

EL DESPEÑADERO: CUERPO, TIEMPO Y ESPACIO
EN *TRILCE*, DE CÉSAR VALLEJO
(UNA LECTURA DE POETA)

Mariella Nigro

Fecha de recepción: 28/09/2012

Fecha de aceptación: 10/10/2012

“Convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo”.

Blanca Varela

Texto monográfico presentado al culminar el seminario Poesía: Vanguardismos Iberoamericanos, dictado por el profesor Luis Bravo en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Montevideo (junio-agosto de 2006), que luego revisé capitalizando las valiosas observaciones de Bravo.

1. Palimpsestos. Una lectura sesgada

Esta es una mirada transversal a *Trilce*, el avistamiento de una poética, un breve planeo sobre el idiolecto estético de un libro paradigmático en el contexto de las vanguardias artísticas del siglo XX. Es una opción por un solo libro del autor y que se aparta del análisis ordenado y académico de una vida y una obra tan abordadas por los críticos; más bien animada por una intención poética y aun lúdica, no crítica, en el sentido de perseguir

más la fenomenología del discurso (su sedimento ontológico), que su preciso análisis y certera valoración, posiblemente con instrumentos más pasionales que racionales... Es una lectura de poeta.

Pretendo indagar el cuerpo en la escritura, en tanto objeto de interpretación y representación textual de la realidad. El cuerpo encarcelado en la altura de la montaña ha de ser un camino de conocimiento y verbalización. Sin incurrir en un determinismo lingüístico, vislumbro en *Trilce* una compleja relación entre las categorías de pensamiento, realidad y lengua, reconociendo al menos una actitud performativa del lenguaje ante el mundo —interior y exterior— del poeta.

Las alusiones a las *vanguardias* europeas o latinoamericanas remitirán al fenómeno artístico en general, en tanto estadio epistemológico u horizonte problemático; no me refiero a ellas como instancias creativas debidamente delimitadas y analizadas, en tanto no media un propósito crítico; solo serán señas o señales del contexto histórico-cultural del poeta y de posibles correspondencias con algunos de sus aspectos.

Entre las vanguardias artísticas y el animismo indígena, parece abrirse un hondo despeñadero, en el que nace *Trilce*; allí, tiempo, espacio y cuerpo —*pacha* y *hanchi*, en quechua y aimara— forman un cruce de dimensiones con la magia aglutinante de su gramaticalidad, donde los textos del poeta se urden como remotos palimpsestos.

Esta es una lectura sesgada, incompleta y totalizante a la vez, como una fotografía es solo un sesgo de la realidad, único, solo de ese ojo que ve aquella instantánea que quiere ver. Por eso es una lectura poética, no crítica. Falta todo lo que sentí y que no he podido decir, como siempre que se escribe poesía.

2. Raza y evo. Contexto y correspondencias

Seguramente, la poesía de César Vallejo (Santiago de Chuco, 16 de marzo de 1892-París, 15 de abril de 1938) es el punto de inflexión de la poesía latinoamericana del siglo XX. A modo de pivote, en torno

a *Trilce* concretamente, podrían articularse las grandes estéticas de los comienzos del siglo, un parteaguas entre un modernismo y un academicismo pujando por permanecer vigentes, y unas vanguardias estéticas americanas —literarias y visuales— respecto a cuya fuente europea o venero autóctono y desarrollo independiente se ha polemizado abundantemente¹.

Ciertamente, los vanguardismos de comienzos del siglo XX plantearon sus dudas frente al lenguaje y la identidad, y arremetieron contra la mimesis y la representación, constantes del arte retiniano y la literalidad en el sistema canónico precedente. Así, los futuristas, de desborde verbal y gestual; los dadaístas, con su actitud antiarte, anárquicos e inconformistas; los cubistas —literarios y visuales— que subvirtieron el plano y la sintaxis de diferentes maneras, todos cursaron itinerarios estéticos que cuestionaron el canon y revolucionaron el concepto del arte y la poesía. Particularmente, el surrealismo surgió como una corriente ética y estética removedora, de tal envergadura que su estela llega hasta nuestra época, no obstante su “desaparición oficial” en 1969 y las sucesivas y controvertidas “postmodernidades”.

Se ha señalado la confluencia en el Perú de los años veinte del indigenismo y la vanguardia, así como en Buenos Aires, de esta y del criollismo, como puntos de convergencia y fusión de la tradición y la modernidad².

