

César Vallejo: entre el silencio de los críticos y el silencio de la poesía

William Rowe

El poeta y crítico peruano Américo Ferrari, en un ensayo sobre la recepción de la poesía de Vallejo que lleva el título "Los destinos de la obra y los malentendidos del destino", llama la atención sobre el siguiente hecho: aunque Vallejo es ampliamente conocido por nombre, hay un silencio que rodea a su poesía misma (539).¹ No se trata de una ausencia de estudios críticos, sino de una falta de acercamiento a lo que realmente ocurre en los poemas mismos. En este breve ensayo nos proponemos indagar, no sobre ese silencio de los críticos, sino sobre otro, el de los propios poemas. Quizás esto ayude en algo a explicar el silencio crítico. Se nos ocurre que, en el año de su aniversario, ésta podría ser una manera eficaz de colaborar en el trabajo todavía inacabado que la obra poética ejerce y ejercerá sobre los lectores.

En el poema "Parado en una piedra", poema cuyo título y contenido nos remite directamente a un repertorio temático socialista, hay un momento en que los materiales empiezan a decodificarse, a escaparse de la red de los grandes discursos ideológicos y de los esquemas simbólicos que los sustentan. El sujeto, presentado inicialmente como "monumental" –la visión socialista revierte el monumentalismo burgués– de repente deja de serlo y el poema se desplaza hacia otra zona visual y auditiva:

*y abajo
su pequeño sonido, el de su pelvis,
callado entre dos grandes decisiones,
y abajo,
más abajo,
un papelito, un clavo, una cerilla... (354)*

¿Qué hace que la grandeza escultórica de la figura del obrero –típica, por ejemplo, del arte revolucionario soviético– se pierda de vista? El movimiento hacia abajo es doble: no sólo hacia la

pelvis, zona de localización simbólica del deseo (si se limitara a esto, el poema sería una fábula de la sublimación o desublimación), sino, simultáneamente, hacia el sonido, zona menos codificada, menos estable. El falo y el puro sonido; sonido, además, que se calla en presencia de las "dos grandes decisiones": obviamente, el sonido no decide, las decisiones se sustentan en las grandes organizaciones simbólicas del mundo, aquéllas que permiten que los pequeños detalles de la vida cotidiana resuenen con los relatos ordenadores de la sociedad. El pequeño sonido se resiste a la interpretación organizadora: por eso no decide, calla. Lo cual no impide que se oiga. Como sucede muchas veces en la poesía de Vallejo, se siente lo que no está en el mundo del significado. Como veremos, es sobre todo el dolor lo que se siente de este modo. Este sonido que no decide es el telón de fondo, la banda sonora que nos permite percibir, más abajo todavía, no los arquetipos míticos (otra vez, Vallejo juega con el desengaño frente a los esquemas típicos de la lectura/la cultura), no la oscuridad preñada (que nos dejaría todavía en el mundo de las grandes decisiones simbólicas) sino unos objetos cotidianos, heterogéneos y opacos.

Aquí, para entrar en la poética vallejana, puede ser útil el contraste con un libro aproximadamente coetáneo. En *Residencia en la tierra*, de Neruda, el mundo de objetos desparramados, no significativos, pide "lo profético que hay en mí"; Vallejo es mucho más cauto frente a ese papel tradicional que le espera al poeta. Cuando, al final, el poema retoma el tono de la épica socialista con un llamado a una manera "plural" y humana de oír y sentir al sujeto (no nombrado, porque para los códigos dominantes no existe como sujeto), se acerca de nuevo a esos objetos cotidianos:

*y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente!
¡cómo clava el relámpago
su fuerza sin cabeza en su cabeza!
y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!,
¡más abajo, camaradas,
el papelucho, el clavo, la cerilla,
el pequeño sonido, el piojo padre! (355)*

