que Vallejo hizo de la historia bíblica de Holofernes, que fue decapitado por Judith, y este episodio de la Biblia me ha parecido crucial para entender la cosmovisión angustiada del poeta con respecto al amor, el cual se proyecta típicamente en términos trágicos (Hart 2014: 57-59). El término «trágico» no es una exageración porque, en el amor tal como se describe en su poema, el poeta literalmente pierde la cabeza. Pero, en este artículo, quiero explorar otra figura amorosa usada por Vallejo, la cual me parece aun más importante que la figura de Judith, y es la figura de María Magdalena —también bíblica— a la cual Vallejo recurrió como apoyo de escenario para su floreciente historia de amor.

La única referencia explícita que tenemos en *Los heraldos negros* a María Magdalena se encuentra en el poema «Setiembre». En la tercera estrofa de este poema, Vallejo se refiere a su amada con «tus ojos de Magdala» (174, tomo I); y está clara la referencia porque la figura histórica de María Magdalena era de Magdala,

9 Véase también <http://vallejosinfrontera.blogspot.com/2018/>.

10 Hay un ejemplo de cómo Asturrizaga narra las aventuras eróticas sin nunca decir el nombre de la amada.

un pueblo que se encontraba a orillas del lago Galileo. En este poema Vallejo habla de una riña de novios, de la cual se siente avergonzado, y dice —como enamorado— que «y te fui dulce» (174, tomo I). Vallejo dramatiza su relación con su amada, convirtiéndola en María Magdalena y —siguiendo la misma lógica— proyectándose a sí mismo como Cristo.

Recordemos que María Magdalena fue una mujer sanada por Cristo al principio de su ministerio, y que luego se convirtió en una seguidora, como leemos en el Evangelio según Lucas:

Aconteció después, que Jesús iba por todas las ciudades y aldeas, predicando y anunciando el evangelio del reino de Dios, y los doce con él, y algunas mujeres que habían sido sanadas de espíritus malos y de enfermedades: María, que se llamaba Magdalena, de la que habían salido siete demonios, Juana, mujer de Chuza intendente de Herodes, y Susana, y otras muchas que le servían de sus bienes (Lucas 8: 1-3).

También fue la primera persona en descubrir que Cristo había resucitado, como se afirma en el Evangelio según Juan:

Pero María estaba fuera llorando junto al sepulcro; mientras lloraba, se inclinó para mirar dentro del sepulcro, y vio a dos ángeles con vestiduras blancas, que estaban sentados el uno a la cabecera y el otro a los pies, donde el cuerpo de Jesús había sido puesto. Y le dijeron:

—Mujer, ¿por qué lloras?

Les dijo:

—Porque se han llevado a mi Señor y no sé dónde lo han puesto.

Dicho esto, se volvió y vio a Jesús que estaba allí; pero no sabía que era Jesús. Jesús le dijo:

—Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?

Ella, pensando que era el jardinero, le dijo:

—Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto y yo lo llevaré.

Jesús le dijo:

—¡María!

Volviéndose ella, le dijo:

—¡Raboni! —que significa: «Maestro».

Jesús le dijo:

—¡Suéltame!, porque aún no he subido a mi Padre; pero ve a mis hermanos y diles: «Subo a mi Padre y a vuestro Padre, a mi Dios y a vuestro Dios».

Fue entonces María Magdalena para dar a los discípulos la noticia de que había visto al Señor, y que él le había dicho estas cosas (Juan 20: 11-18).

Esta es la versión canónica de María Magdalena, pero su estatus cambió en 521 cuando San Gregorio Magno ofreció una nueva interpretación de ella, al unir distintos pasajes y personas de los evangelios:

Ella, a quien Lucas llama mujer pecadora, a quien Juan llama María, creemos que es la María de la que fueron expulsados siete demonios, según nos cuenta Marcos. ¿Y qué significaban estos siete demonios sino los vicios?... está claro hermanos, que la mujer usó previamente el unguento para perfumar su cuerpo en actos prohibidos. Eso que antes desplegaba de la manera más escandalosa es lo que ahora ofrece a Dios de la manera más admirable [...] Ella se había tenido para todo deleite, pero ahora se inmola a sí misma. Cambió la masa de sus crímenes por virtudes para servir eternamente a Dios por la penitencia, tanto como ella antes le había equivocadamente despreciado¹¹.

