

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 53-69

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5138

***Trilce* XXXVIII: arte poética de la evolución**

Trilce XXXVIII: Poetic Art of Evolution

DOMINIC MORAN

Christ Church, Oxford

dominic.moran@chch.ox.ac.uk



RESUMEN

El presente ensayo complementa mi trabajo «Algo más sobre las fuentes de *Trilce* XXXVI» (publicado como parte de las Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre [Lima, 2014]) y pretende demostrar que *Trilce* XXXVIII («Este cristal aguarda ser sorbido») es una específica y concentrada respuesta poética a la lectura de Vallejo de los trabajos de Darwin y Haeckel. Postula, en particular, que la aparentemente extraña y a la vez elaboradamente desarrollada idea de una «boca venidera / sin dientes» que un día ingerirá cristal «en bruto» deriva de manera directa del encuentro y acercamiento que Vallejo guardó con la teoría de la evolución; asimismo, revela y proporciona coherencia a la completitud de un poema que ha desconcertado y dividido por igual a los críticos de Vallejo dando lugar a una enconada variedad de lecturas.

Palabras clave: Vallejo, ensayo, poesía, *Trilce*, fuentes, Darwin, Haeckel.

ABSTRACT

This paper complements my work «Algo más sobre las fuentes de *Trilce XXXVI*» ('More about the sources of *Trilce XXXVI*'), published as part of the *Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (Proceedings of the International Congress Always Vallejo) in Lima 2014, and it aims to demonstrate that *Trilce XXXVIII* «Este cristal aguarda ser sorbido» ('This glass waits to be sipped') is a Vallejo's specific and concentrated poetic response to Darwin and Haeckel's works. It supports the seemingly strange and elaborated idea of «boca venidera / sin dientes» que un día ingerirá cristal «en bruto» ('a toothless future mouth that one day will sip the glass in the rough') is coming from the encounter and direct approach Vallejo had about the theory of evolution. Furthermore, it reveals and provides consistency to the completeness of a poem that has confused and divided equally to the critics of Vallejo, giving rise to a bitter variety of readings.

Keywords: Vallejo, paper, poetry, *Trilce*, sources, Darwin, Haeckel.

Recibido: 06/02/18 Aceptado: 10/03/18 Publicado *online*: 31/08/18

*La sola presencia de una persona
descoloca la Naturaleza, la ahuyenta con
su orgullo y humanidad.*

ÍGOR BARRETO

Pocos poemas de *Trilce* han dado lugar a lecturas tan diversas y contradictorias como el poema XXXVIII, y un número todavía menor de esas lecturas, incluidas las numerosas interpretaciones que lo ven como una suerte de alegoría o arte poética (de índole política, estética o incluso teológica), han logrado encontrar sentido al poema en su conjunto. De hecho, ciertos críticos, de manera más notable Neale-Silva, han llegado a desestimar el poema por no conseguir articular de forma coherente el argumento metafórico o lección que, según aseveran de forma perentoria, este se propone transmitir¹. El presente trabajo tiene como propósito sugerir que en efecto hay en el poema una «narrativa» o «discurso» subyacente, pero que dicha «narrativa», al menos en primera instancia, no es política o estética sino más bien *científica*. Por otra parte, aunque no excluiré por completo lecturas alegóricas, y a pesar de lo estrafalaria que la noción pueda parecer a primera vista, argumentaré que *Trilce* XXXVIII cobra más sentido cuando se interpreta en términos más «literales».

EL CONTEXTO

En su edición revisada de la *Poesía completa* de Vallejo, Ricardo González Vigil indica que los versos 7 y 17 del poema contienen «imágenes con ecos de Darwin, en cuanto a la animalidad de los

1 Ver Neale-Silva 1975: 53-65. Como Julio Ortega comenta en su edición crítica de *Trilce*, esta «mecánica» exegética es típica de Neale-Silva, quien, cuando se confronta con lo que no corresponde a su interpretación «lo atribuye a una falta del poeta» (Vallejo 1991: 228). Para un resumen de las principales respuestas críticas al poema, ver Vallejo 1991: 187-190. Para ejemplos más recientes de interpretaciones alegóricas, una de ellas predominantemente política y la otra en parte religiosa, ver Rowe 2013: 5-15 y Clayton 2013: 119-120.

