

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 79-91

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5200

## Resonancia de poemas franceses en *Los heraldos negros*

Resonance of French Poetry  
in *The Black Heralds*

MARIE-MADELEINE GLADIEU

CIRLEP - EA 4299

Universidad de Reims Champagne-Ardenne

(Reims, Francia)

marie-madeleine.gladieu@univ-reims.fr

<https://orcid.org/0000-0002-5000-1998>



### RESUMEN

Si es indudable la influencia de poetas románticos y modernistas, hispanoamericanos y españoles, la lectura de obras de poetas franceses del siglo XIX y comienzos del XX, románticos, parnasianos, simbolistas y otros dejó en este poemario huellas no menos ciertas. María Rosa Sandoval leía para el grupo de jóvenes poetas textos de Baudelaire, Nerval, Verlaine, Samain, Laforgue, Mallarmé, etc. Vallejo escuchó, entre otros poemas que también examinaremos, *Un coup de dés*, que despertó en él una serie de resonancias debidas a los sonidos del francés —cf. *La música verlainiana*—, interpretadas de varias maneras en su

creación. Algunas resonancias recuerdan el Romanticismo y las vanguardias, otras son más originales y personales, y la presencia de sonidos puros en *Trilce* invita a sospechar que en el primer poemario los sonidos desempeñaron ya un papel importante en la creación vallejana.

**Palabras clave:** resonancia, escritura poética, poesía francesa, César Vallejo.

## ABSTRACT

Without doubt romantic and modernist, Spanish and Hispanic American poets influenced César Vallejo, but reading poetry books from French authors of the XIXth century and beginning of the XXth, romantics, parnassians, symbolists, etc., certainly impacted the Peruvian poet. María Rosa Sandoval read in French for the group of young poets pieces of poetry from Baudelaire, Nerval, Verlaine, Samain, Laforgue, Mallarmé... Vallejo heard these texts, and read also other authors as we shall observe, especially «Un coup de dés», that awoke in his sensibility series of resonance proceeding from French sounds —cf. *The music for Verlaine*— that the poet interprets in his poems in different situations and imagery. Some examples of resonance remember Romanticism, avant-garde movements, other ones are more original and personal. Whatever many examples of pure sounds in *Trilce* seem to confirm that in the first poetry book, sounds and their resonance are important for César Vallejo's poetic creation.

**Key words:** resonance, poetic writing, French poetry, César Vallejo.

Recibido: 28/05/19 Aceptado: 05/06/19

¿En qué consiste la resonancia de los textos de un autor en la creación de otro, narrador o poeta? En la lectura personal, generalmente silenciosa, algunas imágenes, situaciones, acciones o palabras impactan al lector que las memoriza, interpreta e imagina, solas o dentro de su contexto. Así nace un juego de espejos entre la mente, la fantasía, del escritor y la del lector: estamos en presencia del problema de la recepción y la interpretación, sutil equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo. Lo vivido por uno y otro, su cultura, su manera de reaccionar ante lo propuesto por el lenguaje, siempre difiere en algo. El impacto de las palabras se amplifica cuando la recepción del texto, escrito en otro continente y en un idioma extranjero, se hace mediante la lectura en voz alta de la mujer querida, que domina ese idioma y traduce luego lo leído para el oyente.

...une langue non sue, c'est pour qui est au seuil de la science propre un son autre, un son qui n'a pas de place dans celle qu'il sait, un son qui oblige donc à prendre conscience du son dans la parole, de son existence, oui, mais même d'abord de son fait, aussi impénétrable que celui d'une étoile au fond de la nuit, d'une pierre sur le chemin. Or le son, si on le perçoit ainsi, en amont de toutes les significations, c'est la bêche qui retourne le sol durci du langage, le levier qui peut remonter des mondes (Bonnefoy 2016: 240)<sup>1</sup>.

