

# Poesía “hasta la letra en que nació la pena”

BELÉN DEL ROCÍO MORENO CARDOZO

Con unos cuantos poemarios, *Los heraldos negros*<sup>1</sup>, *Trilce*<sup>2</sup>, *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*<sup>3</sup>, el peruano César Vallejo (Santiago de Chuco, Perú, 1892 - París, 1938) produjo una hendidura en la historia de la poesía en lengua española. De tal magnitud es su obra que a pesar de los años que nos distancian del momento de su producción, no podemos decir que ésta sea simplemente parte de la historia, o al menos, no de la manera en que otras lo son como inanes objetos de museo. La permanencia de su poesía se hace patente no sólo por la abrumadora cantidad de estudios críticos que no han cesado de producirse desde sus primeras publicaciones; también queda indicada por la presencia de poetas posteriores declarados deudores de una poesía que sin embargo no persiguen imitar (Nicanor Parra, Jaime Sabines, Alejandro Romualdo, Blas de Otero, José Ángel Valente...).

Con relación a los estudios críticos hay que decir que su número es verdaderamente agobiante: cientos de artículos y numerosos libros, provistos de los más diversos instrumentos de la estilística, de la filología, de la semiótica, de la sociología, para procurar cernir los más variados asuntos de esta obra: la religiosidad, el humor, la muerte, el dolor... Vallejo es el poeta hispanoamericano sobre el que más se ha escrito en la historia de la poesía. Punto en el cual cabe mencionar una de las ediciones de *Trilce*, aquella muy cuidadosa presentada por Julio Ortega con ocasión del primer centenario del nacimiento del poeta. El editor acompaña los poemas con los comentarios de los críticos más reconocidos y ante ese panorama no es posible dejar de sorprenderse con la variedad de interpretaciones que suscita cada uno de los poemas, desde las aproximaciones de Juan Espejo, quien con obsesiva fidelidad hace corresponder cada poema con un acontecimiento de la vida del poeta, pasando por otros críticos, ya denominados “vallejólogos”, atentos a la pesquisa del sentido, hasta aquellos que librándose de

<sup>1</sup> CÉSAR VALLEJO, *Los heraldos negros*, edición de René Costa, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998. En adelante se citará *HN*.

<sup>2</sup> CÉSAR VALLEJO, *Trilce*, edición de Julio Ortega, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998. En adelante se citará *T*.

<sup>3</sup> CÉSAR VALLEJO, *Poemas en prosa, poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz*, edición de Julio Vélez, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000. En adelante se citará *PP, PH, EAC*, respectivamente.

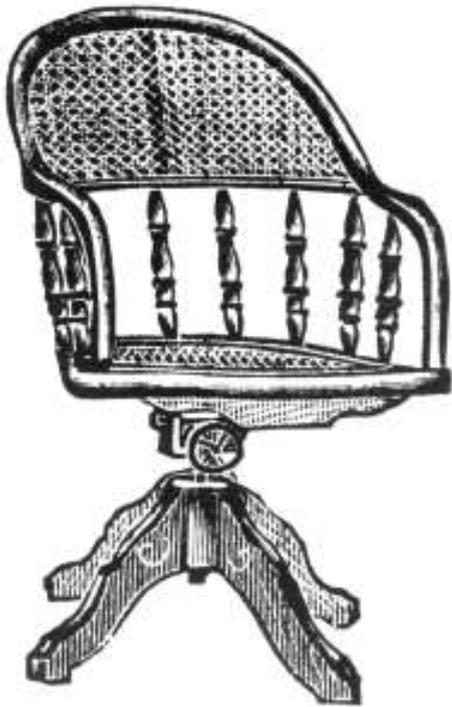
esta búsqueda procuran que el significante sea su punto de partida. Más allá de la simpatía o del rechazo que pueda provocar tal ejercicio hermenéutico, lo que resulta notable, a partir de la historia de la crítica, es la condición misma de la poesía de Vallejo: ¿qué tipo de palabra es esta que persiste como causa de tantos otros escritos? ¿Cómo es que Vallejo logra producir con su poesía la experiencia más originaria con la lengua? Y todavía más allá, si los poetas tienen por oficio forzar al lenguaje en su límite, probar sus linderos, ¿a qué borde de nuestra lengua fuimos conducidos?

Diré para comenzar que la poesía de Vallejo restituye a la palabra su condición de acto. No sólo porque él encontró oficio en ella, o porque con palabras hizo su labor, ni porque, como solemos decir, un acto funda un antes y un después y tal dimensión de corte en la historia de nuestras letras quedó realizada con su obra. Acto porque con su escritura devolvió un lugar para el sujeto de la enunciación. Ese sujeto que habitualmente queda borrado de los escritos tan pronto como quien toma la pluma se ocupa de la consistencia de sus enunciados o simplemente de sus enunciados. Pensemos por un momento en lo que acontece cuando escuchamos la lectura de un texto. La fenomenología del asunto, ya descrita por Melman<sup>4</sup>, nos es familiar a todos: nos ausentamos de la escucha de tanto en tanto, podemos ir y volver, sustraernos con el recurso del sueño diurno o habitar en el borde del letargo. A su vez, para quien lee sus escritos la sensación de extrañeza y de desconocimiento no es menos patente; con dificultad encuentra reflejo de sí en lo que dice, se ha ausentado en su producto. Otra cosa es la atención que se suscita cuando alguien habla: el compromiso tanto para quien habla como para quien escucha es entonces enteramente distinto. Alguien habla y por hacerlo toma el riesgo de hallar ruta en su lengua, de ir encontrando a su paso las palabras que requiere. Quien escucha está atento a ese camino que él también a su turno y a su modo tendrá que realizar. Así, podemos apreciar una distribución de los efectos del habla y de la escritura: por un lado, para lo escrito sensación de exilio y distancia y, por otro, para el habla efecto de participación e incluso despertar. Esta habitual partición de los efectos del habla y la escritura queda disuelta por algunos escritos que logran devolver un lugar para el sujeto de la enunciación, para el latido de su presencia. Como “alguien habla”, el presente es el tiempo de su decir; el momento más fugitivo fijado con las letras sobre un papel. Pensando en la poesía de Vallejo, podemos decir que se ha devuelto al escrito su poder de enunciación, se ha tornado al acto de habla por el cual palabra y escritura cohabitan: “Samain diría el aire es quieto y de una contenida/tristeza, // Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada/ lindero a cada hebra de caballo perdido, // desde la cu-/beta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que/ cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti-/ sépticos sin dueño”<sup>5</sup>. El contraste se advierte: una cosa es la virtualidad lacónica y regular de un “Samain diría”, otra, el inquietante acto de habla del “Vallejo dice hoy la Muerte [...]”. El acto de enunciación que se hace



<sup>4</sup> CHARLES MELMAN, “Lector de la letra”, intervención en las *Journées des Greffes* de Dijon, 1995, en torno al tema “Lo escrito tiene aún porvenir”. Traducción: Pío Eduardo Sanmiguel.

