



## **César Vallejo: cuerpo y lenguaje -Informe de investigación-**

Exposición temporal  
Ya viene el día. César Vallejo, el fervor y la palabra

Rodrigo Vera

Mayo, 2021

# César Vallejo: Cuerpo y lenguaje

Un primer punto importante para abordar las relaciones entre cuerpo y lenguaje en la poesía de Vallejo pasa por pensar el cuerpo desde una dimensión distinta a la de la identidad. En esta dimensión, no se trata del cuerpo individual ni de un cuerpo representado. El lenguaje no opera como un espacio de representación del cuerpo, sino que es más bien esa instancia que estalla al advertir la irrupción violenta del cuerpo. El lenguaje “estallado” es la huella de que el cuerpo, en su vitalidad más plena, ha emergido tensando toda estrategia discursiva para contenerlo. De esa escena se hace cargo la poesía. Como decía Julio Ortega pensando en Vallejo: “La poesía es una cicatriz en el cuerpo de la lengua”. La lengua entonces se corporaliza al advertir esa herida previa. La herida es la marca ontológica que “hace cuerpo” en el lenguaje. El cuerpo se experimenta como tal en la vía negativa del dolor. Pero ese dolor no es subjetivo. No es un dolor cuya causa reside en algún hecho biográfico. Es otra cosa.

Desde la crítica, algunos autores han subrayado la necesidad de ahondar en esta dimensión pre-subjetiva en torno al cuerpo en Vallejo. José Ignacio Padilla señala en esa ruta:

Creo que las lecturas morales, humanistas o psicológicas de Vallejo fallan porque se fijan excesivamente en contenidos, en lo subjetivo y no en el gesto performativo, en la escena de lenguaje, en la propia puesta en acto del lenguaje. Vallejo despliega el anclaje del lenguaje en el cuerpo, pero no es el cuerpo psicológico, ni el cuerpo en el espejo. Es el cuerpo antes de toda esa organización, el presupuesto de toda esa organización. Si quieren, ‘el cuerpo sin órganos’, que luego es sujetado y organizado por el yo-mismo, mí-mismo. Por ello, este cuerpo es un lugar al que nunca se puede llegar por el camino de la simbolización. Hace falta abandonar la simbolización, o ponerla en crisis, que es lo que Vallejo hace en estos poemas. (José Ignacio Padilla, “Lugares y tiempos de Vallejo”, p. 36).

En esa misma línea, William Rowe anota la necesidad de cortar el puente natural que la mayor parte de la crítica establece entre el aura emocional que ostentan los poemas de Vallejo y la biografía del autor, de donde algunos deducen tal aura:

A pesar de las complicadas mediaciones que sus materiales atraviesan, los poemas de Vallejo ejercitan una fuerza inmediata. Esta fuerza es, por sobre todo, la del afecto: hay siempre un aura emocional pese a las dificultades de desciframiento. Esta característica ha resultado ser una especie de trampa para muchos críticos, quienes han tenido a reducir los sentimientos involucrados en los poemas a la mera expresión de la biografía de Vallejo. Esta tendencia ha sido particularmente aguda con respecto a uno de los principales ámbitos del sentimiento: el dolor. La expresión del dolor en la poesía de Vallejo es considerada como si perteneciera a un marco meramente

biográfico o como si pudiera ser situada dentro de un universal dudoso llamado la condición humana (Rowe, “El acto y la palabra”, p. 62).

Aquí se abren dos rutas, aunque ambas citas refieren en el fondo a lo mismo.

La primera radica en aquello que Padilla llama “la escena del lenguaje”, es decir, el lenguaje *actuando* en su espesor antes que *representado* en su pretendida transparencia (como significado). En primer nivel, la lengua actúa allí como un cuerpo intransferible. Citando a Carlos Piera, Miguel Casado propone algunos versos de Vallejo en donde la paráfrasis choca contra su propio límite, deviniendo imposible: «se violentan oxígenos de buena voluntad» / «A veces doyme contra todas las contras» / «Ciliado archipiélago, te desislas a fondo», etc. Otra forma de decirlo es que se trata de enunciados imposibles de ser intercambiados por un equivalente semántico. El poema es el reverso de la moneda: un cuerpo que corta el circuito intercambiable del capital. No parece casualidad que Vallejo aluda a esa condición del poema en el mismo párrafo en donde manifiesta la imposibilidad de la traducción poética.

