

TIERRA, AMOR Y DOLOR EN *TRILCE*: UNA APROXIMACIÓN AFECTIVA

LAND, LOVE AND PAIN IN VALLEJO'S *TRILCE*:

AN AFFECTIVE APPROACH

ALBERTO LÓPEZ*

Florida State University

Fecha de recepción: 17 de julio de 2012

Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2012

Fecha de modificación: 27 de noviembre de 2012

RESUMEN

La exégesis vallejana ha resaltado con frecuencia el hermetismo y la autorreferencialidad de los versos más inaccesibles de *Trilce*. Sirviéndome de recientes revisiones sobre la teoría de los afectos, buscaré constatar que el Vallejo de *Trilce* aprehende su entorno inmediato en un modo en que la experiencia sensorial y afectiva priman sobre la intelectual. Esta hipótesis recuperaría para la dimensión material de la experiencia un papel primordial frecuentemente subestimado por aproximaciones anteriores al poemario.

PALABRAS CLAVE: César Vallejo, *Trilce*, teoría de los afectos, naturalismo, poesía hispanoamericana siglo XX.

ABSTRACT

Scholars have often highlighted the inscrutability and self-referentiality of *Trilce's* most inaccessible lines. Making use of recent reviews on the Theory of Affects, I will nonetheless try to prove that the *trilcean* Vallejo apprehends his immediate environment in a way that prioritizes the sensory and the affective experience over the intellectual; a hypothesis that would restore a key role in the book for the often underestimated physical dimension of experience.

KEYWORDS: César Vallejo, *Trilce*, Affect Theory, Naturalism, 20th century latin american poetry.

* Candidato a Ph.D. en Estudios Hispánicos. Florida State University.

INTRODUCCIÓN

Por más que *Trilce* sea un ejercicio de introspección creativa, sus significados se encuentran fuertemente arraigados en el mundo real, tangible y, por extensión, en el contexto geográfico de su autor, con sus correspondientes condicionantes sociopolíticos. Desde que la acometiera, la reinención vallejana del lenguaje poético es indisoluble de la preeminencia que la dimensión afectiva adquiere en su escritura. Esta circunstancia sirve también para justificar la elección como objeto de este estudio de los setenta y siete poemas a que el autor dio forma alrededor de 1919: a su publicación tres años más tarde bajo el nombre de *Trilce*, el universo simbólico de Vallejo, ya plenamente desarrollado desde la etapa más embrionaria de *Los heraldos negros*, sólo pudo cosechar estupor e incompreensión. Sirva de ejemplo el poema “XXV”; Juan Larrea se referirá a él como paradigma “de esa expresión que la estilística ha llamado caótica” (ctd. en Neale-Silva, *César Vallejo en 67*), mientras que James Higgins, a propósito de la misma composición, señala que “De vez en cuando, algún poema resulta totalmente incomprensible” (33). Eduardo Neale-Silva intenta rebatir estas ideas a través de interpretaciones más centradas en el componente simbólico del texto; así, concluye que el tema principal del poema “XXV” es “la vida del indio” peruano como “una múltiple y conmovedora desventura” (*César Vallejo en 67*). Al margen de los riesgos de sobreinterpretación en que frecuentemente incurre y que el propio autor reconoce —“tales mundos poéticos no pueden analizarse en toda su gama expresiva ... intentar una explicitación del efecto total es imposible” (17)—, sí tiene la intuición de trasladar el foco de atención al *efecto* del poema cuando extraer un significado unívoco resulta más difícil: “... queda en el ánimo del lector una fortísima y múltiple resonancia que constituye la esencia misma del poema” (17). Saúl Yurkievich tiene también esta idea: “... a pesar de la ininteligencia conceptual, nos vemos paulatinamente envueltos por un campo magnético... No hay desarrollo lógico, ninguna concatenación episódica” (35). La dificultad en *Trilce* se encuentra en que lo puramente cognitivo y la lógica discursiva convencional son frecuentemente desplazados o subvertidos; llámese *fortísima y múltiple resonancia o campo magnético*, a lo que estos críticos aluden a través de sus respectivas denominaciones es a la dimensión afectiva del texto vallejano.

AFECTOS

Así como un enunciado performativo genera consecuencias extratextuales, el texto literario produce reacciones físicas en los lectores, quienes se ven afectados por él. Aplicar