Esta versión de María Magdalena —la de una prostituta sensual pero reformada— hay que compararla con otra interpretación,

11 San Gregorio Magno, «Homilía XXXIII». Véase información sobre su recuperación posterior por el papado en «María Magdalena, apóstola de los apóstoles, 10.06.2016» (<https://press.vatican.va/content/salastampa/es/bollettino/pubblico/2016/06/10/apostol.html>).

la herética, según la cual María Magdalena fue la amante de Cristo. El *Evangelio de Felipe*, por ejemplo, contiene la siguiente declaración sobre la relación entre Cristo y María Magdalena:

Tal era María Magdalena, la compañera del Hijo. El Señor la amaba más que a todos los otros discípulos, y la besaba a menudo en su boca. El resto de los discípulos, viéndole amando a María, Le dijeron: «¿Por qué la amas más que a todos nosotros?». Contestándoles, Él dijo: «¿Por qué no los amo a ustedes como a ella? Cuando un hombre ciego y uno que ve están juntos en la oscuridad, ellos no difieren entre sí. No obstante, cuando la luz llegue, quien ve verá la luz; en cambio, el ciego permanecerá en la oscuridad» (55-56).

Aunque esta versión de María Magdalena fue rechazada por la Iglesia por ser herética, ha inspirado varias obras de ficción tales como *La última tentación de Cristo* (1988) de Martin Scorsese y *El código Da Vinci* (2003) de Dan Brown¹². Y también parece que inspiró a Vallejo en su poesía. No podemos decir con certeza si Vallejo tuvo acceso a escritos heréticos como *El Evangelio de Felipe* o *El Evangelio de María Magdalena*, pero podemos conjeturar que es muy probable que habría tenido un interés especial dado que sabía que era descendiente de dos sacerdotes que no habían respetado la ley de la castidad (Hart 2014: 20-23). Según veremos, Vallejo utilizó esta versión herética de la relación de Cristo con María Magdalena como un vehículo para describir su relación con Otilia Vallejo Gamboa.

Antes de entrar en la materia, es importante hacer algunas aclaraciones sobre el papel desempeñado por la religión en la

12 En 1969, la Iglesia romana revisó esta versión de María Magdalena y se promovió una nueva interpretación de su papel, como «Apóstol de los Apóstoles», es decir, el más importante de los Apóstoles y el único individuo que verdaderamente entendió a Cristo. Esta nueva versión inspiró la película, *Mary Magdalene*, dirigida por Garth Davis, que se estrenó en 2018.

obra de Vallejo. Por muchos años el debate sobre la religión en Vallejo fue canalizado por dos figuras poderosas y opuestas: Juan Larrea, para quien Vallejo era un poeta católico, y Georgette de Vallejo, para quien era un ateo marxista (Hart 1998: 710-723). Rafael Gutiérrez Girardot, por su parte, rechaza este tipo de maniqueísmo y prefiere una interpretación más cotidiana del papel de la religión en la obra vallejiiana. Ha señalado, por ejemplo, que las varias referencias a la historia sagrada y la vida y pasión de Jesús

permiten conjeturar que el «argumento de la obra» de *Los heraldos negros* consiste en una repetición del acontecimiento de la Crucifixión y de las partes relevantes de su prehistoria (la frase «tránsito de arcilla» sugiere también el barro del Génesis, no solo la Encarnación), pero no con el propósito de elaborar una poética, muy terrenal y en ocasiones algo blasfema *Imitación de Cristo*, sino con el intento de recrearla con una mirada infantil que le permita, como en un fúnebre juego de niños, reservarse el privilegio de ser Cristo o el mal ladrón, de repartir calvarios y cruces, coronas de espinas y penas, de designar en cada caso a quien toca el papel de María como madre o como amada, de la Magdalena como amada o como hermana, del padre que ausculta, como José, la huida a Egipto y de las otras máscaras en el sombrío Viernes Santo, mezclado de Jueves Santo pero sin esperanza de Pascua de Resurrección. De descendencia típicamente romántica —y toda la poesía moderna es, como dice Hugo Friedrich, «romanticismo desromantizado»— lo que hace Vallejo en *Los heraldos negros* es construir su teatro del mundo, su altar de máscaras sagradas, el Gólgota infantil y triste a la vez (Gutiérrez Girardot 1971: 335-350, tomo I).

Si seguimos la hipótesis de Gutiérrez Girardot, podemos interpretar el uso de Magdalena «como amada o como hermana», en el «altar de máscaras sagradas» de Vallejo, esencialmente como un juego poético.

