

# TRILCE: ESCRITURA DE LA CONVULSIÓN Y EL DESASOSIEGO.

Por **Mateo Goycolea**,  
U. de Chile.

## I.- Unidad de la dispersión: instalar el cuerpo sobre la realidad

"El libro ha nacido en el mayor vacío."  
César Vallejo

El tránsito desde un estado agónico de la escritura hasta la inversión del sentido, no puede sino generar la emergencia de la fractura. La imagen se plasma en superficies bromuradas, el trazado de la letra en Trilce verifica el muro que la detiene, para dibujar el contenido de la fuga. La poesía y el discurso poético trilceario son la expresión sintética de una realidad histórica amenazante. En esa amenaza es donde se instala, hace de lo amenazante el núcleo del significado, ahí se localiza un cuerpo subjetivo: transido por la palabra, desarticulado por el ejercicio de una nominación mestiza. Cuerpo sobre-escrito desde la oralidad y la resistencia de la memoria. Los tejidos de una tonalidad cuya duración temporal se expresan en forma corrosiva y melancólica. Los sujetos de esta escritura localizan un territorio inestable y la gramaticalidad se exhibe quebrantada para reflejar un sentido y una trascendencia quebrantada. Los referentes se fusionan en un carnaval funesto. No sólo derogan un orden temporal de la finitud irremediable, sino también descentran el espacio en que esos referentes son convocados. La órbita de los signos que ocupan el centro de irradiación "son el contenido latente de otro discurso". Implica un desplazamiento de un nivel de existencia en el ámbito proposicional de la estructura de superficie (lineal y cotidiano), hacia un territorio profundo (o del contenido) que subyace a la estructura superficial y polivalente. La correspondencia entre ambos niveles, determina el sentido plural del texto. Dicho en otros términos, en el ámbito de la recepción de la obra se genera una mayor competencia de sentidos en la medida en que el lector precise de un conocimiento contextual y en este caso biográfico, que le permitirá relacionar unidades de significación con las cuales la obra, por así decirlo, dialoga. Los elementos de la contextualización de la obra permiten establecer unidades de significación o de sentido que corresponden, grosso modo, a las matrices del texto. Tales elementos se desprenden, en el caso de Trilce y Escalas, del contexto biográfico que determina las condiciones de producción del texto.

## II. Vacío y contexto en la profundidad de campo: el topoi (1) de la celda.

La topografía que se desprende de la escritura y su proceso agónico, puede traducirse como la imagen cartográfica de un rizoma en el sentido que lo han expresado los filósofos Deleuze y Guatari en la introducción a *El Antiedipo*.

Tanto un rizoma (2) como un topoi remiten a un campo semiótico altamente codificado, están, en otras palabras, sobredeterminados semióticamente. Desde este punto de vista, la experiencia carcelaria se textualiza como sustracción de un sujeto que exhibe, desde su anulación, la condición apostrófica del tiempo pasado: el pasado le habla y él es su portavoz. La cárcel es el espacio-madriguera de múltiples conexiones que forman rizomas con el discurso. Como lo múltiple debe ser abstraído (3) a  $n-1$ , la matriz tópica de la cárcel aparecerá sinecdoquizada o fragmentada en celda. Gracias a esta modelización (de cárcel a celda), el movimiento de significación cargará a **celda** con todos los signos que componen el topoi de **cárcel**.

Los desplazamientos que determinan el carácter agónico de la escritura-melográfica precisan por derivación y convergencia el lugar en que se carnavalizan los referentes o series de signos que son atraídos al abismo del texto. La condición tópica de la matriz **celda** opera como marco de la carnavalización de los modelos primarios en que se desarticula el texto. Pero lo que interesa es cómo se realiza el funcionamiento transformacional de los topoi que generan lo que he llamado profundidad de campo. El carácter extensional de los contenidos de **celda** establecen un vínculo dinámico con el conjunto de signos que forman parte del topoi que corresponde al pasado de la emisión (y el enunciado) del discurso.

Desde esta perspectiva lo que genera el topoi (1) **celda** es un despliegue sémico de una serie de signos que forman un segundo conjunto (topoi 2) de variables que se articulan y forman rizoma

con un mismo campo semántico.