un análisis afectivo a un texto poético como *Trilce* me lleva a plantear una idea extensiva de la performatividad de un enunciado: todo texto literario sería performativo en la medida en que cumpla con el tercer componente de la tricotomía retórica clásica, *docere-delectare-movere*, esto es, en la medida en que (*con*)*mueva* a la audiencia —y con este paréntesis quiero enfatizar la doble acepción de la voz inglesa *to move*: mover y conmover—. El significado no podría reducirse a lo estrictamente simbólico: lo relevante no es tanto lo que una frase *es* en sí, como objeto verbal, sino lo que este objeto verbal *hace*. En palabras de Jo Labanyi, “To analyze a literary text in terms of affect would mean exploring the ways in which it offers forms of embodied knowledge” (230). Para ahondar en la naturaleza y las formas de este conocimiento corporal es necesario explicar primero el concepto de afecto que voy a emplear en el estudio. Objeto de abundante teorización en la actualidad, los afectos han sido abordados desde disciplinas y perspectivas muy dispares; entre ellas cabe señalar la estrictamente neurobiológica, donde el hecho afectivo se concibe como la interacción y mutua influencia de procesos más o menos preconscientes (emociones) y conscientes (sentimientos), y cuyo principal exponente es Antonio Damasio; o la psicoanalítica, reimpulsada por Eve Kosofsky Sedgwick y su revisión del trabajo de Silvan Tomkins, quien elaboró una clasificación de nueve afectos básicos dotados de mayor autonomía y complejidad que las pulsiones freudianas, puramente fisiológicas. Este trabajo adoptará ideas de ambas escuelas, artífices de modelos según los cuales los afectos se generan en el individuo y éste los proyecta en su entorno. Sin embargo, se centrará en la vía que Nigel Thrift calificó de naturalista (177) y que propone el recorrido inicial inverso, desde el entorno hacia el individuo: los afectos se conciben como relacionalidad en movimiento, de lo que resulta una subjetividad en permanente cambio, “produced through the interaction between self and world” (Labanyi 223). Esta concepción toma forma a partir de las elaboraciones de teóricos como Gilles Deleuze o Brian Massumi sobre el sistema de la *Ética* de Baruch Spinoza, quien por afectos entendía “las afecciones del cuerpo por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo”: cuerpo que “puede ser afectado de muchas maneras, por las que su potencia de obrar aumenta o disminuye” (210). Atiendo pues a las redes de interacción que las entidades corporales, insertas en un contexto sociohistórico y espacial determinado, establecen con su entorno y con otras entidades, y a la imposibilidad de que éstas salgan indemnes de tal comercio: en diferente medida todos afectamos y nos vemos afectados, esto es, modificados.

Diversos estudiosos insisten en una terminología que destaca el componente emocional de la lírica vallejana. Según José Olivio Jiménez, la poesía para Vallejo fue “la búsqueda apasionada, mediante un lenguaje nuevo y original, de su propia verdad humana, y ello en un grado tal de tensión emocional y libertad como no se ha repetido

en las letras de Hispanoamérica” (103); en la misma dirección, Juan Larrea habla de la lírica vallejiiana como “producto inmediato de las emociones circunstanciales de su experiencia vital” (411). Es conveniente de todos modos establecer una distinción clara entre afecto y emoción: el primero es siempre preconsciente, mientras que la segunda conlleva diferentes grados de autoconsciencia, desde las emociones de fondo, como el desánimo o el entusiasmo, a las emociones sociales como la simpatía, la vergüenza o la culpa, pasando por las emociones primarias —miedo, ira, repulsión, etc.— (Damasio 55-57). Poniéndolos en relación, el afecto escapa al confinamiento en el cuerpo del que es, de acuerdo con la definición de Spinoza, potencialidad para obrar, o, como traduce Thrift, vitalidad y potencial para la interacción. Si la función de la percepción y la cognición es la captura del afecto, la emoción será la expresión del interés de esta captura, junto con el hecho de que algo siempre escapa, inasible e inasimilable (Massumi ctd. en Thrift 117).

Calificar de afectiva la renovación *trilceana* del lenguaje plantearía, por tanto, algunas implicaciones: por un lado, la intencionalidad de proporcionar acceso a un tipo de experiencia preconsciente, y por otro un énfasis en el flujo y la continuidad de esta experiencia, interrumpida, congelada artificialmente sólo a través de los mecanismos conceptualizadores del discurso. Se trata entonces de una aprehensión intuitiva, aunque en un sentido diferente al habitual, acorde a la idea de *intuición* de Henri Bergson, autor de gran influencia en teóricos del afecto como los citados Deleuze o Massumi y que, como ellos, ha buscado desarrollar una ontología que incluya e incluso priorice el movimiento y el cambio sobre la rigidez conceptual de la epistemología occidental. Según Bergson, “By intuition is meant the kind of *intellectual sympathy* by which one places oneself within an object in order to coincide with what is unique in it and consequently inexpressible” (*An Introduction* 6). El procedimiento consiste inicialmente en un repliegue introspectivo —al cabo existe como mínimo una realidad que experimentamos *desde dentro*, y que no es otra que nuestra propia personalidad fluyendo en el tiempo (8)—; si este repliegue fuera lo suficientemente *hondo* —en palabras de Bergson—, permitiría encontrar una continuidad con el flujo de la superficie de los objetos en sus diferentes interrelaciones, y de este modo proporcionaría un conocimiento más simple y completo que cualquier aprehensión simbólico-analítica. La *intuición* bergsoniana se desmarca del discurso tradicional, acaso útil para recordar y repetir lo ya sabido, pero no para descubrir nuevas significaciones: “[it] erupts by negating the old, resisting the temptations of intellect to understand the new in terms of the language and concepts of the old (and thus the durational in terms of the spatial)” (Bergson ctd. en Grosz 8).