Como analiza José Carlos Mariátegui en su conocido ensayo sobre Vallejo³:

-
- 1 Sobre la cuestión del desarrollo del surrealismo en América, cf. LIMA, Sergio. “Prefacio o ‘porta-relámpago’”, en revista *La Página*, N.º 11-12, Tenerife, 1993, pp. 149 y ss.
 - 2 Cf. Cynthia Vich. *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2000; en reseña de Edmundo Paz-Soldán (Cornell University). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVIII, N.º 55: <http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll55/55pdf/55Resenas3.pdf>
 - 3 MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (El proceso de la literatura: XIV. César Vallejo)*. <http://www.yachay.com.pe/especiales/7ensayos/ENSAYOS/Ensayo7N.htm>

Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado. (...) Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y su ánima. (...) El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera. Uno de los rasgos más netos y claros del indigenismo de Vallejo me parece su frecuente actitud de nostalgia. (...)

Por otro lado, su contacto con los vanguardismos provoca su personal, deconstructiva y parricida sintaxis. Al respecto, Mariátegui señala:

Se encuentra en su poesía —sobre todo de la primera manera— elementos de simbolismo, tal como se encuentra elementos de expresionismo, de dadaísmo y de suprarrealismo. (...) Vallejo, desde este punto de vista, no solo pertenece a su raza, pertenece también a su siglo, a su evo.

Justamente, semejante combinación de pertenencias —raza y evo— habilita esta lectura poética: en *Trilce* están presentes la corporalidad de la raza, su lengua soterrada y aglutinante, su apunada resistencia; a la vez, los versos son atravesados por la temporalidad ahistórica que trabajaron las vanguardias, esa duración de tiempo sin término, el tiempo discontinuo en un espacio metafísico que invocaron los movimientos artísticos rupturistas de los comienzos del siglo XX.

Latinoamérica, particularmente México —al decir de André Breton, “el lugar surrealista por excelencia”—, cuya fuerza había quedado al descubierto luego de la Revolución de 1910, ejerció en los años treinta un poderoso magnetismo sobre los artistas de la vanguardia europea, muchos de los cuales se instalaron allí con el claro propósito de nutrirse para su creación artística, abrevando en las fuentes incontaminadas de la América atávica y primitiva. Así, esa tierra se transforma en un epicentro revolucionario, en todos los aspectos, ideológico y estético; de hecho, es el escenario histórico-cultural que hace posible el famoso encuentro de Rivera, Trotski y Breton⁴, y el enclave de una artista que, aun renegando

4 Cf. CASTRO MORALES, Belén. “El surrealismo en América Latina: la revelación de la

de esnobismos vanguardistas, despertaría el interés de los surrealistas por cultivar un estilo fácilmente adscribible a lo visionario (me refiero, obviamente, a Frida Kahlo⁵).

En el itinerario pictórico de Frida Kahlo (1907-1954, Coyoacán, Ciudad de México), la progresiva surrealización de su pintura se produjo con anterioridad al contacto con los surrealistas (1938 a 1940)⁶. Con el estímulo de la experiencia dolorosa (que la marcó de por vida desde su famoso accidente en septiembre de 1925), supo manejar el material onírico para la representación plástica del cuerpo herido. La diferencia clave con los surrealistas estaría no en los resultados, sino en los medios, métodos o recursos: Frida crea a partir de una experiencia, no de una experimentación.

De modo análogo, la ruptura estética de Vallejo, a diferencia de los planteos de sus contemporáneos vanguardistas, es fruto de una experiencia personal e impuesta por la vida, no de una experimentación, colectiva (cultural) y buscada. Habría transitado, desde el modernismo de *Los heraldos negros* a la subversión expresiva de *Trilce*, posiblemente también a partir de estímulos dolorosos, muy diferentes a los sufridos por Frida, pero con similares consecuencias en el plano creativo: ambos desarrollaron, sin esnobismo alguno, un lenguaje rupturista del canon y también de su propia producción anterior, que luego sí podría adscribirse a las prácticas vanguardistas europeas, pero que en el momento de su

alteridad" y MEDEA, Nidia Fajardo. "¿Y el surrealismo? Una mirada a las vanguardias literarias en Cuba", en revista *La Página*, pp. 132 y ss. y pp. 173 y ss., respectivamente.

5 En ese contexto abordé su pintura en el ensayo "Dolor de espejos. Apuntes sobre el arte de Frida Kahlo".

6 Aunque se ha señalado que habría estado en París poco tiempo antes de la exposición parisina, concretamente en 1937, por cierto, sus fuentes de información —y las del propio Rivera, en el epicentro de la movida mexicana— habrían incluido la noticia del surrealismo, no solo a partir de la edición de los *Manifestos* o de *Los vasos comunicantes* de Breton en los años veinte, o la estancia y conferencias de Artaud en México en 1936, sino también a través de las propias creaciones latinoamericanas, como las de César Moro o Luis Cardoza y Aragón, o las conferencias de 1937 de Agustín Lazo sobre el tema. Al respecto, no son contundentes sus múltiples biografías.

creación resultaron seguramente fruto de una exploración auténtica de sus propios e íntimos meandros visionarios.