<sup>5</sup> CÉSAR VALLEJO, *T, LV*, *op. cit.*, pág. 256.



<sup>6</sup> CÉSAR VALLEJO, *HN, op. cit.*, pág. 85.

<sup>7</sup> CÉSAR VALLEJO, *HN, op. cit.*, pág. 89.

<sup>8</sup> CÉSAR VALLEJO, *T, III, op. cit.*, pág. 51.

<sup>9</sup> CÉSAR VALLEJO, *PP, op. cit.*, pág. 94.

<sup>10</sup> CÉSAR VALLEJO, *EAC, op. cit.*, pág. 283.

oír a lo largo de su obra concierne, entonces, a la oralidad que habita en sus escritos. Ya con *Los heraldos negros*, publicado en 1913, los críticos hicieron notar la presencia de numerosas frases formularias del idioma hablado; por ejemplo, en «Yeso» dice: “aquí se está llorando a mil pupilas”<sup>6</sup> y en «Nostalgias imperiales»: “como estrella de sangre a flor de músculo”<sup>7</sup>. Podemos reconocer rápidamente los clichés del habla insertos en el poema: “a mil por hora” y “a flor de piel”; al tiempo que advertimos la transformación operada por el poema que, entonces, dota a la transcripción de un insólito giro de la palabra. Desde luego que no es sólo por este recurso que el habla dice en los poemas; también la nostalgia de una infancia ya perdida trae la dicción del desamparo: “Las personas mayores/ ¿a qué hora volverán?/ Da las seis el ciego Santiago,/ y ya está muy oscuro./ Madre dijo que no demoraría.// Aguedita, Nativa, Miguel, cuidado con ir por ahí, por donde/ acaban de pasar gangueando sus memorias/ dobladoras penas [...]”<sup>8</sup>. El poeta hace oír al niño preguntando, afirmando, dándose consuelo, y en esos actos de palabra actualiza su desamparo. Pero tan pronto como se cuele la advertencia, el poeta ya no persiste en hablar desde el niño que fue; ahora construye otro registro para en él inscribir sus espectros del dolor. Entonces, se trata de una conjunción entre la oralidad y la escritura; el paso de una a otra es determinante en la vigencia de esta poesía, por cuanto el habla que allí dice implica una continua función de apelación. El lector, quien también escucha lo que lee, quedará entonces preocupado por la voz de un sujeto entregado a un soliloquio, o por una voz monologal que, de pronto, se bifurca en diálogo, como aquella que en *Poemas en prosa* dice: “Un hombre dijo:/ – El momento más grave de mi vida estuvo en la batalla del Marne, cuando fui herido en el pecho./ Otro hombre dijo:/ – El momento más grave de mi vida, ocurrió en un maremoto de Yokohama, del cual salvé milagrosamente, refugiado bajo el alero de una tienda de lacas”<sup>9</sup>.

La inscripción de las estructuras orales de la lengua en la poesía de Vallejo es de tal variedad y riqueza que el poeta no se ahorró ninguno de los recursos del español para lograr que sus poemas hablaran. En ocasiones es la oratoria sagrada la que le da armazón y ritmo a su lamento; como en «Redoble fúnebre a los escombros de Durango»: “Padre polvo que subes de España,/ Dios te salve libere y corone,/ padre polvo que asciendes del alma./ Padre polvo que subes del fuego,/ Dios te salve, te calce y dé un trono,/ padre polvo que estás en los cielos”<sup>10</sup>. Vallejo aloja su dolor en una oración sagrada que no deja de pronunciarse; le hace lugar en el ritmo de una forma indeleble. Así, cuanta forma hablada tuvo a su disposición, tanta forma hizo aparecer en sus poemas: coloquialismos, diálogos, monólogos, exclamaciones, oraciones. Incluso se vale de las reconocibles fórmulas de uso entre juristas con sus partes motiva y resolutoria: “Considerando en frío, imparcialmente,/ que el hombre es triste y tose y, sin embargo,/ se complace en su pecho colorado;/ que lo único que hace es componerse/ de días/

que es lóbrego mamífero y se peina.../”<sup>11</sup>. Conforme avanza el poema, la fría distancia que impone la forma queda totalmente subvertida, al punto de que después de tantos “considerando”, “comprendiendo”, “examinando”, el poeta resuelve: “le hago una seña/ viene/ y le doy un abrazo, emocionado./ ¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...”<sup>12</sup>. Entonces, en esta poesía se puede oír al sujeto que habla. O mejor, estos poemas hablan.

Hablan, sí, pero el habla cotidiana queda pronto vuelta extraña: “Tengo ahora 70 soles peruanos./ Cojo la última moneda, la que sue-/na 69 veces púnicas”<sup>13</sup>. Y esa extrañeza surgida en medio del habla cotidiana es la que nos pone en situación de una experiencia originaria con nuestra lengua. En un principio sólo tuvimos la presencia material de las palabras del Otro; eran ante todo sonido. Esa fue la primera música que escuchamos, una sonoridad totalmente extranjera salida de la boca del Otro. Como el paso del sonido al sentido es posterior, al comienzo sólo fue la cadencia del habla. Y en español, por contraste con otras lenguas en que el peso de las consonantes es mayor, la sonoridad está forjada en el juego vocálico. He aquí el incomprensible y por eso original juego vocálico del poema XXV de *Trilce*: “Alfan alfiles a adherirse/ a las juntas, al fondo, a los testuces,/ al sobrelecho de los numeradores a pie./ Alfiles y cadillos de lupinas parvas”<sup>14</sup>. Cada palabra que se agrega es una sorpresa, nada nos permite anticipar la que sobrevendrá. Si hay una arqueología posible con relación a los clichés que usa Vallejo, en el sentido de saber que “a flor de músculo” proviene de “a flor de piel”, no hay ninguna mántica que nos permita siquiera suponer la palabra que juntará con la ya escrita.

En sus poemas, a pesar de que hablan, no ocurre como en el uso común de la lengua. Aquí las palabras sustraídas al intercambio corriente, por la modificación que acuña en ellas, tornan a tener el aire del tiempo primero: como si sustraídas al uso corriente y vueltas a escribir en sus poemas fuesen otras a las ya gastadas por la costumbre. Dejemos que sea el poeta Octavio Paz quien nos diga sobre las labores del acto poético: “La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separadas del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación”<sup>15</sup>. El uso más prosaico de la lengua obliga a que la articulación entre significantes quede siempre reducida al significado por éstos producido, con lo que de paso se esquivan sus dimensiones visual y sonora, que constituyen no otra cosa que su misma materialidad, condición de un arcano nudo con el cuerpo. El material primario del poeta son las palabras, no las ideas, y por eso Vallejo dice en «Electrones de la obra de arte»: “Son traducibles solamente los

<sup>11</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH*, op. cit., pág. 147.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 148.