LOS AFECTOS EN LA LITERATURA. ALGUNAS CONSIDERACIONES

En este punto son ya manifiestas algunas de las dificultades que supone una aproximación afectiva al texto literario. Varias cuestiones se plantean. Principalmente, la de cómo es posible analizar un fenómeno preconsciente tan esquivo y difícil de aislar como el afecto, y si tiene sentido hacerlo en relación con un hecho de naturaleza discursiva y por ende cognitivo como es el literario. En relación a la segunda, Bergson sí considera posible que variantes creativas del lenguaje faciliten el acceso a lo que entiende por *intuición* y, como consecuencia, concede un papel determinante al poeta como operador privilegiado; su tarea será “to renew the linguistic system’s connectedness to inner life, that self-creating evolution flowing through time” (Bergson ctd. en Douglass 28). En cuanto al cómo y a las consecuencias, el filósofo se muestra igualmente claro: “... the poet must coin new words, create new ideas, though he will stand accused of ‘no longer communicating’, not even ‘writing’” (Bergson ctd. en Douglass 41); incluso justifica la inaccesibilidad de los textos poéticos explicando que éstos deben mantener “a sufficient degree of impenetrability for the intellect if they are to evoke intuition” (Bergson ctd. en Douglass 41). Parece que Bergson propone obstaculizar la comprensión analítica para que el lector acceda al texto poético a través de esta particular cognición *intuitiva*: si el texto oculta intencionadamente su significación simbólica, el lector acudirá a otras vías, centrándose en aspectos formales y estructurales, en resonancias rítmicas o semánticas que puedan conducirle a asociaciones y evocaciones diversas.

César Vallejo no es desde luego el primer poeta en acometer esta tarea, pero sí es, fundamentalmente a través de *Trilce*, uno de los que plantea una reinención más radical del lenguaje, en transición desde lo analítico a lo *intuitivo* bergsonianiano. El libro ofrece numerosos ejemplos de estos procedimientos incluso en las composiciones tenidas por menos crípticas, como es el caso del poema “LII” sobre su infancia. Desde la continua creación de nuevos vocablos y la desfiguración de otros existentes —en el poema aludido, “... madrugaría a jugar / a las cometas azulinas, azulantes, / y, apañuscando alfarjes y piedras ...” (325)— hasta la dislocación sintáctica, la lista vallejana de licencias y audacias lingüísticas es tan extensa como el propio poemario; no es de extrañar por tanto que en Vallejo se cumplan las palabras de Bergson acerca del escritor *intuitivo* y que se observe con recelo su obra, acusándola de *no comunicar*. Dadas las críticas furibundas que Vallejo recibió con frecuencia por su estilo, Neale-Silva interpreta el poema I como una respuesta del poeta a sus críticos, y explica que “debió de sentirse ... rodeado por un mar de incomprensión” (*César Vallejo en 33*). José Luis Vega justificaba al poeta con un argumento en consonancia

con estas ideas bergsonianas: “Verter las ideas propias en los moldes del lenguaje común implica, en cierto modo, despersonalizarlas” (103).

Lo explicado acerca de la renovación del lenguaje debe servir para contestar a la segunda pregunta que formulé anteriormente: sí existe un componente afectivo indudable en el texto lírico, y su importancia, particularmente en el caso de *Trilce*, no es en absoluto subsidiaria del significado textual en un sentido convencional. La *intuición* bergsoniana tiene por objeto reflejar “the flux of experience” (Bergson ctd. en Douglass 44), lo que es otra forma de referirse al proceso explicado por Massumi, según el cual los mecanismos de percepción identifican y aíslan la emoción a partir del continuo afectivo. Esto conduce a la primera pregunta, para la que desplazo el enfoque al lado de la recepción: cómo es posible analizar un fenómeno preconscious y esquivo, el afecto, en un texto literario. La respuesta requiere volver a esa idea de performatividad extendida a la que he aludido previamente: el texto literario *hace*, afecta al lector; a través de la experiencia literaria éste se ve, de un modo u otro, transformado. Voy a servirme de la concepción deleuziana del texto como engranaje incorporado en una práctica extratextual, según la cual éste se analiza como adición dentro de un proceso de permanente variación: “For me, a text is merely a small cog in an extra-textual practice. It is not a question of commentating on the text by a method of deconstruction or by a method of textual practice, or by other methods: it is a question of saying what use it has in the extra-textual practice that prolongs the text” (Deleuze ctd. en Thrift 132).

