



Grau de Filologia Hispànica

Treball de Fi de Grau

Curs 2018-2019

Desmadre

Melancolía del lenguaje en *Trilce*

Juan de Miquel Figueras

Tutora: Dra. Virginia Trueba

Barcelona, 12 de juny de 2019

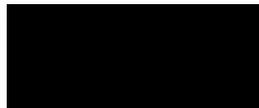


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 12 de juny de 2019

Signatura:





Desmadre. Melancolía del lenguaje en *Trilce*

Juan de Miquel Figueras

Resumen

Este trabajo investiga el problema del lenguaje en *Trilce*, de César Vallejo, a partir del concepto de *melancolía* tal y como ha sido desarrollado, principalmente, por Julia Kristeva (2017) y Giorgio Agamben (2016). Por *problema del lenguaje* entendemos la pregunta por su función representacional y por lo inefable o la inefabilidad. Para abordar este segundo aspecto, este trabajo se aproximará también al concepto de *infancia* según lo ha estudiado Agamben (2010), sin desligarlo, en todo caso, de la melancolía como núcleo explicativo.

Palabras clave: Vallejo, *Trilce*, melancolía, lenguaje, infancia.

Abstract

This paper explores the problem of language in César Vallejo's *Trilce*, drawing from the concept of *melancholy*, mainly as it has been developed by Julia Kristeva (2017) and Giorgio Agamben (2016). By *the problem of language* we understand the question about its representational function as well as about the ineffable and ineffability. In approaching this second aspect, this paper will also look at the concept of *infancy* as studied by Agamben (2010), without, in any case, separating it from melancholy as an explanatory core.

Key words: Vallejo, *Trilce*, melancholy, language, infancy



Índice

1. Introducción. Melancolía y lenguaje	1
1.1. La melancolía: una aproximación	1
1.2. <i>Taedium linguae</i>	3
2. Elegías	6
2.1. Hambre y luto	6
2.2. El ayuno	7
2.2.1. La «muerta inmortal»: una <i>Verneinung</i>	8
2.2.2. La «MADRE»: una <i>Verleugnung</i>	10
2.3. ¿Denegación o desmentido?	12
3. Lenguaje y realidad	13
3.1. Expresar la inexpresabilidad	16
3.1.1 La voz rebelada	16
3.1.2. El silencio	19
4. Lo innombrable	21
4.1. La Cosa	21
4.2. La infancia	24
4.3. Hogar e intemperie	25
5. Conclusión. Melancolía y potencia	27
5.1. El nuevo impar	27
5.2. Sobre los límites	28
Bibliografía	30
Apéndice	32

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.

Hugo von Hofmannstahl, *Der Brief des Lord Chandos*

1. Introducción. Melancolía y lenguaje

1.1. La melancolía: una aproximación

Melancolía es un término difuso. Puede referirse, de acuerdo con la teoría de los cuatro humores desarrollada por los griegos, a un tipo de carácter causado por la abundancia de bilis negra (Klibansky, Panofsky y Saxl: 2004: 29-41): este es, claro, el sentido etimológico de la palabra, aunque la idea de un *temperamento melancólico* goza hoy también, sin referencia explícita al sistema humoral, de vigencia en la charla psicológica cotidiana. Puede designar una dolencia mental, asociada hoy a lo que comúnmente llamamos *depresión* –y ya el psiquiatra Esquirol, en 1820, dejó la palabra *melancolía* a los poetas en pro de un término más preciso, en su caso el de *lipemanía* (Pigeaud: 1988: 67-69). Puede, también, significar un estado de ánimo pasajero, si vinculado –como en las dos acepciones anteriores– a la tristeza y al abatimiento, no por ello exento de una cierta autocomplacencia (*le bonheur d’être triste*, según conocida definición de Victor Hugo). Y, si de la polisemia nos desplazamos a la casi sinonimia, tampoco cabe, como ha señalado Agamben (2016: 23-66), olvidar el cercano parentesco entre la melancolía en tanto que enfermedad y lo que los tratadistas medievales denominaban *acidia*, el peor de los pecados capitales, una suerte de *taedium vitae* de los hombres religiosos. Naturaleza o enfermedad (crónica o esporádica), descrita con el lenguaje científico y con el poético, pensada desde la reflexión filosófica y la doctrina religiosa, el concepto *melancolía* goza, en la tradición occidental, de una abundancia semántica que fácilmente puede condenar cualquier estudio sobre el tema a la imprecisión y a una comunicación solamente ilusoria. En su prólogo a la edición francesa de 1989 del clásico *Saturno y melancolía*, Klibansky (2004) da buena cuenta de la ambivalencia de la palabra que nos ocupa; resta solamente definir qué valor ha de tener para nosotros el significante en cuestión.

En su ensayo *Sol negro*, que podemos inscribir en la tradición aristotélica que, desde el *Problema XXX*, hace de los melancólicos hombres en potencia excepcionales, y en particular

dotados para la poesía, Kristeva (2017: 24-25) define al «conjunto melancólico-depresivo» a partir de la «*intolerancia a la pérdida del objeto y el desfallecimiento del significante*». Con respecto a lo primero, querría establecer lo siguiente: la melancolía es una tristeza sin objeto. Cuando Freud se pregunta por aquello que la diferencia de la experiencia general del duelo, encuentra que este es la reacción a una pérdida consciente, en oposición a lo cual la melancolía —«duelo patológico» (Freud: 1979: 248)— debe de explicarse por una pérdida no registrada en la conciencia, cuyo objeto queda, por tanto, invalidado para su sustitución. En diálogo con Freud, Agamben propone que se trate no tanto de una pérdida negada, olvidada o reprimida como de un simulacro del luto, en que el sujeto se comporta *como si* se hubiera producido tal pérdida, para, al menos, gozar de la fantasía de haber gozado; la melancolía sería entonces la «capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable» (Agamben: 2016: 53). Este duelo es, así, la manifestación de un Eros perverso, que, puesto que no puede o no quiere satisfacer su deseo, se comunica con su objeto bajo la forma de la negatividad, hace de aquella ausencia su razón de existencia. Tristeza por algo desconocido, inasible o inexistente, duelo que ignora o que excede su causa, o que carece de ella, la melancolía se define, en cualquier caso, por una relación ambivalente con su objeto, cuya muerte lamenta aun sin haberlo conocido, cuya presencia anhela pero no persigue.

En cuanto a la caída del significante, también denominada «asimbolía» (Kristeva: 2017: 23), la autora la explica como una pérdida de confianza en la palabra en tanto que símbolo de la cosa: «Incrédulo del lenguaje» (Kristeva: 2017: 30) e hiperconsciente de la arbitrariedad de los signos, el melancólico no puede hablar sino desde y hacia el vacío. El problema del lenguaje, en las múltiples muestras de angustia y fascinación que Occidente le ha dedicado —el problema de sus límites como mecanismo referencial, el de su tiranía como forma necesaria del pensamiento, el de la arbitrariedad de su materialidad fónica, el de su inquietante ligereza en tanto que código autónomo, el de su poder seductor en tanto que ritmo y sonido—, queda, con esto, vinculado a la configuración afectiva que nos ocupa, la cual se convierte en algo más que disposición del ánimo y se vuelve, no ya experiencia hecha lenguaje, sino *experiencia del lenguaje*, y, sobre todo, experiencia de sus límites.

Es en el sentido aquí explicitado que este trabajo explora el papel de la melancolía en *Trilce*, de César Vallejo. Desearía proponer una lectura —ni exhaustiva ni exclusiva, por supuesto— en que la melancolía ejerce como concepto explicativo del particular proceso de descomposición y de recomposición al que Vallejo somete a la lengua. Por si no fuera evidente, no se trata aquí

de hacer biografismo –explicar la obra a partir de la vida– ni de hacer biografía –explicar la vida a partir de la obra– sino de comentar críticamente un texto literario: la melancolía es interesante si nos dice algo acerca del uso de la lengua, si puede aislarse como *método poético* y *cognoscitivo* más allá de su relación con una vivencia subjetiva o con una actitud existencial concretas (relación dada, sin duda, pero, aquí, de poca incumbencia). Podríamos diferenciar entonces entre melancolía como tema y como forma: entre la poesía que habla *de* la melancolía, como experiencia afectiva, y aquella que habla *con* melancolía, como experiencia lingüística.

1.2. *Tedium linguae*

¿Podríamos? Probemos a ilustrarlo con dos poetas de la época. El primer Juan Ramón Jiménez habla de la experiencia melancólica, en la línea de Hugo, cuando dice

¡Penas mías, yo os bendigo!
¡yo os bendigo, penas mías!
¡negras tablas salvadoras,
salvadoras de mi vida!
mi alma es vuestra, vuestra sólo;
yo no codicio alegrías,
yo gozo cuando estoy triste,
es mi llanto blanca dicha
que me embriaga de dulzuras,
de gratas melancolías... (Jiménez, 2016: 120).

Y Antonio Machado refiere el tedio vital en muchos de sus versos, como en estos de *El Viajero*:

Serio retrato en la pared clarea
todavía. Nosotros divagamos.
En la tristeza del hogar golpea
El tic-tac del reloj. Todos callamos (Machado: 2010: 82).

¿No tienen estos fragmentos, más allá de su contenido proposicional, una forma melancólica? Por supuesto. El oscuro erotismo atrabiliario de Juan Ramón denota su embriaguez en los signos de admiración, su indefinición en los puntos suspensivos y su naturaleza cuasi obsesiva en la esticomitía, los quiasmos, las anáforas y las anadiplosis. Es indudable la deuda de este Juan Ramón temprano con una poética romántica que reconocía en la tristeza sin objeto la posibilidad de una redención, además de la señal distintiva de la elevación espiritual del artista, y en esto es tan revelador el trabajo estilístico como el referencial. En contraste, en los versos citados de Machado no hay entusiasmo sino tendencia al silencio: parataxis, un encabalgamiento anticlimático, lentitud, ya que no estancamiento, del proceso temporal; pero también este ritmo depresivo, esta sombría serenidad, hacen palabra melancólica. Para uno y otro tipo de melancolía el verbo ajusta, decorosamente, sus formas a lo que el poeta le pide que represente.