instintos humanos» (Vallejo 2013: 288), pero no explica cómo estas imágenes se relacionan con el resto del poema y, en particular, con la descripción meticulosamente elaborada de la «boca sin dientes» inserta en los versos 1-2 y reiterada de forma enfática en los versos 15-16, la cual desempeña evidentemente una función fundamental. Es ante todo esta desconcertante noción de una boca sin dientes que, nos informa el hablante con toda naturalidad, un día consumirá el cristal como si de pan se tratara, lo que ha llevado a los críticos a recurrir a lecturas metafóricas que justifiquen la aparente falta de lógica. Sin embargo, si interpretamos el escenario en términos darwinianos, esta falta de lógica desaparece². Como ya he argumentado en otro ensayo (Moran 2016), Vallejo era plenamente consciente de las profundas e inquietantes repercusiones de la teoría de la evolución, que consideraba la vida como una incalculable serie de transformaciones sin agente director ni meta final que, como ocurría desde tiempos inmemoriales, continuaría produciendo indefinidamente tanto nuevas especies como mutaciones dentro de las especies. Interpretados en este contexto, los versos 1-4 implicarían que, dado suficiente tiempo, eventualmente aparecerán seres que, en vez de beber de un vaso hecho de vidrio, serán capaces de ingerir y alimentarse del vidrio mismo, que para ellos será tan nutritivo como el pan para nosotros. Este es seguramente el quid de la cuidadosa distinción que Vallejo hace entre una «boca sin dientes» y una «boca desdentada» —es decir, entre una boca que simplemente no tiene dientes y otra que alguna vez los tuvo pero que los ha perdido—. Los críticos que se decantan por una interpretación alegórica (sin importar la alegoría particular en cuestión) han afirmado que Vallejo se refiere aquí de modo figurativo a dos generaciones diferentes: una vieja y obsoleta (y en consecuencia desdentada) y otra que sigue en su infancia (a la cual, por lo tanto, aún no le han salido los dientes).

2 Al igual que otros críticos, y basándose en la simbología poética tradicional, González Vigil considera que «cristal» es un sinónimo culto de «agua» (Vallejo 2013: 288). No obstante, toda una serie de descripciones y alusiones del poema desmienten tal noción: el agua no hiere ni tiene costados; es incapaz de individuación y en ningún caso «se melaría» puesto que ya es un líquido. Además, la presencia o falta de dientes no acarrea ninguna consecuencia cuando de beber se trata.

Sin embargo, casi todos pasan por alto o prefieren no comentar la enfática calificación del verso 16: «que *ya no* tendrá dientes» (y no «que *aún no* tiene»)³. Esto no se refiere a la boca de una criatura que está en crecimiento, sino más bien a un nuevo *tipo* de boca, que carece por completo de dientes. La sensación de extrañeza que este trastrocamiento radical de un estado de cosas supuestamente natural e inamovible provoca en el lector puede distraernos muy fácilmente del hecho de que la transformación aquí imaginada, en apariencia absurda, en principio no es diferente a las que observamos en otros poemas de *Trilce*, por ejemplo V y X⁴. Para reforzar esta idea pueden aducirse dos observaciones, ambas derivadas de la teoría evolucionista. Con el objeto de reafirmar la tesis darwiniana fundamental, Ernst Haeckel (1834-1919), con algunas de cuyas obras Vallejo estaba plenamente familiarizado, se propuso refutar la milenaria teoría dualista de la Naturaleza predicada alrededor de la idea de una división absoluta entre la materia bruta y un espíritu suprasensible, mostrando que existe una continuidad entre la materia inorgánica y la vida orgánica, y que toda distinción entre ambas era de índole puramente cuantitativa y no cualitativa. Para probar su teoría seleccionó deliberadamente un ejemplo aparentemente extremo de la primera: el cristal. El argumento de Haeckel, al que invoca principalmente en *Morfología general* (1866) e *Historia de la creación de los seres* (publicada por primera vez en 1868 y revisada y ampliada en repetidas ocasiones), es extenso, pero lo que él intenta evidenciar en esencia es que los cristales están compuestos precisamente de los mismos elementos que la materia orgánica (solo difiere su combinación); que los organismos vivos más simples tienen formas geométricas básicas análogas a las de los cristales, y que los cristales se desarrollan y son moldeados por fuerzas materiales del

3 Aquí una excepción parcial, aunque igualmente problemática, al respecto es William Rowe, quien llama la atención a lo que él identifica (para validar su propia lectura) como una anomalía, concluyendo que la boca en el verso 16 es justamente lo contrario a la de los versos 2-3, cuando en realidad ambas son claramente la misma (2013: 8).