Es necesario enfatizar que, según Deleuze, lo importante es el uso del texto dentro de una práctica que lo prolonga; la consecuencia del reconocimiento de la inserción textual en una práctica extratextual implica considerar la literatura como un evento, algo que acontece al lector y que, como he venido indicando, es causa de una movilización emocional transformadora. Thrift sugiere que una propiedad fundamental de los eventos es precisamente su sorpresividad; éstos conservan su *eventualidad*, nunca son resultados predecibles de eventos anteriores: “... the event can be connected to potential, possibility, experimentation” (114). Evidentemente el texto es una realidad fijada, y el lector no interviene sobre él en un sentido literal a través de su experiencia, pero la experiencia —la literaria en particular, dada su carga afectiva— sí transforma al lector y lo hace en modos *a priori* inesperados, impredecibles. Stanley Fish propone en su definición de *estilística afectiva* unas líneas maestras que, con sus evidentes limitaciones —la intransferibilidad de la experiencia lectora, sin ir más lejos, que imposibilita la construcción de una metodología—, voy a tratar de seguir. Para comenzar, la atención crítica se centra en “the developing responses of the reader in relation to the words as they succeed one another in time”, tomando como fundamento “the temporal flow of the reading

experience” (Fish 127). Desde este enfoque, la característica saliente de la lectura es su componente cinético, algo evidente en obras cinematográficas o musicales, pero quizá no tanto en el hecho literario, donde no se le ha dado la importancia que debiera. Igual que sucede con la partitura que el músico *performa*, la lectura de un texto escrito se desarrolla en el tiempo —en los alfabetos occidentales, a través de un desplazamiento de izquierda a derecha y de arriba a abajo—, y en la obtención de significado se revela un proceso de generación de expectativas, descartes y reajustes, pues normalmente no es posible aprehender un texto en su totalidad de forma inmediata.

Entre la crítica vallejiana han predominado las interpretaciones alegóricas de *Trilce*: el poema XXXVIII del “cristal que aguarda ser sorbido” es, para Neale-Silva, una referencia a la confianza vallejiana en la ideología comunista (*César Vallejo en 53*), mientras que, según Mariano Iberico, LIII es una alegoría de la vida y la muerte a través de la imagen de un reloj (43). La lista de ejemplos es inagotable. Se ha insistido, por tanto, en el plano intratextual, el de la literatura como representación, descuidando la aproximación que Fish sugiere y que apunta a un significado performativo, extratextual, derivado de la consideración de la lectura como evento. En lo sucesivo probaré la aplicación de estas ideas y sus posibilidades en *Trilce*, a través de cuatro de las principales áreas temáticas que ofrece el poemario: la finitud del ser humano, la familia y la reclusión, el amor y el tratamiento del tiempo y el espacio.

LA ANSIEDAD DEL LÍMITE

En palabras de Neale-Silva, “Ningún pensamiento parece haber obsesionado tanto a Vallejo en los años que van desde la composición de *Los heraldos negros* hasta *Trilce* como la conciencia de las limitaciones humanas. Esta agonía no es ... sino una dolorida certeza de la finitud del hombre” (“Visión” 272). Un principio fundamental de la ética spinoziana es que todo cuanto existe en forma de cosas singulares, vivas o inertes, se articula en modos: éstos constituyen partes finitas de una totalidad —*Dios* o la *Naturaleza*— mediante las cuales los atributos de dicha totalidad se manifiestan. En la parte tercera de la *Ética*, Spinoza especifica: “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” (220). Este esfuerzo inexorable de los modos finitos por preservarse, llamado *conatus* por el filósofo, es traducido por Antonio Damasio a términos biológicos actuales: “... el *conatus* ... Es el conjunto de disposiciones establecidas en los circuitos cerebrales que, una vez activadas por condiciones internas o ambientales, buscan tanto la supervivencia como el bienestar” (47). Así, mediante la inclusión de las emociones y los sentimientos entre estas disposiciones o niveles de regulación homeostática, queda desarticulada la dicotomía razón/

emoción, según la cual la razón contribuye a la preservación del organismo en cuestión, mientras que la emoción, por irreflexiva, lo pone en peligro. Reconocer la *racionalidad* de los afectos equivale a formular otra dicotomía, distinguiendo entre afectos adecuados e inadecuados al carácter finito de cada modo u organismo. En la parte cuarta de la *Ética*, al tratar de la fuerza de los afectos, Spinoza propone que “La fuerza con que el hombre persevera en la existencia es limitada, y resulta infinitamente superada por la potencia de las causas exteriores” (317).

Vicente Serrano profundiza en esta adecuación afectiva de lo finito para concluir que cualquier conciencia es necesariamente la conciencia de una limitación, y la más inadecuada idea que una conciencia puede tener de sí misma es “la pretensión de ser la totalidad” (98). La dificultad al aceptar la finitud de la existencia es, más allá de un lugar recurrente en la poesía vallejana, consustancial al drama humano. En definitiva es la idea de pertenencia, de inserción en una totalidad natural, lo que permite al sujeto tener una noción adecuada de su propia condición. Neale-Silva explica que Vallejo contrapone lo absoluto-infinito, “exclusión de todo cambio o fraccionamiento, de toda limitación o dependencia”, a la esfera de lo humano, “con todas sus relatividades, dualismos y constante devenir”. Finalmente, señala que para el poeta “La vida del hombre es conciencia de imperfecciones y sed de infinito” (“Visión” 274). Así, los límites operan, en sus variadas menciones —lindes, frontera, frente, linderos y el frecuente uso del verbo limitar— creando en el lector una angustia creciente por la imposibilidad de trascender la propia finitud temporal y afectiva. En el poema “LXIV” es la mención de la espera y la alusión a realidades incompletas —la “mitad”, o la “base” y la “cúspide”, propuestas sin especificar qué sustentan o a qué coronan— lo que suscitará esa angustia, conjuntamente con el valle “sin altura madre, donde todo duerme horrible mediatinta”. El poeta incide en un “Y yo que pervivo” que evoca el *conatus* spinoziano, transmitiendo una impresión de confinamiento cuyo correlato temporal es el penúltimo verso, con la secuencia en bucle “Hoy Mañana Ayer” y la expresión coloquial de fastidio “(¡No, hombre!)” (493).

