



Este artículo
se encuentra
disponible
en acceso
abierto bajo
la licencia
Creative
Commons
Attribution 4.0
International
Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022, 55-72

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5313

Trilce, el deseo del acto *Trilce*, the desire of the act

WILLIAM ROWE

Birkbeck College, University of London

(Londres, Reino Unido)

ubls053@mail.bbk.ac.uk

Scopus ID: 36947160200



RESUMEN

Si bien varios poemas de *Trilce* parecen indicar un horizonte de espera utópica, una lectura atenta encuentra, más bien, que la esperanza está condicionada por la dificultad de acceder al acto. No hay imagen o propuesta del acto, sino presentación del subsuelo del que tendría que emerger el acto en tanto acto ético. Tal subsuelo consiste en el tiempo molecular que caracteriza el libro en su totalidad y que constituye una destrucción del tiempo-espacio moderno. Entonces, el acto estaría precedido por cierta anulación de la realidad existente. El acto atraviesa aquello sin forma; el deseo del acto en *Trilce* incluye la anulación de la separación del arte y la vida.

Palabras clave: utopía; esperanza; acto; espacio-tiempo; modernidad.

Términos de indización: poesía; análisis literario (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

Although several poems of *Trilce* seem to indicate a horizon of utopian hope, a careful reading finds, rather, that hope is conditioned by the difficulty of accessing the act. There is no image or proposal of the act, but rather a presentation of the substratum from which the act should emerge as an ethical act. This substratum consists of the molecular time that characterizes the book in its totality and that constitutes a destruction of modern time-space. Then, the act would be preceded by a certain annulment of existing reality. The act traverses that without form; the desire of the act in *Trilce* includes the annulment of the separation of art and life.

Key words: utopia; hope; act; space-time; modernity.

Indexing terms: poetry; literary analysis (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 24/10/2022

Revisado: 14/11/2022

Aceptado: 21/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Si se tratara de cierto tipo de comentario convencional, se diría que el sentido de estos versos pertenece a una escena en la cual faltan los soportes del sentido mismo (la trama que teje un texto, la emoción que se ha de expresar, el habla mismo). Los pilares, cuya función sería la de dar soporte y dignidad a una construcción, carecen tanto de basamento como de capitel. Los pilares del conocido soneto de Baudelaire (s. f.), «Correspondencias», producen, al contrario, una escena clásica —un «templo»— de estables sentidos, tal como se puede leer en su primera estrofa:

La Natura es un templo donde vívidos pilares
dejan, a veces, brotar confusas palabras;
el hombre pasa a través de bosques de símbolos
que lo observan con miradas familiares.

La segunda estrofa de este poema introduce cierta distancia entre el sujeto y las «confusas palabras» que brotan de ese templo que está constituido como espacio del mito y que en *Trilce* «ha perdido el habla» (Tr. LVI, v. 19). En ese sentido, Baudelaire continúa:

Como prolongados ecos que de lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Nos encontramos ya en el mundo de lo que vendría a llamarse el simbolismo francés. La estable organización de los sentidos se licúa y, a raíz de ello, cualquier objeto es capaz de simbolizar estados interiores. *Trilce* suspende esa simbolización. En el poema «XXXIV», la madre de la amada ofrece «un té lleno de tarde» (v. 8), frase que, como otras de *Trilce* que pertenecen a la

zona afectiva de la melancolía, recuerda sobre todo a la poesía de Verlaine. No está demás anotar que, en este poeta francés, esa unidad de los sentidos, esa sinestesia, desemboca en la música; este último estadio de la estética simbolista revela su deriva. No obstante, Vallejo va más allá. Ese mundo «se acabó», desemboca en «el dolor sin fin, / y nuestro haber nacido así sin causa» (vv. 13-14). Proponemos que estos versos finales del poema «XXXIV» nos dejan en un filo en el cual debemos elegir entre un mundo donde los objetos existen en cuanto simbolizaciones de un estado afectivo interior y otro espacio que consiste en la des-simbolización, donde los objetos simplemente están, es decir, no simbolizan: «Fósforo y fósforo en la oscuridad, / lágrima y lágrima en la polvareda» (Tr. LVI, última estrofa).