Lo que importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma, pero el tono con que se dice, no. El tono queda inamovible en las palabras del idioma original en que fue concebido y creado. (...) Lo que se traduce de Walt Whitman, son calidades y acentos filosóficos y muy poco de sus calidades estrictamente poéticas. De él sólo se traduce las grandes ideas, pero no se traduce los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en un giro del lenguaje, en una “tournure”, en fin, en los imponderables del verbo. (Vallejo, “Electrones de la obra de arte”).

Esto que Vallejo llama “tono” y que califica de “intraducible” (porque solo se traducen las ideas) parece sin duda referir al *afecto* o “aura emocional” a la que refiere Rowe en su cita. De ahí que algo se pierda si se entiende al afecto como un hecho biográfico traducido al lenguaje. En cualquier caso, podemos preguntarnos cómo se manifiesta ese afecto en el lenguaje, bajo qué formas aparece, qué efectos produce en él. La importancia que adquiere la música en esta ruta de interrogaciones es clave.

Se ha hablado ya del tránsito entre *Los Heraldos negros* y *Trilce* como el desplazamiento de una estética modernista-simbolista, aunque ya con visos de ruptura, a otra declaradamente vanguardista (aún a expensas de Vallejo). El paradigma de musicalidad del modernismo puede observarse en un temprano ejercicio titulado “Simbolista” publicado en *La Reforma* de Trujillo: “¡Yo digo para mí, por fin escapo al ruido! / Nadie me ve que voy a la nave sagrada! / Altas sombras acuden: James, Samain y Maeterlinck / y Darío que llora con su lira enlutada” (Citado en Prieto, *La escritura*

*errante*, p. 90).<sup>1</sup> El abandono del ruido en dirección a la armonía plena de la “nave sagrada”, lo que en otros términos presupone una cierta confianza en el lenguaje como espacio de plenitud ontológica, se quiebra en *Trilce* y es directamente aludido en estos versos de Trilce XIX: “Quemaremos todas las naves! / Quemaremos la última esencia!”. Así, como ha señalado Julio Prieto, “la específica tensión que genera la escritura de Trilce tendría que ver, en contraste con ese paradigma de musicalidad de musicalidad simbolista-modernista que se encamina a la “nave sagrada” del arte, con cierto modo de ‘acercarse al ruido’, con la búsqueda de un ritmo que de algún modo lo *escuchara*. No en vano Trilce empieza apelando al ruido ‘Quién hace tanta bulla’ – y termina evocando el canto ‘Canta lluvia en la Costa aún sin mar’” (Prieto, “La escritura errante”, p. 90).

El descenso al ruido, esto es, a un lenguaje que se ofrece en tanto potencialidad, balbuceo como un signo naciente, tiene varias aristas. Implica un arrojarse a los bajos fondos de la lengua para así hallar “ese ritmo en libertad” al que Vallejo refiere en una carta a Antenor Orrego: “Dios sabe *cuanto he sufrido* para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en el libertinaje”. La renuncia a “la seguridad dupla de la Armonía” y el “ceded al nuevo impar / potente de orfandad” de Trilce XXXVI marca un derrotero en donde la musicalidad abrupta que abre el signo de resquebrajamiento de un lenguaje. Un vacío: orfandad, dolor. Se puede decir que lo que quiebra la música, sostiene Rowe, es el dolor. Musicalidad y dolor, en la obra de Vallejo, son antitéticos.” (Rowe, “La poesía como vivencia de nuestro tiempo”, p. 40).