4 En el primero hay «petreles» que emergen de un «grupo dicotiledón», mientras que en el segundo vemos «Cómo escotan las ballenas a palomas. / Cómo a su vez éstas dejan el pico / cubicado en tercera ala» (Vallejo 2013: 226, 235).

mismo modo que los organismos vivos se adaptan y son modificados por su entorno. Por tanto, según Haeckel:

Si comparamos [...] esos elementos que constituyen el cuerpo de los organismos con los que se encuentran en los inorganismos, notaremos [...] que no existe en los animales y vegetales ninguna materia primordial que no se encuentre en la naturaleza privada de vida. No hay elementos o materiales primordiales orgánicos. Las diferencias químicas y físicas existentes entre los organismos y los inorganismos no descansan en la diversidad de la naturaleza de los materiales primordiales que los constituyen sino más bien sobre los modos especiales de combinación química de esos elementos primeros (1905: 313-314).

Todos los fenómenos vitales, todos los hechos de la evolución de los organismos dependen estrechamente de la constitución física y de las fuerzas de la materia orgánica, como los fenómenos vitales de *los cristales inorgánicos*, es decir, su crecimiento, sus formas específicas, dependen de su composición química y su estado físico (1905: 316, énfasis mío).

Recientemente, los radiolarios, y muchos otros protistas, nos han hecho conocer un gran número de organismos inferiores cuya forma puede reducirse, como la de *los cristales*, a una configuración matemática específica, limitada por superficies y ángulos claramente geométricos (1905: 318, énfasis mío).

Si se considera el crecimiento y la formación de un cuerpo de los organismos como actos vitales, se está en el caso de hacer otro tanto para *el cristal que se forma espontáneamente* (1905: 321, énfasis mío)⁵.

Es más, los cristales comparten otra cualidad característica con los organismos vivos, la de la individuación, a la cual hay una alusión explícita en el poema (Haeckel 1887: 140, 160, 254; Haeckel 1907: 55-56). Por consiguiente, para Haeckel «No hay entre la naturaleza

5 Ver también Haeckel 1887: 159-160; Haeckel 1907: 51-59.

inorgánica y la naturaleza orgánica ningún abismo infranqueable» (1905: 320)⁶. Otra fuente más accesible que podría arrojar luz sobre la sustancia concreta elegida por Vallejo como eje de su poema podría ser el «Ensayo de una cosmogonía de diez lecciones» (1906), de Lugones, donde este también niega la existencia de una distinción definitiva entre materia orgánica e inorgánica, ubica la «cristalización» en el mismo centro del proceso evolutivo y afirma que los cristales «se portan como seres vivos» (Lugones 1997: 247, 262, 264, 268). Volveré sobre este posible vínculo más abajo.

En cuanto a los dientes, Darwin ya los había señalado como marcador clave de la evolución. El confinamiento del raro grupo de los *Edentata* (mamíferos como los perezosos o armadillos que, con el tiempo, han perdido parte de los dientes) a Sudamérica le proporcionó una prueba temprana del rol de la selección natural y la adaptación en la evolución, y cita la presencia de dientes sin desarrollar en ciertas criaturas como ejemplo común de «órganos rudimentarios», vestigios evolutivos que ya no cumplen ninguna función y que irán desapareciendo de modo gradual (Darwin 1877: 161, 410, 519, 550)⁷. De hecho, en *El origen del hombre* Darwin sugiere que las muelas del juicio en las razas del hombre que él califica de «civilizadas» ya «tienden a convertirse en rudimentarias» (1880: 23), presagiando quizá la transformación más drástica prevista por Vallejo en *Trilce* XXXVIII. No ha de sorprender entonces que en buena parte de la obra poética de Vallejo los dientes aparezcan relacionados con la evolución y que, en el que es quizá su poema más darwiniano, «El alma que sufrió de ser su cuerpo», Vallejo

6 Quizá resulte significativo, dado el ejemplo específico elegido por Vallejo, que Haeckel denomine «imbibición» al proceso mediante el cual la materia inorgánica se convierte en vida orgánica (1887: 133 y ss.).