La creación que nace bajo los auspicios de lo que podría llamarse el «teatro interior» del poeta y de las múltiples influencias que sufre, amplifica para el creador el contenido semántico y sonoro

---

1 ... una lengua que no se entiende es para quien esté empezando a descubrir la propia un resonar distinto, un resonar que no adviene en la que él conoce, un resonar que, por consiguiente, obliga a tomar conciencia del sonido dentro de la palabra, de su existencia, sí, mas incluso en primer lugar de su existir, tan impenetrable como el de una estrella en la noche cósmica, el de una piedra al borde de un camino. Ahora bien, el sonido así percibido, más allá de todos sus significados, es la lampa que remueve la tierra endurecida del lenguaje, es la palanca capaz de levantar mundos.

de las palabras, y mediante estas, la percepción del mundo que comunica en sus textos.

Sin negar la importancia obvia de Rubén Darío y otros poetas modernistas peruanos e hispanoamericanos —Santos Chocano y Amado Nervo entre los más leídos, y González Prada a quien el poeta dedica «Los dados eternos»—, Eduardo González Viaña, en *Vallejo en los infiernos*, recuerda la lectura en voz alta y en lengua original de poemas escritos en francés por poetas contemporáneos que hacía María Rosa Sandoval para el grupo de jóvenes escritores y poetas trujillanos (2009: 227), la cual dejó huellas en los poemas de César Vallejo, tanto en imágenes y situaciones como en sonoridades y ritmo de algunas palabras.

Los amigos de la bibliotecaria escucharon poemas, en verso y en prosa, de Baudelaire, Samain, Laforgue, Verlaine, afirma González Viaña. En la biblioteca a cargo de ella se encontraban también obras de Lautréamont —el franco-uruguayo Isidore Ducasse—, Nerval, Maeterlinck —belga de origen pero publicado en París—, Apollinaire. Vallejo sacó libros escritos por autores de lengua española o traducidos al español, y la lectura de María Rosa Sandoval le permitió el acceso a nuevas sonoridades y evocaciones, a otros mundos que el poeta descubre, imagina y se apropia a partir de las bases de su experiencia personal del universo propio, para luego integrar su creación. Es obvio que la resonancia no significa en el caso de Vallejo intertextualidad, sino huellas de imágenes y sonoridades de las cuales surgen en los poemas nuevas evocaciones, intensificación de algunas obsesiones presentes en los textos, y unas formas de interculturalidad que enriquecen la escritura poética.

Mediante la presencia de elementos comunes que se repiten en las obras poéticas, se observa un juego de espejos entre lugares naturales y universos fantaseados, tratándose de la evocación de paisajes o bien cercanos a Trujillo y a Lima, o situados en la parte

norte de Francia. La lluvia de invierno en Lima y la que cae en otoño en París, inacabable y fina, dan lugar a poemas de ámbito similar en Baudelaire —«Spleen»— y en Vallejo —«Lluvia»—. Los indicios de una lectura seguida de un comentario de «Spleen» surgen en «Lluvia». El agua que escurre por cristales y paredes formando goteras —*la pluie étalant ses immenses traînées / d'une vaste prison imite les barreaux* (Baudelaire 1972: 140)— corresponde a la imagen vallejana de «la gotera de tu amor» (Vallejo 1997: 223). Es una primera forma de resonancia: la evocación parisina, reinterpretada según la experiencia personal de Vallejo, pasa de escena realista con una comparación, a metáfora erótica marcada por el desengaño. El *jour noir plus triste que les nuits* (Baudelaire 1972: 140), el *cachot humide*<sup>2</sup> (Baudelaire 1972: 140), los *plafonds pourris*<sup>3</sup> (Baudelaire 1972: 140), revierte en «el agua sucia de un dolor», síntesis de las imágenes baudelairianas. Y la *chauve-souris*<sup>4</sup>, el *peuple muet d'infâmes araignées*<sup>5</sup> (Baudelaire 1972: 140), vinculadas a una visión tradicional del mundo de la brujería, se sintetizan en «la brujería de tu “sí”» (Vallejo 1997: 223), pasando de una evocación enteramente siniestra y mortífera —adjetivo que Vallejo introduce en su poema— muy poco peruana, a otra: la mujer seductora y «zaína», junto a elementos estéticos. En los dos poemas, además, ver la lluvia que cae lleva a presentir el camino al cementerio, con espíritus errantes, campanas y el carro fúnebre en Baudelaire el parisino, y en «Lluvia», con una evocación más frecuente del poeta, el «ataúd» y los huesos que dan lugar a una creación verbal, «me ahueso» —Baudelaire se atiene a la tradicional calavera—, además del paso a un