Es aquí en donde el dolor se abre a otro tipo de aproximaciones que exceden lo biográfico. No es el efecto de una subjetividad sufriente, sino el límite ineludible del lenguaje, su ángulo intraducible. También “tono”, “pulso misterioso”, “piano oscuro”. De ahí que el mismo Rowe añada: “Aunque indudablemente el dolor figura como contenido, como lo expresado, este es el lado menos importante de la cuestión, porque el dolor incide más decisivamente en la *forma de expresión*.” (Ibid, p. 42). Y luego: “En la poesía de Vallejo, desde *Poemas en prosa*, el dolor excede la identidad individual. Es más, el dolor es lo suprimido del discurso, el otro del lenguaje. Es la precondition o presuposición del discurso: aquello que está antes y sin lo cual no puede haber discurso. El dolor entonces se va aproximando a una sustancia comunal, llamémosla la carne humana.” (Rowe, pp. 32-33).

¿Pero cuál es el origen de este dolor?

El poema “Voy a hablar de la esperanza” cerca esta pregunta. Y nos desplaza hacia un ámbito que nos obliga a replantearla, porque precisamente la idea misma del origen presupone que el dolor participa de un *logos* temporal. Y quizá sea el dolor aquello que desbarata el orden secuencial del discurso y de la gramática que lo legitima: “Me duelo

---

<sup>1</sup> Este poema deriva luego en “Retablo”, incluido en *Los heraldos negros*. Allí se han borrado algunas marcas simbolistas y la lista de “vates sagrados” se ha reducido a Rubén Darío.

ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa? Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser su causa.” (Vallejo, “Voy a hablar de la esperanza”). Otra forma de decirlo nos conduce a la misma refutación de la cadena causa-efecto, pero observada desde la mecánica familiar cobra otros tintes. La familia no es solo fuente de nostalgia, afecto o constatación de desarraigo. Es también un diagrama, un esquema ontológico a partir del cual el movimiento mismo de la vida se refuta (o no). “Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer (...)” (Ibid).

¿Y dónde está el dolor?

Vallejo solo ofrece dos coordenadas espaciales en este poema. Dice que sufre “desde más abajo” y luego que “sufre desde más arriba”. En cualquier caso, no es un dolor centrado. Es pre o post subjetivo. El yo no es capaz de contener el dolor del que habla el poema. En ese desfase actúa el cuerpo.<sup>2</sup>

Pero en el poema “Los desgraciados” nos dice algo más. “Jamás, hombres humanos, / hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera, / en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!. Vallejo no cifra su naturaleza, mapea en cambio sus lugares y da cuenta de la intensidad de sus movimientos. Es un dolor que «crece a treinta minutos por segundo». Y no ancla en idea alguna (es intraducible, por tanto). Como ha señalado Carmen Ollé, recogiendo una idea de Violeta Barrientos, “el dolor está en todo lo que rodea al hombre, es decir, es un dolor por extensión. No es el dolor de una raza, como se ha comentado hasta el cansancio, ni el dolor de la vasta humanidad o el de la injusticia social ni el de la incertidumbre. El dolor es del cuerpo. Como para los románticos en perpetua rebeldía, habitantes de lo irracional, el cuerpo es —no contiene— sus pasiones; el cuerpo en Vallejo es su dolor, incluye en este sus propios detritus y deyecciones, y su fragmentación, la imposibilidad de ser una unidad separada del todo apocalíptico.” (Carmen Ollé, “La lectora de Vallejo: el cuerpo”).

Ahora bien, en la medida en que el dolor es expulsado del tiempo normativo y de su correlato discursivo (lenguaje simbólico), este nos habla desde una instancia más próxima al cuerpo de la inmediatez. La voz no es la voz secuenciada de la escritura, la voz devenida logos sobre el papel. La voz de la inmediatez es aquella arrojada a la imposibilidad de desdecirse, como ocurre en la escritura. Es la voz pegada al cuerpo. El poema es el espacio en donde la voz reaprende a cada instante a hablar.

Escribe Julio Ortega:

---

<sup>2</sup> Es también a través de ese desfase que el erotismo actúa en Vallejo, en la medida en que lo que está siempre en juego en el erotismo, como en la muerte, es una disolución de formas constituidas, de esas formas de vida social, regular, que sirven de base al orden discontinuo de las individualidades definidas que somos» (Bataille, *El erotismo*).