Teniendo en cuenta la proposición de Gutiérrez Girardot, empiezo mi análisis del papel desempeñado por María Magdalena en la poesía de Vallejo con «Nervazón de angustia». Según leemos en las tres primeras estrofas del poema:

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!

Regreso del desierto donde he caído mucho;
retira la cicuta y obséquiate tus vinos:
¡espanta con un llanto de amor a mis sicarios,
cuyos gestos son férreas cegueras de Longinos!

Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía!
¡Sinfonía de olivos, escancia tu llorar!
¡Y has de esperar, sentada junto a mi carne muerta,
cuál cede la amenaza, y la alondra se va! (149, tomo I).

La referencia a su «amada eterna» como una «dulce hebrea» parece ser una clara referencia a María Magdalena, ya que esta fue una mujer hebrea que vivía en Magdala y, según varias fuentes, fue muy hermosa. La segunda estrofa parece confirmar la hipótesis de que Vallejo, en ciertos poemas, optó por adoptar la personalidad o «máscara» de Cristo, pues se refiere al desierto que ha visitado (como lo hizo Cristo durante cuarenta días y noches), se refiere a sus «sicarios» (como Cristo pudo referirse a los soldados romanos que lo ejecutaron), y hasta alude a Longino, quien, según la tradición cristiana, fue el centurión ciego que clavó una lanza en el costado de Cristo cuando moría en la cruz. La tercera estrofa dramatiza la escena bíblica en la cual María Magdalena espera pacientemente el cadáver de Cristo después de la crucifixión, hasta que, según Vallejo lo dice poéticamente, «la alondra se va», a saber, que el espíritu de Cristo abandona su

cuerpo muerto. En la última estrofa del poema, el poeta clarifica que su creación poética se ha construido sobre la base de la interpretación herética de María Magdalena:

¡Y en mi alma hereje canta su dulce fiesta asiática
un dionisiaco hastío de café...! (149, tomo I).

Su autodenominación («mi alma hereje») no podía ser más clara. Y la referencia a la «dulce fiesta asiática» es sin duda una alusión al hecho de que la mayoría de las herejías combatidas por la Iglesia desde la era patristica hasta la Edad Media, tales como el arrianismo y el catarismo, tenían su origen en el Oriente. El poeta efectivamente crea un *collage* al ensamblar diversos componentes culturales para expresar una visión del amor que incluye varios elementos tales como la herejía, el Asia, la fiesta, la dulzura, el vino y la locura (sugerido por la referencia a Dioniso) y que excluye elementos tales como lo canónico y el café, los cuales están asociados con lo cotidiano y lo aburrido. Así podemos aceptar la interpretación de Gutiérrez Girardot cuando sugiere que en el poema vallejiano hay una teatralización de «su teatro del mundo, su altar de máscaras sagradas, el Gólgota infantil y triste a la vez», pero debemos matizarla al añadir que a veces estas dramatizaciones poéticas se basaban en versiones heréticas de la Biblia.

Hay otros poemas de *Los heraldos negros* en los cuales hay una exploración semejante del «amor» de Cristo por María Magdalena. En «Comunión», por ejemplo, la descripción de su amante como «Linda Regia» podría ser una alusión a María Magdalena, dada su hermosura legendaria, y la tercera estrofa nos remonta específicamente a la época bíblica con la presencia del río Jordán:

Tu cuerpo es la espumante escaramuza
de un rosado Jordán;

y ondea, como un látigo beatífico
que humillara a la víbora del mal! (148, tomo I).

Parece una clara referencia a María Magdalena, por el detalle de la mezcla ambigua de sensualidad («espumante escamaruza») y pureza espiritual («que humillara a la víbora del mal»); la misma ambigüedad caracterizaba a María Magdalena según la Biblia (tanto la ortodoxa como la no ortodoxa). En la última estrofa del poema, Vallejo adopta la «máscara» de Cristo para describir la tragedia de su amor:

¡Tus pies son dos heráldicas alondras
que eternamente llegan de mi ayer!
¡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! (148, tomo I).