---

2 Calabozo húmedo.

3 Techos podridos.

4 Murciélago.

5 Pueblo mudo de arañas infames.

fenómeno más andino que costero, el «aguacero» que parece surgir espontáneamente en la imaginación de Vallejo. El *spleen* del personaje masculino difiere entre el hombre joven, sediento de amor y activo, y el ser más maduro, solo y casi pasivo. La resonancia no consiste, por consiguiente, en un simple fenómeno de intertextualidad, sino en la transformación de una situación y el estado de ánimo del personaje de un poema que interpreta e intensifica la experiencia del poeta, en otra interpretación de lo escrito, y escuchado en el presente caso, según nuevas pautas dictadas por vivencias del receptor del texto a partir del cual, entre otras posibles influencias, crea su obra propia.

El motivo retórico de Eros y Thanatos, junto con el del ataúd o de la tumba, deja percibir en *Los heraldos negros* cierta resonancia de *Les fleurs du mal*. El ejemplo más obvio es «El poeta a su amada», comparable con «La mort des amants» y «Le Léthé». La tradición poética medieval de los amantes unidos en la muerte resurge con cierta recurrencia en Baudelaire y Vallejo, evocada en el tiempo futuro en los dos poemarios, primer tipo de resonancia en Vallejo de la obra del poeta francés. En esta, sucede en un ámbito de lujo, en *des divans profonds comme des tombeaux*<sup>6</sup> (Baudelaire 1972: 227) donde experimentan *leurs chaleurs dernières*<sup>7</sup> (Baudelaire 1972: 227), en «La mort des amants» tanto como en «Le Léthé», poema en el cual el personaje masculino desea *ensevelir ma tête endolorie*<sup>8</sup> (Baudelaire 1972: 256) en las faldas de la mujer, y luego *dormir plutôt que vivre / dans un sommeil aussi doux que la mort*<sup>9</sup> (Baudelaire 1972: 256), tomando *la bonne cigüe*<sup>10</sup> (Baudelaire 1972: 256), para navegar

---

6 Otomanas profundas como tumbas.

7 Los últimos calores.

8 Amortajar mi dolida cabeza.

9 Dormir antes que vivir un sueño tan grato como la muerte.

10 La rica cicuta.

por los ríos infernales, porque *L'Amour est assis sur le crâne / de l'Humanité*<sup>11</sup> (Baudelaire 1972: 217) —«L'Amour et le Crâne»<sup>12</sup>—. Vallejo se atiene a imágenes de la muerte de los amantes en las que la violencia del erotismo deja lugar a un cariño fraternal, a un sueño tan grato como la muerte, como si tan solo fuera el cansancio que sigue al acto sexual. «Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos. [...] Y en una sepultura / los dos dormiremos, como dos hermanitos» (1997: 172). Reserva las evocaciones de cierta violencia erótica a otros escenarios poéticos. La relativa frecuencia de palabras y expresiones que remiten a lo fúnebre en el poemario de Baudelaire, leído en francés por una voz amiga, hace resurgir en Vallejo recuerdos de tristes vivencias. No es el único elemento que explica la evocación recurrente de la muerte y la sepultura en *Los heraldos negros*, pero contribuye a avivar recuerdos, imágenes, sentimientos, y podría interpretarse el deseo de acompañar a una niña o una joven desaparecida con el de compartir el pan de cada día con todos los pobres: un reto fraternal imposible de realizar, vencer lo imposible.