Si la escritura es una materialidad significativa que trama analógicamente espacios, tiempos y situaciones dispares (porque la escritura produce su propia versión de los hechos), la oralidad es la actualidad, el pulso de la presencia. Esa presencia, como sabemos, es aquí siempre una traza de la ausencia. En verdad, el poema hace hablar a la identidad de los sujetos que solo tienen el lenguaje para perpetuarse con su rasgo más tenue, la sílaba de su voz (¿Di, mamá? Trilce XXIII) (Ortega, p. 97)

Cornejo Polar ha interpretado en extenso el poema III de "España aparta de mí este cáliz" en esa ruta.

Más allá de las importantes circunstancias vitales que rodean la escritura de este poema (por mencionar la más saltante, el hecho de basarse en un manuscrito garabateado encontrado en el bolsillo de un militante de la República que poco después sería fusilado)<sup>3</sup>, lo que se quiere destacar del análisis de Cornejo Polar es el modo en el que ciertas marcas gráficas que interrumpen la normatividad del poema aparecen en tanto huella errática de lo oral en la escritura.

El más notorio desvío de la norma ortográfica (la labialización de la 'V' dentilabial como en "abisa" y "ben") es repetido en el verso "abisa a todos los compañeros") y reiterado en el estribillo "Viban los compañeros". Pero además esa falla se adentra con una hondura inédita en unos de los enunciados más contundentes de la dialéctica vida y muerte que preside el texto: "Viban los compañeros [...] Viban con esta b de buitre en las entrañas". "Entonces, en la instancia del lenguaje, que obviamente es la decisiva en el poema, Vallejo asume como propia la palabra del compañero muerto y la prolonga en su propio discurso [...] Palabra compartida y socializada, sin duda, por un sujeto que ha abierto su intimidad al otro (en realidad a todo un pueblo) y su escritura a la oralidad popular." (Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, p. 220).

La b de buitre ha calado en las entrañas, en el cuerpo, en el mismo momento en que ostenta su desvío de la norma escritural. El cuerpo se exhibe como el espacio en donde el imposible retorno a la oralidad deja su huella. O mejor aún, la oralidad es la instancia subterránea por donde el dolor se asoma y mancha la escritura. "¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto /hasta la letra en que nació la pena!". Que el grado cero del alfabeto sea el punto emergente de la pena, o sea del cuerpo herido, nos dice algo respecto al desgarramiento histórico que supuso la imposición de la letra frente a la voz durante la conquista.

Raúl Zurita ofrece una interpretación muy intensa de estos versos del mismo poemario en la dirección recién señalada.

---

<sup>3</sup> El testimonio lo da Antonio Ruiz Vilapana, amigo de Vallejo, en su libro *Doy fe*. Véase Cornejo Polar, p. 217.

“Si cae -digo, es un decir- si cae  
España, de la tierra para abajo (...)  
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto  
hasta la letra en que nació la pena!”

Zurita recuerda el pasaje de la *Historia General* de Garcilaso en donde se narra la decapitación de Tupac Amaru en el Cuzco. Camino al patíbulo un funcionario va enunciando a viva voz las culpas por la que se le condena a muerte y este, al oírlo, le pide al fraile que lo acompaña que le traduzca porque no entiende el castellano, es decir, no entiende la lengua en la que están las razones por las que lo van a matar.

Teniendo en mente este pasaje, declara luego:

Vallejo ve literalmente "la letra en que nació la pena", y lo que nos está diciendo entonces es que en estas tierras el dolor es inextirpable porque está incrustado en las partículas mismas del idioma que debíamos hablar. A partir de esa constatación me pareció vislumbrar casi como en un sueño (de qué otra forma por lo demás se puede hablar de poesía sino es bajo la forma de los sueños) que la poesía peruana es aquella a la que le correspondió representar y del modo más radical, en nombre de todas las otras escritas en las distintas provincias del castellano, ese derrotero y, junto a él, el desgarrar que significa actuar en un idioma que nos da las palabras, pero que simultáneamente es el origen de todo el silencio, o lo que es lo mismo; que es el origen de todas las muertes, desmembramientos y ejecuciones que representó para un futuro de antemano cancelado la pregunta del último descendiente del trono Inca. (Zurita, "La letra en que nació la pena").