Como ha observado el escritor uruguayo Eduardo Espina, el contacto de Vallejo con la vanguardia no es el *non sense* surrealista, sino la prosodia. “El poema no significa: ocasiona lecturas”⁷.

Según sus biografías, Vallejo habría escrito la mayor parte de los poemas de *Trilce* encarcelado, entre 1920 y 1921. Lo que significa que habría tenido noticias de los nuevos lenguajes cuando se radicó en Lima, en 1918, y se contactó con las corrientes europeas a través de círculos literarios como el Norte de Trujillo, liderado por Antenor Orrego⁸, o el grupo de Alberto Hidalgo en Arequipa y el grupo Colónida de Lima.

Pero es luego de la publicación de *Trilce* que comienza su contacto directo con los vanguardistas (Huidobro, Tzara, Juan Gris, entre otros) y cuando, además, viaja a Europa y allí se instala. Por lo que podría pensarse que su vuelco expresivo habría sido mínimamente resultado de referencias extrañas y respondido, más bien, a un desarrollo personal, poco deudor de las vanguardias. De alguna forma esto se comprueba en las palabras que envía a Antenor Orrego sobre *Trilce*:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. (...) Me doy en la forma más libre que puedo y esta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! (...)⁹

7 ESPINA, Eduardo (EE. UU./Uruguay). Conferencia “*Belli dance: la sintaxis, el baile de las palabras*”, 1.^a Bial de Poesía Metropolitana en Uruguay-Jornadas Críticas Internacionales sobre Poesía Peruana, Centro Cultural de España, Montevideo, 3 y 4 de octubre de 2006.

8 Quien escribiría sus “Palabras prologales” a la primera edición de *Trilce*, publicado en Trujillo, en noviembre de 1922 en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.

9 MARIÁTEGUI, José Carlos. *Op. cit.*

Luego en sus *Crónicas* quedaría expuesto su conocimiento del dadaísmo y declararía: “Los hombres de nuestra época, todos, absolutamente todos, son dadaístas”¹⁰.

Se ha observado que Vallejo (quien residió en París desde 1923, con estadias temporales en Rusia y España hasta su muerte) tuvo una actitud crítica hacia Europa, y que “(...) su admiración sin reservas por Europa [termina] en añicos por el rechazo asqueado que ella le provoca, ya sea debido a su etnocentrismo y egotismo consuetudinarios, o bien a la creciente xenofobia de la que hace gala por doquier”¹¹. Con la vanguardia europea en la mira, a la vez que sentimientos encontrados frente a Europa, también la experiencia de Kahlo en París (1939) fue decepcionante, por lo que se alejó del surrealismo como movimiento social y político, replegándose en su propio realismo, tan fantástico como telúrico. Extendiendo a Kahlo la observación de Mariátegui sobre Vallejo, el sentimiento americanista a la vez que la pertenencia a una época revulsiva del arte occidental, hacen de la mixtura una maravillosa fórmula para ambos. Frida resuelve el conflicto de su mestizaje (genes europeos paternos e hispano-indígenas maternos) en su famoso cuadro *Las dos Fridas*, y resulta ser entonces más Carmen que *Frieda...*; Vallejo permanece virtualmente para siempre en su entrañable Santiago de Chuco, como poéticamente lo expresa Renato Sandoval: “Espacio sagrado, por añadidura, pues allí, entre otros, mora el padre agosto sentado en su sillón ayo, y la madre ‘tan ala, tan salida’, que entra y sale del hogar como una Dolorosa”¹².

Más correspondencias entre el mundo en cierta forma autárquico de *Trilce* (una poesía “autogénica”, al decir de Luis Bravo¹³) y la pintura

10 OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío. “Vallejo en el umbral de la vanguardia”. Universidad Complutense de Madrid. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N.º 26, 2, 1997, pp. 363-380. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52242>

11 SANDOVAL, Renato. *Vallejo, agonista entre dos culturas. Notas a partir de algunas crónicas vallejianas*. Revista *Umbral*, N.º 9, Lima, 2003. En este solvente trabajo, el escritor peruano analiza las sendas críticas de Vallejo a la bohemia artística y el contexto sociopolítico europeos.

12 SANDOVAL, Renato. *Ibidem*.

13 Expresiones impartidas en el seminario que da mérito a este texto.

autobiográfica de la artista mexicana Frida Kahlo, son planteadas por el cuerpo encarcelado como generador de lenguaje y espacio de la creación. Desde diferentes avatares, ambos compusieron su obra desde una clausura. (En este sentido, varias reflexiones del próximo apartado “3” pueden ser aplicadas a los autorretratos de Kahlo).