<sup>13</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, XLVIII, op. cit., pág. 226.

<sup>14</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, XXV, op. cit., pág. 138.

<sup>15</sup> OCTAVIO PAZ, “El lenguaje”, en *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pág. 38.



poetas que trabajan con ideas, en vez de trabajar con palabras y que ponen en un poema la letra o el texto de la vida, en vez de buscar *el ritmo cardíaco* de la vida. Gris me decía que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos, en lugar de trabajar con colores. Se olvidan que la fuerza de un poema o de una tela, arranca de la manera con que en ella se organizan y disponen los materiales más simples y elementales de la obra. Y el material más simple del poema es, en último examen, la palabra como lo es el color en la pintura. El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta<sup>16</sup>. Si las ideas son traducibles es en razón de que con ellas el acento está en el significado que puede verse de un idioma a otro. No sucede así con los poemas que arraigan en la lengua del poeta; son objetos imposibles como imposible la correspondencia especular entre las lenguas. Vallejo par-tía de que lo más importante en un poema es el tono con que algo se dice; en segundo plano queda lo que se dice. Eso que se dice puede pasar a otra lengua, no así el tono, que inamovible permanece en el idioma en que el poema fue creado. Por eso Vallejo, refiriéndose a la traducción de Walt Whitman, dice que de él sólo se tradujeron sus ideas filosóficas y muy poco sus calidades poéticas donde se cifran “los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en un giro del lenguaje [...]”<sup>17</sup>.

Cada vez que el poeta se refirió a la creación no dejó de mencionar la pulsación del cuerpo, como si el acto real producido con su material verbal alcanzara con sus giros su propia materia, los bordes de su carne. Cuando el poeta va “contra el secreto profesional” y revela con misterio la alquimia de su oficio, no son pocas las ocasiones en que se refiere al latido, al ritmo cardíaco, al pulso. Que la escritura pruebe en su ejercicio la respiración y la estatura de la palabra: “Que el poeta conozca y sienta directamente, sobre su propia piel, cómo se raja un leño, cómo se salta un barranco, cómo se abre una acequia de regadío, cómo se carga un fardo, cómo se barre el suelo, cómo se arrea una partida de puercos gordos, cómo se sube una montaña, cómo se rompe el hielo, cómo se guisa un águila al vino, cómo se amarra un toro bravo, cómo se maneja un dínamo, cómo se suda en África, cómo se barrena en las minas, cómo duele el golpe del viento sobre el mar [...]”<sup>18</sup>. Ese punto donde el poeta ancla sus letras en la pulsación del cuerpo dota al poema de la mayor resistencia frente al incesante desplazamiento del funcionamiento simbólico. El poema es inmodificable, sus palabras no son sustituibles, sus letras no pueden intercambiarse, su puntuación no se altera. Si Vallejo escribe “qué la bamos a hhzzer”<sup>19</sup>, esa ortografía hace parte del poema. Hay que recordar que Vallejo retomó una concepción orgánica del poema, ya formulada por los románticos alemanes. Al poema nada se le cambia, ni se le quita ni se le altera. Para decirlo con palabras que nos son familiares: el poema vuelve al mismo lugar. Sus letras,

<sup>16</sup> CÉSAR VALLEJO, “Electrones de la obra de arte”, en *Arte y Revolución*, Lima, Mosca Azul Editores, 1973, pág. 69. En adelante se citará *AR*. La cursiva es mía.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 70.

<sup>18</sup> CÉSAR VALLEJO, *Escritos en prosa*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1994, pág. 59. En adelante se citará *EP*.

<sup>19</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, IV, *op. cit.*, pág. 56.

por abismarse en el agujero de la Cosa, quedaron hechas piedra. Letra inmodificable que, por engarzar el ritmo pulsional del cuerpo, será eco indescifrable, huella cierta y enigmática de su goce.

Hay un bello relato de la lucha que libra el poeta con las palabras para forzarlas a decir lo inexpresable de un recuerdo. Se trata de “Magistral demostración de salud pública”. Vallejo tiene un claro recuerdo de lo ocurrido una noche en el Hotel Negresco de la ciudad de Niza, pero no logra encontrar la forma para relatarlo: “Hartas veces he querido –a la fuerza y a revólver en mano– relatar ese recuerdo o esbozarlo siquiera, sin poder conseguirlo. Ninguna de las formas literarias me ha servido. Ninguno de los accidentes del verbo. Ninguna de las partes de la oración. Ninguno de los signos puntuativos. Sin duda existen cosas que no se han dicho ni se dirán nunca o existen cosas totalmente mudas, inexpresivas o inexpresables. Existen cosas cuya expresión reside en las demás cosas, en el universo entero, y ellas están indicadas a tal punto por las otras, que se han quedado mudas por sí mismas”<sup>20</sup>. El poeta quiso, entonces, buscar otras formas expresivas: el dibujo, la música, pero su fracaso resultó idéntico. Sólo por una vez creyó percibir en el *son* de sus pasos una evocación de la memorable e imposible noche; para cuando se propuso verter el “fluido” de sus pasos en una calculada forma expresiva tampoco logró nada. Encontró una evocación semejante a la producida por sus pasos al escuchar a un grupo de gente hablando simultáneamente en francés y luego se sintió atraído por las palabras “*devenir*”, “*nuance*”, “*cauchemar*” y “*coucher*”, cuando hacían parte de ciertas frases, no cuando estaban solas. Más adelante, en boca de un amigo escuchó juntas la palabra francesa “*coucher*” y la inglesa “*whinefree*” que de nuevo evocaron el recuerdo de Niza, “una suerte de vagos materiales léxicos”<sup>21</sup> para construir su relato. Se preguntó entonces: “¿No será que, las palabras que debían servirme para expresarme en este caso, estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno solo de ellos?”<sup>22</sup>. El tiempo y las circunstancias le permitieron al poeta afirmarse en tal creencia y así muchas voces de varios idiomas lo llamaron y lo asediaron obsesivamente. No las buscó porque las palabras no acudieron según su voluntad, fueron apareciendo, lo acosaron para expresar aproximadamente su recuerdo de los Alpes marítimos. Vallejo lista, entonces, el vocabulario que en lituano, ruso, alemán, polaco, inglés, francés, italiano, rumano, le permitió expresar su recuerdo de lo acontecido en el Hotel Negresco. Son palabras sueltas de voces extranjeras que, al ser pronunciadas como él las dispuso, lograban la transcripción de su recuerdo. Tuvo entonces que salir del español, abandonar la propia lengua para trazar un borde a la morada del silencio. Una “jerga políglota”, entre sonido y ruido, que dicha toda entera, vibra en el mismo *tempo* de su cuerpo en la noche de Negresco. El poeta se aproximó a lo inexpresable de un goce acantonado en la otra orilla del lenguaje; con palabras extranjeras,

<sup>20</sup> CÉSAR VALLEJO, *EP, op. cit.*, pág. 86.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 88.