El motivo poético de las flores, presente en las obras de tantos poetas, se hace más frecuente y complejo en *Los heraldos negros* en parte gracias a las lecturas en voz alta de *Les fleurs du mal* y de *L'intelligence des fleurs* de Maeterlinck. Las flores que se cultivan y cuidan con tanto esmero en los valles andinos, entre tierras a menudo desérticas, son la quintaesencia de la vida y el joven poeta conoce su importancia por experiencia propia. Esta se vivifica en el recuerdo con la voz amiga que va leyendo el texto de Maeterlinck: este establece un paralelo entre las flores y el comportamiento humano, la reflexión sobre la vida; y Vallejo, más aun que por lecturas silenciosas y solitarias, se ve más naturalmente predispuesto a asimilar a las jóvenes a las que

---

11 El Amor está sentado en la calavera de la Humanidad.

12 «El amor y la calavera».

admira, a flores que les correspondan, Rita es «de junco y capulí» (Vallejo 1997: 198), por su belleza andina, y la rosa tan querida que la voz masculina encarga a un amigo que cuide particularmente es la metáfora de la amada. Los besos dados a la mujer son flores que se deshojan, y la mujer frustrada es flor ajada, mientras que la admirada es lirio. Pero la consonancia de las flores del mal, que suenan a dolor mental y físico más que a sufrimiento moral o a invocaciones a Satán, como en el poemario de Baudelaire, debido a un fracaso masculino, al cansancio o la enfermedad: surgen entonces las «violentas flores negras» (Vallejo 1997: 175), nueva interpretación de la expresión baudelairiana, en la cual la resonancia de «mal» con vivencias propias da lugar, en el marco de una relación erótica, a metáforas originales. La voz amiga de María Rosa Sandoval contribuye a que surjan en César Vallejo, junto con recuerdos, imágenes que renuevan la tradición andina y la retórica occidental.

Al mal están asociados los «golpes», las pruebas de la vida, lo feo de ciertas experiencias. Otro poeta maldito, Lautréamont, con sus *Chants de Maldoror* —*Cantos de Maldoror*, que suenan como «mal de horror»—, y más particularmente el primer canto, deja huellas profundas en *Los heraldos negros*. El odio con el que Dios trata al hombre mueve el mundo y las relaciones humanas, y Maldoror, en un eterno desafío, se autodefine como malo y violento. El cinismo expresado en la frase: [...] *la laideur que l'Être Suprême, avec un sourire de haine puissante, a mise sur moi*<sup>13</sup> —canto 1, estrofa 8— (Lautréamont 1999: 47) encuentra un equivalente en el «odio de Dios» del primer poema del libro, aunque Vallejo no elige el camino de la destrucción voluntaria, ni desarrolla más la noción de odio divino —en el poema «Dios» el personaje que se expresa siente a Dios ya dentro de él, ya caminando a su lado—, sino que cuestiona el bíblico amor del Dios

---

13 La fealdad que el Ser Supremo, con una sonrisa de prepotente odio, me impuso.



Creador. Y por ello, el «odio de Dios» más parece ser el resultado del impacto de unas palabras escuchadas y memorizadas que el de un texto entero.

La imagen más comentada por la crítica es la de los dados, que proviene de la lectura de Nietzsche. En *Así hablaba Zaratustra*, el filósofo observa que el más fuerte suele ceder ante el más débil, echando los dados para ganar la muerte; señala también que la tierra es una mesa divina que tiembla ante las nuevas palabras creadoras y bajo los dados echados por Dios que la estremecen y rompen. Sin negar esta influencia sobre varios poemas de *Los heraldos negros*, porque relaciona la suerte, el destino, con Dios, según la creencia religiosa, se nota que los dados vallejanos se mueven por el firmamento, no rompen ninguna mesa, y continúan su carrera hasta lo infinito del ser que desaparece en la tumba. A pesar de las diferencias en la manera de tratar el tema del destino, algunos poemas de Vallejo bien parecen una reinterpretación del famoso *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé.