Ella pintó su impresionante realidad bajo el peso de sus varios corsés ortopédicos, frontera de su interior y su exterior que, junto a su vestimenta cargada de símbolos, le determinó una particular percepción del espacio real y del plástico. Vivió y creó su obra en lo que J. M. G. Le Clézio llamara esa “doble cárcel de la Casa Azul y el corsé armado que la inmoviliza”. Vallejo escribe *Trilce* desde un triple encierro: el de su propio cuerpo (de “aherrojadas extremidades”, “XVIII”*), el de la celda penitenciaria que lo recluyó durante ciento cinco días, y entre las alturas de las mesetas cercanas a su natal Santiago de Chuco. La pintora garabatea en su diario íntimo: “Pies para qué los quiero / si tengo alas pa’ volar”; el poeta va “(...) en busca de terciario brazo / que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo, / esta mayoría inválida de hombre” (“XVIII”). La una y el otro buscan la continuación del ser en las dolidas extremidades. La creación desde el encierro ha de ser la más libre de todas (“cárcel al hombre libre, para serlo”, diría Vallejo en uno de sus *Poemas humanos*); como en Frida, la resistencia al encorsetamiento da alas...

Y la poesía de quien escribe en medio de una geografía abrupta, llena de cerros donde resuenan aún los ecos de los tambores incas, debe determinar un lenguaje y una personalidad. Allí, en “ese vasto drama geológico” al decir de Ciro Alegría en *El César Vallejo que yo conocí*¹⁴, nace y escribe Vallejo: “Andes frío, inhumano, puro” (LIX), “Oh valle sin altura madre” (LXIV).

* En adelante, la indicación en números romanos referirá al respectivo poema de *Trilce*, en edición de Losada S. A., Buenos Aires, 1982.

14 Publicado originalmente en 1944 en *Cuadernos Hispanoamericanos*. En Internet: <http://www.congresobolivariano.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=302>

3. *Pacha y hanchi*. Cuerpo, tiempo y espacio

Si, como afirma Foucault, el lenguaje está tejido de espacio, esta poesía está en el pliegue de la lengua materna, urdiendo vaciamiento y desbordamiento, agentes de una retórica fatal. En *Trilce*, Vallejo despliega una poética en la que el tiempo, el espacio y el cuerpo terminan perturbados, trastocados, alterados por la experiencia del dolor. Así queda dicho en los últimos versos del poema "VIII": "Pero un mañana sin mañana (...) / margen de espejo habrá / donde traspasaré mi propio frente / hasta perder el eco / y quedar con el frente hacia la espalda".

El cuerpo es en Vallejo un camino de conocimiento y también el detrito que queda de ese pensamiento. *Trilce*, con todo el sentido misterioso e insondable de ese título, es a la vez, cuerpo perceptivo y corpus poético.

Mucho se ha investigado y escrito sobre el cuerpo como objeto de interpretación y representación textual de la realidad. Tal vez Vallejo habría suscrito las palabras de Antonin Artaud: "Nunca encontré lo que escribo sino a través de las angustias de lo moral en mi cuerpo". Y se ha teorizado abundantemente sobre las diferencias entre el discurso femenino y el *logos* masculino en la construcción del pensamiento y la escritura (también del arte plástico) desde la experiencia del cuerpo. La poesía de Vallejo establece una conexión fenoménica entre la corporalidad y el lenguaje y puede expresar: "Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía" ("IX"); "Hembra se continúa el macho, a raíz / de probables senos (...) ("XXXVI"). Se neutraliza el *logos* en tanto constructo masculino y surge un flujo y un reflujo entre cuerpo proteico y cuerpo eidético, ese fenómeno que Luis Bravo ha llamado "verbalidad encarnada o carnalidad verbal", poniendo de relevancia una "relación entre lo fisiológico corporal y la materialidad lingüística" de la poética vallejjiana¹⁵.

15 Seminario Poesía: Vanguardismos Iberoamericanos, referido.

De ese modo, *Trilce* muestra devenires del escritor que agregan nuevos modos de conocimiento y experiencia interior. Como si ese quiebre del discurso, esa ruptura del *logos*, la gramaticalidad y el realismo, en beneficio de una acracia rizomática creativa, fueran fruto de la sublimación de la experiencia dolorosa, no por voluntarismo o catarsis, sino por un imperativo moral emergente de la creatividad. Hay un plan de trascendencia en *Trilce*; descartado todo posible conservadurismo semiótico, ganan las líneas de fuga en el acto creador, las multiplicidades semánticas, los flujos vitales. Y la *poiesis* —en tanto construcción—, paradójicamente se deconstruye, en el mejor sentido derridiano.