La disposición tópica de **celda** y el alcance modélico que determina el plano del enunciado ya se prefiguraba en una carta enviada por Vallejo a su amigo Oscar Imaña: "*En **mi celda** leo de cuando en cuando; muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal. Es cosa fea ésta, Óscar. También escribo de vez en vez, y si viene a mi alma algún aliento dulce, es la **luz del recuerdo**... ¡Oh el recuerdo en la prisión! Cómo él llega y cae en el corazón, y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta...*" (4)

El lugar de la expresión aparece determinado por la privación de la libertad animal, que como veremos actuará sobre la obra invertidamente: en términos de contenido liberado por la transgresión de normas formales (alteraciones morfosintácticas); lo que se traduce en la inscripción de una escritura melografiada: "Tendíme en **son** de tercera parte, / mas la tarde -qué la bamos a hhazer- / se anilla en mi cabeza, furiosamente / a no querer dosificarse en madre. Son / los anillos. (...) Toda la canción/ cuadrada en tres silencios. / Calor. Ovario. Casi transparencia..."(T IV). Tal disposición invertida configura la producción y recepción de discursos poéticos alimentados por la luz del recuerdo que a su vez y en una metáfora cargada de futurismo: aceitan con melancolía la máquina ya tan descompuesta del sujeto emisor del texto. La descomposición que exhibe se transfiere al lugar desde el cual se enuncia (celda) como en un proceso dialéctico entre los signos, de tal forma que éstos exhiben también una descomposición arquitectónica de la materia. Así en T LVII:

**En la celda, en lo sólido, también**  
se acurrucan los rincones.

Arreglo los desnudos que se ajan,  
se doblan, se harapan.

Apéome del caballo jadeante, bufando  
líneas de bofetadas y de horizontes;  
espumoso pie contra tres cascos.  
Y le ayudo: Anda, animal!

Se tornaría menos, siempre menos, de lo  
que tocase erogar,  
**en la celda, en lo líquido.**

El compañero de prisión comía el trigo  
de las lomas, con mi propia cuchara,  
cuando, a la mesa de mis padres, niño,  
me quedaba dormido masticando.

Le soplo al otro:  
Vuelve, sal por la otra esquina;  
apura... aprisa... apronta!

E inadvertido aduzco, planeo,  
cabe camastro desvencijado, piadoso:  
No creas. Aquel médico era un hombre sano.

Ya no reiré cuando mi madre rece  
en infancia y en domingo, a las cuatro  
de la madrugada, por los caminantes,  
encarcelados,  
enfermos  
y pobres.

(...)

### En la celda, en el gas ilimitado

hasta redondearse en la condensación,  
¿quién tropieza por afuera?

Deseo solidificado que se desintegra hasta el gas ilimitado; habría que preguntarse ¿qué es lo que se condensa en la transformación de los materiales, en la licuefacción del entorno? El orden temporal se funde a la consistencia del contenido, con el cual expresa una coherencia que se derrite en las coordenadas espacio-temporales, hasta la afección de lo sustraído: la libertad animal es transferida a una escritura animalizada. La escritura deviene animal de madriguera como en la obra de Kafka: no hay consideración y tampoco salida (5).

El contexto se inscribe como sentido y desasosiego sobre la superficie, la consistencia de una escritura atrapada que termina por personificar el espacio, ejercitando un diálogo que enumera un orden caótico. Ese lugar trazado se textualiza a través del desorden de una escritura cuadrada en tres silencios:

Criadero de nervios, mala brecha,  
por sus cuatro rincones cómo arranca  
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,  
si estuvieras aquí, si vieras hasta  
qué hora son cuatro estas paredes.  
Contra ellas seríamos contigo, los dos,  
más dos que nunca. Y ni lloraras,  
di, libertadora!

Y sólo yo me voy quedando,  
con la diestra, que hace por ambas manos,  
en alto, en busca de terciario brazo  
que ha de pupilar, entre mi dónde  
y mi cuándo, esta mayoría inválida de hombre.  
(TXVIII)

Descentramiento que *juega* y se sustituye directamente sin mediaciones articulatorias; esta escritura suspende cualquier referencia (metonímica) hasta la fijación de un habla que desdoblándose deja las cosas intactas. La personificación del espacio sitúa el dolor del tiempo como finitud y la soledad de un cuerpo fragmentado: los cuatro rincones, la cuadratura del son abre paso para dejar transitar a la fuga diaria por las extremidades mutiladas de un cuerpo encerrado. Otra convergencia se produce con la mujer que es todas las mujeres, en la convocatoria imposible: "Amorosa llavera de innumerables llaves" en oposición a "las **cuatro** paredes albicantes/ que sin remedio dan al mismo número". ¿Acaso no son cuatro también las paredes donde se escribe, donde se traza una escritura cuneiforme? La poesía es la expresión sintética de una mirada oblicua. La palabra no puede sino plasmarse sobre bromurados declives, sobre la fotografía ausente de la memoria. Es un terciario brazo el que escribe entre mi dónde y mi cuándo, la cartografía *Trilcearia*. Un pronunciamiento sin mediación, escritura melografiada por el descenso sombrío de la interdicción y lo que está *entre* la emisión de lo *visto* y lo *vivido*.