EL MUNDO FAMILIAR Y LA EXPERIENCIA DE LA CÁRCEL

Los poemas que tratan el ámbito familiar y la reclusión son algunos de los menos herméticos de *Trilce*, de tal modo que si se considera la biografía de Vallejo es posible reconocer acontecimientos y personajes de su Santiago de Chuco natal, aparte de algunos utensilios y edificaciones típicos de la época y la región. En el poema “LXI” Vallejo recuerda a sus hermanas “canturreando sus ilusiones / sencillas, bullosas, / en la labor para la fiesta que se acerca” (489), fiesta que según Francisco Izquierdo Ríos corresponde

a la patronal del Apóstol Santiago (39). Asimismo, en el poema “LII”, donde describe un despertar alegre de infancia, evoca “los humos de los bohíos”, o las “tibias colchas de vicuña” (489). La mayor claridad conceptual de estos poemas no implica que en ellos el autor renuncie a la estrategia afectiva de otras composiciones, similar a la *intuitiva* bergsoniana. El aspecto formal continúa siendo clave para la movilización emocional, mediante el procedimiento que Neale-Silva denomina “puerilización poética” (*César Vallejo en* 538). El crítico se refiere a dos poemas representativos del procedimiento, “III” y “LI”. Efectivamente en ellos se produce una suerte de regresión a la infancia explicitada a través del lenguaje que el poeta usa: “... los barcos ¡el mío es más bonito de todos!” (Vallejo 421), o “Mas ya lo sabes: todo fue de mentira. / Y si sigues llorando, bueno, pues! / Otra vez ni he de verte cuando juegues.” (477). Las composiciones citadas sirven por otro lado para demostrar el arraigo del discurso trilceano en la realidad inmediata de su autor.

Lo determinante en el poemario desde el punto de vista afectivo es que el mundo familiar de Vallejo es pretérito. Vega explica que los poemas familiares reiteran “su irrecuperabilidad, la ausencia irremediable de sus componentes” (30). En su *Ética*, Spinoza declara: “El hombre es afectado por la imagen de una cosa pretérita o futura con el mismo afecto de alegría o tristeza que por la imagen de una cosa presente” (232). Las múltiples imágenes de alegría revierten en amargura cuando el poeta las contempla desde la distancia, en actitud melancólica hacia un mundo ya perdido. La memoria sólo puede evidenciar la pérdida, lo familiar se convierte en un espacio-tiempo “always accompanied by their phantoms, which rehearse ‘the active presence of absent things’” (Dening ctd. en Thrift 120). En el poema “xxviii” Vallejo se sienta a la mesa en casa de un amigo y participa del ritual familiar del almuerzo; prueba “amor ajeno en vez del propio amor”, que es ya inaccesible, pretérito, porque “se ha quebrado el propio hogar / y el sírvete materno no sale de la tumba” (450). Del mismo modo, en el poema “LXI” regresa a la puerta familiar para comprobar que ya “Está cerrada y nadie responde” (489). Con todo, el más interesante para una lectura afectiva es el poema “LII”, por la divergencia entre su significación intratextual y la extratextual; el poema describe una mañana feliz de la infancia, caracterizada por el juego y la chanza: “Y llegas muriéndote de risa, / y en el almuerzo musical, / ... le tomas el pelo al peón decúbito” (478). No hay en él poso aparente de tristeza; sin embargo, el hecho de hallarse precedido de “xviii” o de “xxviii” en el orden del libro hace que el lector tome conciencia del estado melancólico del poeta reviviendo ese pasado perdido, convirtiéndolo en un poema si cabe más amargo que los anteriores. Predomina en estos textos el afecto de la aflicción, según la definición de Eve Kosofsky Sedgwick: “... sudden grief ... accompanied by an awareness

... of the permanence and irreversibility of the loss as well as its future consequences” (110). No obstante, se trata de la época en que el poeta pierde a su madre, sufre —casi a continuación— un duro fracaso amoroso y pasa casi cuatro meses en prisión entre 1920 y 1921, acusado falsamente de haber participado en el incendio y saqueo de una vivienda de Santiago de Chuco. Los poemas de la reclusión, por otro lado, inciden en la soledad y el aislamiento, aunque también agudizan la tristeza por la ausencia de los seres queridos. Un ejemplo sería “xviii”, donde las paredes tienen de noche “algo de madres que ya muertas / llevan por bromurados declives, / a un niño de la mano cada una” (437). Sobre la recurrencia del número cuatro en estas composiciones, Vega explica que alude a “lo cerrado, lo limitado, la sensación carcelaria del ser, el absurdo de lo rutinario” (60). Los poemas de la cárcel incluyen, por tanto, elementos de la nostalgia familiar combinados con la angustia del confinamiento afectivo a la que aludía en el apartado anterior.