De por medio ha habido un desplazamiento técnico de las capas más profundas de la conciencia. Desde un punto de vista histórico, este hecho corresponde con algo que anotó Rilke (1945), en su novena elegía de *Las elegías de Duino*: ya no existen las cosas simples que reposaban en palabras como «casa», «puente», «pozo», «puerta», «jarrón», «árbol frutero», «ventana», como mucho, «columna», «torre». Decir que ese cambio es el resultado del advenimiento de la producción en masa sería una aproximación al complejo asunto de la historia de los sentidos. En el caso de *Trilce*, se podría citar el guano, el azúcar, la minería como huellas de la penetración global del capital². Cabe señalar que la afirmación del poema de Rilke presupone la resonancia simbólica de las palabras.

2 En el poema en que figura el autocarril (Tr. XXXII), la velocidad y la acumulación se escapan de la admiración por la modernidad técnica: *Trilce* rechaza la estética futurista, la fascinación por la mera acumulación. La frase «el firmamento gringo» (v. 10) sorprende por la colocación de la palabra «gringo»: lo sublime numérico y la colonialidad de la tecnología coinciden en un mismo punto.

Como anotamos ya, *Trilce* opta por la destrucción en lugar de la preservación. Esto es evidente en el plano del tiempo. Veamos la última estrofa del poema «VII»: «Ahora hormigas minuteritas / se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas / dispuestas, y se baldan, / quemadas pólvoras, altos de a 1921». Aquí el tiempo presente, el ahora del poema, se sitúa en el presente histórico. El tiempo calendárico, que es aquí objeto de la representación, se ha detenido³. El poema pasa por el deseo de darse con la fuerza cuantitativa del instante en cuanto el sonido («el grito aquel») y lo visual («la claridad del careo» [v. 10]); y echa mano a un instrumento de la minería: «la barreta sumersa en su función de / ¡ya!» (vv. 11-12). El deseo del acto se constata en profunda contradicción con la declaración temporalizante que la calle lanza al aire cuando «pregona» el «trasmañanar las salvas en los dobles» (vv. 14-15). Es notorio, además, que el instrumento que permitiría el acto pertenece a los trabajadores de la mina. El tiempo, como sucede en el libro entero, no es solo objeto de la representación crítica, sino también se presenta —aquí en la forma del minuterito— como sustrato de la percepción de la realidad. La duración (bergsoniana) se fragmenta —al pasar por las hormigas— a microescala, se hace granular, imposible de sentir como experiencia⁴. Ambos planos, el de la representación a escala grande y el del sustrato molecular, coinciden en un punto. La estética de T. S. Eliot, que opta por la preservación de la tradición, se hace trizas; sin embargo, el deseo del acto se frustra.

Podemos decir, dado lo anterior, que la destrucción que lleva a cabo *Trilce* no es la misma que la del futurismo italiano, que, a despecho del loor a la velocidad y a la guerra —fuerzas

3 Este es tema de varias obras clave de esos años, como *Alfaro* (1927) de Virginia Woolf.

4 Baudelaire escribe: «Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible, / dont le doigt nous menace et nous dit: "Souviens-toi!"» («L'horloge», vv. 1-2); en cambio, las «hormigas minuteritas» de Vallejo son incapaces de traer memoria alguna.

aparentemente transformadoras— deja en pie la estructura (profunda) del tiempo, es decir, no altera la temporalización dominante. Esto sobresale cuando leemos aquellos poemas de *Trilce* en que el tiempo se convierte en micropartículas. Este tiempo es sobre todo el tiempo en que no vuelve la madre, quien «nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas hostias de tiempo» (Tr. XXIII, vv. 8-10); es el tiempo que se llena del sonido ajeno de las «canas tías que hablan / en tordillo retinte de porcelana, / bisbiseando por todos sus viudos alvéolos» (Tr. XXVIII, vv. 13-15).

Estas partículas del tiempo —sea en la forma de migajas o en la de fragmentos de sonido que no se suman en palabras— son incapaces de sostener aquella duración lírica que se denomina «la tarde»; al contrario, la tarde ha perdido su unidad: «Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsuelo / empatrullado» (Tr. LV, estrofa 5); la misma palabra que denomina el número se ha trizado en tres pedazos: «diez y seis». Esto último sucede en el ámbito de un hospicio, es decir, la tarde, que en la poesía decimonónica había sido figura de la duración subjetiva, solo representable en tanto es articulada por la administración de la muerte, sea en el hospicio o en la cárcel, instituciones que declaran ya el nuevo estatuto del tiempo y desvelan su mecanismo. Ese «subsuelo» es sustrato de la representación; inclusive, sería la superficie en que está escrito el libro, escrito en una superficie compleja, «tridimensional» (palabra de Jorge Eduardo Eielson).