Funciona en *Trilce* una especie de mónada leibniziana en la que el cuerpo y el decir (la escritura del cuerpo) involucran lo sustancial y lo nouménico, lo perceptible y lo trascendente, lo simbólico (lo cultural, lo comunicable) y lo semiótico (lo primario, lo fáctico). El cuerpo en *Trilce* es linde o aporía, el punto de fuga a la vez que el envión hacia sí; como el propio lenguaje puesto en la página, se invagina sobre sí mismo, así esa “esfera terrestre del amor” del poema “LIX” estrangula al poeta, lo comprime, como al espacio estelar un agujero negro: “Y me retiro hasta azular, y retrayéndome / endurezco, hasta apretarme el alma”. En estos poemas, el cuerpo en la escritura es, como dice Merlau-Ponty de la percepción fenomenológica en general, el grado cero del espacio.

Trastocado el hombre vitruviano “(...) una pierna por allí, / más allá todavía la otra, / desgajadas, / péndulas. (...) // imás piernas los brazos que brazos!” (“XXVI”), invertidas las percepciones tanto del cuerpo como del traje, su detrito, ambos sufren la injusticia: “El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: / lo lavaba en sus venas otilinas, / en el chorro de su corazón / (...) traje turbio de injusticia” (“VI”). Como el cuerpo, el traje sufre las inclemencias del encarcelamiento...

La vestimenta es desplazamiento metonímico y frontera perceptual del cuerpo, y va dejando, en el correr de los poemas, semejante resto al que deja su poética del cuerpo atormentado: “Arreglo los desnudos que se ajan, / se doblan, se harapan” (“LVIII”). Texto y tejido tienen una raíz etimológica común; y las ropas del poeta enclaustrado sufren similares

desgarros que la escritura del encierro. Así, viste “el traje largo de sentir (...) los trajes descolgándose / por sí propios (...) y partiendo sin cuerpos, vacantes (...) Y hasta el hueso!” (“XLIX”). (Como en los cuadros de Frida *Mi vestido cuelga ahí* (1933) y *Lo que me dio el agua* (1938), el traje es el doble del ser, y está tan expósito como el cuerpo que dejó abandonado).

El cuerpo se reifica —“Las riendas / fatales de tus dedos (...)” (“LXXI”)—, se extiende “(...) en busca de terciario brazo (...)” (“XVIII”). Y es recuperado solo a través de figuras del discurso: “Criadero de nervios, mala brecha, / por sus cuatro rincones cómo arranca / las diarias aherrajadas extremidades” (“XVIII”). La escritura crece en un cruce alterado de dimensiones; teje tiempo y espacio como trama y urdimbre del propio cuerpo.

Sobre un despeñadero, el hombre andino, aimara o quechua, ve el pasado hacia adelante y el futuro hacia atrás, conforme a lo que es visible o no, a lo que conoce o no; y tiempo, espacio y mundo están ligados conceptualmente: *pacha*¹⁶. No es el tiempo lineal, bergsonian, sino el discontinuo (en expresión del pensador francés Gaston Bachelard, en *La intuición del instante*), el “tiempo de deshora” (“XVI”), el “mañana sin mañana” (“VIII”), el pasado en el futuro (“El traje que vestí mañana (...)”, “XXVI”). El que viene como futuro desde atrás y “(...) nos da en el cogollo, con su docena de escaleras, escaladas (...)” (“LXX”). Tampoco es aplicable el espacio euclidiano ni la medición geométrica en el ensueño de *Trilce*: distante de su coterráneo y contemporáneo Oquendo de Amat, lo de Vallejo no son “metros de poesía”, sino unidades inconmensurables. Desde la fenomenología de Bachelard, podría decirse que no es posible un “intermedio de diez minutos” para sus versos, porque el poeta cruza como una flecha cósmica el tiempo discontinuo del instante.

El factor tiempo es parte sustancial en el análisis de la poesía, como demostrara el lingüista Roman Jakobson, al corregir la oposición sincronía/

16 En: <http://jose-miguel-fernandez-layos-fernandez.suite101.net/la-insolita-concepcion-del-tiempo-de-los-aymara-a3606>, entre numerosas páginas web que se refieren al término.

diacronía en que Saussure basara sus estudios semióticos. Pero, además, es parte sustancial de la propia creación. Se ha señalado que Maiakovski consideraba el elemento del tiempo “como el principio determinante del acto creador de hacer poesía . (...) El ritmo era primordial y la palabra secundaria”¹⁷. En *Cómo hacer poesía*, el poeta ruso explica:

Poco a poco uno va adivinando las palabras específicas dentro de este estrépito. No se sabe de dónde viene este ritmo-estrépito fundamental. Para mí es cada repetición dentro de mí de un sonido, un ruido, un arrullo... o cualquier repetición de algún fenómeno, que yo marco con sonidos¹⁸.