7 Darwin pregunta: «¿Hay nada más curioso que la presencia de dientes en los fetos de las ballenas, las cuales ya desarrolladas no tienen ni un solo diente en sus cabezas; o los dientes, que nunca rompen las encías, en las quijadas de las vacas nonatas?», y señala luego que los terneros han desarrollado bocas mejor preparadas para cortar las hierbas sin dientes (1877: 519, 550). Tal vez merezca la pena destacar en el presente contexto que la traducción al español de *El origen de las especies* refleja *Edentata* como «desdentados» (1877: 161, 410).

haga referencia de manera explícita a la naturaleza evolutiva de la dentadura humana en la forma del «híbrido colmillo» del hombre (2013: 565).

DÉJENLO SOLO NOMÁS

¿Pero, cómo y hasta dónde una lectura «evolutiva» del concepto central del poema nos puede ayudar a entenderlo en su conjunto? Para decirlo simplemente, el resto del texto sugiere que *todo* intento —ya sea físico («lo fuerzan»), emocional («amor») o, paradójicamente dado el contexto, incluso verbal («los sustantivos que se adjetivan de brindarse») — de aprehender o redirigir (seguramente Vallejo está jugando con el sentido etimológico de *enviar* —encaminar—) la serie de transformaciones en la cual el cristal está implicado, no constituye más que un fútil e incluso arriesgado («hiere») acto de intromisión en un fenómeno natural y espontáneo. Por extensión, Vallejo alude de manera más general al lugar problemático de seres (humanos) conscientes, dotados de una propensión al parecer innata a conferirle intención y sentido al universo, dentro de un proceso fundamentalmente inconsciente y sin propósito, y a las limitaciones y prejuicios que sustentan nuestras perspectivas de ese proceso. El cristal, se insinúa, de ninguna manera existe *para* la manipulación humana, ni siquiera para el entendimiento («no dáse por ninguno de sus costados») y cualquier respuesta afectiva a él es simplemente una proyección intencional de nuestra parte, una especie de falacia patética (de ahí «Quienes lo ven allí triste individuo» —la tristeza es la de los observadores, no la del cristal—). El pensamiento poético de Vallejo aquí se encuentra muy cercano al de otro filósofo de la evolución, Henri Bergson, y en particular a la teoría de este último de la «evolución creadora» desarrollada en *L'Évolution créatrice* (1907)⁸.

8 Aunque resulta difícil determinar el grado preciso de familiaridad de Vallejo con la obra del filósofo francés durante la composición de *Trilce*, sabemos que en 1916 la biblioteca del Centro Universitario de Trujillo «se incrementa [...] con importantes publicaciones, entre las cuales figuran obras de Henri Bergson» (Kishimoto 1993: 37).

Al menos dos de los puntos clave de la tesis de Bergson son centrales también en el poema. En primer lugar, Bergson insistía en que la individualidad, particularmente dentro del mundo orgánico, era una ilusión conveniente creada por nuestra detención y división consciente de la subyacente duración (*durée*) de la vida, un proceso esencialmente dinámico y en permanente estado de ebullición. El término que emplea para describir el trabajo de nuestra «meddling intellect» («entrometida inteligencia», según la famosa frase de Wordsworth) parece resonar directamente en el poema:

Los *contornos* distintos que atribuimos a un objeto que le confieren *individualidad*, no son más que el dibujo de cierto género de influencia que podríamos ejercer sobre un punto determinado del espacio; cuando vemos *las superficies* y *las aristas* de las cosas, no vemos, en realidad, más que el plan de nuestras acciones posibles, que es devuelto a nuestros ojos como por un espejo. Si se suprime esta acción [...] *la individualidad de aquel cuerpo es de nuevo olvidada dentro de la universal interacción*, que es, sin duda, la realidad de las cosas todas (1913a: 32, énfasis mío).