El tiempo molecular destituye los mitos de origen, esa mitología que pretende que «cuando nacemos, / siempre no fuese tiempo todavía» (Tr. XLVII, vv. 13-14). «La fibra védica» no desvela el futuro, «lo que aún no haya venido, sino / lo que ha llegado y ya se ha ido» (Tr. XXXIII, v. 10; vv. 19-20). Podría parecer que se nos estuviera proponiendo una actitud de burdo

estoicismo frente a la vida, actitud para la cual la posibilidad del acto ya se ha cancelado. Para nuestra época, esa actitud sería reconocible en la conciencia de que el futuro se ha cancelado. En el fondo, la postura sería la misma: la única opción es la de ajustarse a la lógica existente del tiempo. No obstante, en cuanto al estoicismo, se trataría de una versión empobrecida de él, ya que esta filosofía desemboca en el vivir correctamente, postura que se abandona cuando se expresa: «ab- / sorbo heroína para la pena, para el latido / lacio y contra toda corrección» (Tr. LVII, vv. 2-4).

La autodegradación como método para destrabarse del régimen de la sociedad dominante fue utilizada por Rimbaud y —hablando de la época actual— en cierta medida se reactualizó en la estética punk. En *Jubilee* (1977), película punk-anarquista de Derek Jarman, el deseo del acto es en todo momento una presencia punzante que, sin embargo, se degrada en «el pasaje al acto», definición psicoanalítica de un acto compulsivo del cual el sujeto no asume la responsabilidad. La poesía de *Trilce* elige otro camino: atraviesa lo sin forma. Esto, que aparece en el poema «II» de manera extremadamente condensada bajo el nombre propio «Lomismo», existe como trasfondo o subsuelo de todos los poemas del libro. Se manifiesta, sobre todo, en expresiones sustractivas: los «ceros a la izquierda» (Tr. XVI, v. 3); el paletó que cuelga «sin proferir ni jota» (Tr. LXVIII, v. 25); los «fleclos de invisible trama» (Tr. LVI, v. 15); y el «sobrelecho de los numeradores a pie» (Tr. XXV, v. 3), el de los «alfiles», instancia máxima de la múltiple deriva denominativa del libro. A un nivel genérico, podemos decir que la colocación de una «E» mayúscula al final de la última palabra «nombrE» del poema «II» es una acción que revierte la dirección de la lectura y, a la vez, nos coloca frente al nombre del nombre.

No es fácil llegar a lo sin forma; Vallejo sabe que hay que ganárselo a costo de

duras áljidas
pruebas espiritivas (Tr. IV, vv. 6-7).

No se presenta lo sin forma como un caos original, versión mítica de la formación del mundo, ni como lo meramente cotidiano; llegar a lo sin forma requiere una sustracción más difícil. La frase «pruebas espiritivas», atravesada por un espacio en blanco que no suena, no significa, puede leerse con ironía, ya que el espiritualismo se había popularizado en el siglo XIX como una forma degradada de la religión y la mitología. Al contrario, el poema propone que no se trata de un proceso pasivo («absorber heroína») ni de lo aparentemente opuesto (el amarse a sí mismo), sino de despojarse de todas las formas de captación, sean adictivas o ideológicas, para así llegar a las mínimas diferencias que van quedando, que se escapan a la mera repetición, aunque sea a nivel del puro inicio de la diferencia, «el éste y el aquél» (Tr. LVII, último verso), que emerge en un filo indiscernible entre la tristeza de lo meramente banal y el acto de discriminar entre una cosa y otra. De lo sin forma surge la posibilidad del acto que no preserva, no repite. Para Walter Benjamin, como ya dijimos, la crisis consiste en la preservación de lo que debe destruirse. La repetición y la preservación se figuran en la forma del círculo, tal como «los anillos», como la esfera que gira y que acorrala el amor, el mundo; es la anulación de la libertad que surge y resurge.

No hay concepto ni imagen que trascienda esta prueba espiritual⁵. Lo que continúa, lo consistente, es la «perenne

5 Vallejo se coloca al lado de Santa Teresa y no de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola.

imperfección» (Tr. XXXVI, v. 12), que equivale a sumergirse en un material increado cuya existencia temporal consiste en «aúnes que gatean / recién» (vv. 16-17). Esta duración negativa excede la idea de «la pantalla / deshabitada» (Tr. XL, vv. 7-8), es decir, una superficie blanca⁶: «ni el propio revés de la pantalla / deshabitada enjugaría las arterias / trasdoseadas de dobles todavía» (vv. 7-9).