El tiempo, en *Trilce*, es factor del acto creativo y también tema de reflexión.

Los versos van en realidad contra el tiempo real: sincopados, quebrados, invertidos, truncos, como cayendo a un despeñadero. “Estrépito”, “ritmo”, “repetición”, como en la poesía de Maiakovski; hay un fenómeno “marcado con sonidos”, aparentemente no en busca de oralidad sino de subversión literal. Así la notación de la letra b/v: “Vuscovolvvver de golpe el golpe (...) // Busco volvver de golpe el golpe” (“IX”), o la inversión del oximorónico “estruendo mudo”, “Odumodneurtse!” (“XIII”), pretenden inquietar más al ojo que al oído. Y en ese sentido, el estrépito y la repetición perturban no solo el tiempo, sino también el espacio, el físico y el de la página, el del autor y el del lector, juntos despeñados...

El tiempo es, además, temática obsesiva en sus poemas encarcelados, tanto el tiempo como sucesión y diacronía —“Y el circuito / entre nuestro pobre día y la noche grande” (“XXX”), “Día (...) / las leguas / de tu marcha van corriendo sobre / tus doce extremidades...” (“LX”)—, como sus unidades de medida distorsionadas por el encierro: “Cuando

17 POMORSKA, Krystyna. “Diálogo sobre el tiempo en la lengua y la literatura”, en JAKOBSON, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Traducción: Mónica Mansour. Con introducción y estudios de Krystyna Pomorska, Stephen Rudy y otros. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 43.

18 Citado por POMORSKA, Krystyna. *Ibidem*.

salgo y busco las once / y no son más que las doce deshoras” (“LXIII”). Hay en estos versos una necesidad de datar el estado del alma: “(...) desde un martes cenagoso que ha seis días / está en los lagrimales helado” (“LXVIII”), o registrar el tiempo a través del cuerpo: “El cancerbero cuatro veces / al día maneja su candado, abriéndonos / cerrándonos los esternones, en guiños / que entendemos perfectamente” (“L”). Innumerables versos refieren al tiempo (poemas “II”, “IV”, “X”, “XXVI”, “XLV”, “XLVII”), a su cálculo doloroso (“Diciembre con sus 31 pieles rotas”, “XXI”), a su fatal destino de mortaja (“LXXII”).

Se trastocan el presente y el pasado, y el yo lírico es el devenir niño del poeta, “al tanteo en la oscuridad”, que juega con sus hermanos y aguarda a los adultos (“III”), o declara, en medio del delirio de la fiebre y el dolor de cabeza: “Estoy niño” (“XLII”), “nos levantaremos cuando se nos dé / la gana, aunque mamá toda claror / nos despierte con cantora / y linda cólera materna” (“LII”).

La evocación de la madre es reiterada (“XXIII”, “XXVIII”, “XXXIV”, “LVIII”, “LXI”) y referida en particular al servicio del hogar, a la mesa y al “yantar”. Pero ese canto es en tiempo presente, es la interpelación de una ausencia, la de la madre nutricia que repartía “(...) aquellas ricas hostias de tiempo, para / que ahora nos sobrasen”, “Hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina” (“XXIII”), porque, dentro de la cárcel, “(...) se ha quebrado el propio hogar, y el sírvete materno no sale de la / tumba” (“XXVIII”). Y la evocación es también en un tiempo sin tiempo, en la inflexión de la memoria incompleta, la del hijo que no vio morir a la madre, y por eso ella queda “Así, muerta inmortal”.

El discurso del cuerpo y del tiempo en *Trilce* involucra también el del amor y la muerte (cuerpo, tiempo, amor y muerte, los cuatro vórtices del ser heideggeriano).

Aunque el amor en *Trilce* es carnal y angustiante —remite más a la carne que al cuerpo: “El sexo sangre de la amada que se queja / dulzorada, de portar tanto / por tan punto ridículo” (“XXX”)—, la

referencia termina volviéndose fenoménica: “(...) se sienta a la orilla / de una costura, a coserme el costado / a su costado” (“XXXV”). Y el acto de amor es el encuentro de dos espacios metafísicos: “Por allí avanza cóncava mujer, / cantidad incolora, cuya / gracia se cierra donde me abro” (“XVI”).

La proyección metafísica del erotismo en *Trilce* conduce, como en la ateología de George Bataille, a la angustia que revela el abismo de la muerte. “(...) Hoy, al tocarle / el talle, mis manos han entrado en su edad / como en par de mal rebocados sepulcros” (“XI”). Eros y Thanatos. En los ‘poemas de amor’ de Trilce, el deseo es tan visceral como inmaterial, conecta el sexo con la mismidad (“XXX”); la emoción, con la razón: “Simplificado el corazón / pienso en tu sexo (...) // Y muere un sentimiento antiguo / degenerado en seso” (“XIII”). Como en la fórmula exasperada de la poeta Josefina Pla, donde “el sexo es el seso / con una tachadura / en medio”, el erotismo y la conciencia forman la ecuación vallejiانا.