Leída en francés, la palabra *dé* evoca, para un hispanófono, la preposición, la letra del alfabeto, pero también el comienzo de palabras como *Deus* (recordemos que entonces los oficios religiosos se celebraban en latín, lengua que acentúa la letra de de Deus) —Dios (en las cruces andinas figuran a menudo los instrumentos de la Pasión de Cristo, así como también los dados con los que Judas jugó la túnica del Crucificado, lo cual puede explicar la asociación dados-Dios), destino, dos (número que aparece en «Los dados eternos»), la forma de subjuntivo del verbo dar—, que se presta además a tantas variaciones semánticas en expresiones de la lengua española. Los dados echados como al descuido por un Dios senil, el Creador siempre representado en el éter y que abandonó a su hijo en la cruz desentendiéndose de su destino, corren por «el universo todo» «Los dados eternos», 1914, juego que recuerda al que Mallarmé ofrece al lector, acto

incierto del *maniaque chenu*<sup>14</sup> (Mallarmé 1976: 414) dentro de un lugar también incierto. El futuro de indicativo es el tiempo común a los dos poemas —«prenderás... jugaremos», etc., en el poema de Vallejo; *rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation* en el de Mallarmé (1976: 426-429)—: dichos actos no son ciertos aún, aunque Mallarmé los presenta como realizados en un tiempo incierto futuro relacionado con un pasado. La certidumbre final difiere: para Vallejo, los dados que echa con Dios el «pobre barro pensativo» caen en la tumba, y para Mallarmé, dudan y brillan *avant de s'arrêter / à quelque point dernier qui le sacre / Toute Pensée émet un Coup de Dés*<sup>15</sup> (Mallarmé 1976: 429). Notemos además que, a la *constellation*, palabra que se pronuncia de igual manera casi en español y en francés y por lo tanto habrá impactado más al poeta peruano, corresponde el verso «Dios mío, prenderás todas tus velas», que se refiere al cielo estrellado, más próximo, cotidiano y humano en el poema de Vallejo. A esas «velas» se contraponen las «candelas» que fulgen en los ojos del personaje metamorfoseado en «condenado», detalles que arraigan el poema en el mundo andino, recordando además varios otros poemas de *Los heraldos negros* en los cuales los personajes *alter ego* del poeta afirman que elementos de su cuerpo no les son propios, tal vez sean robados. Posibles de contraponer son también las dudas mallarmeanas acerca del número que sacará el que echó los dados: *comme si... comme si... si...si c'était... le nombre... ce serait...* (Mallarmé 1976: 418-424), y no hay respuesta que afirme cuál será el número correspondiente al destino, aunque luego otro verso reza: *l'unique nombre qui ne peut pas*<sup>16</sup> (Mallarmé 1976: 414),

---

14 Maniático canoso.

15 Antes de detenerse en algún punto final que lo consagra. Todo pensamiento echa los dados.

16 El único número que no puede.

dejando en suspenso la posible continuación, a la que responden los vallejianos «dos ases fúnebres de lodo», las «ojeras de la Muerte», completando la terrible sospecha de Mallarmé. Y a la afirmación más conocida del poeta francés, *un coup de dés... jamais... n'abolira... le hasard*<sup>17</sup> (Mallarmé 1976: 409-425), responde la imagen del dado-tierra, tan gastado que no puede haber ya forma alguna de suerte o de casualidad porque ningún número va a salir ya, desaparecidas las aristas, sin asidero, condenado a vagabundear y desaparecer. Recordemos que, según Pitágoras, los números gobiernan al mundo. Los que se leen en las seis caras de los dados son impotentes para decidir la suerte del mundo, ya lo sabía el suertero de otro poema, «La de a mil», que jugaba a ser Dios con los números de la lotería en sus manos, pero ya lo olvidó Dios en «Los dados eternos» que ya no domina los números: y Vallejo contesta a Mallarmé dándole la razón. Finalmente, al planteamiento *Soit... Le Maître* (Mallarmé 1976: 412-414), dueño, maestro y amo, Vallejo responde que *Le Maître* ya no es Dios sino la Muerte y la Nada. El poema siguiente explica la situación del Maître-Dios caído: pasa y vuelve a pasar, extraviado, cargando con el peso del mundo. Y en «Dios», este, dolido y triste, se refugia en el corazón del hombre que a su vez parece condolerse de él.