La ausencia, que fue la «Penélope» de Mallarmé, no le basta a Vallejo; tampoco la totalidad ideal, el tres que completa el dos: «Tendime en són de tercera parte, / mas la tarde —qué la bamos a hazer— / se anilla en mi cabeza, furiosamente / a no querer dosificarse en madre. Son / los anillos» (Tr. IV, vv. 8-12). La ideal y fantasmática completitud del tres —como con el «terciario brazo» que arrasaría con la condición de la «mayoría inválida» (Tr. XVIII, vv. 21-23)— se ofrece como resolución de las luchas espirituales; sin embargo, se cancela con la intromisión de la tarde que, al protegerse contra el tiempo de la madre, adquiere la forma de anillos, nombre de lo repetitivo del amor adulto. La palabra «furiosamente», mencionada en los versos citados del poema «IV», expresa el rechazo angustiado del tiempo de la madre, pero inmediatamente ese tiempo queda atrapado por lo anular. Dicho de modo más abstracto, el pasaje hacia la posible trascendencia⁷, una vez que se haga duración (tiempo vivido), implica darse con el tiempo de la madre y ahí se tilda de furia y en el mismo momento se convierte en lo circular —contradicción irresoluble—. Sin embargo, al transcurrir el poema, adviene una emoción contraria, de igual intensidad, como en la música de

6 «[L]as blancas hojas / de las partidas» (Tr. XLIX, vv. 8-9).

7 Trascendencia del sonido chirriante de las «dos carretas» que también llevan el tres, al llamarse «trifurcas» (Tr. IV, vv. 1-2).

Beethoven: «Aquel no haber descolorado / por nada. Lado al lado al destino y llora / y llora» (Tr. IV, vv. 16-18).

Está el dolor de la duración y está el no ceder a la protección —la disminución de la conciencia— que ofrecería la armonía. Está «toda la canción» (Tr. IV, v. 18), pero esa música existe en estadio de imposibilidad, «cuadrada en tres silencios» (v. 19). El círculo, que es canción, cuadrado: figura de lo imposible pero que, sin embargo, existe. Podríamos pensar en el dolor como aquello que anula la música; y en el pulso que es capaz de sostener una tensión emocional que traspasa el borde de lo imposible, lo que en el plano semántico no tiene resolución. La carga de esa situación se convierte, en la estrofa final de este poema, en una extrema compresión: «Calor. Ovario. Casi transparencia. / Háse llorado todo. Háse entero velado / en plena izquierda».

La izquierda, como espacio de sustracción (como los «ceros a la izquierda» del poema «XVI») constituye otra negación: destrucción y limpieza. Las múltiples negaciones no se completan, quedan suspendidas frente a la necesidad de algún acto; así, el doble sentido de «qué la bamos a hhazer» (Tr. IV, v. 9) y su fuerza fática. Si bien la interferencia del material del lenguaje obstaculiza siquiera la posibilidad de articular la pregunta por el acto —tal vez expresando una crítica al título del libro de Lenin (*¿Qué hacer?*)—, por otro lado, la pregunta al toparse con la inercia del lenguaje se orienta al acto verdadero. Quizás el poema nos lleva al acto al contraponer lo trascendente y lo indiscernible, la música y la bulla.

La iniciación del acto es mínimo, ocurre entre «el éste y aquél» (Tr. LVII, último verso), entre el vaciamiento semántico y la potencialidad. En varios poemas se figura ese momento liminar, marcado por la incertidumbre. El verso «Vusco volvvver de golpe el golpe» (Tr. IX, v. 1) y los que le siguen exceden la puesta en

escena sexual (que tanto se ha comentado), ya que incluyen el tamaño del proyecto de Bolívar y la noción de la Obra (con mayúscula); así, la envergadura de la pulsión. El poema «XII» comienza con el verso «Escapo de una finta, peluza a peluza» y va colocando el azar en tela de juicio, en los mínimos indiscernibles movimientos (que se escapan a la mecánica cósmica de Newton) y, sin embargo, termina con el verso «Chit! Ya sale», indicación de que el acto ya está comenzando.