Es evidente que su lenguaje se instala en un espacio ambiguo: el de una escritura que intenta el imposible retorno a la oralidad, tal como lo expresa la reiterada imagen de "escribir en el aire", y podría arriesgarse la idea de que los consistentes desvíos ortográficos son imágenes de ese espacio ambiguo -entre la oralidad y la escritura- en el que se produce el poema o de esos puentes inestables (y también imposibles) por los que trata de discurrir la letra en busca de su sonido primordial. Para decirlo en grueso: "escribir mal" parece ser un punto intermedio, aunque claro que figurado, entre la letra y la voz, entre la "poesía culta" y la cultura popular. (Ibid, p. 222).

----

En este orden de cosas, para ser más preciso, quisiera recordar que en el poema 1 aparecen frases como "dando voces" o "voy diciendo", que en el último se repita el famoso estribillo "digo, es un decir", y que en el IX, cuya figura central es el libro, hay como una tensión irresuelta entre éste y la palabra hablada: " ...

entró su boca en nuestro aliento", se lee en su cuarto verso, por ejemplo. Ciertamente, a este lenguaje que se enuncia a sí mismo como voz se tiene que añadir que la organización y forma de muchos textos de España ... recurren con insistencia a mecanismos típicos de la oralidad, incluyendo la intervención casi física del poeta en su discurso, que está como relatado ante una audiencia, y su relación "directa e inmediata" con sus destinatarios, tal como lo ha evidenciado José Pascual Buxó con notable agudeza crítica. Es bueno recordar, además, que en el "Himno a los voluntarios de la República", Vallejo se refiere explícitamente al "analfabeto a quien escribo", con lo que el reclamo del lenguaje hablado se traslada del punto de la enunciación, según lo ya visto, al del destinatario, y copa así todo el circuito de la comunicación poética. Tal vez no sea demasiado complicado entender por qué Vallejo siente con tanta fuerza este reclamo global de oralidad; al menos, en lo que toca a Esparza ... , tiene una obvia vinculación con el receptor natural de una palabra hecha de urgencias históricas muy dramáticas que apela al pueblo español (y a los pueblos por él representados) y con la difícil conciencia de que en realidad se trata mucho más de un oyente que de un lector. Vallejo tiene la certeza de la contradicción que hace tensa su poesía, escrita primariamente para (y por) los que no saben leer, y de alguna manera tiende puentes imaginarios para reconvertir la letra en voz. Es la nostalgia de la oralidad que impregna buena y esclarecida parte de la literatura de América Latina, nostalgia que de una u otra manera, más bien subterránea e inconscientemente, tiene que ver con la irrupción desde la conquista de la escritura y el libro como enigmáticos instrumentos de poder, sin relación inmediata con el lenguaje ni con la comunicación, tal como se aprecia con claridad en el "diálogo" entre el padre Valverde y el Inca Atahualpa, en Cajamarca, y la manipulación en ese contexto de la escritura por antonomasia, la Biblia.

En cualquier caso, para volver al texto de "Pedro Rojas", es evidente que su lenguaje se instala en un espacio ambiguo: el de una escritura que intenta el imposible retorno a la oralidad, tal como lo expresa la reiterada imagen de "escribir en el aire", y podría arriesgarse la idea de que los consistentes desvíos ortográficos son imágenes de ese espacio ambiguo -entre la oralidad y la escritura- en el que se produce el poema o de esos puentes inestables (y también imposibles) por los que trata de discurrir la letra en busca de su sonido primordial. Para decirlo en grueso: "escribir mal" parece ser un punto intermedio, claro que figurado, entre la letra y la voz, entre la "poesía culta" y la cultura popular. Paradójicamente, la fuente de "Pedro Rojas" es un manuscrito, pero Vallejo no duda en situar ese texto en la dinámica sonora del habla, tal vez pensando en que de hecho es un angustioso grito de alerta y socorro, pero también, en su prolongación dentro del poema, una intensa exclamación de vida. Es como si la carga dramática del poema no pudiera caber

