

2008

Una economía del dolor:Lectura de “Los nueve monstruos” de César Vallejo

Charlotte Whittle

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Whittle, Charlotte (Primavera-Otoño 2008) "Una economía del dolor:Lectura de “Los nueve monstruos” de César Vallejo," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 67, Article 18.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/18>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**UNA ECONOMÍA DEL DOLOR:
LECTURA DE “LOS NUEVE MONSTRUOS”
DE CÉSAR VALLEJO**

Charlotte Whittle
Brown University

La primera estrofa de “Los nueve monstruos” establece un ritmo sugerente de urgencia, que dominará el poema. La “I” que lo desencadena implica una enunciación previa que obviamente está ausente. El lector no llegará a conocer las condiciones previas al crecimiento del dolor, cuya difusión parece haber roto con las leyes de la causalidad, ya que “crece” pero parece no ser el resultado de ninguna circunstancia definida. Al contrario, el dolor se manifiesta como la base de una producción desenfrenada, multiplicándose e inscribiéndose en una variedad de objetos. La compaginación de las variantes del poema nos permite vislumbrar el proceso por el cual el poeta plantea este dolor radicalmente enajenado y mecanizado.

Se observa en el facsímil que el poeta ha eliminado un segundo verso anterior (“se lo he dicho ya a doña Genoveva”), y la enmienda definitiva del segundo verso contribuye al desencadenamiento de un ritmo que avanza a toda velocidad. La eliminación de “es evidente” a favor de “a cada rato” crea una rima doble consonante (“mundo”/“segundo”) y asonante entre los versos segundo y tercero (“a cada rato”/“paso a paso”). Es evidente que estas enmiendas responden al deseo de un ritmo más mecánico. Además, con la tachadura antedicha del segundo verso (“se lo he dicho [...]”), se observa la elisión del sujeto, quien ya no aparecerá hasta enunciar su tristeza en la última estrofa. En los versos cuarto, sexto y octavo, el poeta tachó “el dolor doblado” a favor de “el dolor dos veces.” La segunda opción implica la mayor potencia del dolor que cobra una fuerza apocalíptica en la tercera estrofa. “Doblado” parece inadecuado en este sentido, desde que puede sugerir cierta debilidad.

La versión definitiva de la primera estrofa, entonces, pretende establecer la universalidad del dolor, excluyendo cualquier referencia a su particularidad. De igual manera, ya en la primera estrofa se nota que el dolor no discrimina o, mejor dicho, que el dolor socava e incluso acaba con la diferencia:

y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
 y la condición del martirio, carnívora, voraz, es el dolor dos veces,
 y la función de la yerba purísima, el dolor
 dos veces
 y el bien de sér, dolernos doblemente. (4-9)

La segunda estrofa sigue el hilo de la indiferenciación: pues se trata de un dolor que penetra “en el pecho, en la solapa, en la cartera,/ en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!” (11-12). Mientras que Franco subraya que estos elementos “are all parts which suppose a system; indeed they imply a *social* system that produces commodities, shops and methods of calculation” (184), los elementos cruciales son la desaparición de la distinción que separaría el pecho, como parte del cuerpo humano, de los objetos inanimados que lo siguen; y el hecho de que el dolor llegue a sentirse hasta en un sistema de calculación racional como la aritmética. Otra vez se ve que la diferencia se reduce y que los dispersos símbolos del mundo civilizado están unidos por el dolor.

El tono apocalíptico aumenta en esta estrofa por los cinco versos que comienzan con “jamás” (10) y que elaboran conceptos antitéticos como “cariño doloroso” (13), “fuego...frío muerto” (15-16) y “salud...mortal” (17-18). Aunque el cuerpo de la estrofa enfatiza la naturaleza paradójica de estas parejas, sus últimos tres versos enfatizan la similitud a la que se ven reducidos el mueble, el corazón y la lagartija – aunque el cajón del mueble es lógico, los del corazón y la lagartija no lo son:

Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
 el corazón, en su cajón, dolor,
 la lagartija, en su cajón, dolor. (20-22)

La primera versión mecanografiada del poema termina con el sexto verso de la tercera estrofa. En esta primera sección de la tercera estrofa, se enfatiza la lógica propia y enajenada del dolor que es “una inundación con propios líquidos,/ con propio barro y propia nube sólida!” (27-28). Se trata de un fenómeno que obedece a sus propias leyes. Además, se repite la naturaleza desbordante del dolor (“la desdicha” [23]), su velocidad inalcanzable, la cual ya se había asomado en la primera estrofa (“crece a treinta minutos por segundo, paso a paso”[3]): “más pronto que la máquina, a diez máquinas”

(24).

La inversión elaborada a partir del séptimo verso de la tercera estrofa no puede ser sino irónica, pues si “invierte el sufrimiento posiciones” (29) causando que el ojo sea visto y la oreja oída, también, como ya hemos notado, el sufrimiento mismo está invertido, ya que se desconoce su causa, o mejor dicho, el dolor parece ser la causa y no el efecto. Como ya señaló Noel Salomón, en esta sección del manuscrito se detecta que Vallejo varias veces suprimió “siete” y lo reemplazó con “nueve” (79-80). Este crítico afirma que el nueve se asocia con la gestación, mientras que Higgins lo asocia con las plagas bíblicas (116). Cabe notar además de estas posibles resonancias, que el poeta parece ya haber bautizado el poema como “Los *nueve* monstruos” antes de escribir a mano la ampliación del poema donde aparecen las tachaduras susodichas. Puede ser un caso, entonces, del deseo de coherencia de los números para conseguir mayor impacto.