La palabra y el acto se interpenetran. La superficie en que se inscribe la palabra es su revés, el exterior, como el mar, cuyo interior es exterior, «en su única hoja el anverso / de cara al reverso» (Tr. LXIX, últimos versos). No es que la acción práctica se separe, por práctica, del espacio imaginario de los poemas, sino que la distinción entre interior y exterior es obra del cuerpo humano y que, al nombrar y luego revertir esa distinción, el poema remueve la subjetividad privatizada que produce la modernidad. Entonces la apuesta sería que ese des-situar del sujeto lo lleve a la capacidad de actuar de una manera inédita⁸. Las «grandes decisiones» no figuran sino en la poesía posterior de Vallejo; sin embargo, estas no suprimen los mínimos detalles, como el «papelucho» del poema al obrero parado, «Parado en una piedra», de 1934/5. El que estos mínimos detalles adquieran o no perfil y función simbólicos pone en tela de juicio la pulsión de la vida; como sucede con los objetos encontrados en el bolsillo del combatiente de la guerra civil española, detalles en los cuales se debate el sentido de la pregunta «¿qué es vida y qué es muerte?» Esta distinción depende, en la poesía posterior, de la lucha colectiva.

8 No se trata de la teoría de los actos del habla, sino de la calidad ética de los actos, aspecto que no creemos que se incluya en esa teoría.

En *Trilce* no sabemos, a ciencia cierta, dónde están la vida y la muerte, a pesar de que esa distinción tendría que ser el comienzo y el fin del vivir. Si bien en el relato «Más allá de la vida y la muerte», la madre —ya muerta en cuanto al tiempo histórico— dice: «¡Hijo mío! [...] ¿Tú vivo? ¿Has resucitado?» (Vallejo, 1999, p. 44), trastocando así los dominios de la vida y la muerte, el estado mental del narrador se registra en términos de la suspensión de los sentidos: «Sentíme como ausente de todos los sentidos» (p. 38). En *Trilce* no hay tal suspensión. No encontramos ese estado de fuga. El raciocinio y el trabajo de los sentidos no se separan: «los sentidos se han hecho así inmediatamente teóricos en su práctica» (Marx, 2001, p. 150).

Se podría decir que el poema «Nómina de huesos», cuyo título incluye entre sus varios sentidos el acto de nominar, somete la poesía de Vallejo a una prueba extremadamente dura. En ese poema (probablemente del final de los años 20 o comienzos de los 30), el sujeto, que no puede ser situado en ningún lugar determinado por el discurso, al final ni siquiera es capaz de ser llamado por su nombre. La prueba incluye a los lectores: estos deben decidir entre el escepticismo frente a las posibilidades del lenguaje y la potencia de una subjetivación libre de los discursos existentes. La dimensión del acto será la prolongación de la dirección que eligen los lectores.

Si *Trilce* lleva a cabo una parcial suspensión de lo simbólico, es relevante citar *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, donde Marx se pregunta por la relación entre el acto revolucionario y la expresión lingüística del acto. El pensador alemán llama la atención al hecho que la Revolución francesa del siglo XVIII se vistió en ropaje romano antiguo, y que esa forma de expresión sirvió para disfrazar el propio contenido de esa revolución. Luego escribe:

La revolución social del siglo XIX no puede tomar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir. [...] debe dejar que los muertos entierren a sus muertos para cobrar conciencia de su propio contenido. Allí, la frase [es decir, la expresión] desbordaba el contenido; aquí, el contenido desborda la frase (2003, p. 13).

Trilce lleva a cabo un vaciamiento de lo semántico/referencial que se concentra en ciertas frases, como «y el éste y el aquél» (Tr. LVII), «sombra a sombra» (Tr. XV), «tas / con / tas» (Tr. XLI), «Chit! Ya sale» (Tr. XII). Las frases citadas son versos finales, y sorprende que, en lugar de completar los poemas, se enfatice lo incompleto; en el momento en que el poema cesa de sonar y la lectura se encuentra con el afuera y el después, no hay significado al cual aferrarse. En la primera de estas frases («y el éste y el aquél»), las palabras sustanciales no son adjetivos, sino pronombres; no sabemos a qué se refieren. La frase vaciada va en dos direcciones: a lo ya sucedido y a lo todavía por nombrar. El poema al que pertenece la frase se sitúa en un tiempo en que la idealidad se ha destrozado: «Craterizados los puntos más altos, los puntos / del amor, de ser mayúsculo» (Tr. LVII, vv. 1-2), citando tal vez los cráteres que caracterizaban los paisajes de la Primera Guerra Mundial.