De hecho, el mismo Vallejo de *Los heraldos negros* se encuentra cerca de este tipo de labor poética representacional. «¡La tumba es todavía / un sexo de mujer que atrae al hombre!» (Vallejo: 2017: 99), clama el poeta en una de las composiciones. Leemos en otra, que nos recuerda a la *Rima XI* de Bécquer:

Amor, ven sin carne, de un icor que asombre,
y que yo, a manera de Dios, sea el hombre
que ama y engendra sin sensual placer! (Vallejo: 2017: 108).

De nuevo estamos aquí, como en los ejemplos anteriores, ante una experiencia de la melancolía (del mórbido amor melancólico) hecha lenguaje. Sin embargo, la comunión entre forma y fondo parece más dudosa, especialmente si atendemos a la sonoridad del poema: las aliteraciones son, en cada caso, evocadoras, pero de su contrario, pues, allá donde refiere ligereza, el lenguaje adquiere pesadez («sin carne, de un icor que asombre»), y se vuelve suave y musical allí donde dice el rechazo del mundo («sin sensual placer»). La misma elección del vocablo *icor* es una muestra de las disonancias de *Los heraldos negros*, que anticipan un choque con las palabras que en *Trilce* será drástico.

Trilce, en efecto, constata con rotundidad lo que *Los heraldos negros* sugiere con timidez, acaso sin siquiera saberlo: que la experiencia no puede, ya, codificarse en lenguaje. Sin duda podemos rastrear en el poemario un grupo de temas vivenciales, todos ellos fundamentalmente tristes –la orfandad, la pobreza, el hambre, la soledad, el desamor, y, en fin, la melancolía. Pero

a todos ellos los atraviesa en distintos grados, oscureciéndolos, distanciándonos, al menos en apariencia, a nosotros de ellos, la cuestión (estrictamente metapoética) de los límites del lenguaje; cuestión que inscribimos, también, en el campo afectivo de la aflicción, pero en un sentido casi contrario a los temas anteriores, y a los primeros ejemplos que hemos visto, es decir: no porque los poemas hablen de la pena, sino porque demasiadas veces no hablan de ella, y ello porque no hablan de nada, pues el estadio último de la melancolía es el silencio.

La situación, entonces, es esta: de un lado tenemos a los poetas (Juan Ramón, Machado) que hacen de la experiencia melancólica materia para una creación lírica *feliz* –en el sentido de *acertada*. *Los heraldos negros* habla igualmente de esa experiencia, pero demuestra una dificultad mayor para escoger la forma apropiada (al menos según el estándar de la poesía de su tiempo), de modo que, al no alcanzar del todo a adaptar su lenguaje a esa infelicidad de la que quiere hablar, el poema es, precisamente, más *infeliz* (menos acertado). Este conflicto alcanza su extremo en *Trilce*, que con frecuencia renuncia a hablar siquiera de la melancolía para hablar, en su lugar, de la incapacidad de hablar de la melancolía: esto es lo que de aquí en adelante llamaremos *hablar con melancolía*. Hemos pasado del *taedium vitae* al *taedium linguae*.

No es casual, por cierto, que el adjetivo *feliz* pueda usarse en relación a la elaboración lingüística, en el sentido que acabamos de ver. En la relación de todo texto literario con su contenido referencial podemos rastrear, en distintos grados, los afectos *tristeza* y *alegría*. Tristeza cuando la palabra no alcanza el objeto, o alcanza solamente a enunciar la distancia que lo separa de ella: tristeza de la palabra por su propia insuficiencia. Alegría cuando el signo alcanza (¿o simula alcanzar?) la unidad de significado y significante: «triumfo que me instala en el universo del artificio y del símbolo que intento hacer corresponder lo mejor posible con mis experiencias de la realidad» (Kristeva: 2017: 39). Hay una festividad implícita aun en los textos más fúnebres. Una elegía ingenua es –en este sentido– más alegre que un elogio demasiado autorreflexivo. Porque hablan con eficacia *de* la melancolía, los textos antes citados son felices –en el sentido de *acertados*, sí, pero también tácitamente alegres. Y, en el caso de *Trilce*, no es difícil darse cuenta de que con demasiada frecuencia falta precisamente esa jovialidad secreta que la victoria sobre los símbolos proporciona. Poesía melancólica porque ni siquiera halla consuelo en el acierto del vocablo: mucho más tristes que, pongamos por caso, aquellos versos de Manrique que dicen *ubi sunt*: «¿qué fueron sino rocíos / de los prados?» (Manrique: 1980: 153), son estos otros de *Trilce* que refieren un tiempo «cuando innánima

grifalda relata sólo / fallidas callandas cruzadas» (Vallejo: 2018: 139). Los primeros proporcionan el bálsamo de un sentido; los segundos lo niegan.

2. Elegías

Trilce no es un libro homogéneo estilísticamente. La mayoría de los poemas, no cabe duda, están escritos en una lengua casi alienígena: la dislocación violenta de la sintaxis, la inventiva léxica, lo idiosincrático de la ortografía y la tipografía o las desavenencias entre las flexiones verbales desdibujan los referentes de una lengua que, sin embargo, no se transforma —como en el Canto VII de *Altazor*, de su contemporáneo Huidobro (publicado en 1931, año de la segunda edición de *Trilce*)— en música, sino que se encamina más bien hacia la cacofonía. Sin embargo hay también, en esa espesa jungla de signos desconocidos o irreconocibles, unos cuantos poemas que se dejan leer con relativa facilidad. Algunos de estos, además, son de los más representativos del libro, por lo que al tono y a los temas respecta: es el caso de T3, T11, T23, T28, T37, T50, T61 o T65¹. Leer alguno de estos textos puede servirnos para entender mejor la doble faceta de la melancolía en *Trilce*, como tema y como forma.

Tomaremos tres casos: T23, T28 y T65. Todos ellos, a pesar de su relativa transparencia referencial, exhiben, por lo demás, varios de los atributos de la originalidad vallejjiana: un tono y una inocencia infantiles libres de impostura (que no de artificio), la anexión de un campo léxico que agranda el espacio de lo poetizable, una combinación extraordinariamente fluida de habla coloquial y de habla específica (técnica, regional o arcaica), y, en fin y como consecuencia de todo ello, una expresividad genuina y elocuente, aunque, por supuesto, trabajada con extrema autoconciencia.

2.1. Hambre y luto

T23² es una elegía a la madre desaparecida que establece, desde los primeros dos versos, una contigüidad entre el objeto *madre* y el objeto *comida*. El significante «madre» puede ir asociado sinonímicamente, en la primera estrofa, a «Tahona» (lugar de la comida) o a «yema» (comida en sí); en la segunda, la madre se insinúa como un ave que alimenta a sus crías indigentes; en

¹ Por razones puramente prácticas, favorezco la denominación T3 a *Trilce III*, etc.

² Ver *Apéndice*, 1.

la tercera, su papel nutricio trasciende el ámbito de la comida para incluir el del tiempo: es la madre como dadora de vida, pero también, puesto que distribuye el tiempo a su voluntad, es una madre deificada.

A partir de entonces («y ahora!»), a la ausencia de la madre responden el absurdo y la impotencia. Con renovado pero frustrado canibalismo infantil, el yo lírico se lamenta de que sus «puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar» y se revela incapaz de tragar una miga –lo cual puede ser una metáfora del nudo en la garganta lo mismo que, en un plano más literal, una alusión a la renuncia del luctuoso a la comida. La comida es un símbolo del afecto materno –lo evidencia de nuevo la expresión «tierna dulcera de amor»–, de modo que es natural que, desaparecido este, el dolor y el vacío pasen a expresarse, igual que antes la plenitud del amor de madre e hijo, desde el campo semántico del alimento. Se trata, por cierto, de la misma lógica con la que el sujeto lírico de T71 llama al encuentro erótico «merienda succulenta de unidad» (Vallejo: 2018: 329).

En la última estrofa, el silencio de la madre fallecida revela un mundo absurdo. En concreto, es absurda, juzgada desde la inocencia infantil, la obligación existencial a participar en una economía basada en la escasez y ya no en la abundancia (el «pan inacabable»). El mundo infantil se desvanece; el mundo adulto carece de sentido.

2.2. El ayuno

El siguiente poema que nos conviene leer es T28³, que ofrece la ilusión de una continuidad causal y cronológica con T23. El texto refiere un almuerzo lúgubre. Hay alguna ambigüedad semántica, como que, en la primera estrofa, el yo lírico dice haber comido en soledad, mientras que en la tercera ha comido con un amigo y el padre y las tías de este; pero esto no supone un gran problema, pues podemos entender que el adjetivo «solo» del principio puede significar “solo aunque acompañado”, o bien “sin las personas que importa que acompañen a la mesa: la madre y el padre”. Incluso podemos no leerlo así y asumir que también en los poemas de contenido referencial más claro de *Trilce* pueden suceder, sin escándalo, simultáneamente una cosa y la contraria.

³ Ver *Apéndice*, 2.

Decía que este poema es una suerte de continuación de T28 porque ahonda en el tema del absurdo como consecuencia de la orfandad. Es elocuente la cuarta estrofa,

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el brocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce,
hiel; aceite funéreo, el café.

tanto por la idea de que el único alimento comestible es el que proviene de la madre como por el trato privilegiado que se le da al significante «MADRE», doblemente destacado por las mayúsculas y su disposición en el espacio. ¿Énfasis que es signo de una impotencia? La teoría psicoanalítica del lenguaje (pues eso es, o intenta ser, al fin y al cabo, *Sol negro*) de Kristeva puede servirnos para leer este significante.

Kristeva entiende la adquisición del habla como la respuesta a una carencia. «El símbolo se construye por la denegación (*Verneinung*) de la pérdida» (Kristeva: 2017: 43): la separación fundacional que todo infante experimenta es superada gracias a la recuperación (simulada) de los objetos perdidos, los que ya no pertenecen al sujeto, mediante el aprendizaje y el uso de los signos que los significan, y esta operación constituye una *Verneinung* porque busca en ellos al objeto perdido:

«Perdí un objeto indispensable que resultaba ser, en última instancia, mi madre» parece decir el hablante.
«Pero no, la volví a encontrar en los signos, o mejor, porque acepté la pérdida no la he perdido (he aquí la denegación), puedo recuperarla en el lenguaje» (Kristeva: 2017: 60).