El seccionar la materia en cuerpos inorganizados *es cosa puramente relativa a nuestros sentidos y a nuestra inteligencia*; ya que la materia, tomada como un todo [...] *mejor que cosa es flujo*; no es, fluye (1913b: 5, énfasis mío).

Compartimentar el «flujo de lo real» de esta forma «lo hace *crystalizar* en formas definidas», tales como el «triste individuo» del cristal (Bergson 1913b: 33, énfasis mío). Además, nuestro afán por desenmarañar la «multiplicidad de devenires diversamente coloreados» que nos confrontan, para ver solo «diferencias de color» nítidamente marcadas (esto es, diferencias «de estado»), nos lleva a abrazar el concepto de un único y fundamental «devenir siempre y doquier el mismo, invariablemente *incoloro*» (Bergson 1913b: 164, énfasis mío). Esta manera divisiva de mirar el mundo es inherente al lenguaje que empleamos para referirnos al mismo, el cual, en su impulso por «hace[r] lo posible para tomar vistas estables sobre la inestabilidad», hace una distinción entre «tres especies de representación», a saber:

«las cualidades», «las formas o esencias» y «los actos», acudiendo a «tres categorías de palabras» con las cuales designarlas: «*adjetivos, sustantivos y verbos*». Las dos primeras, obviamente, se refieren a estados, pero Bergson agrega que «aun el mismo verbo, ateniéndose a la parte iluminada de la representación que evoca, no representa gran cosa más» (1913b: 163). La proximidad entre estas reflexiones y los versos 8-9 del poema parece ser una coincidencia demasiado marcada como para considerarla fortuita.

El segundo planteo de importancia de Bergson era que, a diferencia de la concepción uniforme, incorpórea y «mecanicista» del tiempo estipulada por la ciencia, que en principio permite un grado exacto de cálculo y previsión, el tiempo entendido como algo concreto, como duración, es tanto irrepetible como imprevisible. Del primero dice: «La esencia de la explicación mecánica consiste en considerar *el pasado* y *el porvenir* como calculables en función del presente, y supone que todo está dado de antemano» (1913a: 69, 71, énfasis mío).

El segundo, sin embargo, es una «corriente que no se puede remontar», que consiste en «lo que hay de irreductible e irreversible en los momentos sucesivos de una historia» y da lugar a una «creación continua de imprevisible forma», a un «chorro no interrumpido de novedades» (Bergson 1913a: 58, 71, 82). De nuevo, la coincidencia con el poema, tanto en términos de sentido como de expresión, es sorprendente. Lo que más nos acerca a la experiencia de la duración pura, arguye Bergson, no es la inteligencia sino el instinto o la intuición, una forma de conciencia que «no se actualiza las más de las veces más que en la fase inicial de [un] acto, *dejando* que el resto del proceso se realice *solo*» (Bergson 1913a: 247, énfasis mío). De hecho, el entendimiento intuitivo solo puede lograrse mediante el acto de «dejarse ir» (Bergson 1913b: 26). De ahí, quizás, el ruego final del poema, que el poeta mismo acata al callarse y dejar que las cosas sigan su curso sin intervención ulterior. Aquí puede haber también un tenue eco de «Revelación» de Amado Nervo (de la colección *El estanque de los lotos* [1919]), aunque este último está principalmente inspirado en una difusa filosofía oriental más que en la teoría evolucionaria:

*Deja que los seres y las cosas hablen;
si sabes mirarlas y escucharlas bien,
tornaránse lentamente cristalinos,
hasta deslumbrarte con su limpidez* (1955: 633)⁹.

Según Bergson, la naturaleza esencialmente creadora de la duración evolucionista significaba que su curso no era ni inevitable ni previsible, que en principio podía haber seguido una numerosidad de caminos, dando lugar a «formas sin analogía con las que conocemos, con otra anatomía y otra fisiología», y que de hecho probablemente *había* seguido tales caminos en algún lugar del universo (1913b: 99). Esta concepción radicalmente ingeniosa de la evolución podría explicar la aparentemente extravagante reconfiguración de los elementos «boca», «dientes» y «cristal» que de tan familiares hemos llegado a considerar fijos y necesarios y no transitorios y sujetos al cambio.