Pero a despecho del tono intensificado, en realidad no se sabe bien a qué vuelven el sonido y los objetos, qué hacen. Se puede decir que con la impotencia del relámpago queda descabezado el

discurso pastoril burgués, para el que la conciencia brota de la naturaleza, y que este discurso, antes parodiado y subvertido en los primeros versos del poema, queda contundentemente desterrado por una nueva cosmología que sobrepasa las reglas del juego del marxismo tanto en el contenido intelectual como en la forma de expresión; lo de abajo adquiere además otra acepción emergente, la del discurso popular, vulgar y, por eso, digno: son las complejidades discursivas de la poesía de Vallejo. Sin embargo, ¿qué pasa con esas cosas, incomensurables, al comienzo del poema, con lo monumental? ¿Han sido redimidas por la épica obrerista? Tal es la opinión, por ejemplo, de James Higgins: "las pocas posesiones miserables que son el símbolo de su destitución, emiten un grito de protesta".² Es claro, los poemas de Vallejo piden mucho al lector; lo colocan en posición de desear una solución –en este caso, que el sonido deje de callarse y se convierta en voz, en el sonido significativo de los objetos no significantes. En eso, es igualmente factible pensar que "el poema vuelve al punto donde comenzó, con el individuo trágicamente reducido a la nada, poseedor sólo de los fragmentos del ser".³ ¿Pero no es cierto acaso que hay también otro deseo convocado por el poema, que no se desconecta de la necesidad de la resolución y que no fluye por las grandes decisiones, porque éstas no resuelven nada? No es que lo cotidiano y lo existencial sean irredimibles, si se quiere; la cuestión es de qué manera, y si ésa es la manera en que se quiere, la auténtica. La diferencia no es absoluta, pero sí recurrente.

Me parece que en esta tensión, sobre este filo o linde (para usar una palabra frecuentada por Vallejo) nos deja el poema: entre un discurso que encumbra y redime todo lo de abajo y unos objetos asimbólicos y asignificantes que hacen otra cosa y van hacia otro lado; entre el sinsentido de las cosas sentidas y la necesidad utópica de que las cosas marginadas del sentido sean significativas, pero no de cualquier manera, porque valorizar la significación de por sí es una ilusión de los dominantes –allí está la ambivalencia del "piojo padre". Y revalorizar lo cotidiano como reivindicación de las representaciones marginadas suele ser señal del populismo político o religioso. No creo que Vallejo vaya por ese lado. Al contrario: la intensificación de la voz al final del poema choca con la ausencia, en la realidad, de una posición interpretativa capaz de recibirla. Se necesitaría otra sociabilidad. Hacia allí va el deseo. Quien deja que "el pequeño sonido" y los objetos que introduce lo penetren, se encuentra expulsado de las actitudes interpretativas

actualmente disponibles y frente a algo más que una gran decisión. Aquí toca fondo el poema: porque roza los sitios vulnerables por los que estamos conectados en los sistemas controladores de la interpretación.

¿Cuáles son esos sitios, dónde se ubican? Pertenecen a la zona del trauma. Esta zona se caracteriza por las percepciones que carecen de sentido; rescatadas por la significancia, dejarían de ser traumáticas. Dolor es el nombre que Vallejo da a esta zona.

*De la casa del dolor parten quejas tan sordas e inefables
y tan colmadas de tanta plenitud que llorar por ellas
sería poco, y sería ya mucho sonreír. (315)*

La casa del dolor es, entre otras cosas, el hospital donde Vallejo estuvo internado en 1924 para una intervención quirúrgica. El poeta se refiere a la experiencia en una carta dirigida a Pablo Abril, fechada el 19 de octubre: "Esta carta la escribo desde el hospital de la Charité, sala Boyer, cama 22, donde acabo de ser operado de una hemorragia intestinal. He sufrido, mi querido amigo, veinte días horribles de dolores físicos y abatimientos espirituales increíbles. Hay, Pablo, en la vida horas de una negrura negra y cerrada a todo consuelo. Hay horas más, acaso, mucho más siniestras y tremendas que la propia tumba. Yo no las he conocido antes. Este hospital me las ha presentado, y no las olvidaré." (441) El poema, titulado "Las ventanas se han estremecido", yuxtapone los sonidos que emiten los enfermos que sufren, imperceptibles pero estremecedores, con el huracán que ha sacudido la ciudad y azotado las ventanas del hospital. ¿Las ventanas son, también, las del alma, por las que "viene este huracán, tan digno de crédito, tan honrado de deuda", es decir, tan cargado de significados heredados? Esta es sólo una parte, una de las implicaciones de la pregunta que hace Vallejo, en realidad más amplia y abierta: "¿De qué punto interrogo, oyendo a ambas riberas de los océanos, de qué punto viene este huracán...?" (312) La interrogación abarca no sólo el origen del huracán, sino el espacio desde el que se interroga. El poema incluye otro sonido, igualmente cargado de significado, pero de una manera paródica, absurda:⁴