Sea como sea, el año 1922 sitúa a *Trilce* en un período en que varias obras registran una crisis de las formas literarias y del lenguaje mismo. Nos referimos a obras, entre otras, de Virginia Woolf, Gertrude Stein, James Joyce, Tristan Tzara, Kruchenyk. Igual de significativa es la relación de *Trilce* con obras del siglo XIX. Ya nos referimos a Baudelaire y a la manera en que *Trilce* vacía el «bosque de símbolos» del soneto «Correspondencias». Si se suspende lo simbólico, se esperaría que se aumentara el espacio de lo imaginario. Así sucede en *Las iluminaciones* de Rimbaud, obra escrita precisamente después de la derrota de la Comuna de París, es decir, después de la supresión del mayor

chance para una revolución social en el siglo XIX; se trataba de una época en la que el acto había quedado imposibilitado. La época a la que pertenece *Trilce* es otra; el final de la guerra, la Revolución rusa, el auge de la izquierda en el Perú son sus coordenadas. El acto en *Trilce* existe o, más bien, espera en el borde del lenguaje; si el acto es el punto más difícil de la época que actualmente vivimos, en que la situación de crisis excede la capacidad de actuar, entonces *Trilce* sería de algún modo su revés.

Terminemos con una referencia breve a una parte de la vida posterior de *Trilce* en el campo de la literatura. En *Purgatorio*, de Raúl Zurita, hay un poema titulado «Las llanuras del dolor», que consiste en mostrar cinco ejes o coordenadas del espacio cartesiano acomodados verticalmente en una página. En los dos primeros, la palabra «eli» se sitúa en el punto cero, rigiendo los dos ejes del plano cartesiano. Los tres restantes están vacíos. Debajo y afuera del último están las palabras «y dolor» (1979, p. 60). Esta página muestra en un diagrama que el dolor existe como exceso para con la totalidad del espacio que ha sido destituido de Dios, el Otro y el significado —que incluye, obviamente, el significado biográfico—. Nos parece que allí, entre otras pocas obras de nuestra época, encontramos la vida posterior de *Trilce*.

El recurso topológico es evidente en *Purgatorio*. También, aunque menos evidente, juega un papel imprescindible en *Trilce*, en donde los objetos y los espacios a los que van adheridas las emociones no se subsumen en la referencia simbólica, como sí sucede en Baudelaire, Verlaine, Samain, Valdelomar y en la obra de T. S. Eliot (*La tierra baldía*), sino, al contrario, en *Trilce* esos objetos y espacios están traspasados por el espacio-tiempo. Tal es el caso del salón descrito en el poema «LXXII». A pesar de ser un lugar relacionado con un dolor intenso, donde se encontraban los amantes, el salón existe «en cono» (v. 1), como el cono de

luz de Einstein en que la luz vehiculiza el desplazamiento espaciotemporal de cualquier evento. También es «de cuatro entradas y sin una salida» (v. 10) y tiene «seis dialectos enteros» (v. 12). La puesta en escena topológica rompe la identidad del salón consigo mismo, destruye su unidad. Ello incluye, en el poema de la Venus de Milo (Tr. XXXVI), la desidentificación del sujeto consigo mismo: «Tal siento ahora al meñique / demás en la siniestra. Lo veo y creo / no debe serme, o por lo menos que está / en sitio donde no debe» (vv. 27-30).

El dolor es el sustrato y el exceso de esos ejes. Dejarse penetrar por el movimiento de *Trilce*, como acto de lectura, siendo el dolor lo que penetra, constituiría el acto tanto artístico como ético y político. El acto será la prolongación de la libertad que tiene el lector de elegir en contra de los discursos y las imágenes que perviven gracias a la ausencia de la verdadera destrucción.

EPÍLOGO

En *Trilce*, el acto existe como potencia y no como imagen o propuesta. Va entramado con el tiempo molecular, donde el tiempo-espacio carece de significado y existe, entre otras cosas, en forma de «flecós» (Tr. LVI, v. 15) o «peluza[s]» (Tr. XII, v. 1). El acto, además, se relaciona con un proceso de inversión o trastrocamiento topológico: «quedar con el frente hacia la espalda» (Tr. VIII, último verso).