<sup>22</sup> *Ibid.*

por el sesgo de la voz, alinderó “lo Negresco”. Se trata entonces de perder lo perdido por el artificio de la lengua extranjera. Como no había palabras en el español, ese agujero en la lengua quedó marcado por una estructura tan compacta como refractaria su experiencia. Y de nuevo, salir del español hacia otra(s) lengua(s) conmemora una experiencia originaria con la lengua materna; al fin y al cabo, ésa también comenzó por ser lengua extranjera.

Si en este relato la brega del poeta para que la palabra pudiera expresar implicó hacer oír el sesgo de la voz, en otras ocasiones se trata además de dar a ver su condición plástica. Dado que la palabra concierne también a su representación en la escritura, por esta vía la muda cifra muestra. De donde resulta la viva extrañeza que causa su ortografía: nombres propios en minúscula (maría<sup>23</sup>), versos enteros en mayúsculas (¡CÓMO NO VA A PODER!<sup>24</sup>), palabras en mayúsculas y minúsculas (DestieRRa<sup>25</sup>), puntos suspensivos en número variable (te vas.....<sup>26</sup>), tildes agregadas (váca<sup>27</sup>), letras repetidas (grittttos<sup>28</sup>), letras agregadas (heriza<sup>29</sup>), espacios suprimidos entre letras y, por tanto, condensaciones neológicas (Lomismo<sup>30</sup>), palabras en escritura anagramática inversa y holofrástica (¡Odumodneurtse!<sup>31</sup>).

Si en algunos de estos casos no hay implicaciones para la pronunciación y sólo vemos una diferencia marcada por la escritura, en otros, el nuevo orden en que dispone las letras nos deja al borde de lo impronunciable, en el sonido tortuoso, como en la recién mencionada escritura holofrástica e inversa de “estruendo mudo” del poema XIII de *Trilce*: “¡Odumodneurtse!”. Este poema empieza así: “Pienso en tu sexo./ Simplificado corazón, pienso en tu sexo,/ ante el hijar maduro del día./ Palpo el botón de dicha, está en sazón./ Y muere un sentimiento antiguo degenerado en seso”<sup>32</sup>... Es que quizá entre pensamiento y sexo no haya más que la concluyente insensatez de un juego de letras.

Hay otro poema erótico de *Trilce* (IX) en que la ortografía vuelve regularmente a la “v” de Vallejo: “Vusco volvvver de golpe el golpe./ Sus dos hojas anchas, su válvula/ que se abre en succulenta recepción de multiplicando a multiplicador,/ su condición excelente para el placer,/ todo avía verdad./ Busco volvver de golpe el golpe./ A su halago,/ enveto bolivarianas fragosidades/ a treintidós cables y sus múltiplos,/ se arrequantan pelo por pelo/ soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,/ y no vivo entonces ausencia/ ni al tacto”<sup>33</sup>. El notable juego entre las dos letras, “v” y “b”, es de lo más frecuente en su obra; el poeta también intercambiaba la “j” y la “g”, pero la primera de estas sustituciones llega incluso hasta *España, aparta de mí este cáliz*. Volviendo al poema IX de *Trilce*, los amigos del poeta cuentan que él decía graficar con ese juego de letras el acto sexual. Esto es, que no es sólo el sentido del poema el que alude a una escena erótica, sino que al tiempo su significación última tiene por límite la grafía.

<sup>23</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, XIX, *op. cit.*, pág. 111.

<sup>24</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, VI, *op. cit.*, pág. 63.

<sup>25</sup> *Ibid.*, *T*, LX, pág. 281.

<sup>26</sup> CÉSAR VALLEJO, *HN*, *op. cit.*, pág. 25.

<sup>27</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH*, *op. cit.*, pág. 142.

<sup>28</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, XLVIII, *op. cit.*, pág. 226.

<sup>29</sup> *Ibid.*, *T*, II, pág. 48.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, *T*, XIII, pág. 88.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, *T*, IX, pág. 72.

¿Tengo acaso que recordar la inevitable “v” de *El hombre de los lobos*: la posición de las piernas de la madre en la escena primaria, las habituales depresiones a las cinco de la tarde, las alas de la mariposa, las orejas enhiestas de sus fieras...? Quizás sólo para indicar cómo las letras han escrito el cuerpo y cómo los poetas sobre una fatalidad de la condición humana realizan, tercetos, su elección. Estos enamorados de la lengua eligen allí donde en verdad obedecen a una coerción forzosa<sup>34</sup>. En esta misma vía aparece la grafía de la “A” en el poema XX de *Trilce*: “Bulla de botones de bragueta,/ libres,/ bulla que reprende A vertical subordinada”<sup>35</sup>. Sobre esta grafía Ortega recoge el siguiente comentario: “La posición separada de “libres” [escrita en un solo verso] subraya irónicamente la acción de desabrocharse la bragueta y, en tal contexto, la A viene a pintar la actitud del hombre listo para orinar con las piernas ligeramente abiertas”<sup>36</sup>. Si el origen de la escritura estuvo precedido por la represión de la imagen y si para poder leer fue necesario resignar el poder hipnótico de las formas, he aquí cómo el poeta anima su acto de una pasión por los orígenes. La letra es resto de la imagen reprimida y, por ello, antes de la letra estuvo la imagen; ahora en el poema, dominio de las letras, torna a asomarse la olvidada testuz de la imagen. Vallejo mismo dijo que su materia prima eran las palabras, tan corpóreas para el poeta como la cierta piedra para el escultor. La materialidad de la palabra se pondera por su condición sensible, sonora y plástica a la vez, memoria obligada de su origen. Todo sucede como si el programa del poeta fuese darle carne a las palabras, un lastre real que haga memoria eficaz de la condición de partida. Sólo porque las palabras y el silencio recobran su carácter material por la escritura, es posible pensar que el poeta hienda “la hierba con un par de endecasílabos”<sup>37</sup> o que se pregunte: “¿Qué me da que me azoto con la línea/ y creo que me sigue, al trote, el punto?”<sup>38</sup>.

Hay un poema del que los críticos han dicho que es la presentación de un escenario de fragmentación, porque las palabras en sus funciones no construyen una oración. La primera estrofa se compone de sustantivos: “La paz, la avispa, el taco, las vertientes,/ el muerto, los decilitros, el búho,/ los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,/ el desconocimiento, la olla, el monaguillo,/ las gotas, el olvido,/ la potestad, los primeros, los arcángeles, la aguja,/ los párrocos, el ébano, el desaire,/ la parte, el tipo, el estupor, el alma.../”<sup>39</sup>. La segunda estrofa se compone de adjetivos, la tercera de gerundios, la cuarta de adverbios y la quinta de adjetivos sustantivados. Creo que más allá del escenario de fragmentación al que se refieren los críticos, no es posible dejar de pensar en que el poeta, simplemente, hace un poema con los materiales de su creación. Pero de todas estas palabras “en función” hay dos que son de elección para el poeta cuando se trata de producir la expresión pura: el sustantivo y el verbo. En la entrevista que Vallejo le concedió a César González-Ruano le decía: “—La

<sup>34</sup> Cfr. SIGMUND FREUD, “El tema de la elección del cofrecillo”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, t. 2, 1981.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 117.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 117.