LAS IZQUIERDAS, LOS NUEVOS MENOS

La fuente principal de los desacuerdos críticos con respecto al poema radica sin duda en la enigmática afirmación en los versos 18-19, ejemplo sumamente ilustrativo de la notoria tendencia de Vallejo a arrojar aseveraciones aparentemente prosaicas y sintácticamente transparentes en un idioma metafórico que resulta casi imposible de descifrar. Naturalmente, dada la terminología específica que el hablante emplea, muchos comentaristas han asumido que el sentido debe ser político, incluso de modo explícito. No obstante, si así fuera, considero que Neale-Silva hace bien en cuestionar (aunque por razones equivocadas) la coherencia del poema en su totalidad, puesto que nada de lo que antecede ha preparado al lector para este brusco

9 Tal vez de manera sorprendente, Espejo Asturrizaga afirma que Nervo era un poeta admirado por Vallejo y por el grupo literario La Bohemia de Trujillo (1965: 57). Nervo mismo estaba sumamente familiarizado con las ideas de Bergson sobre la evolución (ver más adelante). Para más observaciones sobre la posible influencia de Nervo sobre Vallejo ver Moran 2016.

y aparentemente caprichoso giro político (Neale-Silva 1975: 63)¹⁰. William Rowe afirma que el verbo «márchase» «obviously gives to “form” a sense of social mobilisation» (Rowe 2013: 5), pero en realidad este verbo se asocia tanto o incluso más con la evolución que con la política en la poesía hispana contemporánea que sin duda le era familiar a Vallejo. Por ejemplo, «Ridendo», de Amado Nervo (también del poemario *El estanque de los lotos*), poema obviamente influido por Bergson, comienza: «¿Adónde marcha el Cosmos?» (1955: 633), mientras que el siguiente poema de la misma colección, «El desfile», cuyo tema central también es la evolución y el lugar del individuo dentro de ella, empieza:

Asisto a un desfile perpetuo. Yo soy
parte del desfile. Con la Especie voy
marchando (1955: 634).

Por otra parte, su compatriota, José Santos Chocano, usa el verbo repetidas veces en relación con la evolución en «El triunfo de las ciencias», la tercera sección de *El canto del siglo: poema finisecular* (1901), su reverencial acto de homenaje a Victor Hugo (Santos Chocano 1954: 291) y figura también en la traducción española de *L'Évolution créatrice*, donde Bergson se refiere a «La vida [...] que siempre marcha adelante» (1913a: 187). Precisamente lo mismo podría decirse del verbo *formar* y sus derivados, que pueden encontrarse en prácticamente todas las páginas de Darwin, Haeckel y Bergson, de modo invariable en el contexto de la evolución. Por lo tanto, parece una elección extraña por parte de Vallejo si el sentido que se pretende

10 Neale-Silva, como otros comentaristas, asume que el uso de mayúscula en «Menos» indica que se refiere a un grupo de personas, el de los oprimidos y marginados (a saber, el proletariado), mientras que González Vigil se refiere más general y especulativamente a «un bloque amplio [...] de lo que está fuera o contra el sistema actual, prefigurando el futuro, tanto los ismos vanguardistas como las agrupaciones políticas anti-imperialistas y/o revolucionarias» (Vallejo 2013: 287). No obstante, probablemente bajo la influencia de Herrera y Reissig, Vallejo venía empleando rutinariamente las mayúsculas para designar conceptos puramente abstractos desde *Los heraldos negros* (1919).

es primero y ante todo político. Otros estudiosos, incluidos Juan Larrea (1971: 284-278) y Julio Ortega (Vallejo 1991: 189-190), han asociado la alusión a «izquierdas» y «nuevos Menos» a la expresión coloquial «Ser un cero a la izquierda», que aparece completa, posiblemente con connotaciones positivas, en el poema XVI, y que también se repetirá en otros fragmentos de la colección, aunque ninguno de los dos ofrece una explicación convincente, o, en efecto, completamente inteligible de su función o significado preciso en el poema. La formulación se presta, sin duda, a la desorientación, pero aun así se pueden admitir lecturas contextualmente más pertinentes. La idea de ceros a la izquierda puede sugerir un decimal decreciente y, por lo tanto, la idea de que el cristal, luego de sus numerosas transformaciones, dejará de existir definitivamente, aniquilándose en el «gran colapso» (esto es, la destrucción final del universo) mencionado en el poema V (Vallejo 2013: 226). También merece la pena recordar que Lugones califica las sucesivas fases de/regenerativas de su propio modelo cíclico de la evolución con signos matemáticos de suma y resta (siempre colocados a la *izquierda* de cada fase), utilizando (y a la vez privilegiando) este último para denotar «lo que concibe y produce a sí mismo», es decir, lo que pone fin a un ciclo e inicia el próximo (1997: 265-266)¹¹. Y, además, está Bergson. En su amplia crítica de la filosofía idealista, Bergson señala que la materia mutable y perecedera siempre ha sido considerada una «disminución» de o «vacío» o «cero» añadido al presuntamente preexistente mundo de Ideas o Formas eternas e invariables, una «nada que no se puede asir» que, «deslizándose entre las ideas [...] alcanza así de golpe el devenir universal» (1913b: 180).