en el espacio cerrado de la escritura y buscara la expansión del sonido sin fronteras. Recuerdo a este respecto los siguientes versos vallejanos: "¿Qué me da, que me azoto con la lineal y creo que me sigue, al trote, el punto?" (PH, "¿Qué me da ... ?"), cuyo sentido parece remitir a la conciencia de la linealidad y finitud de la palabra escrita, del renglón perseguido por el punto que acabará con su enunciado. De cualquier manera, si como quiere la pragmática, todo acto lingüístico-literario surge de la ficción del propio lenguaje, en el caso de "Pedro Rojas" habría algo así como una ficción segunda, la "ficción de oralidad", como componente esencial de un discurso que expresa -como ya se dijo- una intensa vocación por la palabra hablada. Por consiguiente, más que experimentación vanguardista, aunque también lo sea, la "b" de "Abisa" y "Viban", que es signo sesgado de esta nostalgia, remite a la muy conflictiva inserción del poeta letrado en una sociedad cuya cultura -en términos de pueblo- es la cultura de la palabra dicha y escuchada, según acaba de insinuarse. (Cornejo Polar, pp. 221-222).

"Habla entonces la voz que en el lenguaje busca interpolar su propio relato, como si se expresara en una lengua ajena o en un idioma extranjero y debiera recobrar la palabra mutua. Muchas veces el poema es la escena original de la voz, la devolución que el lenguaje hace, al sujeto fantasmático de la enunciación, de una palabra entredicha" (Julio Ortega, p. 97).

A este respecto, Cornejo Polar señala lo siguiente:

Sé que es dudoso, pero me gusta leer esta entrada como la representación dispuesta por Vallejo de cómo se teje el juego de voces que es su habla. No puedo detenerme en la materialidad de este fundido, en sus imágenes mixtas, en las proporciones de lo visual, lo intelectual y lo sonoro, en el engrase irónico que favorece la fluidez de todo el mecanismo. Quizá no hay una lengua poética de Trilce, porque su terreno es el del habla, un acto poético cada vez, cada vez una lógica, un modo de leer, más la reflexión implícita a cada elección que hace. (Casado, pp. 14-15).

"Vallejo ha descrito como misterioso el lugar sin límites que se encuentra entre el dolor y el placer, y lo hace con una imagen plástica triangular pero corpórea: Entre el dolor y el placer median tres/ criaturas, de las cuales la una mira a un muro, la segunda usa de ánimo triste y la tercera avanza de puntillas" (Ollé).

"Y aunque el dolor se asocia con un proceso de sacrificio ("la condición del martirio"), falta una idea, una ideología sacrificial que le de significado. La falta de resolución ideológica choca y se refuerza con el hecho de que retóricamente el poema suena a sermón u oración política. Es decir que hecha a mano de un lugar de legitimidad enunciativa (el del político o del sacerdote), lugar desde el que las representaciones suelen organizarse según una doctrina y las palabras

del hablante ofrecerse para una recepción pasiva” (Rowe, “El acto y la palabra”, p. 55).

Para Ollé, ese:

Se pedía a grandes voces  
Que muestre las manos a la vez  
Y esto no fue posible  
Que mientras llora, le tomen la medida de sus pasos  
Y esto no fue posible.  
Que piense un pensamiento idéntico en el tiempo en que un cero permanece  
inútil... (Carmen Ollé).

Para Rowe (p. 56):

del sentido: ni metáfora, ni alegoría, ni simbolismo, ni siquiera mimesis:

Jamás, hombres humanos,  
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en  
[la cartera,  
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!

Creo que una vez que hemos llegado a la matemática, se desvanece la esperanza de que de alguna manera estemos dentro de una alegoría, de algún sistema simbólico, o sea dentro de un sistema de seguridad, de certidumbres —la matemática, tradicionalmente, servía como sostén de la noción de las verdades eternas, pero si está contaminada por el dolor ya no sirve para eso—. Queda frustrada esa esperanza de que el dolor se resuelva en idea. Los objetos en los que se ha adentrado el dolor —alegoría contraalegórica, esta— ni siquiera funcionan como asociaciones mentales. No tienen ninguna presencia antropomórfica, no suministran ningún esquema de salvación. Toda la esperanza que ofrece el orden retórico del poema, de que se pueda resolver el

Se manifiesta no como efecto de una subjetividad sufriente. Es algo más. “Para el Vallejo de Trilce en adelante, el dolor no es una materialidad representada por el lenguaje, ni materialidad del lenguaje (sonidos materia y superficie de los grafismos) sino aquello cuyo lugar el lenguaje desplaza y ocupa: un límite ineludible del lenguaje” (Rowe, “El acto y la palabra”, p. 35).