Este poema “XIII” es circular: “Pienso en tu sexo. (...) ante el hijar maduro del día. (...) el vientre de la Sombra, / aunque la Muerte concibe y pare / de Dios mismo. / Oh Conciencia (...)”. Concentra entonces el núcleo temático del libro: cuerpo, tiempo, amor, madre y muerte. Dentro de él, la mayor plenitud y el más hondo vacío.

4. Drama en voces. Función poética

Vallejo no tienta los desplazamientos transgresores de los sistemas de signos plásticos y escriturales que pretendieron aquellos vanguardistas (ver apartado “2”): los caligramas de Apollinaire, los poemas pintados de Huidobro o los apuntes surrealistas de García Lorca se apoyaron en la visualidad gráfica, excitando dos órdenes de sentidos en la percepción (lo visual y lo verbal)¹⁹, al punto de poder proponerse, como lo hace el poeta visual y *performer* Clemente Padín, “la poesía no solo se lee sino que, también, se ve”²⁰.

19 MONEGAL, Antonio. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, 1998 (especialmente pp. 74 y 75).

20 De la página web *Revista Diseñador* [<http://www.redgrafica.com.uy/padin.htm>], 2002, actualmente sin conexión.

Si bien, como anoté, hay cierta subversión literal, el gesto literario de Vallejo fue diferente: su transgresión notacional (en la página del libro canónico) es por apenas alguna letra capital fuera de lugar (“nombre nombrenombrenombRE”, II; “(...) de pobre sesgo ESFORZADO”, “XXVI”), alguna cesura remarcada (“Si al menos el calor (----- Mejor / no digo nada”, “XXXII”), el planteo vertical de un fonema (“a/t/o/d/a/s/ t/A”, “LXVIII”) o el corrimiento de sangría en varios poemas del libro. Y, aun cuando en algún verso desobedezca la ortografía, tampoco se conecta con la intención desestabilizadora *bangwardista* del grupo de la Editorial Titikaka (Puno, 1926). Ni apela a la politipografía, ni a los paratextos o las isotopías cinematográficas de Oquendo de Amat; no busca la “cáscara para pelar” del libro-objeto como fruta, ni este resulta un artefacto ni un producto cultural o tecnológico (...). Lo que realmente desestructura —o deconstruye, en términos postestructuralistas— es el pensamiento poético y particularmente el discurso que lo recoge, en una escritura descosida, desgarrada, en la propia articulación de contenido y expresión.

Como en otros creadores de la vanguardia, su creación rompe con el canon convencional y se aviene, más bien, a una hermenéutica del deseo, a un pensamiento rizomático, donde la poesía sigue siendo un modo de conocimiento, pero sin apelar a la univocidad de sentido ni a la bivalencia semiótica, sino a la multiplicidad y al pluralismo de causas y direcciones. Como los rizomas deleuzianos, los versos de Vallejo son fugantes, mutantes, y producen devenires, encontrando en espacios no convencionales —fonemas como cintas de Moebius o botellas de Klein— su sublime producción de inconsciente.

Mallarmé sostuvo que la poesía no se hace con ideas, sino con palabras²¹. Y los estudios de Roman Jakobson muestran la natural prevalencia de la función poética en la poesía, particularmente porque, a diferencia de otros discursos, la combinación de la palabra se establece con la palabra, más que con el referente²².

21 JAKOBSON, Roman. *Op. cit.*, p. 199. Las subsiguientes referencias son todas de este título, del propio Jakobson y de los autores de los estudios que allí se recogen.

22 *Ibidem*, p. 210.

Así sucede en *Trilce*, un texto autosuficiente y autónomo en tanto está descontextualizado respecto del contexto referencial, pero con una conexión gramatical independiente de su significación semántica, y por eso válida lingüísticamente por aquello que Jakobson llama “la verdad del código”²³.