11 Según Lugones: «Cuando un planeta ha organizado toda su materia en los tres estados [...] comienza el proceso de desintegración de esta materia [...] en un tiempo equivalente al que empleó para formarse [...] y en semejantes estados, bien que inversos» (1997: 262). Este pasaje sigue inmediatamente a sus observaciones respecto al papel crucial desempeñado por la cristalización en el proceso evolutivo, y en cierta medida podría explicar el curioso orden de las transformaciones esbozado en el poema, con el animal aparentemente precediendo el mineral antes de que el cristal desaparezca por completo. Curiosamente, en el original de 1906, «estados» aparece equivocadamente como «costados», el término empleado por Vallejo.

Cada paso atrás de lo ideal a lo material entraña «una *nueva cantidad de negación* que se le ha agregado», y sin embargo para Bergson esta «caída» desde la idealidad, este «menos», es de modo alguno negativo. Más bien es la fuente misma de la duración materializada y creadora, «el perpetuo devenir de las cosas» (1913b: 180, énfasis mío). Bergson de manera repetida compara la evolución natural con la invención artística. La poesía es una constante fuente de analogía, aunque Bergson también ofrece una impresionante descripción de la creación de un cuadro:

El pintor está delante de la tela, los colores están en la paleta, el modelo está presente; vemos todo esto, y conocemos además la manera del pintor; ¿podemos prever lo que aparecerá en la tela? Poseemos los elementos del problema; sabemos, con un conocer abstracto, cómo será resuelto, porque seguramente el retrato será parecido al modelo [...] pero la solución concreta trae consigo *la nonada que no podía preverse*, y que *lo es todo en una obra de arte*. Esta nonada es la que exige tiempo. *Nada hecha de materia*, créase a sí misma *como forma*, cuya germinación y floración en una incomprimible duración que *hace un todo* con ellas. Lo mismo pasa en las obras de la naturaleza (1913b: 212-213, énfasis mío).

Huelga decir que en el poema no hay un corolario específico a este pasaje. Sin embargo, no es difícil imaginar que la idea de una «Nada» generativa en el seno de una creación artística, indisociable de la duración dentro de la cual ocurre y que refleja así la emergencia de las formas de vida en la Naturaleza, a Vallejo le hubiera resultado atractiva¹².

12 *Trilce* XXXVIII no es de modo alguno el único poema de la colección en el cual se puede detectar la influencia directa de Bergson. El poema XLVIII, por ejemplo, parece ser una respuesta creativa directa a los conceptos de número y cantidad expresados en su *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889).