<sup>37</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH*, op. cit., pág. 183.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 209.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 184.

precisión [...] me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!...<sup>40</sup>. Esta última frase parece más un lamento del poeta, el punto ideal que no se puede alcanzar: la desnudez del silencio como aspiración. Entonces, ya que no se puede renunciar a las palabras, sí se pueden sacrificar todas aquellas que el poeta juzgue accesorias; de donde se deriva, desde luego, que las hay esenciales: el sustantivo porque tiene que ver con la existencia real; el verbo porque expresa la acción. Notemos además que la forma verbal del poema que ahora llamaré “de sus materiales”, posee el carácter durativo del gerundio. Así el poema continúa: “Ardiendo, comparando,/ viviendo, enfureciéndose,/ golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,/ muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...”<sup>41</sup>. Son los ver(b)osos del poeta en el tiempo de la persistencia.

La precisión que perseguía Vallejo lo condujo a una práctica continua de la tachadura, esto es, que su escritura implicaba el acto de borrar. Ya en otras ocasiones hemos advertido la comunidad de estos dos actos en apariencia contradictorios: en lo que se refiere a Vallejo, borrar equivalía a modificar las versiones iniciales del poema. De la comparación entre las diferentes versiones de algunos poemas, las más de las veces surge la evidencia de la supresión. El cuidadoso trabajo de eliminación de los referentes deja al cuerpo verbal más indeterminado, y por ello más próximo al sin-nombre que alienta detrás de cada palabra, de cada imagen. En el poema XV de *Trilce*, por ejemplo, suprime el nombre propio de la amada, con lo que el poema ya no puede reducirse a una serie de acontecimientos fechables de su biografía. También, la tachadura concierne a una voluntad rítmica que conquista su compás en la concisión. Esta práctica de la tachadura no es sólo la del poeta en su ejercicio; revela al tiempo el lazo más primordial del ser humano con la escritura. Suponemos la presencia de un sujeto real no sólo cuando hay una huella sino cuando éste se ha devuelto a borrarla y deja así su marca en el lugar de la huella<sup>42</sup>. De manera equivalente se podría decir que la huella es la primera versión del poema, la tachadura es la eliminación de su dimensión anecdótica y la marca que de ello surge es determinante del rasgo distintivo de esta ave rara en el dominio de la Poesía.

Esta práctica poética que borra sin cesar se ubica en las antípodas de la medida, de la proporción, de la Armonía. Vallejo no se place en la belleza; su andadura es más tortuosa: “Rehusad, y vosotros, a posar las plantas/ en la seguridad dupla de la Armonía./ Rehusad la simetría a buen seguro./ Intervenid en el conflicto/ de puntas que se disputan/ en la más torionda de las justas/ el salto por el ojo de una aguja!”<sup>43</sup>. Esa distancia de la buena forma también la sostiene respecto de otras expresiones artísti-

<sup>40</sup> “Entrevista de César González-Ruano a César Vallejo, publicada en el desaparecido *Heraldo de Madrid* el 27 de enero de 1931”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Abril-Mayo, 1988, pág. 315.

<sup>41</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH*, *op. cit.*, pág. 184.

<sup>42</sup> Al respecto, ver JACQUES LACAN, Seminario IX, La angustia, sesión del 24 de enero de 1962, inédito.

<sup>43</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, XXXV, *op. cit.*, págs. 177-178.

cas. En plástica, por ejemplo, siente verdadero repudio ante los contornos renacentistas a lo Miguel Ángel, a los que con furioso entusiasmo opone el “divino borrador”<sup>44</sup> de las piedras de León Leyritz. De donde se deduce que Vallejo no borra para corregir pues declara su “fobia a la sugestión cuidada y minuciosa, a la meticulosa férula que corrige todo salto y todo abismo”<sup>45</sup>. Vallejo, entonces, borra para abismarse, para llegar al borde de la lengua, desde donde vuelve con su provisión de poemas. Para el momento en que publica su obra más radical, *Trilce*, el poeta le envía una carta a Antenor Orrego en donde le habla sobre el vértigo que acompañó su escritura: “El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ila de ser libre! Si no he de serlo hoy, no lo seré jamás [...] me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en el libertinaje! Dios sabe hasta qué *bordes espeluznantes me he asomado*, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva”<sup>46</sup>. Estas líneas recuerdan aquellas otras del poeta Fernando Pessoa cuando declina el amor de la siempre sacrificada Ofelia. Renuncia porque se siente llamado a una misión que también considera sagrada: la renovación de la lengua portuguesa.

Para Vallejo la obligación sagrada de “ser libre” lo es en principio de la atadura mayor de la gramática. Por eso proclamaba su voluntad de forjar sus propia gramática, sintaxis, ortografía, prosodia, semántica<sup>47</sup>; es su modo de habitar la lengua por fuera de las normas colectivas. Es que quizá no haya cárcel más segura que la de trasegar juiciosamente por una lengua inmaculada. Es preciso agregar que para Vallejo esta voluntad de libertad quedaba, además, irónicamente duplicada por la prisión injusta que tuvo que soportar en Trujillo, durante cuatro meses, acusado de ser el “instigador intelectual” de una gresca entre opositores y partidarios del presidente Leguía.

El vacío en el que cayó su segundo libro no alude sólo a la inmediata recepción que le depararon sus contemporáneos, al calificarlo de “estrambótico”; quizá también fue el sitio a donde se asomó al hacer hablar al español con giros al tiempo conocidos e inauditos. La libertad que logró con su ortografía, gramática, sintaxis, prosodia, analogía, semántica, lo condujo al borde de la propia lengua. ¿Qué hay, entonces, del otro lado? El silencio y la otra lengua cuya sonoridad rara evoca míticamente la extranjería primordial de la lengua materna. Para Vallejo, sin embargo, la otra lengua está presente no sólo como virtualidad sonora desconocida, es también material verbal disponible. Esa otra lengua, quizá la verdaderamente materna porque le llega por vía de las abuelas, es el quechua. Hay que recordar que César Vallejo es el undécimo hijo de padres



<sup>44</sup> CÉSAR VALLEJO, *EP, op. cit.*, pág. 35.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> CÉSAR VALLEJO, *EP, op. cit.*, pág. 193. La cursiva es mía.