*"Mi compañero de celda hase levantado temprano y está preparando el té cargado que solemos tomar cada mañana, con el pan duro de un nuevo sol sin esperanza. Nos sentamos después a la desnuda mesita, donde el desayuno humea melancólico, dentro de dos porcelanas sin plato. Y estas tazas a pie, blanquísimas ellas y tan limpias, este pan aún tibio sobre el breve y arrollado mantel de damasco, todo este aroma matinal y doméstico, me recuerda mi paterna casa, mi niñez santiaguina, aquellos desayunos de ocho y diez hermanos de mayor a menor, como los carrizos de una antara, entre ellos yo, el último de todos, parado junto a la mesa del comedor, engomado y chorreando el cabello que acababa de peinar a la fuerza una de las hermanitas; en la izquierda mano un bizcocho entero ¡había de ser entero! y con la derecha de rosadas falangitas, hurtando a escondidas el azúcar de granito en granito..." (5)*

El exceso pone en órbita al cuerpo desterritorializado por el deseo: "Hoy vienes apenas me he

levantado./ El establo está divinamente meado / y excrementado por la vaca inocente / y el inocente asno y el gallo inocente." El deseo, el mismo deseo que imanta todos los objetos personificados, vueltos directamente palabra y arrojado incierto:

"Mas si se ha de sufrir de mito a mito,  
y a hablarme llegas masticando hielo,  
mastiquemos brasas,  
ya no hay dónde bajar,  
ya no hay dónde subir..."

Las dos Otilias, como la madre y Mirto, representan los procesos actanciales (y son actantes) con los cuales se teje el carnaval mítico de la muerte; los lineamientos de la fuga, de la imposibilidad y la trizadura del deseo. La equis disertada en la superficie lacerada del cuerpo: "*Ella, a mi lado, en la alcoba, carga el circuito misterioso de mil en mil voltios por segundo. Hay una gota imponderable que corre y se encrespa y arde en todos mis vasos, pugnando por salir; que no está en ninguna parte y vibra, canta llora y muge en mis cinco sentidos y en mi corazón; y que, por fin, afluye, como corriente eléctrica a las puntas.*" Y las mujeres desde las esquinas del cuerpo, desde sus extremidades, se confunden bajo el mismo emblema de la multiplicidad: "*Arreglo los desnudos que se ajan, se doblan, se harapan...*" y el espacio se carga con una amada pulsional que es también amenaza. Todos los abismos:

(...)  
Ella, vibrando y forcejeando,  
pegando grittttos,  
soltando arduos, chsporrotiantes silencios,  
orinándose de natural grandor,  
en unánimes postes surgentes,  
acaba por ser todos los guarismos,  
la vida entera.

(TXLVIII)

Esa mujer que personifica las ausencias atraviesa todos los sentidos, informa un rizoma que territorializa por un circuito misterioso: el espectáculo del vacío hipercodificado por el sexo que deviene pensamiento, imagen que surca el muro antártico de la celda:

Pienso en tu sexo.  
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,  
ante el ijar maduro del día.  
Palpo el botón de dicha, está en sazón.  
Y muere un sentimiento antiguo  
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico  
y armonioso que el vientre de la Sombra,  
aunque la Muerte concibe y pare  
de Dios mismo.  
Oh conciencia,  
pienso, sí, en el bruto libre  
que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.  
Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse!  
(TXIII)

Escritura hipostasiada de alteridad, diálogo de silencios después de la simultánea convergencia entre el desastre y lo que calla en, y por, la dispersión. Sinestesia, figura y contrafigura: (...) "El sexo no es una diferencia específica entre otras. Está al margen de la división lógica en géneros y especies. Esta división, sin duda, no llega nunca a alcanzar un contenido empírico. Pero no es ello lo que impide dar cuenta de la diferencia sexual. La diferencia sexual es una estructura