Ya hemos comentado el ritmo del poema y su manera de imitar la productividad del dolor. En la última y más larga estrofa se sugiere lo que podríamos llamar un cierto perspectivismo del dolor que “agarra” (39) a sus víctimas humanas “por detrás, de perfil” (40), que las clava y desclava y que “cae perpendicularmente” (43). No es casual que en los mismos versos se afirma que el dolor “nos aloca en los cinemas,/ nos clava en los gramófonos” (41-42). Justo cuando quiere enfatizar el movimiento, las múltiples posiciones del dolor, Vallejo invoca dos medios de reproducción y difusión mecánicos: medios de entretenimiento de las masas y símbolos de la modernidad que transportan el sonido y las imágenes lejos de su origen, y los coloca en un poema que actúa la desorientación del sujeto frente a lo moderno.

No parece exagerado sugerir que en “por detrás, de perfil” y “perpendicularmente” tenemos múltiples perspectivas, señas de las nuevas posibilidades de *representar* y *reproducir* que ofrecen la fotografía, la cinematografía y el gramófono. Además de simbolizar la modernidad, el cine y el gramófono son fenómenos que problematizan fundamentalmente la noción de la originalidad. La versión reproducida (digamos, de una obra de arte) de cierta manera se independiza del original. Como observa Walter Benjamin, “The presence of the original is the prerequisite to the concept of authenticity...the whole sphere of authenticity is outside technical – and, of course, not only technical - reproducibility” (220). Tal consideración nos lleva a reflexionar sobre la aparente carencia de origen del dolor que se difunde en el poema “por razones que ignoramos” (26), como si se tratara de un fenómeno de la naturaleza, o de la reproducción mecánica. La carencia de un punto de origen que sugiere el comienzo del poema en *medias res* es otra manera en que el movimiento del poema se asemeja a la reproducción mecánica. Además, como ya hemos visto, el mecanismo del dolor elimina la diferencia.

La inversión de las causas y los efectos que caracteriza este mecanismo convierte al dolor en la base de la producción: “de resultas/ del dolor, hay algunos/ que nacen ...” (46-48) que engloba los procesos básicos vitales “nacer,” “crecer,” y “morir,” haciendo borrosa la distinción entre ellos. Sin embargo, esta producción genera sobre todo los “que no nacen ni mueren (son los más)” (49-51) es decir, un ser (“son los más”) indiferenciado que se define únicamente por su no-ser (“no nacen ni mueren”).

Sólo después de esta reducción del ser humano a un producto del dolor se asoma el yo poético con una declaración que parece enfatizar su debilidad e insignificancia ante las circunstancias invocadas: la frase “estoy triste/ hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo” (43-44) suena al lenguaje coloquial y carece de la fuerza retórica de la sección anterior repleta de verbos y sustantivos violentamente expresivos y a menudo apocalípticos (“agarrar” [39], “clavar” [42], “desclavar” [43]; “látigos” [38] “grito” [38], “trueno” [37]). La enumeración de alimentos y productos de consumo que sigue se enmarca entre los dos alimentos simbólicos de la comunión, pan y vino, que se literalizan como imágenes de la crucifixión y el *ecce homo*, representaciones del dolor cósmico. Los alimentos se someten a una reinterpretación desde la cual sus características se desfamiliarizan, siguiendo una lógica parecida a la de la poesía surrealista. Aquí, en vez de pretender rescatar lo cotidiano, se insertan los alimentos dentro de la lógica desgarradora del dolor.

La concepción del dolor como resultado de una herida ha desaparecido por completo; de ahí la ironía y el patetismo de “y es muy grave sufrir, puede uno orar...” (45), y de la pregunta con ecos de Lenin: “¿Qué hacer?” (67) dirigida a un “Señor Ministro de Salud” (67) que ahora, con mayúsculas (a diferencia de su aparición en la segunda estrofa), se asoma como un dios sucedáneo al cual el sujeto intenta dirigir su oración. Las últimas líneas, aunque se han interpretado como un brote de optimismo, parecen más bien confirmar la universalidad y carácter inescapable del mecanismo de producción del dolor. “Hay, hermanos, muchísimo que hacer” (69) juega con dos posibles sentidos del “hacer”: el tener que “hacer” mucho para remediar el dolor, pero más amargamente la obligación constante de “hacer” y por lo tanto participar en la economía fundamentada en el dolor.

OBRAS CITADAS

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. NY: Schocken Books, 1968.

Franco, Jean. *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Higgins, James. *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa Editores, 1989.

Salomón, Noel. "Explication de 'Los nueve monstruos.'" *Séminaire César Vallejo 1. Analyses de textes*. Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, octubre 1972.

Vallejo, César. *Obra poética completa: edición con facsímiles*, ed. Georgette de Vallejo. Lima: Francisco Moncloa, 1968.