Sirviendo a la causa de la religión, vuela con éxito esta

mosca, a lo largo de la sala. A la hora de la visita de los cirujanos, sus zumbidos nos perdonan el pecho, ciertamente, pero desarrollándose luego, se adueñan del aire, para saludar con genio de mudanza, a los que van a morir. (314)

Una vez más, la significancia garantizada connota el poder del sistema económico. Procedencia y recepción van definiéndose. No sucede así, sin embargo, con los quejidos de los enfermos:

En la casa del dolor, la queja asalta síncope de gran compositor, golletes de carácter, que nos hacen cosquillas de verdad, atroces, arduas, y, cumpliendo lo prometido, nos hielan de espantosa incertidumbre. (315)

Los sonidos, harto penetrantes, se resisten a componerse en música. La función corporal de emitir sonidos se coloca en una incertidumbre entre la enfermedad incapacitadora y la ópera grandilocuente. La recepción de esos sonidos queda saturada por la contradicción entre la promesa del significado (la "verdad") y la falta de él. ¿Desde qué punto se oyen? ¿Qué topografía sería capaz de contenerlos? La pregunta queda sin respuesta. Sólo se nos dice que las quejas de los enfermos tienden a remover las fronteras: "en la casa del dolor, la queja arranca frontera excesiva." (315)

Aquí conviene insistir en una aclaración. Vallejo no rechaza el dolor, no busca su eliminación.

¡Ciencia de Dios, Teodicea! si se me echa a vivir en tales condiciones, anestesiado totalmente, volteada mi sensibilidad para adentro! ...¡Pido se me deje con mi tumor de conciencia, con mi irritada lepra sensitiva, ocurra lo que ocurra aunque me muera! Dejadme dolerme, si lo queréis, mas dejadme despierto de sueño, con todo el universo metido... (314)

Ni rechaza ni justifica; más bien conecta la erradicación del dolor con la religión. Ni siquiera adopta una actitud de desprendimiento, al estilo budista. Tampoco opta por posiciones estoicas, como a veces lo hiciera Darío ("Dichoso el árbol que es apenas sensitivo").

O, para decirlo de otro modo, el dolor en la poesía de Vallejo es transversal o anterior a los usos religiosos, éticos e ideológicos del lenguaje.

El siguiente poema—siguiente en el orden impreso pero también, probablemente, en el orden de la composición— prosigue con la interrogación inacabada. El título, "Voy a hablar de la esperanza", parodia todos los esquemas de trascendencia con los que se suele responder al dolor. Es un poema sumamente difícil de comentar, porque anula no sólo todas las posiciones desde las que podría uno hablar de algo —es decir, anula al hablante como emisor de enunciaciones—, sino también destroza la posibilidad de que haya, dentro de lo enunciado, una figuración del yo poético o del lector. En consecuencia, queda suspendida además la función de la referencia, por lo cual ésta ya no puede servir como reforzamiento de una frontera entre el yo y el mundo. El yo resulta completamente penetrable y penetrado, sin topografía reconocible. ¿Qué es lo que queda, entonces? El poema fascina por su intensidad. ¿Pero dónde radica esta intensidad, si no pertenece al reino de los significados? Si hay mil maneras de hacer significativo el dolor —normalmente basta con decir la palabra— Vallejo las evita todas. Y no hay juegos de sonido y ritmo para dar espesura al lenguaje: en este poema Vallejo disminuye drásticamente lo que Jakobson llama el eje combinatorio del lenguaje, a tal punto que casi no cabe en la famosa definición jakobsoniana de la poesía. Pertenece a otra poética, una que se ha llamado la poética del silencio, formulación que sin embargo tiene el inconveniente de circunscribirse a la ausencia de sonido y significación, sin incluir los sonidos y otras realidades que penetran el cuerpo sin ser significantes.⁵