La segunda pieza dedicada a la madre fallecida, T65, ilustra con claridad el recurso de la denegación.

2.2.1. La «muerta inmortal»: una *Verneinung*

T65⁴ anticipa el regreso del yo poético al hogar y su reencuentro simbólico con la progenitora desaparecida. Aunque el pueblo natal de Vallejo y lugar de residencia de su madre era en efecto Santiago (de Chuco), creo lícito entender, en la primera estrofa, una referencia a Santiago de Compostela como símbolo de lugar de peregrinación, teniendo en cuenta que el yo lírico busca de la madre una «bendición» y la transforma así en algo como un objeto de culto. El sintagma

⁴ Ver *Apéndice*, 3.

«rosado / de llaga de mis falsos trajines» insinúa ya uno de los recursos favoritos de Vallejo, el de la autoironía, presentando al yo como un ser ocupado en vanidades o en representar el papel de persona ocupada –¿quizás al modo en que los niños imitan los quehaceres adultos? Sigue una conversión del objeto *madre* en espacio habitable (hemos visto una transformación parecida con el sintagma «Tahona estuosa»: el elemento *madre* es en *Trilce*, por la magnitud que se le atribuye, extensible a varias realidades; *madre* puede ser *comida*, *casa* y, en fin, *mundo*) y una fluida transición, metonimia mediante, al objeto *casa* en sí mismo (*madre*→*madre-casa*→*casa*). Si el sustantivo «columnas» remite a la función de sostener (lo cual es muy coherente con la imagen, que hemos visto hasta ahora, de la madre como condición necesaria del sentido), las «ansias / que se acaban la vida» inciden en la exaltación de su naturaleza sobrenatural (acaso con un recuerdo siniestro de Saturno, si es que es acertado ver aquí una caracterización de la figura materna como devoradora de vida, en contradicción directa, dicho sea de paso, con T23). En la enumeración, tierna y personificante, de los espacios y muebles de la casa se manifiesta de nuevo, ahora de forma obvia («buen quijarudo trasto», «nalgas tataranietas»), la ironía vallejiana, aquí amable. Sigue una estrofa algo más oscura, por un neologismo –*ejejar*– y una paronomasia –«cintas más distantes» / «citas más distintas»– que podrían no ser más que juego fónico, aunque Meo Zilio (1967: 74) ve en *ejejar*, por el eco semántico y formal de *ojejar* (porque *ojejar* es a *ojo* lo que *ejejar* es a *eje*), «penetrar mediante un eje», y en la paronomasia se ha hallado la alusión a un deseo de unión (tanto por *cinta* como por *cita*) de lo dispar (*distante* y *distinto*) (Vegas García, cit. en Ortega: Vallejo: 2018: 309). En todo caso, el poema hace referencia a un intento de replicar una «fórmula de amor», de un amor muy puro, aprendido de la madre, que pueda tapar «todos los huecos de este suelo», porque tras la muerte materna, como sabemos, se ha tambaleado todo: también el suelo, último sostén del yo. La hipérbole que hace del padre un ser pequeño y humilde y no cónyuge, sino hijo de la madre continúa la operación de engrandecimiento de esta⁵, operación que culmina en la última estrofa, en la que su esqueleto se vuelve templo indestructible, inmune incluso a la fuerza del Destino.

Ortega considera que «muerta inmortal» es un «audaz oxímoron para recobrar a la madre en el habla más que en el viaje» pero sin olvidar que, en el sintagma, *inmortal* complementa a *muerta*: «es inmortal en tanto muerta; no es inmortal porque esté, ahora, viva». El adverbio *así*,

⁵ Compárense los versos 22-26 con Mt 18: 3-4: «Yo os aseguro: si no cambiáis y os hacéis como los niños no entraréis en el Reino de los Cielos. Así pues, quien se haga pequeño como este niño, ése es el mayor en el Reino de los Cielos» (1975: 32).

que lo custodia en ambos flancos, reitera «la «verdad» de la recuperación: es en el poema donde la madre está muerta pero es inmortal» (Ortega: Vallejo: 2018: 310). Ciertamente, aquí la *Verneinung* opera con nitidez: la palabra recupera el objeto perdido, haciéndolo –pues ya no es objeto sino palabra, y por tanto maleable– universal, divino e inmortal; a su vez, la recuperación («inmortal») solo es exitosa en la medida en que se asume, simultáneamente, la pérdida («muerta»).

2.2.2. La «MADRE»: una *Verleugnung*

Así el habla es un consuelo contra la pérdida, porque negándola la acepta, y viceversa; pero se puede reconocer en ella, al mismo tiempo, una constatación implícita de la ausencia, lo que hace del habla un desmentido –*Verleugnung*– de la denegación. Kristeva toma el concepto de *Verleugnung* de la teoría freudiana, especialmente de los estudios sobre el fetichismo. Según Freud, el fetiche –que es, en el varón, el sustituto del pene ausente de la madre, cuya inexistencia debe negarse para aplacar el miedo a la castración– cumple una función ambigua en tanto en cuanto que, a la vez que sustituye al objeto anhelado, significa su ausencia: «el horror a la castración se ha erigido un monumento recordatorio con la creación de este sustituto» (Freud: 1976: 149). Kristeva (2017: 61) se sirve del término y le atribuye, para el estudio de la melancolía, un objeto distinto: las palabras. Si el hablante normal –suponiendo, añadido, que exista una entidad tal– olvida la arbitrariedad de los signos y «se hace uno con su discurso» (Kristeva: 2017: 71), el sujeto melancólico encuentra en las palabras el insidioso recuerdo de la pérdida cuyo objeto estas nunca han llegado a restituir. La creación literaria es, finalmente, la puesta en escena de esta tensión, que enfrenta al poeta a los signos con una mezcla de deseo y hostilidad.

Esta propuesta de Freud también ha sido aprovechada por teorías del lenguaje que trascienden el psicoanálisis. Agamben (2016: 245-148), de hecho, descubre precisamente en la *Verleugnung* freudiana una posibilidad generalmente negada por el psicoanálisis, esto es, una interpretación de lo simbólico que no sucumbe a la lógica estricta según la cual cada símbolo es –solamente– el significante impropio de un contenido concreto del inconsciente que puede descubrirse positivamente mediante la lectura correcta. El fetiche, recuerda, es «símbolo de algo y su negación» (Agamben: 2016: 246), definición que hace extensiva a todo símbolo. Esto amplía el muy concreto fenómeno del desmentido fetichista y lo aplica a una mucho más amplia «fractura original de la presencia que es inseparable de la experiencia occidental del ser»

(Agamben: 2016: 229), fractura que espera, vanamente, consolidar en el lenguaje algo así como su propia sutura, la restitución de la unidad mediante el signo –solo que el signo es al tiempo reunión de lo dividido (significado y significante) y prueba de la misma división que lo hace necesario o hasta posible: «Sólo porque la presencia está dividida y despegada es posible algo como un “significar”» (Agamben: 2016: 229). Por herida psíquica o por escisión metafísica, hablar es una aproximación al mundo, incluso una apropiación de este, y, a la vez y por la misma razón, la señal de su lejanía o de su inaccesibilidad.

Podemos ahora regresar a T28. *MADRE*, ¿restauración del objeto perdido (denegación) o constatación furiosa o impotente de su partida (desmentido)⁶? No parece ya problemático reconocer en el mismo significante ambas posibilidades. Reza la segunda estrofa:

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habrása quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada

En el fragmento de T28 antes comentado, el yo lírico rechaza el alimento porque no proviene de la madre; aquí lo hace porque «no asoma ni madre a los labios». Podemos leer este verso de dos maneras: una, en un sentido similar, siguiendo la lógica caníbal de T23: que la madre no se acerque a los labios del yo lírico quiere decir que no existe ya como objeto comestible, que el yo no puede ya devorar a su madre (o, por una metonimia cuya dirección desconocemos, o que quizás es bidireccional, el alimento que proviniera de ella), que es, sin embargo, lo único que sería capaz de deglutir. Pero existe también la posibilidad de leerlo como el efecto de la *Verleugnung*, esto es: el significante *madre* no se formula en los labios del yo, porque este es incapaz de enunciarlo (pues decir *madre* equivaldría a decir su falta). El verbo *asomar*, que expresa dos posibles movimientos –de dentro hacia fuera o de fuera hacia dentro–, permite ambas lecturas.

⁶ No puedo dejar de señalar una carta de Vallejo a su hermano Manuel, en que asegura estar convencido de que, en su regreso al hogar en Santiago de Chuco, hallará ahí todavía a su madre esperándolo: «estoy seguro de que mamacita está viva, allá en nuestra casita, y que mañana o algún día que yo llegue, me esperará con los brazos abiertos, llorando mares» (Vallejo: 2011: 97), y un relato en que narra ese mismo encuentro (Vallejo: 1981: 21-30): la obsesión de recuperar a la madre en el lenguaje recorre distintos ámbitos de la producción vallejana.

2.3. ¿Denegación o desmentido?

No hacen estos poemas justicia a la merecida fama que el Vallejo trífico ha adquirido como poeta hermético y heraldo del Absurdo. Como se ha dicho antes, la actitud del poeta hacia el lenguaje sufre notables variaciones a través de las páginas de *Trilce* y en ocasiones no nos es difícil rescatar un contenido representacional más o menos claro. No está la lengua, en estos casos, tan cerca de ese *desmoronamiento simbólico* que, como se ha señalado al principio, es característico de la atrabilis. El poeta dice, y el lector, con algún esfuerzo, entiende. Se trataría entonces, según la distinción establecida más arriba, de una melancolía temática más que formal.

Pero se impone que reformulemos esta conclusión provisional con dos matices, uno para el sustantivo *melancolía* y otro para el adjetivo *temática*. El primero: si el yo poético de *Trilce* tiene en la muerte de la madre una razón concreta para el luto, y la melancolía es, según lo estipulado al principio, un «duelo patológico» por carecer de objeto, ¿a qué seguir hablando de melancolía, ni en la forma ni en el fondo? ¿No es la figura materna el objeto tácito de un lamento que recorre todo el libro?