<sup>47</sup> CÉSAR VALLEJO, *AR, op. cit.*, pág. 64.

mestizos. Hijos los dos de sacerdotes españoles, gallegos, y mujeres indígenas oriundas de Santiago de Chuco. En ocasiones es evidente la presencia del quechua; por ejemplo, en «Nostalgias imperiales» de *Los heraldos negros*, donde el poeta incluye un buen número de palabras indígenas: curaca, coraquenque, yaraví, pallas, llanque, chacarero, huaino, huaco, corichancha. En «Hojas de ébano» inventa un verbo a partir de la palabra “tahua”, que significa cuatro, que es la misma que aparece en el topónimo Tahuantisuyo (las cuatro regiones), y dice entonces: “Llueve.... llueve..... Sustancia de aguacero,/ reduciéndolo a fúnebres olores,/ el humor de los viejos alcanfores/ que velan *tahuansando* en el sendero/ con sus ponchos de hielo y sin sombrero”<sup>48</sup>. A la notoria presencia de la otra lengua habrá necesidad de suponerle una permanencia ya velada para quienes no somos sus hablantes. Entonces, quizá no sólo sea a nivel del léxico que esa materia perviva; y si no, qué lugar otorgarle a los versos de «Telúrica y Magnética»: “¡Lo entiendo todo en dos flautas/ y me doy a entender en una quena!”<sup>49</sup>.

Desde su exilio en París, Vallejo escribió un memorando para los hispanohablantes, publicado en Lima, en 1927: “Porque no debemos olvidar que, a lo largo del proceso hispanoamericanizante de nuestro pensamiento, palpita, vive y corre, de manera intermitente pero indestructible, el hilo de la sangre indígena, como cifra dominante de nuestro porvenir”<sup>50</sup>. Desde su condición de mestizo, con la traza viva de las dos lenguas, el quechua y el español, César Vallejo realizó con su obra una interpelación mayor para los hablantes del español en América: ¿qué rastro quedó de las otras lenguas sustituidas por el español?, ¿Qué tipo de inscripción lograron? De las marcas suprimidas por una intención de blanqueamiento, ¿qué modalidades de retorno es posible localizar?

Del lado del español, y más precisamente del uso poético de la lengua, desde los estudios de Xavier Abril, los críticos han hecho notar que la obra de Vallejo retoma las formas retóricas de los escritores barrocos del Siglo de Oro. Aquí la sorpresa que depara el palimpsesto de su poesía no es menos inquietante. Roberto Paoli<sup>51</sup> ha mostrado, con amplitud, el uso que hace Vallejo de los procedimientos formales del conceptismo barroco. De estos, resultan de particular interés todos aquellos que implican la contraposición de conceptos: antítesis, paradoja, oxímoron, antinomia, adínaton. Esta andadura que se desdobra a cada paso en sus contrarios es el artificio retórico que expresa, con mayor acierto, la condición existencial del ser humano: “Hay ganas de no tener ganas”<sup>52</sup>, “Ya no habrá quien me aguarde,/ dispuesto mi lugar, bueno lo malo”<sup>53</sup>, “Así, muerta inmortal”<sup>54</sup>, “Ellos murieron siempre de vida”<sup>55</sup>, “Comprendiendo que él sabe que le quiero,/ que le odio con afecto y me es, en suma indiferente...”<sup>56</sup>, “Quiere y no quiere su color mi pecho”<sup>57</sup>, “Qué me ha dado, que lloro de no poder llorar/ y río de lo

<sup>48</sup> CÉSAR VALLEJO, *HN*, op. cit., pág. 93.

<sup>49</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH*, op. cit., pág. 126.

<sup>50</sup> CÉSAR VALLEJO, *EP*, op. cit., pág. 72.

<sup>51</sup> ROBERTO PAOLI, “El lenguaje conceptista de César Vallejo”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, op. cit., págs. 945-959.

<sup>52</sup> CÉSAR VALLEJO, *HN*, op. cit., pág. 126.

<sup>53</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, XXXIV, op. cit., pág. 172.

<sup>54</sup> *Ibid.*, *T*, LXV, pág. 304.

<sup>55</sup> *Ibid.*, *T*, LXXV, pág. 346.

<sup>56</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH*, op. cit., pág. 148.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pág. 179.

poco que he leído?”<sup>58</sup>, “En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi/ muerte [...] ¡César Vallejo, te odio con ternura!”<sup>59</sup>.

Esa condición existencial que es división, desgarrón, ya determina que su poesía no sea solamente local, sino universal. Pues ¿quién no tuvo muertos inmortales, y quiso no querer, y perdió la dicha atajándola, y pasó la tarde en la mañana triste? En todas estas formas no es posible hallar *un* sentido determinado; las expresiones paradójicas desalojan la expectativa por el sentido asegurado, pues afirman dos contrapuestos a la vez. Así, una afirmación paradójica lo es del sinsentido y de lo imposible. De modo que en el seno mismo del lenguaje, por la paradoja, mora lo imposible. En el vértigo de estos giros singulares, se pierde el espesor imaginario con que se hinchan de sentido las palabras.

Decir que Vallejo recurrió a las figuras predominantes de los conceptistas del Siglo de Oro español, que escribió en el ritmo de las invocaciones sagradas del cristianismo, que hizo pervivir en sus poemas la voz de la lengua quechua, permite pensar que su poesía concita sus tradiciones en una existencia simultánea. Cuando el poeta Eliot hablaba de la mayor o menor riqueza de asociaciones que suscitaba una palabra, decía que la labor del poeta consistía en poner las más ricas en medio de las más pobres, porque sólo en algunas ocasiones una palabra podría insinuar “toda la historia de una lengua y una civilización”<sup>60</sup>. Esa “alusividad” de las palabras, que no es capricho de una poesía en particular, está en la naturaleza misma de las palabras. El “eterno borrador” que Vallejo ponderaba en el arte es la búsqueda de la mayor “alusividad” para cifrar el conjunto de tradiciones que lo atravesaban. Escribió con los recursos poéticos de una y otra cultura, pues si con la lengua española se sirvió de las oraciones cristianas y la tradición barroca, con la lengua quechua hizo escuchar el lirismo del yaraví<sup>61</sup>.

La poesía de Vallejo no es mera maestría con las palabras ni fulgores de artificio como abundaron en los credos vanguardistas de la época; su oficio de poeta tuvo arraigo en lo real del pulso que quería transmitir. Estos poemas tienen su peso real en la intensidad y persistencia del dolor. En ocasiones, de tan absoluto el dolor se vuelve pura Cosa sin atributos: “Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera [...] Me duelo sin explicaciones. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa [...] Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur, como esos huevos neutros que algunas aves *raras* ponen al viento [...] Hoy sufro solamente”<sup>62</sup>. Toda su poesía es escritura del dolor del duelo. Un escenario de pérdida y desalojo preside su poesía: “Mis padres enterrados con su piedra/ y su triste estirón que no ha acabado”<sup>63</sup>. Desde el exilio de la infancia, toda muerte en Vallejo se mastica en la paradoja del pan que

<sup>58</sup> *Ibid.*, pág. 209.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pág. 238.