Si la cuestión es cómo leer, cómo oír a la poesía de Vallejo, este poema resulta un buen punto de partida. La mayor perplejidad que genera podría expresarse de la manera siguiente: ¿cómo puede ser que la experiencia de la lectura tenga tanta intensidad, si no hay sujeto ni subjetividad, si falta esa vida interior que el lector de poesía, desde Darío en adelante, ha aprendido a identificar como el espacio de la intensidad poética? El poema ofrece una intensidad pura, no en el sentido romántico del poema "Intensidad y altura", en el que se parodia la idea de una emoción subjetiva que excede todo medio de expresión, sino pura porque fluye sin fijaciones categoriales, sin linderos (inclusive los del yo), porque el dolor erradica las trascendencias, y coloca al lector sobre un filo entre lo no codificable y las necesidades de codificación. Este filo

o superficie, que se resiste a la interpretación y a la representación, ha sido llamado por Deleuze y Guattari, siguiendo a Artaud, el cuerpo sin órganos.⁶ Pero, en el fondo, no importa como se lo llame, y, claro, no es precisamente un lugar, en el sentido normal de la palabra. Porque la excursión a través del dolor como lo intensivo no significativo va más allá del deslinde entre percepción y significación al que nos hemos referido. El dolor ni siquiera pertenece al mundo de las percepciones. Por eso el tema del dolor satura de contradicciones paralizantes todas las estructuras clásicas del conocimiento. Nada de lo anterior quiere decir que el dolor en la poesía de Vallejo sea un motivo de aislamiento existencial. Al contrario, llega a ser uno de los puntos fundantes de un posible amor socialista.

Tal es, a grandes rasgos, una de las zonas claves a donde nos lleva la poesía de Vallejo. Claro, para muchos críticos simplemente no existe: pero ese es el silencio de ellos, no el de Vallejo.

NOTAS

¹ Las citas entre paréntesis pertenecen a Américo Ferrari (coordinador), *César Vallejo: edición crítica*, Madrid, 1988.

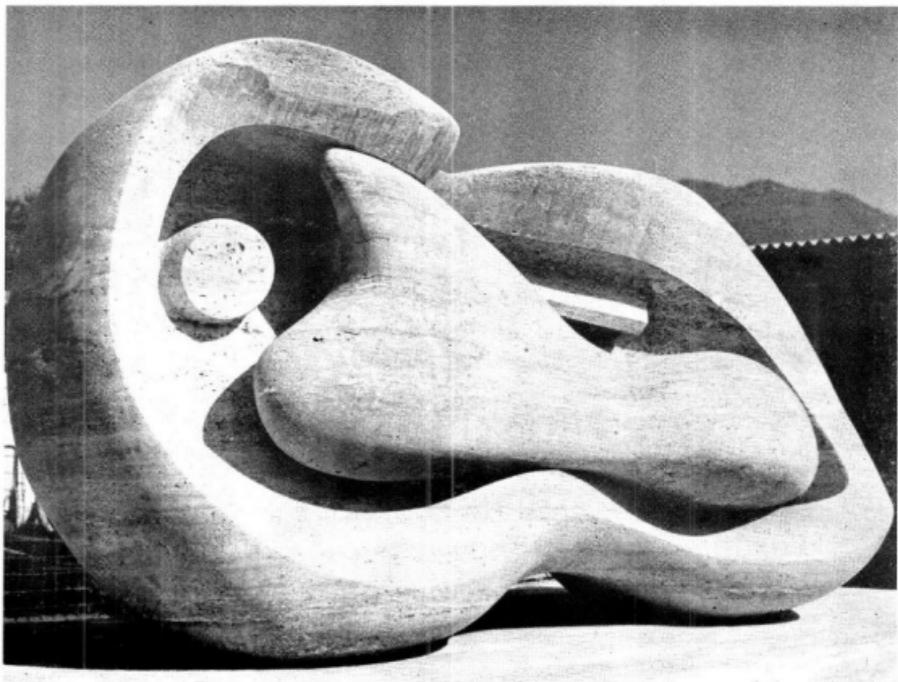
² César Vallejo: *An Anthology of his Poetry*, Oxford, 1970. p. 63.

³ Jean Franco, *César Vallejo: the Dialectics of Poetry and Silence*, Cambridge 1976, p. 182.

⁴ O, posiblemente, la mosca connota la mosca azul andina, de fuerte inversión simbólica. Si fuera así, reforzaría, aunque desde otro extremo, la distancia que toma el poema frente al sonido significante.

⁵ Ver Jean Franco, *Op. cit.*, especialmente pp. 216-218.

⁶ Ver *Mille Plateaux*, París, 1980, especialmente el capítulo 6.



Interior reclinado: óvalo, 1963-69