La respuesta es obvia. Sin ignorar la devastación anímica que la muerte de la madre supuso para el poeta⁷, y, sobre todo, los efectos que tal experiencia, igual que, por cierto, la de la reclusión carcelaria⁸, tuvieron en su escritura, basta con recordar que nuestra lectura es pobre si se limita a lo anecdótico y rica si reconoce en el texto lo universal. Si no decimos, por ejemplo “el poeta habla de su experiencia de la orfandad”, sino, con la mayor parte de la crítica vallejjiana, “el poema nos habla, a partir de la orfandad, del desamparo existencial”, tendremos que renunciar, por lo mismo, a decir que Vallejo se lamenta en *Trilce* de la muerte de *su* madre y afirmar, en cambio, que el poema nos enfrenta a la realidad terrible de la muerte de *la* madre

⁷ En octubre de 1918, pasados dos meses del fallecimiento, escribía César a su hermano Manuel: «En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y el provenir, y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor» (Vallejo, 2011: 95). Según Juan Larrea, amigo del poeta, la muerte de su madre «lo enlutó irremediabilmente para el resto de sus días» (Larrea: 1978: 22)

⁸ «Para la hipersensibilidad en gran medida infantil de Vallejo», la estancia en la cárcel supuso «un tormento indecible que psicológicamente lo descompuso. Su emotividad alcanzó una agudísima frecuencia claustrofóbica que se tradujo en el acento de los poemas que escribió entonces y que dotó a sus cuerdas líricas de una tensión paroxística que de otro modo quizá nunca hubiese alcanzado. (...) La incisiva vibración mental que adquirió allí Vallejo le acompañó el resto de su existencia» (Larrea: 1978: 56-57).

(de la *MADRE*), de todo lo que es maternal en el mundo. Y, siguiendo la lógica poemática, esta muerte trae otra consigo, que es la muerte del sentido. Paoli (cit. en Ortega: Vallejo: 2018: 308) corrobora, en referencia a T65, esta relación: «El desconcierto del poeta en *Trilce*, su desajuste con la realidad que lo rodea, es debido a la pérdida de esa presencia femenina que ofrecía su mediación entre él y las cosas del mundo».

El segundo matiz: decíamos que un texto es *feliz* cuando logra dar cuenta de un contenido, aunque este sea *tristeza*, y que no lo es cuando de lo único que le queda hablar es de la resistencia de los signos a dar un sentido a la experiencia. En términos kristevianos, esto querría decir que hay una alegría de las formas cuando triunfa la denegación (cuando la palabra se hace cargo de una pérdida y la restituye) y una aflicción si triunfa el desmentido (si la palabra dice la ausencia de su referente). En realidad, sería un poco burdo proponer una clasificación general de los tres poemas comentados, o de cualquier otro, en uno u otro lado del esquema. Lo que hemos visto es, más bien, una constante tensión entre dos tendencias, una que cree en el poder paliativo y casi resurrector del lenguaje gracias a su función referencial (es la que habla de la *muerta inmortal*) y otra que desconfía del mismo, y que solo reconoce el lenguaje como un intento fallido o un juego vacío (es la que chilla *MADRE* sin mucha esperanza). Ambas coexisten en los textos vistos hasta ahora, sin duda; se trata únicamente de destacar que la lengua está en ellos lejos de padecer la crisis de que la mayoría de poemas trílricos hacen su blasón, y que, en la medida en que el yo poético logra en ellos articular un discurso inteligible acerca de su experiencia luctuosa (en la medida, en fin, en que hay detrás del poema una realidad reconocible), no puede hablarse exclusivamente de una poesía melancólica en el sentido que nos ocupa, es decir, de la que niega la posibilidad balsámica de un sentido.

3. Lenguaje y realidad

Quizás la lectura más común de Vallejo entre los críticos es la que lo considera como poeta extrañamente *representacional* –pero no el Vallejo de T23, T28 y T65, sino precisamente el de las composiciones más opacas. Detengámonos primero, pues se trata de una herramienta útil, en la división que establece Pascual Buxó, al respecto, entre poesía retórica y antirretórica. La primera asume una relación *isomorfa* entre realidad y lenguaje, alterándolo a este (embelleciéndolo y alejándolo, aunque atado con correa, de la semántica corriente) siempre para terminar haciéndolo regresar a «la realidad, o un grado cero de la realidad que nos resulta

pensable» (Pascual Buxó: 1992: 13); el código poético puede tensarse (tensión paroxística en Góngora⁹), pero no romperse, precisamente gracias a la seguridad que la realidad de los objetos (a veces retorcida, pero siempre unívocamente) connotados proporciona. La segunda, la poesía antirretórica (la de Vallejo), intenta dar cuenta de una realidad que no tiene cabida en las palabras, es decir, altera la relación lengua-mundo en ambos polos: cambia la lengua porque el mundo –su mundo– ha cambiado; la experiencia es ahora la de una realidad «primigenia» (Pascual Buxó: 1992: 19), previa a la reducción a que el orden sintáctico la somete, y, como es irreductible al lenguaje común, debe servirse de un lenguaje que se codea con el absurdo. Pero el absurdo, este absurdo, no proviene, parece implicar el crítico, de una incoherencia interna de los signos, ni de una incongruencia de los signos con sus referentes, sino de la mera soledad a que tal lenguaje (casi) privado está condenado. De hecho, Pascual Buxó considera, cuando lee T55 (poema considerado generalmente, y de forma acertada, creo, como poética), que el Samain al que en él se hace referencia es el representante de una poesía retórica que, por lo fosilizado de sus fórmulas, ha perdido de vista, precisamente, la realidad, que ya no habla de nada, y a la que la poesía de Vallejo se opone con una particular y renovada referencialidad porque «procura trasladar un sentido desde el espacio extralingüístico que lo sustenta hasta el espacio lingüístico que lo significa» (Pascual Buxó: 1992: 24) e incluso «se propone comunicar un mensaje unívoco o casi unívoco» (Pascual Buxó, 1992: 19).

Yurkievich se expresa en la misma línea cuando defiende que Vallejo intenta transmitir una «percepción original» del mundo o «experiencia directa de la realidad» previas a la división de esta o de aquel en elementos léxicos de categorías gramaticales distintas, y concluye que, «restringiendo al mínimo el inmenso territorio de lo indecible, [Vallejo] ha expandido como nadie las fronteras de lo que la poesía puede decir» (Yurkievich: 2002: 20-23).

Esta lectura podría ser avalada por T2, según el cual «¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE» (Vallejo: 2018: 48). Aquí, Vallejo parece adscribir, en efecto, sustancia a lo innombrable, de modo que *Lomismo* bien podría ser esa realidad preconceptual; pero, además –y esto es fundamental –, describe como hiriente (*padece y heriza: eriza + herida*¹⁰) el proceso de nominación.

⁹ Por lo que a Góngora respecta, es dudoso que se dé en su obra tal relación isomorfa recuperable entre lenguaje y realidad. Para una discrepancia, cf. Asensi (1996: 48-57).

¹⁰ Así lo cree también Meo Zilio (1967: 46)

Precisamente la paradoja de propuestas como la de Pascual Buxó o Yurkievich –por lo general reconocida como tal por estos– es, claro, que no puede darse noticia de esta realidad indecible, extralingüística o prelingüística sin anular su estatuto; no puede hablarse de *Lomismo* sin hacerle padecer *nombre nombre nombre nombre*. La experiencia *in-mediata* no es transmitida sin el apoyo de un código que la vuelve *mediada*, e incluso la traducción, en el interior (por así decirlo) del sujeto y antes del acto comunicativo, de los datos de la conciencia en signos, es ya, por más que estos se combinaran en un lenguaje estrictamente privado, un abandono de la experiencia en pro del sentido. De hecho, es una contradicción parecida de las poéticas de finales del XIX la que lleva a Agamben, en un texto que discutiremos más tarde, a afirmar que

Una teoría de la experiencia que verdaderamente pretendiera plantear de manera radical el problema de su dato originario debería por lo tanto recoger los movimientos, anteriores a esa “expresión primera”, de la experiencia “por así decir todavía muda”, o sea que necesariamente debería preguntarse: ¿existe una experiencia muda, existe una *in-fancia* de la experiencia? Y si existe, ¿cuál es su relación con el lenguaje? (Agamben: 2010: 47).

Pero no corresponde todavía responder a estas preguntas. Por su parte, Pascual Buxó salva el escollo haciendo del conflicto de Vallejo no tanto la incapacidad del lenguaje como la incapacidad de la poesía, y en concreto de la poesía retórica decadente con la que el poeta rompió definitivamente a partir de *Trilce*. Hay una nueva realidad que necesita ser nombrada, y que solo la poesía proporciona un circuito adecuado para nombrar –pero no la poesía en el estado en que Vallejo la encuentra; de modo que el poeta se inventa nuevas formas poéticas, abstrusas y caóticas, para acometer la tarea. La dificultad del poemario no consiste entonces en la aporía de la traducibilidad de la experiencia (problema del autor que no puede hacerse inteligible), sino en la contradicción de una lengua que, precisamente por expresar lo inmediato, se convierte en un medio tan oscuro que oculta su objeto: problema del lector que no puede entender. O, en otras palabras, Vallejo –la poesía de Vallejo– es intraducible, pero lo es precisamente en tanto que traducción de una realidad previa.

Ferrari sigue por lo general la misma senda, pero con dos distinciones relevantes. La primera, a mi entender decisiva, es que el esfuerzo del poeta «no es solamente el esfuerzo por expresar lo inefable, sino el esfuerzo por decir la imposibilidad de decir» (Ferrari: 1972: 192). En segundo lugar, si bien asume que en *Trilce* «se trata de lograr que el poema dé cuenta inmediatamente del flujo confuso de la vida afectiva, de las violentas contradicciones del pensamiento, como si la palabra escrita emanara directamente de la tensión de la vida», admite también que, «si tal propósito hubiera de ser llevado a sus últimas consecuencias, el poema, en

tanto que estructura, dejaría de ser», puesto que la desfiguración del lenguaje debería ser total, y, en cambio, sucede que las piezas de *Trilce* demuestran una organización e incluso una «coherencia interna» nada desdeñables (*ídem*: 239-240).