La extraordinaria paradoja de “Voy a hablar de la esperanza” —texto que merece ser reconocido como uno de los poemas clave del siglo XX— es que el dolor que carece de nombre o de sujeto, elimina las fronteras entre lo social y lo individual establecidas por los lenguajes de la política y de la psicología (decididamente, el individualismo posesivo y el psicoanálisis). El dolor sin posibilidad de trascendencia alguna lejos de ser una experiencia de aislamiento, lleva, en el poema de Vallejo, directamente a lo social. No lo social preconcebido por el lenguaje de las ciencias sociales, sino atravesado por intensidades y flujos intersubjetivos: es decir, se trata de imaginar un cambio del tamaño de aquel que propone Vallejo en sus artículos escritos en París, de “suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política”, de “remover,

<sup>30</sup> Para una caracterización cósmica del dolor al que alude el poema “Voy a hablar de la esperanza”, ver Ricardo González Vigil (ed.), *César Vallejo. Obras completas I. Obra poética* (Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991, p. 466).

Es una voz. Es una marca.

Sé que es dudoso, pero me gusta leer esta entrada como la representación dispuesta por Vallejo de cómo se teje el juego de voces que es su habla. No puedo detenerme en la materialidad de este fundido, en sus imágenes mixtas, en las proporciones de lo visual, lo intelectual y lo sonoro, en el engrase irónico que favorece la fluidez de todo el mecanismo. Quizá no hay una lengua poética de Trilce, porque su terreno es el del habla, un acto poético cada vez, cada vez una lógica, un modo de leer, más la reflexión implícita a cada elección que hace. (Casado, pp. 14-15).

El dolor, anterior al discurso, pre-subjetivo, no constituye de por sí lo comunal, sino es lo que está antes, en forma de carne no marcada aún por la palabra (Rowe, “El acto y la palabra”, p. 36)

En principio, es una marca que cobra un matiz distinto. No hay tos hablada que no llegue a bruma.

Esa cadencia de caída constituiría el ritmo, la abrupta musicalidad de *Trilce*, ese “ritmo en libertad” al que se refiere su autor en una carta a Antenor Orrego: “Dios sabe cuanto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en el libertinaje”.

Renuncia a la seguridad de la dupla de la armonía con el estilo del “nuevo impar /potente de orfandad” al que se refiere.

Publicado como principio musical del simbolismo, la materia que el ritmo articula. Al respecto, Rowe señala que:

La prosodia tradicional llega a un punto límite en la obra del poeta francés Paul Verlaine, de finales del siglo XIX. Verlaine suministra una especie de fondo sonoro para Trilce. Lo característico de Verlaine —autor de la frase «la música ante toda otra cosa»— estaría en que la música de la poesía, la materia que el ritmo articula, llega a un borde constituido por el cromatismo, lo cual se repite en el plano visual con la indiferenciación de los colores. La tendencia hacia lo cromático caracteriza a cierta música de finales del siglo XIX, por ejemplo la de Debussy aunque también se encuentra en Chopin. Esta tendencia empieza a cuestionar la tonalidad, sin llegar a la revolución musical de Schoenberg, de principios del siglo XX. Ese fondo de música de tipo verlainiano es algo que Vallejo evoca y cuidadosamente quiebra, como ya veremos. Se puede decir que lo que quiebra la música es el dolor. Musicalidad y dolor, en la obra de Vallejo, son antitéticos. (Rowe, “La poesía como vivencia de nuestro tiempo”, p. 40)

La música modernista frente a la música tríllica.

Vallejo no habla de su cuerpo, ni del cuerpo del otro, ni del cuerpo de la humanidad universal. El cuerpo en la poesía de Vallejo opera bajo la forma de un pre-texto en un doble sentido: nos conduce al sustrato pre-simbólico del lenguaje al mismo que nos catapulta a otro orden de cosas y nos lanza hacia afuera (Ollé).