EL AMOR Y LA TOTALIDAD

Según Vega, para Vallejo “sólo el amor es capaz de poner orden y concierto en el caos de la existencia” (36). *Trilce* es un tránsito rebelde, una afirmación de libertad individual entre el acercamiento al dios de *Los heraldos negros* y el sentido humanístico de un amor universal en *Poemas humanos*. A pesar de este individualismo trilceano, Yolanda Osuna opina que la aspiración a la unidad se mantiene en el poemario, toda vez que Vallejo “rechaza la uniformidad masiva y defiende una definición humana que, sin despojar a cada uno de lo que es en sí, lo acerque a la totalidad como parte de ella” (Osuna 15). Limitador, pero nunca negador, para Serrano el amor “organiza todos los afectos y los subordina a la relación con el otro” (185). El amor se perfila, por tanto, como la más viable alternativa en la modernidad para servir de límite y freno a la *sed de infinito* que aqueja al poeta. El amor en *Trilce* resulta ambivalente: por una parte, existen poemas que tratan sobre la memoria de la amada y son el lamento de su ausencia, mientras que la familia aparece como motivo monolítico de aflicción a través del recuerdo. Pero frente a éstos, en el extremo opuesto del espectro afectivo, se halla la otra dominante trilceana: la alegría del amor posible o consumado, búsqueda de la plenitud mediante la unión con el otro. Habla Vallejo en los versos entusiasmados de “vi” de su *lavandera del alma*: “... dichosa / de probar que sí sabe, que si puede / ¡COMO NO VA A PODER! / azul y planchar todos los caos” (425). Amor y anhelo de totalidad van de la mano en el universo de *Trilce*; en cualquier caso, para entender el sentido de la unión vallejiano no se pueden pasar por alto la trascendencia, la significación que el poeta otorga a los números. Vallejo fue educado en un hogar profundamente católico; seguramente determinado por esta educación, su idea de

realización de la totalidad es una trinitaria. “El tres es el número supremo de *Trilce*, signo de la vida, de la plenitud. El tres es conciliación de los contrarios, síntesis de lo par y lo impar. La ecuación clave del libro es $1 + 2 = 3$ ” (Vega 59). Siendo el cero imagen de la nada, antítesis de la creación no ya como muerte, sino como anterioridad del ser, Vega se centra en las apariciones del uno y el dos en el poemario. El uno representa a la “soledad de la unidad originaria”; no hay totalidad en él, es todavía un “modo de ser precario”. El número dos sería ya la dualidad que interactúa y es condición para la trinidad, “el amor en todas sus posibles acepciones”. Lo importante es que el tres, en tanto suma de los anteriores, cimenta no sólo la dialéctica de *Trilce*, sino la de la propia realidad. El uno y el dos, par e impar, constituyen la base de un sistema binario; como el sí y el no, verdad y mentira, cuerpo y mente. Para autores como Bergson o Deleuze, preocupados por ofrecer una alternativa a la rigidez de la epistemología occidental, estas dicotomías no sirven para aprehender una realidad en permanente cambio. Ambos reformulan sus nociones de diferencia, coincidentes en un aspecto básico: los dualismos no comportan dos términos, sino dos tendencias o impulsos, “only one of which is the ground of the other, the force which, in elaborating or differentiating itself, generates a term (or many) that maps, solidifies and orders this ground according to its terms” (Grosz 6).

En el modelo de Bergson, por ejemplo, la base es la duración. La materia intenta *contener* a la duración en formas de espacialización, esto es, estabilizándose; aunque siempre persiste, por mínimo que sea, algún grado de variación en ella. La vida como experiencia de la duración, del continuo cambio, se configura como su opuesto, de forma que la vida es la prostración de la materia, y la materia es la contracción de la vida (Grosz 7). Paralelamente, en la poesía trilceana el número tres es una superación de estas dicotomías artificiales, un intento de integración sintética de tesis y antítesis a través de la experiencia directa, fruto del contacto con el mundo real, en donde los pares son frecuentemente indistinguibles y las relaciones, graduales. Para Vega, el tres es “El producto, el poema, el hijo” (65): una aprehensión afectiva de la realidad permite al poeta acceder a matices, especificidades o contradicciones inasibles para la asepsia conceptual; le permite recogerlas en imágenes de creación propia, dar forma a nuevas metáforas e instaurar, en definitiva, una lógica alternativa tan válida como la oficial. Sirvan de ejemplo estos versos de “LXVII”: “... hay siempre que subir ¡nunca bajar! / ¿No subimos acaso para abajo?” (508).

EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Para analizar la representación del espacio y el tiempo en *Trilce* recurriré a las tesis de Brian Massumi, quien sitúa el afecto en lo *real abstracto* del cuerpo, el movimiento, y

lo hace a través de la polisemia de la voz inglesa *to move*: conmover y movilizar. En su opinión, el continuo *cuerpo-(movimiento/sensación)-cambio* se ha visto bloqueado exactamente en el lugar de la barra a causa del empeño de la cultura en mediar entre materia y cambio sistémico, cuando movimiento y sensación son, en realidad, indisolubles. Mediante la interrupción entre movimiento y sensación, el cuerpo deja de “sentir” para empezar a “tener sentido”, a significar. Esta mediación resulta en la codificación de un armazón de binarismos, significados articulados por oposición que sustraen el movimiento; la denuncia de Massumi, apoyada en la teoría bergsoniana, es que el dinamismo queda por completo subordinado a las posiciones que conecta. De forma retroactiva, el movimiento es sustituido por *posicionalidad*: “Signifying subject formation according to the dominant structure was often thought in terms of coding... positioning on a grid... conceived as an oppositional framework of culturally constructed significations” (Massumi 2). Si parece no existir salida ni posibilidad de modificación de esta red de significaciones es porque “The very notion of movement as qualitative transformation is lacking” (3): al normativizar el movimiento, cualquier posibilidad de cambio no contemplada *a priori* en la red queda excluida. Para Massumi, la salida a este modelo requiere “eliminar la barra” que separa movimiento y sensación, recobrar una transición no mediada entre ambos términos, que permita cambios sistémicos. Este sistema afectivo se basa en una temporalidad bergsoniana: analógica en vez de digital, continua en lugar de la discreta y mensurable que contribuye a privilegiar la posicionalización sobre el movimiento.

Bergson partía de la premisa de que Occidente generó una representación equivocada del tiempo tras la revolución científica. Al hablar del tiempo nos referimos comúnmente a un medio homogéneo en el que nuestros estados de conciencia son alineados uno al lado del otro, conformando una multiplicidad discreta. Por oposición al concepto matemático de variable o sistema continuo, si consideramos al tiempo una variable discreta lo despojamos de su duración. Muy al contrario, para Bergson los auténticos estados de la conciencia se mezclan entre ellos, son permeables. Quiero hacer hincapié en su noción de *durée* o duración: continuidad estricta, consistiría en una sucesión de cambios cualitativos sin contornos precisos; una mezcla de experiencias cualitativamente diferentes, cuya interacción e intensidad afectiva provoca el efecto de estirar o contraer nuestra percepción del tiempo transcurrido. La ruptura con el tiempo homogéneo tiene ya un hondo calado en la poesía modernista, y la vanguardia, con Vallejo en ella, continúa experimentando en esta dirección. Vega se muestra básicamente de acuerdo con Larrea cuando afirma que “la poesía de *Trilce* busca trascender, cancelar el paso implacable del tiempo y las limitaciones del espacio”; pero en la medida en que a renglón seguido habla de una “tentativa de un punto de vista que supere las

antinomias y las oposiciones que han prevalecido en el modo de percibir la realidad” (48) nos remite, antes que a una ucronía, al ámbito bergsonianiano de la percepción afectiva, esto es, a una representación del tiempo de la conciencia en la que sensaciones incluso opuestas se solapan, se contaminan y potencian, socavando la mencionada percepción cronológica lineal. Ejemplos de estas dislocaciones abundan en *Trilce*, empezando por la tediosa ralentización de “II”, donde la “Bomba aburrida del cuartel achica / tiempo tiempo tiempo tiempo” (420) —nótese la nada casual repetición de la palabra cuatro veces exactas, y la importancia del guarismo en los poemas de la cárcel—; o los versos iniciales de “VI”: “El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera”, tan sugestivos como la lavandera y la imagen del “chorro de su corazón” (425), cuya simbología aún a flujo y afecto. En la conciencia que opera en *Trilce*, explica Vega, es posible una percepción regresiva mediante la lluvia que cae de abajo a arriba, y también la conciliación de opuestos, recurso al que me he referido antes y que es fundamental en Vallejo para dar cuenta de una realidad preconceptual. Como en “XIV” (433): “Esas posaderas sentadas para arriba. / Ese no puede ser, sido”, o en “XV”: “En el rincón aquel, donde dormimos juntos / tantas noches, ahora me he sentado / a caminar” (434).

CONCLUSIONES

En *Trilce* es posible encontrar la alternancia de tres afectos principales: dos negativos, la aflicción y la ansiedad, y el positivo del amor, valorados así en función de si socavan o amplifican la capacidad de obrar del individuo. Predomina la aflicción en el grupo temático de los llamados poemas familiares, y también en los poemas de reclusión; la familia y el período vital de la infancia asociado a ella son ya un fantasma, una ausencia irrecuperable que se hace sentir mediante la memoria dolorosa de los días felices. Ocurre del mismo modo con los poemas de amor a la amada ausente, mientras que predomina la ansiedad en aquellos en que Vallejo lamenta más o menos explícitamente lo absurdo de la vida o la condición finita, precedera del ser humano.