En realidad, la visión de Ferrari se distancia de las posturas críticas aquí recogidas más de lo que parece, porque en este caso se admite la intraducibilidad de la experiencia como obstáculo compositivo, con dos efectos complementarios: puesto que no puede la lengua poética (*ni siquiera* la lengua poética) expresar la experiencia prelingüística, el poeta debe contentarse con, o bien transmitir una *apariencia* de inmediatez, una verosimilitud meticulosamente trabajada (con lo que lo expresado tiene mucho de mediado y muy poco de inmediato), o con desplazar el foco del poema de lo inexpressable a la inexpressabilidad. Y, ciertamente, Vallejo nombra en alguna ocasión lo innombrable («*se llama Lomismo*»), pero no para describirlo, sino para proceder a hablar del proceso de nominación («padece nombre nombre nombre nombrE»).

3.1. Expresar la inexpressabilidad

3.1.1. La voz rebelada

Si virtualmente todos los poemas de *Trilce* contienen, en alguna medida, un comentario tácito sobre la insuficiencia del lenguaje, los hay también que hacen explícita su frustración comunicativa. Así, por ejemplo, T5¹¹. Ferrari, tan lúcido en su comentario general de *Trilce*, supone aquí, con un cierto reduccionismo (cit. en Ortega: Vallejo: 2018: 60-61), que el poema habla del amor, la unión y la procreación de los seres. Ciertamente, podemos entenderlo así: la pareja, cuyo símbolo es la planta dicotiledónea –unidad con dos cotiledones, o sea, con dos embriones–, tiene «propensiones de trinidad», aunque el yo poético aconseja, quizá con amarga, antinatalista y schopenhaueriana lucidez, que «[a]quello sea sin ser más» y que «[n]o trascienda hacia afuera». Conviene que los novios lo sean para siempre, es decir, que no se conviertan en familia generando a un nuevo ser. La exhortación «no deis 1» refuerza esa advertencia, mientras que «no deis 0» asevera, con conciencia trágica, que tampoco la soledad, tanto la del ser sin par como la de la pareja sin trascendencia, es remedio contra el engaño de la especie, puesto que el silencio del aislamiento («callará tanto») conducirá de nuevo al ser hacia la dinámica generativa («hasta despertar y poner de pie al 1»).

¹¹ Ver *Apéndice*, 4.

Sucede que, en realidad, esta interpretación no es más que una tarea de contención. Sin duda, las ideas aquí rescatadas encajan con la tónica afectiva y discursiva de otros poemas de *Trilce*, como T56, que habla del «pesar de los padres» porque «se comprendieron hasta creadores / y nos quisieron hasta hacernos daño» (es decir, hasta engendrarnos) (Vallejo: 2018: 262) o T34, que se lamenta de «nuestro haber nacido así sin causa» (Vallejo: 2018: 172); pero para asumir por ello que T5 debe expresar un discurso coherente, y además formado por ideas o proposiciones, debemos ignorar todo lo que escapa al tal mensaje, que lo desafía o que le es irrelevante –y que, en este caso, es casi todo el poema. Así, por ejemplo, el *petrel* –ave marina– está lejos de ser un símbolo unívoco; puede (y esto es solo una posibilidad) remontarnos hasta el *guano* –excremento de aves marinas– de T1: si seguimos la explicación anecdótica según la cual T1 es la descripción eufemística del defecar en la letrina carcelaria (Espejo, cit. en Ortega: Vallejo: 2018: 44) y, simbólicamente, un comentario sobre la creación poética (Coyné, cit. en Ortega: Vallejo: 2018: 44), este petrel nos mantiene en la órbita del concepto de *creación*, solo que en un sentido mucho más amplio que el de la *procreación* y ya sin relación directa con la unión amorosa. Pero, además, el petrel *obertura*, verbo neológico inspirado sin duda en el sustantivo que designa la pieza al inicio de una composición musical: ciertamente, este verbo *abre* el texto, haciéndolo acogedor de un sentido autorreferencial (ese primer verso es, en efecto, la obertura del poema). La enumeración es caótica y se va haciendo abstracta a medida que avanza: del *petrel* (ser delimitado en el mundo) a la *propensión* (actitud psicológica) al *final* (concepto aplicable a un sinnúmero de realidades, abstractas y concretas) y a los «ohs de ayes», pura interjección sin contenido semántico aparente. El verso siguiente, «creyérase avaloriados de heterogeneidad», cuyo sustantivo, según la interpretación “antinatalista”, indicaría «la caída en la dualidad, luego en la multiplicidad de la generación, cuyo origen es la pareja» (Ferrari, cit. en Ortega: Vallejo: 2018: 61), puede, también, leerse perfectamente en clave metapoética, pues son efectivamente heterogéneos los elementos enumerados. Por otro lado, la forma verbal «creyérase» y el participio neológico «avaloriados», que me parece tiene un matiz irónico (pues se trata de un oxímoron holofrástico, *avalorados* + *abalorio*¹²), sugieren más bien la negación de la heterogeneidad –“creyérase, pero no”–, sea de las partes del discurso (entonces las palabras no son diversas, sino todas iguales), sea de los «ohs de ayes» (expresiones frecuentes en poesía; ¿ataque velado a unas voces líricas menos distinguidas entre sí de lo que querrían pensar¹³?), sea del conjunto de referentes enumerados (en cuyo caso la

¹² También Meo Zilio (1967: 57-58) lo lee así.

¹³ Cf. la posible ironía de T18: «Oh las cuatro paredes de la celda. / Ah las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número» (Vallejo: 2018: 107).

realidad no es tan caótica como en otros poemas). Por lo demás, la exclamación que cierra la estrofa es claramente polivalente: puede expresar sorpresa, decepción, reproche, burla, pesar...

La alocución «a ver» se usa con frecuencia, en el habla castellana, como marcador discursivo antes de reorganizar la información, y creo que es en este sentido que abre la segunda estrofa; solo que, por supuesto, no viene seguida de ninguna aclaración satisfactoria. De hecho, podemos pensar que el deíctico «Aquello» se refiere a todo lo enumerado anteriormente, pero no tenemos ninguna certeza de que no se trate de un objeto que el texto no menciona y que solo el yo poético conoce, pues el uso de deícticos descontextualizados es un recurso frecuente en *Trilce* (cf. T14, que comienza con los versos «Cual mi explicación. / Esto me lacera de tempranía», Vallejo: 2018: 91). Si admitimos, para posibilitar la lectura antinatalista, que «Aquello» se refiere a nociones como «la pareja» o «la unión» (“la pareja sea sin ser más”, “la pareja no trascienda”), debemos previamente conceder que en algún momento anterior se ha llegado a sintetizar el conjunto textual en un concepto así de límpido, cosa, a mi ver, poco verosímil. Es cierto que, en otros poemas de *Trilce*, sobre todo T71, al encuentro amoroso lo rodea un vaho de secretismo («Cállate. Nadie sabe que estás en mí, / toda entera. Cállate. No respire», Vallejo: 2018: 329), de modo que es factible ver a la pareja como el referente de *aquello* en los versos siguientes, que lo incitan a no ser visto ni escuchado, mientras que «el gran colapso» sería, claro, la caída de hombre y mujer en el placer carnal procreativo. Pero la lógica del secretismo trasciende el hecho erótico en *Trilce*: la evidencia es que todo el poemario está construido alrededor de un extraño secreto, del cual la lengua férreamente codificada hace ostensiva la existencia, pero no el contenido. Es, entonces, perfectamente lícito atribuir a esta segunda estrofa una carga autorreferencial: *aquello* es el misterio que la lengua debe esforzarse en no revelar, haciendo lo posible por no *glisar* (seguramente del francés *glisser: deslizarse, resbalar*) en el «gran colapso» epistémico y expresivo padecido por la voz poética.

Lo cual encaja perfectamente con los siguientes versos, «La creada voz rebélase y no quiere / ser malla, ni amor», que presentan entonces la imagen de un lenguaje que ha adquirido autonomía respecto del hablante y ya no dice lo que este querría hacerle decir y ser (¿«malla», que apresa el sentido de las palabras, y «amor», que las carga de fuerza afectiva?). Esta propuesta interpretativa es tentadora, y supondría reconocer en la oración una especie de detención del yo poético, en mitad de su discurso, para anunciar la turbulencia padecida en su proceso de habla. También sería admisible, es cierto, considerarla, en la línea de Ferrari, como una advertencia contra la procreación: el ser creado terminará alzándose contra el creador; aquí,

sin embargo, el sentido de «malla» y «amor» es, creo, menos recuperable. En cuanto a los últimos versos de la estrofa, y especialmente los sintagmas «no deis 1» y «no deis 0», deberíamos admitir que la extrema vaguedad del verbo *dar* junto a los números 1 y 0 (usados como sustantivos, no como pronombres o determinantes numerales) y la aparición inopinada de la segunda persona del plural (¿apóstrofe a los lectores?) hacen de la lectura “anticonceptiva” una apropiación interesada, lo mismo que cualquier otra que no se mantenga en el coto de una cauta abstracción: el 1 es la unidad, el 0 es la nada.

He querido, con esta lectura, abrir las ventanas de una hermenéutica que se arriesga con frecuencia a contentarse con un sentido único que consiste, además, en un contenido definido y casi filosófico. Me gustaría pensar que las propuestas de lectura aquí comentadas (senderos abiertos, pero no tomados) demuestran que el asunto relevante de T5, como el de la mayoría de las piezas tríclicas, es esa *voz rebelde a su creador* de la que nos habla, en este caso explícitamente, un yo poético cuya identificación con esta propia voz queda en entredicho. Casi podemos hablar del texto como el escenario de un conflicto entre la voluntad (del yo) de transmitir un mensaje poético inteligible y la voluntad (de la lengua) de enturbiar, pero también de desbordar semánticamente esa arbitraria suma de signos arbitrarios. Por lo demás, es una experiencia onírica extendida, creo, pero también literaturizada¹⁴, la de comprobar que las palabras que salen de nuestra boca no responden a nuestra intención enunciativa, y *Trilce* expresa, sin duda, esta escisión que también es, a veces, experiencia de lo *Unheimlich*.