formal, pero una estructura formal que **troquela** la realidad de otro modo y condiciona la posibilidad misma de la realidad como multiplicidad, contra la unidad del ser (...) El otro en cuanto otro no es aquí un objeto que se torna nuestro o que se convierte en nosotros: al contrario se retira en su misterio" (6) Ese troquelar con la misma sonda de la bulla (sin consideración) hasta que "El sexo sangre de la amada que se queja/ dulzorada, de portar tanto/ por tan punto ridículo./ Y el circuito/ entre nuestro pobre día y la noche grande, / a las dos de la tarde inmoral" . El tránsito por la alteridad del cuerpo que se emblematisa, deviene modelo a través del cual se informa una melodía y un tono anterior a la escritura, entendida esta como acto de habla que se articula y desarticula sobre la base de una sustitución que en la zona tríclica: intercambia el código logocéntrico (de la tradición) por el melocéntrico (de la ruptura que lo carnaliza). Inversión extrema. La palabra cede el lugar que ocupaba en el centro (logocentrismo) para dar paso a la melodía, el ritmo y la melodía de un tono múltiple (melocentrismo). Oralidad que se lamenta desde la imagen y fisura de una existencia definitiva y marcada por la finitud. En este sentido habla Vallejo de una escritura melografiada por su (im)propio reflejo en Trilce; eco de un tono en que el universo referencial emerge carnalizado por la música interior de otro mundo: "Lo que me importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice, en efecto, es susceptible de pasar a otro idioma; pero el tono con que eso se dice, no. El tono queda inamovible en las palabras del idioma original en el que fue concebido y creado (...), se traducen las grandes ideas, pero no se traducen los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida que residen en el giro del lenguaje..." La libertad animal de una escritura que se desplaza tonalmente dibuja sobre la consistencia de la palabra los lineamientos de fuga y precipitación. Mundo oblicuo que muchas veces se lo ha emparentado con el cubismo porque precisa de una visión que deconstruye la realidad, hasta penetrar en la dimensión alterológica de los objetos. Caída invertida, lo que se precipita sube para marcar su territorio diferido de toda lógica convencional:

(...)

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?  
Temo me quede con algún flanco seco;  
temo que ella se vaya, sin haberme probado  
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
por las que,  
para dar armonía,  
hay siempre que subir ¡nunca bajar!  
¿No subimos acaso para abajo?

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

(T. LXXVII)

Poesía de los tímpanos alucinados, poesía que canta y hace del canto el lugar de la fuga átona de la crisis.(7) Expresión que patentiza la fisura del nombre, la imagen fragmentada de un nombrar desde la zozobra y del espacio descentrado. Tradición y saber en crisis (9): Vallejo generó su propia vanguardia. Número del tiempo, sinécdotizado "a las seis de la tarde/ DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES..."; el defecar consagrado de una poesía fisiológica/ musical que transgrede desde la insularidad del corazón y el abandono:

Este piano viaja para adentro,  
viaja a saltos alegres.  
Luego medita en ferrado reposo,  
clavado con diez horizontes  
(...)

Piano oscuro ¿a quién atisbas  
con tu sordera que me oye,  
con tu mudez que me asorda?  
Oh pulso misterioso.

(TXLIV)

El impulso, la emergencia de tal ocupación rítmica del espacio en que se atisban movimientos de contradicción, interfiere y suspende la emisión de una palabra anterior a la insistencia. Se oculta

el ritmo de un naufragio inevitable.

La literatura suspende en el signo una transferencia que le es pertinente al cuerpo; transferencia o intercambio de una clausura inestable y discreta de referentes aniquilados. El escritor desaparece tras la pérdida radical del cuerpo en la escritura y su vacío. La bulla habla por la boca que calla. Pulso misterioso.

Obra que se ausenta de su impropio lugar: no hay autoridad ni reflexión, ni referente.

"NADA HABRÁ TENIDO LUGAR SINO EL LUGAR." (Mallarmé).

en la disposición de una muerto-grafía como huella que desaparece o se confunde, en una obra desorientada, sin sentido: montaje coherente que transgrede la cohesión. Un acto de habla que se desdice sobre la multiplicidad potente de orfandad y extensión:

*Trilce*

*Hay un lugar que yo me sé  
en este mundo, nada menos,  
adonde nunca llegaremos.*

*(...)*

*-Cerrad aquella puerta que  
está entreabierta en las entrañas  
de ese espejo...*

*-No se puede cerrar. No se  
puede llegar nunca a aquel sitio  
do van en rama los pestillos.*

*Tal es el lugar que yo me sé.*

Diríase una escritura amordazada por la forma de una palabra que falta a su plasticidad semántica: no se puede dilucidar el dolor a través del sentido, en el dolor no hay logos, hay el gritttto del cuerpo que se bifurca sin consideraciones, posterioridad desgarrada agonía.

Escritura numeral y antitética: supone todo lo que pueda decirse sobre ella porque es continente en el lugar donde no está contenida. Expresión invertida, desierto. Desprendimiento caleidoscópico, herida abierta sobre el extravío de la especulación temporal, extravío mortal de una afirmación absoluta.