Si se lee *Un coup de dés* respetando las normas del tamaño y orientación de las letras originales, se hacen evidentes frases o propuestas que han surgido de la lectura en varias páginas, intervenidas entre versos escritos de maneras distintas. El lector puede preguntarse, ante algunos elementos que intervienen en la inspiración de «Los dados eternos», por qué César Vallejo eligió desarrollarlos en su poema. El pesimismo del tono se debe en parte a los sucesivos duelos familiares y la pérdida o el alejamiento de personas queridas. Pero echar los dados significa

---

17 Echar los dados jamás ha de acabar con el azar.

el rechazo de la desesperanza total, si bien la sepultura es el fin necesario de toda vida humana. La confrontación con Dios, por muy maltratado por los años que esté, es una prueba del deseo de sobrevivir —la alusión al condenado lo confirma— y reconstruirse: echar los dados es proyectarse en el futuro —el número dos simboliza también la confrontación del «yo» con «otro»—. A pesar de muchas derrotas, todo puede volver a empezar: si Dios ya no puede jugar, llega la hora del hombre.

Puede considerarse que, mediante la imagen familiar y evocada en textos foráneos, lo que expresa el poeta es la verdad profunda de la vida tal como le aparece en determinadas ocasiones, recordando duelos o problemas sociales. Para ello, propone al lector, tanto como a su propio imaginario, una forma de verdad que no se ha encontrado en este mundo, pero existente en las creencias humanas. Y la vida no tendría sentido sin tales creencias que remiten a otro nivel de lo real. En él coinciden el condenado, Dios representado bajo el aspecto de un anciano, imágenes bien conocidas de todos, y el destino presente en el elemento material de los dados, convertido ahora en figura de globo terráqueo. El poema ha creado el espacio, material y virtual a la vez, en el cual sucede la escena fantástica. Cómo no percibir entonces en «Los dados eternos» una magnífica glosa de la ya citada frase del poema de Apollinaire *Rien n'aura eu lieu que le lieu, excepté peut-être une constellation*.

La poesía francesa contemporánea aparece como una fuente de inspiración, que no siendo la única, permite al poeta el recurso a expresiones e imágenes, reinterpretadas dentro de un ámbito local y personal, de una cultura con características comunes pese a variaciones que facilitaron la adaptación al Nuevo Mundo. La lectura en voz alta en su lengua original de obras poéticas escritas en francés, impactaron la sensibilidad antes que la inteligencia reflexiva, acentuó la impresión de novedad cultural y el impacto de palabras, sonidos e imágenes

en la imaginación creadora de Vallejo. Cabe recordar también la influencia del Romanticismo, el simbolismo y el parnaso sobre la poesía modernista que la crítica ya señaló con todos sus detalles. Con *Los heraldos negros* César Vallejo creó una obra novadora basada en modelos considerados como malditos o herméticos con los que él elabora versos de una claridad meridiana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles (1974). *Les fleurs du mal*. París: Presses de la Renaissance.

BONNEFOY, Yves (2016). *L'écharpe rouge*. París: Mercure de France.

GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo (2009). *Vallejo en los infiernos*. Presentación de Antonio Melis, proemio de Nicanor de la Fuente. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

CONDE DE LAUTRÉAMONT [DUCASSE, Isidore] (2009). *Oeuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz. París: Gallimard (Pléiade).

MAETERLINCK, Maurice (1907). *L'intelligence des fleurs*. París: Fasquelle. PDF disponible en <<https://archive.org/details/intelligencedes00maetuoft>>.

MALLARMÉ, Stéphane (1976). *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Edición y prólogo de Yves Bonnefoy. París: Gallimard.

NIETZSCHE, Friedrich (1969). *Ainsi parlait Zarathustra*. Edición bilingüe. Traducción del alemán por Geneviève Blanquis. París: Aubier Flammarion.

VALLEJO, César (1997). *Poesía completa I*. Edición, cronología, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, presentación de Salomón Lerner Febres. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.