¿Cuál es el resultado de esas condiciones? Creemos que podrían ser las siguientes: i) el acto requiere el arrasamiento de la realidad existente en el sentido de los significados y estructuras que la sostienen. Quizás suene exagerado; sin embargo, podríamos situarlo en un piso mesiánico, citando la *Primera carta a los corintios*, de San Pablo, como lo hizo Pasolini: «Dios ha escogido [...] lo que no cuenta, para anular a lo que cuenta» (La Biblia de las Américas, 1997, 1 Corintios 1:27-28),

cita que en versión alternativa dice «Dios ha escogido [...] lo que no existe, para anular lo que existe». ii) La ciencia deja de ser la medida del tiempo y del espacio; deja de ser lo real: «Chasquido de moscón que muere / a mitad de su vuelo y cae a tierra. / ¿Qué dice ahora Newton?» (Tr. XII, vv. 4-6). El ruido no-significante y las leyes de Newton son incompatibles. iii) El acto atraviesa las «pruebas espirituales» del poema «IV». iv) El acto atraviesa la incertidumbre, pero no la que se resuelve en certidumbre mediante una operación cartesiana de cálculo, ni mediante un salto de fe como en Kierkegaard. En el poema «XVI», la fe —«tengo fe en ser fuerte» (v. 6)— requiere que el sujeto se galonee con «ceros a la izquierda» (v. 3), es decir, que pase por un proceso sustractivo. Atravesar la incertidumbre requiere afirmar la diferencia entre el presente y el pasado («Tengo fe en que soy, / y en que he sido menos» [vv. 14-15]), aferrándose a la máxima dificultad en cuanto al pensar el movimiento, a que este sea libre. v) Esa libertad (acto libre) involucra tanto la escritura como la acción práctica. Se trata de un punto en que coinciden la escritura y la acción. Se puede decir que este es un punto absoluto pero en un sentido delimitado, en cuanto, aunque es un objeto del saber, no es un lugar al que se puede llegar; dice el poema «Trilce»: «Hay un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / adonde nunca llegaremos» (vv. 1-3). vi) La relación entre el acto y la espera (Tr. LXVII: «Así yo me decía: Si vendrá aquel espejo / que de tan esperado, ya pasa de cristal» [vv. 21-22] incluye lo mesiánico, idea tal vez más relevante a *Trilce* que la utopía, pero un mesianismo secular y fallido, como se lee en «XIX»: «el sin luz amor» (v. 9) que acaba en «Se ha puesto el gallo incierto, hombre». Aquí *Trilce* se entrecruza con el conocido ensayo de Benjamin, «Sobre la teoría de la historia», y difiere de él. vii) Que acto y palabra ocupen un mismo lugar sucede en muy poca poesía. Desde luego, el deseo de remover cualquier separación entre el arte y la vida es el

deseo del surrealismo; es también el punto hacia el cual se dirige el ensayo de Walter Benjamin sobre el surrealismo (2007), escrito en 1929. Ese punto se sitúa en el tiempo de la revolución social.

REFERENCIAS

- Baudelaire, C. (s. f.). Correspondencias. En *Flores del mal*. Ciudad Seva. <https://ciudadseva.com/texto/correspondencias/>
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2007). El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea. En *Walter Benjamin. Obras. Libro II, vol. 1* (pp. 301-316). Abada Editores.
- Jarman, D. (dir.) (1977). *Jubilee*. [Película]. The Criterion Collection.
- La Biblia de las Américas* (1997). En BibleGateway. <https://www.biblegateway.com/versions/La-Biblia-de-las-Am%C3%A9ricas-LBLA/>
- Marx, K. (2001). *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. MIA. <https://pensaryhacer.files.wordpress.com/2008/06/manuscritos-filosoficos-y-economicos-1844karl-marx.pdf>
- Marx, K. (2003). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Fundación Federico Engels. https://aulavirtual4.unl.edu.ar/pluginfile.php/7094/mod_resource/content/1/18_brumario_de_luis_bonaparte_Karl_Marx_.pdf
- Rilke, R. M. (1945). *Las elegías de Duino*. Editorial Centauro.
- Vallejo, C. (1999). *Narrativa completa* (Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Silvia Moreano). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2013). *César Vallejo, poesía completa* (edición de Ricardo González Vigil). Ediciones Copé.
- Zurita, R. (1979). *Purgatorio*. Editorial Universitaria.