Vallejo recicla algunos episodios de la vida de Cristo —como Belén, la entrada en Jerusalén el Domingo de Ramos, y la bajada del Espíritu—, pero los moldea en su poema para personalizarlos. En el poema vallejiano, por ejemplo, se enfatiza la gran diferencia entre el presente —el momento en que el poeta entra al «Mundo»— y su pasado, descrito como «mi ayer» y «Belén». Es interesante notar que la metáfora principal usada por el poeta para describir su «Linda Regia», aparte del Espíritu (sugerido por las alondras) es el pie («tus pies son [...] tus pies son»). Si hacemos una comparación con la poesía amorosa tradicional, la de Petrarca, por ejemplo, en su *Canzoniere*, que favorece la cara, los ojos, la voz y las manos de la amada, el poema de Vallejo nos choca: alude simplemente a los pies de su amada. Pero la alusión es deliberada en el sentido de que el poeta parece indicar que su amada trata de seguir sus pasos cuando viaja al «Mundo» —que aquí podría ser, quizás, Lima—, cuando dice que sus pies

«eternamente llegan de mi ayer». Y también sugiere que el poeta decidió cerrarle el paso («¡Tus pies son las dos lágrimas / que al bajar del Espíritu *ahogué*»; mis cursivas). El poeta se proyecta en el último verso de la estrofa como «ya lejos para siempre de Belén», y parece inevitable interpretar a Belén como una referencia al pueblo natal de Vallejo, Santiago de Chuco. Dada la conexión estrecha entre Otilia Vallejo Gamboa y Santiago de Chuco —Vallejo y Otilia vivieron en la misma casa por muchos años— es muy probable que este poema sea una alusión al amor impropio y «verde» que Vallejo sentía por su sobrina. Sugiero que Vallejo decidió emplear deliberadamente el vehículo de un texto bíblico apócrifo para describir su amor por su sobrina. Así el epígrafe de *Los heraldos negros* —«Qui potest capere capiat EL EVANGELIO»— tendría otra connotación, más herética de lo que se ha supuesto hasta ahora, o, por lo menos, más irónica.

Hay un poema más que merece ser mencionado en este análisis del uso de textos bíblicos para describir el amor de Vallejo por su amada, y es «Ascuas». Este poema adopta una ética de sacrificio —André Coyné habla del «ambiente de profanación amorosa en el poema» (1957: 39)—, que es semejante a lo que hemos observado en varios de los poemas analizados arriba. Hay otras semejanzas en cuanto al registro y la imagen poética: los «vinos» de «Ascuas» (152, tomo I), por ejemplo, nos recuerdan la petición, «obséquiamme tus vinos», de «Nervazón de angustia» (149, tomo I); la «cruz» de «Ascuas» (152, tomo I) se asemeja a la «cruz» de «Comunión» (148, tomo I); los «lúgubres vinos» de «Ascuas» (152, tomo I), nos hacen pensar en la «champaña / negro» de «Comunión» (148, tomo I); y la referencia a «mi testa» de «Ascuas» (152, tomo I), descrita como «la sangre salvadora de Cristo» por González-Cruz (1975: 91), nos remite inmediatamente a la «testa inmensa» de «Deshojación» (147, tomo I). Esta sobreimposición en cuanto al vocabulario, la tonalidad y las metáforas religiosas entre dichos poemas («Setiembre», «Nervazón de angustias», «Comunión» y

«Ascuas») sugiere que forman un grupo unido. Como he sugerido en mi biografía de Vallejo, la destinataria de «Ascuas», «Nervazón de angustia» y «Comunión» puede ser identificada, y es Otilia, la sobrina de Vallejo (Hart 2014: 56-60). Propongo que no solamente estos tres poemas, sino que también «Setiembre» retratan a una amada, la cual es Otilia Vallejo Gamboa. La única diferencia entre los cuatro poemas es que, mientras que en «Ascuas» Vallejo recurre a la historia de Judith y Holofernes para describir su amor, en «Setiembre», «Nervazón de angustia» y «Comunión» emplea la relación Cristo-María Magdalena para retratar este amor «verde» inspirado por su sobrina.

3. LA ENDOGAMIZACIÓN «VERDE» DEL LENGUAJE POÉTICO

¿Cuáles son las implicaciones de este conjunto de poemas que Vallejo quería usar para afirmar el valor de su amor incestuoso por su sobrina? El primer punto que vale la pena destacar es que podemos definir este gesto de desafío con otros gestos, ya que al atacar la cultura humana también ataca la ortodoxia del catolicismo, el logocentrismo y hasta el lenguaje mismo. En esta tercera parte del ensayo me inspiro en la segunda estrofa de «Desnudo en barro», que reza así:

Fosforece un mohín de sueños crueles.
Y el cielo que murió lleno de voces
de nieve. Y madrugara, poeta, nómada,
al crudísimo día de ser hombre (209, tomo I).