De allí que las perturbaciones gramaticales, fonológicas y léxicas y la utilización, junto a expresiones coloquiales, de neologismos, arcaísmos y tecnicismos, provoquen una ruptura del código de la lengua (“en la lengua que empieza a deletrear / los enredos de enredos de los enredos”, “XX”), pero a la vez remitan, dentro del propio texto, a un nuevo código, propiciando una coherencia interna que es la que conforma su idiolecto, el universo de discurso²⁴. En todo caso, siempre se realiza la comunicación del mensaje. (Son ejemplares en este sentido los poemas “XXV” y “XLVII”). Entonces, este resulta, más que inteligible, intuible, comprensible empáticamente, aprehensible desde una concepción espiritualista del lenguaje; contra la gramaticalidad y la captación intelectual y lógica, la descodificación de un cierto caos; contra lo apolíneo, lo dionisiaco; contra el concepto, la pasión; contra la univocidad, las diversidades; contra lo solemne, lo lúdico. Por lo mismo, también interesaría develar el “simbolismo sonoro” al que refiere Jakobson, que se manifiesta en la relación icónica de los significados y los sonidos en algunos de estos poemas, lo cual también ilustra la función poética de la lengua.

Un idiolecto finalmente captable por el lector emerge, pleno de marcas identificables, y señala un recorrido entre lo sintáctico y lo paradigmático por el que aquel es conducido con cierta dosis de angustia: el inicial extrañamiento del lector muda a un sentido de pertenencia

23 JAKOBSON, Roman. *Op. cit.*, p. 216.

24 Esa constante simbólica que Umberto Eco califica como “idiolecto estético de corpus”, informado por un sistema de signos cuyas ambigüedades y desviaciones resultarían de un plan identificable —aun del que el propio artista no fuera consciente— y que, de incidencia constante en el *continuum* expresivo, de alguna forma puede ser aislado por el receptor, reconociendo que la experiencia estética es “abierta” y se basa en “una dialéctica entre fidelidad y libertad”. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen, 1988, pp. 385 y ss. y 391. Se correspondería con el concepto de “comprensión endopática” de Max Weber.

al código. El poema es, entonces, al decir de Jakobson, “un autotélico sistema de sistema de signos”.

Reconociendo las correspondencias entre arte verbal y arte representativo que estudia el lingüista ruso referido, las desconstrucciones e inversiones gramaticales de *Trilce* mostrarían una analogía con el “rechazo de los arreglos geométricos” de la pintura no figurativa particularmente desarrollada en su época. Puede confrontarse la escasa “referencialidad” de esta poética con la distorsión de aquella “composición” pictórica, o establecer posibles correspondencias entre las estructuras visuales de algunas obras del cubismo, especialmente del sintético o eidético (George Braque, Juan Gris, Picasso), su fragmentación y abstracción fenomenológica, y ciertos aspectos neobarrocos de *Trilce*, fruto de la descomposición semántica, simultánea al abigarramiento de sentidos y de sonidos. En esas composiciones pictóricas, del mismo modo que en algunos versos de *Trilce*, la referencia es la corporalidad, la fragmentación del cuerpo por el filo de la función poética: el fraccionamiento y la distorsión de la figura, la dislocación del trazo, en aquellas, la descomposición de la lengua y del discurso, en la poesía de Vallejo: “Tendime en són de tercera parte, / mas la tarde —qué la bamos a hhazer— / se anilla en mi cabeza, furiosamente / (...) Toda la canción / cuadrada en tres silencios”.

Con otro enfoque, más ontológico que lingüístico, se ha relacionado el lenguaje en la obra de Vallejo con la teoría de Wittgenstein²⁵. Entonces, más allá de la conciencia de las reglas de construcción del lenguaje, Vallejo camina por una cornisa móvil: en *Trilce*, quedan a la vista los juegos de lenguaje, porque sus límites y sus quebraduras son los de la propia realidad del poeta, que sufre todos los desamparos, y solo puede hacer fe en la escritura.

*

25 OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío. *Op. cit.* También con relación a la filosofía de Husserl y Heidegger: “Relatividad que amplía el campo y las posibilidades creativas en torno a estos tres aspectos: lenguaje, tiempo y espacio, así como a sus derivados (metáfora, símbolo, imagen, memoria, tradición, estructura)”.

Si el yo lírico de Pessoa fue un “drama en gente”, el de Vallejo fue un “drama en voces”; en lugar de heteronimia, heteroglosia. Frente a la multiplicación de la identidad lírica, la descomposición de la lengua en varios códigos y registros.

Entonces la lectura que provoca es diferente: contra la tentación de una interpretación sicologista, el extrañamiento inicial ante la entropía y la incertidumbre. Luego, se halla un orden dentro del caos. Y la incertidumbre deviene certeza; y el extrañamiento, pertenencia.

Por eso *Trilce* es un palimpsesto. A trasluz, queda un resto para el que lee, como la imagen de un espejo o el eco de un sonido: “Oh estruendo mudo. / Odumodneurtse!”. Huellas de un mundo invertido. Terrible el reflejo de la reescritura.

Correspondencia:

Mariella Nigro

Poeta. Doctora en Derecho y Ciencias Sociales (Universidad de la República).

Correo electrónico: mnigrom@gmail.com