3.1.2. El silencio

Si T5 dramatiza, entre otras muchas (posibles) cosas, el problema de la autonomía del lenguaje, la vida secreta de las palabras, otras composiciones expresan la tentación del silencio. Mencionaré, sin detenerme demasiado, T56¹⁵, que expresa —aquí el nivel de inteligibilidad es, a ratos, alto— la pesadumbre y confusión de un yo a partir —de nuevo— de un alimento que no sacia gustativamente. Hay un juego de palabras implícito: el yo no *sabe* (no tiene saber) si el desayuno *sabe* (si tiene sabor), y nótese cómo, una vez más, el alimento ejerce de símbolo asociado al dolor y, esta vez, también a un anhelo de algo indefinido (anhelo melancólico, por

¹⁴ «“...I’ll try and say ‘*How doth the little—*’,” and she [Alice] crossed her hands on her lap, as if she were saying her lessons, and began to repeat it, but her voice sounded hoarse and strange, and the words did not come the same as they used to do» (Carroll: 2015: 17).

¹⁵ Ver *Apéndice*, 5.

tanto), de «algo que brinca del sabor». Antes del sisíptico final («Fósforo y fósforo en la oscuridad, / lágrima y lágrima en la polvareda»), nos topamos con «la gran boca que ha perdido el habla». Como hemos visto anteriormente, el tema de la comida, estrechamente asociada al objeto materno, no cesa de vincularse al tema del lenguaje, y, a partir de este, al del absurdo. (De hecho, la estrofa que habla de la «gran boca» es la menos transparente del poema.) Alimento y lenguaje encuentran, por cierto, su espacio común en la boca, o, como en T28, hallan en ella el escenario de sus respectivas carencias. La boca es, al fin y al cabo, la frontera donde los objetos ingeridos desaparecen del mundo para penetrar en el yo individuado que los deglute y los desindividua, y donde, en operación inversa, se articulan fónicamente los significantes, que, concatenados por la sintaxis que transforma su ser en existir, proponen, o quieren proponer, instantes de sentido para un mundo y para un ser que carecen en última instancia de él. Lo que *Trilce* parece sugerir una vez y otra es que la carencia de alimento, que simbólicamente nos remite a una orfandad que trasciende lo existencial (falta la MADRE, la madre como sentido primario, como evidencia prelingüística), imposibilita el advenimiento de aquel otro sentido que el ser hablante debería, con su hablar, devolver al mundo: es, lo hemos visto ya, el desmentido de la denegación: pérdida del habla.

T32¹⁶ es más explícito si cabe acerca del quebranto locutivo. Se trata de uno de los pocos poemas de los que existe una primera versión publicada antes de *Trilce*, en 1921, y el cambio de una versión a la otra proporciona un perfecto ejemplo de lo que Ortega (2018: 13) llama «poética de la tachadura». Entre otros cambios, comprobamos que lo que en 1921 eran dos endecasílabos, «Si al menos el calor nos acabara / de licuar en sudor ya de una vez», para 1922 se ha transformado en «Si al menos el calor (—Mejor / no digo nada». Los siguientes versos son casi iguales en *Trilce* («Y hasta la misma pluma / con que escribo por último se troncha») a los de la versión anterior, con la diferencia de que, en esta, el sintagma «por último» se encuentra entre comas. El detalle es notorio: en 1921 sabemos que *por último* es un modificador oracional, es decir, se refiere a la propia enunciación; en cambio, en 1922 esa certeza se ha perdido con las comas, y nos es dado entender, no solo aquello, sino también que el yo poético escribe por última vez y que la pluma se troncha por última vez. El efecto de ambos cambios es evidente: de la claridad representacional (en el primer caso) y sintáctica (en el segundo) pasamos a la oscuridad de los referentes (en el primero) y a la ambigüedad de la sintaxis (en el

¹⁶ Ver *Apéndice*, 6.

segundo) que termina siéndolo, también, del mundo referencial. Oscuridad, pero también, de hecho, apertura. Podemos confirmar, con Ortega (2018: 14), que

la tachadura vallejiana sigue la dirección contraria de la revisión lírica: no busca el óptimo expresivo, la esencialidad de una palabra exacta que diga del modo más cabal y único lo que quiere decir el poema, sino, por el contrario, la instancia de mayor plenitud en el habla y la de mayor libertad en la designación.

La *pluma que se troncha* vendría a ser el equivalente a la *voz que se rebela*, con similar sentido metapóetico, si bien en este caso se trata de una afirmación más lúdica, de acuerdo con el tono general del poema. «Mejor no digo nada» nos devuelve directamente a la idea de que la voz trífica custodia un secreto, pero con ostensión de su cargo —como una Esfinge que señalara a lo desconocido con una mano que impidiera la visión de lo señalado.

Por lo demás, si decidiéramos considerar que T32 trata de representar alguna situación (subjetiva y objetiva) más o menos concreta, deberíamos reconocer que, junto a las expresiones que se acercan a aquella *realidad sin filtros* imaginada por la crítica, esto es, las onomatopeyas, único signo que no es enteramente arbitrario (pero que en Vallejo son, y no podía ser de otro modo, idiosincráticas: «Rumbbb...Trrraprrr rrach...chaz»), se dan asociaciones que exigen abstracción («firmamento gringo»), operaciones discursivas más parecidas a una reflexión («Quién como los hielos. Pero nó») y hasta tareas de medición, aunque sin duda libre y hasta fantástica: «999 calorías», «Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías». Es decir: si hay aquí una “realidad primigenia”, no parece ser tanto la del mundo antes del lenguaje como la de la lengua en sí, en pleno proceso de asimilar y codificar el mundo, con distintos enfoques y en distintos registros simultáneamente. El objeto del poema, entonces, es de nuevo la lengua en sí misma, el quehacer de las palabras en su intento de dar sentido al ser y al mundo; pero no el ser ni el mundo en estado precodificado.

4. Lo innombrable

Sin descartar, llegados a este punto, la hipótesis de Vallejo como un *poeta de lo inmediato*, sí creo más sensato reconocer antes su valor como *poeta del medio*, o más bien *de la mediación*, es decir, poeta cuyo foco apunta menos al objeto por codificar que al proceso de codificación, no tanto a la complejidad de la realidad como a la dificultad para nombrarla sirviéndose de un instrumento que a veces no la alcanza y otras la excede, y que en ningún caso obedece

plenamente a su artífice. *Trilce* habla de hablar: sobre todo, de la incapacidad de hablar y de la reticencia a hablar –de la inefabilidad, en suma, más que de lo inefable.

¿Existe, sin embargo, lo inefable en *Trilce*? ¿Hay un *aquello* más allá del pronombre *aquello*, hay alguna consistencia preverbal reservada para Lomismo? La pregunta por lo inefable nos devuelve a nuestro punto de partida: la bilis negra.

4.1. La Cosa

Hipótesis primera: lo inefable es la Cosa. La Cosa es, según Kristeva (2017: 28), «lo real rebelde a la significación, polo de atracción y repulsión, morada de la sexualidad de la cual se extrae el objeto del deseo», mientras que un objeto es «la constancia espacio-temporal que verifica una proposición enunciada por un sujeto dueño de su decir». Es decir: un objeto tiene forma, lugar y nombre; no así la Cosa, *pre-objeto* que no ha sido ni puede ser nombrado –ni, por tanto, deseado.

Sexualidad sin objeto: la melancolía no se lleva bien con Eros, pero, como veíamos en la introducción, este no le es en absoluto ajeno. Aristóteles asevera que los atrabiliarios son especialmente propensos a la desviación sexual (Aristóteles: 1996: 87-89), y Agamben (2016: 31) ha recordado que la acidia no es lo contrario del deseo, sino del *gaudium*. Lo que caracteriza al Eros melancólico es que, igual que el duelo, carece de objeto. «Se entiende que la retirada melancólica es una fuga frente a los peligros del erotismo» (Kristeva, 2017: 175); peligro, entiéndase, de la satisfacción del deseo, traición a la Cosa por un objeto insignificante (carente de significado). La sexualidad trícica, casi siempre angustiada y decepcionante, como en T9,

Vusco volvvver de golpe el golpe.

(...)

Busco volver de golpe el golpe.

(...)

Fallo volver de golpe el golpe.

No ensillaremos jamás el toroso Vaveo

(...)

Y hembra es el alma de la ausente.

Y hembra es el alma mía (Vallejo: 2018: 72)

es el traslado al ámbito erótico del naufragio simbólico general; el encuentro sexual es irrepresentable y, finalmente, imposible («hembra es el alma mía»), porque el erotismo no es una operación exclusivamente *instintiva o espontánea*, sino sobre todo simbólica; no pureza animal, sino inserción en un código concreto. El yo lírico de T13 *piensa* en el sexo de la amada, y *piensa*, «sí, en el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede». Es erróneo atribuir la conversión final, en el mismo poema, del sintagma «estruendo mudo» en la exclamación «¡Odumodneurtse!» (Vallejo: 2018: 88) a un intento «balbuceante», que no llega ni a onomatopeya, de expresar el placer orgásmico (Meo Zilio: 1967: 27-28): la reversión de un sintagma, letra por letra, está entre las operaciones lingüísticas menos espontáneas, exactamente al contrario que la onomatopeya y el balbuceo.

Así, como en otros casos, el yo lírico se presenta incapaz de dar sentido a las cosas a través de los nombres; ahora, esta incapacidad se deja explicar de esta forma: en la poética vallejiana, los objetos han sido eclipsados por la Cosa.

La Cosa, que «toma para lo imaginario la consistencia de una madre arcaica» (Kristeva, 2017: 161), es para el melancólico «un bien supremo innombrable ... que solo la devoración podría indicar, pero que ninguna palabra es capaz de significar» (Kristeva: 2017: 28). Es, de hecho, ese mismo afán, entre hambre y deseo sexual indefinido, de ese *bien innombrable*, de la «merienda succulenta de unidad», la que condena al yo poético de *Trilce* al sinsentido. El absurdo es también un refugio, doloroso y transitorio, contra la pérdida: «Absurdo, sólo tú eres puro» (Vallejo: 2018: 336). Si el hablante ideal cree poseer los objetos en la medida en que los nombra (y no sabe que nombrarlos es nombrar su ausencia), el hablante melancólico cree poseer la Cosa en la medida en que la calla, en que nunca la traduce del todo. Por eso el absurdo es, en Vallejo, un efecto doloroso de la orfandad –sin la Cosa-MADRE, nada tiene sentido– pero una protección contra algo peor: la reconciliación con el lenguaje, negación explícita pero admisión implícita de la pérdida de la Cosa-MADRE que, hasta entonces, sigue viva en el murmullo intraducible del poeta. Hablar con sentido es poner fin al luto; «mayoría inválida de hombre» (Vallejo: 2018: 107), el sujeto de *Trilce* prefiere resistirse a la significación, entre la oscuridad del ruido y la oscuridad del silencio.