Lo que me interesa especialmente en estos versos es la cosmovisión que nos ofrecen del poeta que nos explica cómo hay que entender este «crudísimo día de ser hombre». Aquí el término «crudo» tiene que ver con la sexta definición de «verde» ofrecida por la Real Academia y citada arriba, a saber, «dicho especialmente de un fruto, que aún no está maduro», y también

me basaré en la distinción trazada por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, entre lo crudo y lo cocido. En su estudio *Le cru et le cuit* presentó un análisis dinámico de la cultura en que la diferencia entre lo cocido y lo crudo establece y define la línea divisoria entre la cultura y la naturaleza. En otra obra, *Les structures élémentaires de la parenté*, el gran antropólogo francés demostró que la interdicción (prohibición) universal del incesto es la piedra angular de la cultura humana: «la prohibition de l'inceste est, à la fois, au seuil de la culture, dans la culture, et, en un sens [...] la culture elle-même» (2009: 14). Y —más importante para nuestro análisis— Lévi-Strauss también propone que esta prohibición tiene que ver con la creación de la lengua misma: «exogamie et langage ont la même fonction fondamentale: la communication avec autrui, et l'intégration du group» (2009: 565)¹³. En ese sentido, podemos decir que la prohibición del incesto es tan universal como la lengua:

Toutes ces prohibitions se ramènent donc á un dénominatuer commun: elles constituent toutes un *abus de language*, et elles son, à ce titre, groupées avec la prohibition de l'inceste, ou avec des actes évocatuers de l'inceste. Qu'est-ce que cela signifie, sinon que les femmes elles-mêmes sont traitées comme des *signes*, don on abuse quand on ne leur donne pas l'emploi réservé aux signes, que est d'être *communiqués*? (Lévi Strauss 2009: 568; cursivas en el texto original).

El último párrafo de la obra de Lévi-Strauss parece ser escrito para descifrar la obra de Vallejo porque habla del deseo sentido por todos los hombres de escaparse de la dureza de estas dos reglas que rigen, por un lado, el cambio de las mujeres y, por otro, el cambio de las palabras:

13 Hay que señalar que, en ese punto, Lévi-Strauss cita la obra del antropólogo británico W. I. Thomas; véase p. 565, n. 35.

Mais le climat brûlant et pathétique où sont écloses la pensée symbolique et la vie sociale, que en constitue la forme collective, réchauffe encore nos songes de son mirage. Jusqu'à nos jours, l'humanité a rêvé de saisir et de fixer cet instant fugitif où il fut permit de croire qu'on pouvait ruser avec la loi d'échange, gagner sans perdre, jouer sans partager. Aux deux bouts du monde, aux deux extrémités du temps, le mythe sumérien de l'âge d'or et le mythe andaman de la vie future se répondent: l'un, plaçant la fin du bonheur primitif au moment où la confusion des langues a fait des mots la chose de tous; l'autre, décrivant la béatitude de l'au-delà comme un ciel où les femmes ne seront plus échangées; c'est-à-dire rejetant, dans un futur ou dans un passé également hors d'atteinte, la douceur, éternellement déniée à l'homme social, d'un monde où l'on pourrait vivre *entre soi* (2009: 569-570; cursivas en el texto original).

Vallejo deliberada y conscientemente crea una dimensión endogámica en el terreno del lenguaje poético, la cual es análoga al incesto genético, para de ese modo vivir entre sí (*entre soi*) según el término lingüístico empleado por Lévi-Strauss. ¿Y cuáles son las reglas —o, mejor dicho, antirreglas— de esta dimensión endogámica del lenguaje? La primera consecuencia es que Vallejo crea un lenguaje poético dentro de la lengua (entendida en el sentido saussureano de lengua como un sistema usado para fines comunicativos por los miembros de una sociedad), el cual no se entrega a esa sociedad, o por lo menos no se entrega fácilmente a su público, es decir, el equivalente en el mundo literario del «otro hombre» a quien se entrega la hermana según el sistema taxonómico identificado por Lévi-Strauss. Al no entregarse, este lenguaje poético se guarda para sí mismo —la palabra de Vallejo no se «vende» a otros según las reglas de un sistema de cambio clientelar y se conserva en su propia casa—. Efectivamente, cuando Vallejo decide no entregar este lenguaje a otros, le quita su pasaporte de comunicabilidad.