CONCLUSIÓN

Debo remarcar que el análisis antecedente es tentativo y de carácter necesariamente especulativo, y no pretendo haber descifrado definitivamente este poema tan enigmático y desorientador. No obstante, al intentar identificar sus fuentes de inspiración en autores, ideas y textos específicos que sabemos le eran familiares a Vallejo, espero haber demostrado que *todo* en el poema puede ser entendido en relación con las ideas contemporáneas sobre la naturaleza y el funcionamiento de la evolución y, en consecuencia, haber arrojado algo más de luz sobre algunas de sus alusiones y expresiones más oblicuas y recónditas. ¿Lo convierte esto en un arte poética «evolutiva» en vez de una política o estética? En realidad, en lugar de constituir un arte poética en el sentido estricto (esto es, un poema que esboza, defiende y/o pone en práctica una estética en particular), sostendría que es —y que Vallejo pretendía que lo fuera— un poema *ejemplar* en términos culturales, estéticos e incluso políticos más amplios. Al igual que otros poemas de la colección (tales como V, XIX, XXXVI y significativas secciones de otros muchos), *Trilce* XXXVIII tiene toda la pinta de ser una respuesta artística a la repetida directiva del mentor de Vallejo, Manuel González Prada, según la cual la poesía de la época —una época que, insistía, iba dejando atrás las supersticiones y el huero metafisiqueo de antaño— debería ser *científica*¹³. Al destacar y extrapolar algunas de las teorías científicas contemporáneas más inquietantes y contraintuitivas, el poema cumple su cometido de manera más llamativa y memorable que casi ningún otro de *Trilce*. Por consiguiente, funciona no tanto como un manifiesto *para* el tipo de poesía que Vallejo consideraba que él y sus coetáneos deberían escribir, sino más bien como una ilustración radical y calculadamente desconcertante —lo que Nietzsche hubiera denominado «intempestiva»— *de* tal poesía.

13 Para observaciones detalladas sobre el concepto de poesía «científica» de González Prada y la reacción creativa de Vallejo, ver Moran 2014. Los teóricos de la evolución como Darwin, Haeckel y Spencer desempeñaron un papel clave en la visión materialista de González Prada. Además, él enfatizó que el Hombre no era la culminación de sino más bien una vía efímera para un proceso evolutivo en el cual, en un futuro indeterminado, daría lugar a seres que podrían superarlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri (1913a). *La evolución creadora*. Tomo I. Traducción de Carlos Malagarriga. Madrid: Renacimiento.

____ (1913b). *La evolución creadora*. Tomo II. Traducción de Carlos Malagarriga. Madrid: Renacimiento.

CLAYTON, Michelle (2013). «Animalestar: Animal Affections in Vallejo's Poetry». En HART, Stephen (ed.). *Politics, Poetics, Affect: Revisioning César Vallejo*. Newcastle: Cambridge Scholars, 117-133.

DARWIN, Charles (1877). *El origen de las especies*. Traducción de Enrique Godínez. Madrid: Perojo.

____ (1880). *El origen del hombre: la selección natural y la sexual*. Traducción de José María Bartrina. Barcelona: Trilla y Serra.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1965). *César Vallejo, itinerario del hombre 1892-1923*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca.

HAECKEL, Ernst (1887). *Morfología general de los organismos*. Tomo I. Traducción de Salvador Sanpere y Miquel (revisada por Gaspar Sentiñón). Barcelona: B. Barrera.

____ (1905). *Historia de la creación de los seres organizados según las leyes naturales*. Tomo I. Traducción de Cristóbal Litrán. Valencia: F. Sempere y Compañía.

____ (1907). *Las maravillas de la vida*. Tomo I. Traducción de Rafael Urbano y Mariano Poto. Valencia: F. Sempere y Compañía.

KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge (1993). «Vallejo y la Bohemia de Trujillo». En GONZÁLEZ-VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 33-58.

LARREA, Juan (1971). «Darío y Vallejo, poetas consustanciales». *Aula Vallejo*, 8-10, 249-298.

LUGONES, Leopoldo (1997) [1906]. «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones». *Las fuerzas extrañas*. Edición de Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 233-283.

MORAN, Dominic (2014). «Vallejo and González Prada: A Note on *Trilce* XIX». *Modern Language Review*, 3, 689-707.

_____ (2016). «More on the Sources of *Trilce* XXXVI». *Modern Language Review*, 1, 121-140.

NEALE-SILVA, Eduardo (1975). *César Vallejo en su frase tríllica*. Madison: University of Wisconsin Press.

NERVO, Amado (1955). *Obras poéticas completas*. Buenos Aires: El Ateneo.

ROWE, William (2013). «The Political in *Trilce*». En HART, Stephen (ed.). *Politics, Poetics, Affect: Revisioning César Vallejo*. Newcastle: Cambridge Scholars, 3-19.

SANTOS CHOCANO, José (1954). *Obras completas*. México: Aguilar.

VALLEJO, César (1991). *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid: Cátedra.

_____ (2013). *Poesía completa*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.