4.2. La infancia

Hipótesis segunda, y complementaria: lo inefable es la infancia. (Complementaria porque el apego a la Cosa es, claro, un apego infantil.)

El tema de la infancia y el tono infantil se encuentran en *Trilce* aun en los poemas que no los expresan de forma evidente. La desconfianza de Vallejo hacia el lenguaje también tiene que ver con una minoría de edad. No hay una diferencia clara entre, pongamos, las meteduras de pata del yo poético infantil de T3 («¡el mío es más bonito de todos!», Vallejo: 2018: 51) y las deformaciones de los signos en otros poemas que no son reconociblemente infantiles, como la concatenación de dos preposiciones en T17 que atribuye valor semántico a la segunda, siendo esta una categoría funcional: «Y sin hacia cabecee el exergo» (Vallejo: 2018: 104). La infancia no es solamente un segmento cronológico de la vida, una etapa diacrónica, sino también una actitud hacia el lenguaje, una posibilidad sincrónica (Agamben: 2010: 57-89).

La teoría de la infancia de Agamben dilucida así la relación entre la infancia y lo inefable: «*Lo inefable es en realidad infancia*. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia» (Agamben: 2010: 69). El razonamiento es que, si el sujeto solo existe como tal en tanto que sujeto del lenguaje, su constitución exige la exclusión de la experiencia (que no tiene lengua), que no es ya subjetiva sino que pertenece a una tercera persona, no-persona o no-yo asociada al inconsciente freudiano, adecuadamente bautizado *Es (ello)*, y, en fin, a la infancia como lugar de la experiencia¹⁷. A su vez, sin embargo, la infancia no es simplemente lo que precede al sujeto y al lenguaje —no es independiente de este—, sino que infancia y lenguaje son mutuamente constitutivos: cada uno existe en oposición al otro, como su límite y como su condición. En cierto modo, la inefabilidad de la infancia puede explicarse del mismo modo que la inefabilidad de la Cosa:

Es seguro que el objeto originario, este «en-sí» que siempre resta por traducir, causa última de la traducibilidad, existe solo para y por el discurso y el sujeto ya constituidos. Porque lo traducido ya está

¹⁷ «[L]a constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia "muda", es desde siempre un "habla". Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia "muda" en el sentido literal del término, una *in-fancia* del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar» (Agamben: 2010: 63)

ahí, lo traducible puede ser imaginado o postulado como excedente o inconmensurable (Kristeva: 2017: 85).

El lenguaje no puede decir la infancia, pero puede decir *infancia*. Y la infancia no puede llegar al lenguaje, pero, precisamente por hallarse fuera del lenguaje, lo compromete con la verdad (Agamben: 2010: 69-70), lo salva de ser un código autónomo. Y es precisamente porque existe la infancia que el hombre no es el animal que posee el lenguaje, sino el animal que –a diferencia del resto de criaturas– debe adquirirlo (Agamben: 2010: 70-72). En *Trilce*, este problema de la adquisición (la rebeldía de los signos contra el sentido que el yo querría imponerles) trasciende los *poemas infantiles*, en realidad bastante nítidos, como T3. La infancia no es así tanto la ingenuidad de ese hablante desprotegido que intenta tranquilizar a sus hermanos y a sí mismo asegurando que «Madre dijo que no demoraría» (Vallejo: 2018: 51) como la angustia de un sujeto que se querría adulto, amo y señor de su discurso, pero que padece una vez y otra la amenaza de una regresión a la infancia, esto es, a lo inefable. La «mayoría inválida de hombre» es, a efectos prácticos, una minoría de edad porque el yo no puede constituirse sin conflicto como sujeto en el lenguaje y, al mismo tiempo, tampoco puede refugiarse (solo aproximarse, mediante la onomatopeya y el balbuceo) en la experiencia muda que lo aboliría como sujeto.

4.3. Hogar e intemperie

Un último poema, T27¹⁸, puede ilustrar tanto la ambigüedad del yo poético hacia la Cosa como la tensión de su estar a la vez apegado y desterrado de la infancia. El texto nos habla de un «chorro» que podemos asociar al recuerdo, caracterizado con matices muy diversos, pero de forma más o menos cohesiva: es siniestro (esqueleto «triste» y «rubio» que canta y silba), «fuerte, implacable» y «valeroso» (en oposición al yo, que es cobarde o al menos está atemorizado), y, por otro lado, es bueno, y simultáneamente «dulce» y «cruel» –todo lo cual es contradictorio, pero no absurdo, porque la causa del temor del yo podría ser menos el contenido del recuerdo (bueno y dulce, ¿por qué no?) que el hecho mismo de recordar. El otro elemento principal del poema, el objeto *casa*, es más difícil de situar. En la primera estrofa, parece ejercer de contraste del recuerdo, como único refugio contra el chorro, solo lugar «entero», donde sí se puede estar. En cambio, en la tercera la leemos asociada al esqueleto: está «encantada», es

¹⁸ Ver *Apéndice*, 7.

tóxica y parece que, como haría un recuerdo secuestrador, imposibilita la participación del yo en el presente. La casa podría simbolizar, entonces, tanto el habitáculo mental en que el yo se refugia contra un pasado que llama con vehemencia a la puerta como el espacio memorístico en el que el yo no se atreve a adentrarse. Por si fuera poco, en la misma estrofa en que la casa es caracterizada negativamente, vinculada, por tanto, al recuerdo, se hace evidente su oposición al elemento *chorro*: las tomas (*toma*: ¿conquista?, ¿porción?, ¿toma de un medicamento?, ¿toma de corriente?: todos los sentidos parecen encajar en el poema) han sido bloqueadas por ella, es decir que su plomo impide, precisamente, el flujo de algún chorro que, en este caso, sería benigno (es porque falta ese chorro que está «seca [la] actualidad»).

Conceptualmente tampoco caminamos en tierra firme. El recuerdo está vinculado a la muerte a través del muy explícito objeto del esqueleto. Ello es congruente con una imagen del recuerdo como peso muerto, como cadáver que no ha sido debidamente enterrado; pero no deja de haber en el esqueleto una alusión implícita a la muerte que aguarda al otro lado, esto es, la muerte del yo que será y no solo la del yo que fue. La declaración «yo no avanzo» podría leerse, entonces, no solo como una reticencia a adentrarse en el espacio oscuro de la memoria, sino también a avanzar en el camino (*chorro*, que, según Ortega (Vallejo: 2018: 149), es sinécdoque de río) de la vida, por miedo a la misma y a la muerte. Esta lectura sería congruente con la subordinada especificativa que acompaña a *chorro* en la última estrofa: «que no sabe a cómo vamos», y que señalaría la incertidumbre a la que debería someterse un yo que quisiera cambiar la seguridad de la casa por «este no saber donde estar». Por otro lado, llama la atención que el primer «Yo no avanzo», que en otras circunstancias podría expresar sin problemas la dirección del río de la vida hacia la muerte lo mismo que la dirección del cauce del recuerdo hacia el interior del yo, esté precedido por el enunciado «Me da miedo este favor / de tornar por minutos, por puentes volados», lo cual expresa exactamente lo contrario a un avance, de modo que la oración «yo no avanzo» no parece querer añadir nueva información (“me da miedo regresar, pero tampoco avanzo”; es algo como ese *pero* que nos faltaría para defender esta lectura) sino reiterar de forma paradójica del miedo expresado (“me da miedo regresar, por eso no avanzo”: la falta de conector favorece la lectura de «yo no avanzo» como enunciado consecutivo más que adversativo, porque este exigiría una marca).

En el nivel representacional, pues, podemos leer en el miedo al *chorro* la angustia del yo poético al regreso de la infancia en forma de recuerdo, miedo asimismo infantil («Me da miedo ese chorro» ya es, en sí, una afirmación infantiloides) que nos indica que el hablante *ya está*, de

hecho, instalado en el objeto temido. La ambivalencia es, entonces, doble: por un lado, el recuerdo se teme y se aprecia (por bueno y dulce); por otro, la infancia se anuncia a la vez que se habita, tal la casa, que es, como veíamos, lugar de la infancia y refugio contra ella: «me da entero bien» y «me da muertes de azogue». Y el *chorro* en tanto que recuerdo podría ser también un intento de nombre de la Cosa (un chorro no es un objeto, puesto que es inapresable) que, como inscripción psíquica arcaica, impone su presencia en el yo.

En el plano metapoético, son precisamente estas ambigüedades, que imposibilitan proponer un sentido definitivo al texto¹⁹, las que hacen de la escritura poética trícica una escritura *infantil* en el sentido explicitado: como tensión del sujeto entre dos imposibilidades, la de apresar los signos (madurez lingüística) y la de encararse a lo inefable (regresión infantil), ante lo cual resta solamente el anuncio angustiado: «Yo no avanzo». Recordemos, en fin, que la casa no le proporciona al yo un entero lugar *contra*, sino «entero / lugar *para* este no saber donde estar». La palabra en *Trilce* no es el hogar del sujeto, o, si lo es, es una «casa encantada», es decir, con vida propia. Lugar de la desorientación: es la intemperie, único hábitat del huérfano, el luctuoso y el hambriento, o, lo que es ya lo mismo, del atrabiliario.