¿Cuál es el resultado de la decisión tomada por Vallejo de «endogamizar» la lengua? Primero, se nota que las palabras gozan de esta pérdida del control y empiezan a crear un nuevo mundo basado en nuevas leyes; un adjetivo, por ejemplo, puede adoptar la modalidad de otro componente gramatical, el sustantivo puede comportarse como si fuera un adjetivo, el adverbio puede disfrazarse de sustantivo, y el sujeto puede convertirse en objeto. Esta aventura llegaría a su cúspide en *Trilce*, pero ya existen algunos indicios de esta trayectoria en *Los heraldos negros*. La primera y segunda estrofas de «Nochebuena» nos ofrecen un buen ejemplo de ello:

Al callar la orquesta, pasean veladas
sombras femeninas bajo los ramajes,
por cuya hojarasca se filtran heladas
quimeras de luna, pálidos celajes.
Hay labios que lloran arias olvidadas
grandes lirios fingen los ebúrneos trajes.
Charlas y sonrisas en locas bandadas
perfuman de seda los rudos boscajes (151, tomo I).

Vallejo adopta la pose de un modernista que describe una función social aristocrática (ha concluido la orquesta) llena de mujeres hermosas, hombres guapos, «charlas y risas», todo envuelto en un ambiente de misterio y amor. La oscuridad calienta la imaginación; así que hay «sombras femeninas», «quimeras de luna» y «pálidos celajes». Y en el segundo verso de la segunda estrofa, Vallejo nos engaña con la frase «grandes lirios fingen los ebúrneos trajes» porque no sabemos si son los «grandes lirios» los que fingen ser ebúrneos trajes, o si, al revés, son los «ebúrneos trajes» los que fingen ser grandes lirios. Las dos interpretaciones son válidas y completamente aceptables desde el punto de vista de la gramática. Vallejo nos obliga a aceptar esta ambigüedad, así que estamos viendo un mundo que nos engaña —tanto gramática

como visualmente— puesto que no sabemos cuál es el sujeto y cuál el objeto.

En conclusión: la palabra poética vallejana tiene mucha destreza y sabe copiar el ácido desoxirribonucleico de una palabra compañera de la misma manera en que lo hace un virus. En consecuencia, se complican y se vuelven ágiles las fronteras entre las palabras, y las palabras pueden actuar quiásmicamente, igualando las diferencias entre palabras diferentes y, al mismo tiempo, diferenciando entre palabras iguales. De esta manera, el lenguaje vallejano nos susurra: «lo que fue igual (hombre y sobrina) ahora es diferente, y lo que fue diferente (sujeto y objeto) ahora es igual». De esta manera, Vallejo crea en su poesía el reverso de la lengua, un mundo al revés —tanto de la vida como de la lengua—. Esta es la táctica poética usada por Vallejo para sostener su cosmovisión del «día crudísimo de ser hombre». Vallejo logra crear con su poesía (y en *Los heraldos negros* las raíces de este mundo ya están plantadas) un mundo indomable, prelogocéntrico, que rompe las leyes «cocinadas» de la sociedad humana, y se enfrenta con la crudeza de lo prehumano, lo endogámico, lo herético, lo crudo, lo verde...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COYNÉ, André (1957). *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Letras Peruanas.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1955). *César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923*. Lima: Juan Mejía Baca.

GARCÍA LORCA, Federico (1976). *Romancero gitano. Poema del cante jondo*. Madrid: Espasa-Calpe.

GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F. (1975). *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca: microcosmos poéticos, estudios de interpretación crítica*. Nueva York: Las Américas.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1971). «La “muerte de Dios”». En FLORES, Ángel (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo I. Nueva York: Las Américas, 335-352.

HART, Stephen M. (1988). «War within a War: Poetry and the Spanish Civil War». *iNo pasarán! Art, Literature and the Spanish Civil War*. Londres: Támesis, 106-122.

_____ (1998). «Vallejo’s “Other”: A Note on Versions of Otherness in the Work of César Vallejo (1892-1938)». *Modern Language Review*, 93, 710-723.

_____ (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Traducción de Nadia Stagnaro. Lima: Cátedra Vallejo.

HARVARD, Robert G. (1972). «The Symbolic Ambivalence of “Green” in García Lorca and Dylan Thomas». *Modern Language Review*, 67, 4, 810-819.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2009). *Les structures élémentaires de la parenté*. Berlín: De Gruyter Mouton.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*. Vigésimo tercera edición. Madrid: Espasa Libros.

SCHNEIDER, Luis Mario (1971). «Comienzos literarios de Vallejo». En FLORES, Ángel. (ed.). *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo I. Nueva York: Las Américas, 133-181.

VALLEJO, César (1997). *Poesía completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.