<sup>60</sup> THOMAS STERNS ELIOT, “La música de la poesía”, en *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria Editorial S.A., 1992, pág. 30.

<sup>61</sup> Yaraví: cantar lírico, melancólico.

<sup>62</sup> CÉSAR VALLEJO, *PP, op. cit.*, pág. 99. La cursiva es mía.

<sup>63</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH, op. cit.*, pág. 132.



falta desde entonces. Casi, al modo del personaje del relato kafkiano, podríamos decir que Vallejo es *El artista del hambre*. Triste de sus muertos se niega a comer: “Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir/ de tales platos distantes esas cosas,/ cuando habrás quebrado el propio hogar,/ cuando no asoma ni madre a los labios./ Cómo iba yo a almorzar nonada”<sup>64</sup>. Ahíto de sus muertos come su ausencia: “Cállate. Nadie sabe que estás en mí,/ toda entera. Cállate. No respire. Nadie sabe mi merienda suculenta de unidad:/ legión de oscuridades, amazonas de lloro”<sup>65</sup>. Sorbido por sus muertos clama el vacío en que se pierde: “Melancolía, saca tu dulce pico ya; no cebes tus ayunos en mis trigos de luz”<sup>66</sup>. Por eso, él que a veces sufrió solamente, también sufrió “dulce, amargamente”<sup>67</sup> y el dolor creciente tornó “la condición del martirio, carnívora, voraz”<sup>68</sup>. Todo se volvió boca abierta-boca hambrienta: “la tarde cocinera”<sup>69</sup>, “el domingo bocón”<sup>70</sup>, “Váca mi estómago, váca mi yeyuno”<sup>71</sup>. Vallejo como ningún poeta se precipitó en el vacío de una boca abierta y muda, de donde volvió con una “gran O” para escribir sus versos. Ya en otra parte, alguien que no era poeta, pero insistía en ver letras en los sueños, hizo un tránsito semejante; alorado ante la garganta herida de su enferma, Freud trajo de la escena del horror una provisión de letras, cifra y cicatriz del ignoto deseo que lo asomó en abismo.

Hay una definición que resulta bienvenida en este punto del recorrido por lo que enseguida me permitirá proponer: “El poema –boca que habla y oreja que oye– será la revelación de aquello que la exclamación señala sin nombrar”<sup>72</sup>. “Boca que habla” y “oreja que oye” nos recuerda que el goce de la voz requiere para su producción tanto del aparato fonador como del auditivo. Respecto del primero, la voz tiene su resonador en el hueco de la boca, misma cavidad de las satisfacciones orales. No por nada, para dos satisfacciones distintas, oral e invocante, usamos un mismo término: “oral”. ¿Qué busca el niño lelo en la boca del Otro, cuando fija la mira? El lugar de donde emerge la primera música que anima y envuelve su cuerpo. Luego aprenderá a leer los labios y sabrá si le fue dirigida una palabra amorosa o injurante por los movimientos que ve esbozar en el rostro del otro. La primera música se pierde tras la significación que impone el Otro. ¿Cómo reencontrar su cadencia, que es el ritmo pausado, tonal, acentuado de la lengua en que se habita? Y si la primera lengua fue otra, diferente de la que se usa cotidianamente, acaso la mirada a la boca abierta se convertirá en espera: ver la boca para oír la encantación perdida. Sin embargo, una mirada tal amenaza en devoración, de la que sólo se vuelve delimitando la pérdida del objeto pulsional con la escritura. ¿Acaso Vallejo miró largamente la boca del Otro para reencontrar la música de la lengua de sus ancestros? ¿Acaso su dolor cantado en yaraví tenía forzosamente que evocar un lugar para el alimento?

<sup>64</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, XXVIII, *op. cit.*, pág. 150.

<sup>65</sup> *Ibid.*, *T*, LXXI, *op. cit.*, pág. 329.

<sup>66</sup> CÉSAR VALLEJO, *HN*, *op. cit.*, pág. 65.

<sup>67</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH*, *op. cit.*, pág. 195.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pág. 144.

<sup>69</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, XLVI, *op. cit.*, pág. 218.

<sup>70</sup> *Ibid.*, *T*, LX, *op. cit.*, pág. 281.

<sup>71</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH*, *op. cit.*, pág. 142.

<sup>72</sup> OCTAVIO PAZ, *op. cit.*, págs. 46-47.

Hay que hablar del duelo porque el dolor del poeta es el de la pérdida. Y cada quien inscribe el agujero en lo real abierto por sus muertos con los elementos disponibles en su cultura. En las prácticas rituales de los descendientes de muchos pueblos indígenas americanos es usual encontrar la circulación de alimentos entre los deudos y sus acompañantes. Al tiempo que los dolientes comen, le ofrecen al muerto las viandas que más le apetecían. Si la inscripción de un duelo, como lo sugiere Jean Allouch<sup>73</sup>, precisa agregarle pérdida a la pérdida y supone el sacrificio de un objeto que ya es conmemoración del inasible objeto causa del deseo, entonces en ese lugar, para la tradición que nos ocupa, está el alimento que se ofrenda. Todo esto simplemente para insistir en que Vallejo escribe en el cruce de las tradiciones de que desciende y que el “hilo de la sangre indígena”, como él mismo lo dijo, corre de manera intermitente pero indestructible a todo lo largo de su poesía. Quizá por eso Vallejo se levantaba contra la retórica indigenista como mera postura: “¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!”<sup>74</sup>, dirá en “Telúrica y magnética” refiriéndose a la hinchazón altisonante de los versos de Santos Chocano. La sensibilidad aborígen de la que hablaba no era una disposición voluntaria, sino más bien una fatalidad de su condición: “La obra indígena es acto inocente y fatal del creador político o artístico, y no es un acto malicioso, querido y convencional de cualquier vecino”<sup>75</sup>.