Como decía al comienzo, las dificultades de Vallejo para lidiar con la mortalidad humana son en realidad un rasgo inherente al hombre moderno: tienen su origen en el deseo de supresión de los límites propios y de crecimiento infinito. Insistía Serrano en que la máxima spinoziana *Deus sive natura* (Dios o la naturaleza) “permite al sujeto contrarrestar el sentimiento de omnipotencia”; asimismo, recordaba que para lograr una vida feliz “la vida afectiva no puede estar regida por la negación de todo límite” (190). El otro afecto dominante en *Trilce* es efectivamente el amor, propuesto por varios estudiosos como antídoto y fuerza limitadora de ambiciones imposibles.

Visto el ejercicio de libertad individual y rebeldía que supone *Trilce*, no sorprende el que el objeto de amor elegido sea la mujer en lugar del Dios de *Los heraldos negros* o la idea de humanidad y la preocupación social de los posteriores *Poemas humanos*. Su realización trinitaria de la totalidad adquiere trazas de poética: la conjunción de lo par y lo impar, de los opuestos configurados como irreconciliables, al menos desde una lógica estrictamente racional. Esta armonización de tesis y antítesis no responde a una voluntad gratuita del poeta de crear un mundo suprarreal o ucrónico; antes bien, el discurso trilceano es fruto de una aprehensión afectiva de la realidad, y por tanto se encuentra profundamente arraigado en la materialidad corporal y en el entorno del poeta como límite continente. Como señala Douglass, “The window offered by *intuition* is, ultimately, a revelation of Self and Nature-it is their confluence” (45). El empleo de expresiones coloquiales que remiten a su contexto sociocultural y son indisociables de éste; el tono pretendidamente infantil de los pasajes en que evoca recuerdos de su niñez; la dislocación del tiempo lineal por el agolpamiento de los diferentes estados de la conciencia; o el uso constante de neologismos y la total subordinación de la ortografía y la sintaxis a la transmisión estética de la experiencia... Todos estos recursos buscan dejar atrás las antiguas metáforas petrificadas, un código incapaz de dar cabida al dinamismo de las emociones. En el movimiento transformador que Bergson define como *intuición*, Vallejo reinventa el lenguaje poético a la medida de su experiencia afectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergson, Henri. *An Introduction to Metaphysics*. London: Macmillan, 1913. Impreso.
- Bergson, Henri y Frank L. Pogson. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. New York: Harper, 1960. Impreso.
- Damasio, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Destino, 2011. Impreso.
- Douglass, Paul. *Bergson, Eliot, and American Literature*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1986. Impreso.
- Fish, Stanley. "Literature in the Reader: Affective Stylistics". *New Literary History* 1.2 (1970): 123-162. Impreso.
- Franco, Jean. *Poetry and Silence: Cesar Vallejo's Sermon upon Death: The Seventeenth Annual Lecture Delivered at Canning House, on 10th May, 1972*. London: Grant & Cutler, 1973. Impreso.
- Grosz, Elizabeth. "Bergson, Deleuze and the Becoming of Unbecoming". *Parallax* 11:2 (2005): 4-13. Impreso.
- Higgins, James. *César Vallejo: An Anthology of his Poetry*. New York: Pergamon Press, 1970. Impreso.
- Iberico, Mariano. "En el mundo de *Trilce*". *Letras, UNMSM* 70-71 (1963): 5-52. Impreso.
- Izquierdo, Ríos F. *César Vallejo y su tierra*. Lima: P.L. Villanueva, 1972. Impreso.
- Jiménez, José O. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*. Madrid: Alianza, 1988. Impreso.
- Labanyi, Jo. "Doing Things: Emotion, Affect and Materiality". *Journal of Spanish Cultural Studies* 11. 3-4 (2010): 223-233. Impreso.
- Larrea, Juan. *César Vallejo y el Surrealismo*. Madrid: A. Corazón, 1976. Impreso.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002. Impreso.
- Neale-Silva, Eduardo. *César Vallejo en su fase tríllica*. Madison: University of Wisconsin Press, 1975. Impreso.
- - -. "Visión de la vida y la muerte en tres poemas tríllicos de César Vallejo". *César Vallejo*. Madrid: Taurus, 1975. Impreso.
- Osuna, Yolanda. *Vallejo, el poema, la idea*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1979. Impreso.
- Sedgwick, Eve K, Adam Frank e Irving E. Alexander. *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke University Press, 1995. Impreso.

- Serrano, Vicente. *La herida de Spinoza. Felicidad y política en la vida posmoderna*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Trad. Atilano Domínguez. Madrid: Alianza, 2011. Impreso.
- Thrift, Nigel. *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008. Impreso.
- Vallejo, César. *Poesía completa*. Barcelona: Barral, 1978. Impreso.
- Vega, José L. *César Vallejo en Trilce*. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1983. Impreso.
- Yurkievich, Saúl. *Valoración de Vallejo*. Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste, 1958. Impreso.