5. Conclusión. Melancolía y potencia

5.1. El nuevo impar

César Vallejo, en fin, dramatiza en *Trilce* dos des-madres. El primero, el del yo poético: pérdida de la madre, que es sobre todo la pérdida imaginaria de una Cosa imaginaria. El segundo, su consecuencia, el de los signos: descontrol del lenguaje, parcialmente liberado de la exigencia del sentido a causa de la melancolía del sujeto. Pero no está de más recordar, antes de acabar, que la poética trícica no consiste exclusivamente en un planto por el objeto perdido, en una agónica reelaboración de lo pasado, sino que abre también un espacio a lo por venir. Precisamente porque falta algo, algo puede ser inventado. La voz poética de T36 habla del «cercenado, increado / brazo» de la Venus de Milo (Vallejo: 2018: 177), con elocuente

¹⁹ De hecho, ni siquiera puede asentarse que el chorro sea símbolo del recuerdo, puesto que en los primeros tres versos podemos leer la enumeración que sigue a la palabra *chorro* como apositiva, y por tanto sinonímica, pero también como apóstrofe, es decir, receptor del mensaje «Me da miedo ese chorro», con lo cual el significante quedaría huérfano de significado.

sinonimia: lo perdido es también lo que está por crear. El mismo poema termina con la sentencia: «Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!» (Vallejo: 2018: 178).

La orfandad como potencia: tal podría ser el tema de un capítulo que se propusiera dar continuación a la tarea exegética aquí iniciada.

5.2. Sobre los límites

Este trabajo ha tratado de señalar la insuficiencia de cualquier lectura de *Trilce* que se contente con la búsqueda de un *contenido*, traducible o no, y de favorecer aquella que apunta al problema de su *transmisión* como conflicto y tema central del poemario. Me ha parecido que el concepto de melancolía, en la medida en que es relacionable al problema del lenguaje y, a través de este, a la cuestión de la infancia, ofrecía a este respecto una posibilidad explicativa sorprendentemente coherente para un libro no solo tan complejo, sino, sobre todo, tan extremadamente heterogéneo. Sin embargo, he corrido con ello el mismo riesgo contra cuyas consecuencias advertía: el de cerrar, por exigencias hermenéuticas, un texto que es necesariamente abierto, haciendo además de Vallejo un poeta excesivamente (o exclusivamente) plañidero. No solo los afectos son en *Trilce* de una gran diversidad (además de perplejidad, miedo, deseo, frustración, desesperación o aflicción hay también entusiasmo, ternura, jocosidad, asco, serenidad, humor burlesco...), sino que –como de hecho se ha apuntado– la misma relación con el lenguaje sufre grandes variaciones a lo largo de sus páginas, y seguramente más de las que se han comentado. He tratado, dentro de lo posible, de honrar la naturaleza contradictoria e inagotable de una obra que exigiría, para ser comprendida (o, mejor, sin el aspecto perfectivo: para *ir siendo* comprendida) no dejar nunca de ser leída, y espero que los deslices de este trabajo al respecto puedan atribuirse, siquiera parcialmente, a los límites de su extensión.

Por otro lado, he intentado también servirme del término *melancolía* a partir de un significado que trascendiera lo exclusivamente afectivo y lo insertara en una teoría del lenguaje y de la creación poética. La melancolía, defenderían algunos, es, después de todo, el modo por antonomasia del ser occidental (Kristeva: 2017: 85-87), de un ser escindido desde y para siempre. Klibansky (2004: 21) ha apuntado que hacer una historia de la atrabilis en Europa «sería escribir una historia de la sensibilidad del hombre contemporáneo». Negación o rechazo

del mundo, la melancolía es por lo mismo una exaltación de lo irreal que alienta la práctica fantasmática y por tanto, si se quiere, es una condición de la creación:

No ya fantasma y todavía no signo, el objeto irreal de la introyección melancólica abre un espacio que no es ni la alucinada escena onírica de los fantasmas ni el mundo indiferente de los objetos naturales; pero en este lugar intermedio y epifánico, situado en la tierra de nadie entre el amor narcisista de sí y la elección objetual externa, es donde podrán colocarse un día las creaciones de la cultura humana, el *entrebescar* de las formas simbólicas y de las prácticas textuales a través de las cuales el hombre entra en contacto con el mundo que le es más cercano que cualquier otro y del que dependen, más directamente que de la naturaleza física, su felicidad y su desventura (Agamben: 2016: 63).

El comercio con lo inasible y lo irrepresentable, la nostalgia de aquello que no se ha poseído plenamente y la celebración amarga y ambigua del sinsentido hacen de César Vallejo un poeta melancólico, lo que es decir un poeta de la pérdida; pérdida que moviliza la lengua, la cual, o bien se afana en compensarla, o bien la asume con nihilismo. Luto inacabable y lucidez del sinsentido, la melancolía es también, por serlo, la más aguda espuela del verbo, porque, exigiéndole lo imposible, le impide la satisfacción de la estasis. Y, así, el último verso de *Trilce*: «Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!» (Vallejo: 2018: 356), evoca plásticamente la dinámica paradójica y perfectamente melancólica de la poesía, que avanza hacia lo imposible, lo indecible o lo impensable guardándose bien de llegar nunca a su término. No puede llenarse el mar: por eso mismo, siempre tiene que llover.

Bibliografía

- Agamben, G. (1995 / 2016). *Estancias*. (T. Segovia, Trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2001 / 2010). *Infancia e historia*. (S. Mattoni, Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aristóteles (1996). *El hombre de genio y la melancolía*. (C. Serna, Trad.). Barcelona: Quaderns Crema.
- Asensi, M. (1996). *Literatura y filosofía*, Madrid, Síntesis.
- Biblia de Jerusalén* (1975). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Carroll, L. (2015). *Alice's adventures in Wonderland and Through the looking-glass*. Nueva York: Penguin.
- Ferrari, A. (1972). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila.
- Freud, S. (1979): Duelo y melancolía. En *Obras completas* (Vol. XIV) (J. Strachey, Ed.) (J.L. Etcheverry, Trad.) (págs. 241-255). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1979) Fetichismo. En *Obras completas* (Vol. XXI) (J. Strachey, Ed.) (J.L. Etcheverry, Trad.) (págs. 147-152). Buenos Aires: Amorrortu.
- Jiménez, Juan Ramón (2016). *Antología poética*. (J. Blasco, Ed.). Madrid: Cátedra.
- Klibansky, R. (1991 / 2004): Prólogo. En R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía* (págs. 11-21).
- Klibansky, R., Panofsky, E., y Saxl, F. (1991 / 2004). *Saturno y la melancolía* (M.L. Balseiro, Trad.). Madrid: Alianza.
- Kristeva, J. (2017). *Sol negro*. (M. Sánchez Urdaneta, Trad.). Terrades: Wunderkammer.
- Larrea, J. (1978). Vallejo. Poeta absoluto. En C. Vallejo *Poesía completa* (J. Larrea, Ed.) (págs. 9-142). Barcelona: Barral.
- Machado, A. (1975 / 2010). *Poesías completas* (M. Alvar, Ed.). Barcelona: Espasa.
- Manrique, J. (1980). *Poesía* (J.M. Alda Tesán, Ed.). Madrid: Cátedra.
- Meo Zilio, G. (1967). Neologismos en la poesía de César Vallejo. En *Lavori della sezione Fiorentina del gruppo ispanistico*. Florencia: Casa Editrice G. D'Anna.
- Ortega, J. (2018). Introducción. En C. Vallejo, *Trilce* (págs. 9-23).
- Pascual Buxó, J. (1992). *César Vallejo. Crítica y contracrítica*. México, D.F.: UNAM.

- Pigeaud, J. (1996). Prólogo. En Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía*.
- Vallejo, C. (2011). *Correspondencia completa* (J. Cabel, Ed.). Valencia: Pre-Textos.
- Vallejo, C. (1970 / 1981). *Cuentos completos*. México, D.F.: Premià.
- Vallejo, C. (1982 / 2017). *Obra poética completa*. Madrid: Alianza.
- Vallejo, C. (2018). *Trilce*. (J. Ortega, Ed.). Madrid: Cátedra.
- Yurkievich, Saúl (2002). *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*. Barcelona: Edhasa.

Apéndice

1) *Trilce XXIII* (Vallejo: 2018: 129-130)

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados.

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
¡tierna dulcera de amor,
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!
en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejás
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿di, mamá?

2) *Trilce XXVIII* (Vallejo: 2018: 150-151)

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio

de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habrása quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana,
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tiroriros,
porque estánse en su casa. Así, ¡qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el brocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce,
hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.

3) *Trilce LXV* (Vallejo: 2018: 304-305)

Madre, me voy mañana a Santiago,
a mojarme en tu bendición y en tu llanto.
Acomodando estoy mis desengaños y el rosado
de llaga de mis falsos trajines.

Me esperará tu arco de asombro,
las tonsuradas columnas de tus ansias
que se acaban la vida. Me esperará el patio,
el corredor de abajo con sus tondos y repulgos
de fiesta. Me esperará mi sillón ayo,
aquel buen quijarudo trasto de dinástico
cuero, que pára no más rezongando a las nalgas
tataranietas, de correa a correhuela.

Remeda al cuco; Roooooooooooois
tierno autocarril, móvil de sed,
que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!
Si al menos el calor (—Mejor
no digo nada.

Y hasta la misma pluma
con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta
y tres calorías.

B. *Trilce XXXII* (versión de 1921) (Vallejo: 2018: 164)

Noviecintas noventa calorías.
Brumbbb! ... Traprachazzzaf.
UUuu... final y serrana de un dulcero
que se enjirafa al tímpano más alto,
y a quien nadie tal vez le compra nada.

¡Ah, quién como los hielos! Pero no:
Quién como lo que va ni más ni menos,
quién como el justo medio.

Mil calorías. Azulea y ríe
su gran cachaza el firmamento gringo.
Baja el sol, empavado,
y alborota los cascos al más frío.

Remeda al coco: Rroooo.....
Un tierno auto-carril muerto de sed
que corre hasta la playa.

¡Oh! ¡Aire! ¡Aire! ¡Hielo!
Si al menos el calor nos acabara
de licuar en sudor ya de una vez.
Y hasta la misma pluma
con que escribo, por último, se troncha.
¡Tres trillones y trece calorías!

7) *Trilce XXVII* (Vallejo: 2018: 147)

Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable
cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para este no saber donde estar.

No entremos. Me da miedo este favor
de tornar por minutos, por puentes volados.
Yo no avanzo, señor dulce,
recuerdo valeroso, triste
esqueleto cantor.

Qué contenido, el de esta casa encantada,
me da muertes de azogue, y obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad.

El chorro que no sabe a cómo vamos,
dame miedo, pavor.
Recuerdo valeroso, yo no avanzo.
Rubio y triste esqueleto, silba, silba.