Volviendo a los escenarios del duelo que son también los del llanto, hay un sutil hilo destacado en la edición de *Los heraldos negros* de René de Costa. Se trata del lugar del dios Viracocha y de su representación iconográfica como una figura que llora: “Su cuerpo es el disco del sol coronado por sus benéficos rayos; sus manos sujetan los relámpagos; y su llanto –las lágrimas surcando el rostro– es la lluvia que da vida, regando los cultivos del hombre y prolongando así su penosa vida sobre la tierra que sustenta en el regazo”<sup>76</sup>. El llanto del dios representado en la lluvia, perpetúa la vida y con ella el dolor del hombre. Los poemas de Vallejo inscribieron su dolor en el espacio real y mítico de la lluvia y el llanto. Por eso desde su primer poemario aparece el paisaje lluvioso-lloroso del dolor: “Esta tarde, llueve, como nunca; y no/ tengo ganas de vivir corazón”<sup>77</sup>, “En Lima.... En Lima está lloviendo/ el agua sucia de un dolor”<sup>78</sup>. El intermitente trazado de la lluvia volverá en *Trilce* en su función primordial fecundante, pero ya no sólo de la vida que se reproduce en dolor y pena, sino como sufrimiento que se vuelca en escritura: “Graniza tánto, como para que yo recuerde/ y acreciente las perlas/ que he recogido en el hocico mismo/ de cada tempestad.// No se vaya a secar esta lluvia./ A menos que me fuese dado/ caer ahora para ella, o que me enterrasen/ mojado en el agua/ que surtiera de todos los fuegos.// ¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?/ Temo que me quede con algún flanco seco;/ temo que ella se vaya, sin haberme probado/ en las sequías de increíbles cuerdas vocales,/ por las que,/ para dar armo-



<sup>73</sup> JEAN ALLOUCH, *La erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, México D.F., Edelp S.A., 1996.

<sup>74</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH*, op. cit., pág. 125.

<sup>75</sup> CÉSAR VALLEJO, *EP*, op. cit., pág. 85.

<sup>76</sup> RENÉ DE COSTA, “Introducción” a *Los heraldos negros*, op. cit., pág. 25.

<sup>77</sup> CÉSAR VALLEJO, *HN*, op. cit., pág. 72.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pág. 128.

nía,/ hay siempre que subir inunca bajar!/ ¿no subimos acaso para abajo?// Canta, lluvia, en la costa aún sin mar?”<sup>79</sup>. En la intemperie de su sufrimiento, el poeta recoge el material de su poesía. La lluvia, metáfora del dolor, es condición de un canto poético templado en el registro de lo impensable; con la lluvia fecundante de la pesadumbre humedece sus cuerdas vocales donde afina la armonía de un canto de los imposibles. Esta armonía, como lo ha notado Ortega, está escrita con “a” minúscula, no es aquélla de la mayúscula cuya “seguridad dupla” proclamaba rehusar en el poema XXXVI. No se trata de la armonía de las correspondencias y los espejos, es la armonía extraña de la pureza de lo absurdo. Acaso esa armonía de los imposibles sea la que también se revela en las construcciones míticas. Por eso, a la hora de pensar en el acto poético no hay que olvidar el mito de aquella divinidad creadora y fecundante. Desde esta perspectiva, la creación misma sería el acto ritual con que el poeta llama, con insistencia, a la lengua originaria.

Aún el verso que cierra *Trilce* sigue resonando: “Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!”. ¿Cómo no alertarse con ese verso cuando de inmediato trae el recuerdo de la lluvia y el litoral mencionados en *Lituratierra*?<sup>80</sup> En un sobrevuelo por las estepas siberianas, la visión de un resplandor causado por el desgarramiento de una nube, da ocasión a que Lacan encuentre allí una metáfora de la producción de la letra. Las nubes dan semblante a la infinitud del cielo, del mismo modo como los significantes dan forma a un goce sin nombre. Roto el semblante constituido por el significante se produce un estrago en el significado y, entonces, las letras se precipitan para marcar un borde a ese agujero en el saber que constituye el ser de goce del sujeto. Así la letra que cae como la lluvia hace litoral entre el goce y el saber. Un litoral no es una frontera porque ésta divide espacios homogéneos; el litoral es el puro borde de dominios diferentes: el goce y el saber, lo real y lo simbólico, el agua y la tierra. Entonces, la letra cae como efecto de la erosión del significado porque en su naturaleza el significante que lo ordena es mera fractura. ¿No es ese el agrietamiento que el poeta insiste en desencadenar con el arsenal retórico del barroco? Al punto que la costa en que canta la lluvia es “aún sin mar”. También podríamos decir que esa costa es el porvenir de la escritura y, sin embargo, el verso mismo es una paradoja. Esa es la pasión por los imposibles en que la poesía nace y se sostiene; en el empuje de esa vocación quedan los versos inolvidables del «Intensidad y altura»: “Quiero escribir, pero me sale espuma,/ quiero decir muchísimo y me atollo;/ no hay cifra hablada que no sea suma,/ no hay pirámide escrita, sin cogollo.// Quiero escribir, pero me siento puma;/ quiero laurearme pero me encebollo./ No hay toz hablada, que no llegue a bruma,/ no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo./ / Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,/ carne de llanto, fruto de gemido,/ nuestra alma melancólica en conserva.// Vámonos! Vámonos! Estoy herido; Vámonos a beber lo ya bebido,/ vámonos cuervo, a fecundar tu cuerva.”<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> CÉSAR VALLEJO, *T*, LXXVII, *op. cit.*, pág. 356.

<sup>80</sup> JACQUES LACAN, “Lituratierra” (*Lituraterre*), en *Post data*, Revista de Psicoanálisis, Asociación Lacaniana de Analistas de Bogotá, núm. 12, 2001, pág. 51.

<sup>81</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH*, *op. cit.*, pág. 206.

Por último, sé que hay una pregunta que no dejará de retornar cada vez que nos acerquemos a la función de la poesía en medio de un panorama de miseria e indignidad: “¿para qué los poetas en tiempos de penuria?”<sup>82</sup>. Como lo dije desde el comienzo, para devolver a la palabra su condición de acto. Si para este momento ese carácter de la palabra se ha extraviado es porque en sus usos habituales queda carente de efectos. Sólo si hay oreja que escuche, la palabra logrará sus siempre insospechados alcances. No son pocos los poetas que, en el momento de su acto, han experimentado la cruda desazón de Casandra. ¿Habrá oreja para la verdad que profieren? O su canto sólo será “la canción del Infinito en un gallinero”<sup>83</sup>. Quizá en la profunda incertidumbre del poema, el sujeto vuelva a hallar su verdadera casa. Vallejo tembló de miedo por perder la lluvia, albergó dudas sobre la permanencia de la palabra: “¡Y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra!/ ¡Si después de las alas de los pájaros,/ no sobrevive el pájaro parado!/ ¡Más valdría, en verdad, que se lo coman todo y acabemos!”<sup>84</sup>. Pero con todo y su incertidumbre, siguió escribiendo y su obra persistió. Sólo en cuanto la palabra no sea eliminada ni amordazada habrá un lugar para la dignidad humana, más allá de la perorata guerrera que amenaza engullirlo todo.



<sup>82</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Antología poética*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002, pág. 173.

<sup>83</sup> FERNANDO PESSOA, *Poemas de Álvaro de Campos II, Tabaquería y otros poemas con fecha*, Madrid, Hiperión, 1998, pág. 39.

<sup>84</sup> CÉSAR VALLEJO, *PH, op. cit.*, pág. 158.