## **Bibliografía**

1 Vallejo, César: *Obra Poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Editorial Universitaria, Colección Archivos, Madrid (primera reimpresión), 1997. *Poesías completas 1918-1938*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1949. *Novelas y Cuentos Completos*. Francisco Moncloa Editores, Lima, 1967.

2 Flores, Angel: *Aproximaciones a César Vallejo*. Editorial Las Américas, Nueva York, 1971.

3 Yurkievich, Saúl: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Editorial Ariel, Barcelona, 1984.

4 Escalante, Evodio: *Retornar a Trilce*, en *Revista Universidad de México* N° 495. 1992.

5 Levinas, Emmanuel. *El Tiempo y el Otro*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1993.

6 Riffaterre, Michael. *Sobredeterminación Semántica en Poesía*. Fotocopia sin referencia bibliográfica. Dpto. de literatura, U. de Chile.

7 Deleuze, Gilles y Guatari, Félix. *RIZOMA*. Premia editorial. México, 1978.

## NOTAS.

1.- Para una adecuada comprensión del concepto operativo remito al texto *Retórica y metafísica* de H. Meyer, especialmente el capítulo dedicado al problema Topoi. Baste señalar aquí que se entiende por topoi, grosso modo: a) Sujeto semántico en la medida que constituye un lugar o punto por el cual todas las series significan posibilidad. b) Pliegue sémico de una serie de signos, así como las variables de un campo semántico. En este sentido se trata de una constelación de signos, de carácter extensional. c) La extensión o territorio que cubre un topoi se denomina alcance tópico. Así desde el topoi nuclear cárcel se despliegan distintas series de signos que remiten a la misma estructura, permanecen en el campo del mismo topoi.

2.- "Substraer lo único de la multiplicidad a constituir; escribir a n-1. A este sistema se le podría llamar rizoma. Un rizoma como tronco subterráneo se distingue totalmente de las raíces y raicillas. Los bulbos, los tubérculos son rizomas (...) Incluso hay animales que los son por lo que respecta a su forma de manada; las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en cuanto a todas sus funciones de hábitat, de previsión, de desplazamiento, de evasión y de ruptura. El rizoma en sí posee muy diversas formas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos, hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos. Cuando las ratas se deslizan unas bajo las otras." Deleuze, Guilles y Guatari, Felix. RIZOMA . Premio editorial. México, 1978.

3.- Pasado que emerge representado por distintas figuras a las cuales el sujeto apela, como puede verse en T III: "Aguedita, Nativa, Miguel?/ Llamo, busco al tanteo en la oscuridad./ No me vayan a haber dejado solo,/ y el único recluso sea yo."

4.- Carta a Oscar Imaña ( 12 de febrero, 1921) en Ferrari, Américo op. cit. Cabe señalar que en los 112 días que Vallejo permanece en prisión tiene lugar la creación de parte importante de sus dos obras, escritas simultáneamente, Trilce y Escalas.

5.- "La otra experiencia determinante en los años de Trilce es la de la cárcel, a raíz de una participación que absurdamente se le achacó a Vallejo en los disturbios que ocurrieron en Santiago de Chuco el 1 de agosto de 1920 (...) Vallejo había pasado dos meses de vacaciones en su pueblo; ya de vuelta a Trujillo a principios de julio, decide repentinamente regresar a Santiago, donde debían celebrarse las fiestas del patrón del pueblo y donde la situación política era, dice Espejo, "sumamente candente". Después de la asonada del 1 de agosto un juez instructor enviado de Trujillo ordena la detención de doce personas, entre las cuales estaban César Vallejo y dos de sus hermanos, Víctor y Manuel. A fines de agosto se le encausa como instigador intelectual de los sucesos, y entonces se esconde en la casa que Antenor Orrego poseía en Masinche, cerca de Trujillo. El 7 de noviembre es detenido en Trujillo y permanece en la cárcel de esta ciudad hasta el 26 de febrero de 1921. La experiencia de la cárcel fue precedida pues por la angustia de más de dos meses de persecución y vida clandestina." Ferrari, Américo. Trilce. En Vallejo, César. *Obra Poética*, p. 162. Edición crítica de Américo Ferrari. Editorial Universitaria, Colección Archivos, Madrid (primera reimpresión), 1997.

6.- Vallejo, César. *Novelas y Cuentos Completos*. Francisco Moncloa Editores, Lima, 1967 volver

7.- Levinas, Emmanuel. *El Tiempo y el Otro*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1993. p. 128. volver

8.- Vallejo, César. *Obra Poética*. Op. cit.

9.- Acrisis. Tilia, acuéstate." (TXLII).