

***TRILCE*, CON DESPARPAJO Y EN COMUNIÓN:  
LA CELEBRACIÓN DEL CUERPO Y DE LOS AFECTOS**

***TRILCE*, WITHOUT EASE AND IN COMMUNION:  
CELEBRATION OF THE BODY AND AFFECTIONS**

JORGE CHEN SHAM  
*Universidad de Costa Rica*

RESUMEN:

*Trilce*, en ese juego verbal y de imágenes visionarias cargadas de un extrañamiento, hace del lenguaje una celebración de la palabra, tal y como pretendían también las vanguardias, y nos presenta unos poemas claves para el trastocamiento del deseo y la búsqueda del cuerpo femenino. Poemas como el “IX”, el “XIII” marcan este ascenso de una invitación amorosa que comienza en el cuerpo, para que otros como el “XV” establezca el lugar de “lecho amoroso” y termine en “XLV” en un elogio de espacio de convivencia y de afectos. Este trabajo desarrollará este itinerario que, estratégicamente, marca la colocación de los poemas en la sucesión del poemario en tanto progresión y deseo.

PALABRAS CLAVES:

César Vallejo, poesía peruana, *Trilce*, erotismo celebratorio y cuerpo femenino.

ABSTRACT:

*Trilce*, in that verbal game and visionary images charged with a strangeness, makes language into a celebration of the word, just as the avant-garde intended, and presents us some key poems for the disruption of desire and the search for the female body. Poems like the “IX”, the “XIII” mark this ascent of a loving invitation that begins in the body, so that others like the “XV” establish the place of “love bed” and end in “XLV” in a praise of space for coexistence and affection. This work will develop this itinerary that, strategically, marks the placement of the poems within the collection as progression and desire.

KEY WORDS:

César Vallejo, Peruvian poetry, *Trilce*, joyful eroticism, and female body.

El canon de belleza femenina obedece a una representación iconográfica que catapultó la tradición petrarquista en un retrato de la amada, para que sus rasgos corporales estén cargados de esa combinación entre lo suntuario-preciosista y lo floral-vegetal, a partir, eso sí, de una equivalencia entre cualidades morales y cualidades físicas (Matas Caballero, 2001: 78). Su imaginario responde a un elogio de la belleza relacionado con la juventud y la lozanía, para que la hermosura sea un asunto de aquello que los “ojos” y la mirada pueden atisbar y contemplar: cabellos rubios, ojos luminosos, boca carmesí o rubí, tez blanca y cuello largo y acendrado, dentro de un trasunto de lo corpóreo y la virtud incontestable de la dama que Petrarca y la tradición de los trovadores ensalza y pone en circulación en la poesía occidental. Esto no cambiará ostensiblemente hasta finales del siglo XIX, cuando el cuerpo desnudo (que se desviste y por eso se puede dibujar y observar) se pone bajo el tapete del lienzo y de la pluma de los escritores, los cuales ahora pueden acceder y enaltecer las condiciones de dicho cuerpo desnudo, ahora al alcance de la voluptuosidad, la materialidad física y carnal, la atracción y la celebración amorosa. La belleza sensible pasaba por unas mediaciones que la vista, el más perfecto de los sentidos, debía transparentar según la relectura que el neoplatonismo del siglo XVI hace en la preponderancia de los códigos de aceptación social, tales como la vestimenta, los afeites y el realce suntuario (Serés, 1996: 68), mientras que, en el siglo XX, y gracias a las vanguardias de los años 20, el cuerpo será desprovisto de todo aquello que lo tapa y lo “normativiza” por un lado y, por otro, perturba a los ojos de la decencia y del burgués candoroso, produciéndose el movimiento inverso: desvestir el cuerpo, desnudarlo y gozar de la plenitud de la carne y de su ascenso vertiginoso a las cimas del “amor” sin tapujos y sin miramientos.

Sirva este breve recorrido, nunca exhaustivo aunque sí muy puntual, para plantear lo que está en juego en la retórica del cuerpo y el erotismo exultante de César Vallejo en *Trilce* (Lima, 1922; segunda edición Madrid, 1930). El efecto renovador, tanto de experimentación como del juego con el lenguaje, hace de este poemario un claro ejemplo de las transformaciones que las vanguardias españolas e hispanoamericanas producen en el campo cultural. En “La vanguardia artística hasta los años treinta”, Jaime Brihuela señala cómo estas siguen la misma evolución de sus similares europeas; su rechazo a la burguesía y a una noción utilitaria del arte es su caballo de batalla; fundamentalmente se ocuparon de los problemas del lenguaje (1982: 73), porque si no se conoce con qué posición estética y con qué objetos se trabaja, ¿cómo puede renovarse? Pregunta indispensable para luego acometer el siguiente interrogante, que sus manifiestos y su puesta en práctica de la teoría plantean: ¿qué tipo de acto y acción se realiza? ¿Es creación a la manera tradicional o es un trabajo como el de las manufacturas o fábricas? Y tras estas preguntas, repensar, al final, la noción del artista que se desprende o se aborda en sus manifiestos y proclamas.

Jaime Brihuega insiste en la consonancia de la renovación española (y agregamos nosotros también hispanoamericana) dentro del concierto europeo, puesto que “el grado de conciencia de emulación” (1982: 74) implicaba comprender su identificación con el “cosmopolitismo” (ser ciudadano del mundo y estar hermanados por la misma búsqueda de unos ideales loables del arte) como con la “modernidad” (vivir una época de grandes cambios y transformaciones positivas para la humanidad). Con el término “apodíctico” (1982: 75), Brihuega habla de la necesidad de incorporar y comprender lo que se juega en una España, periférica y marginal, que mira hacia la modernización de su país, frente las grandes renovaciones de Europa de principios del XX, sin el lastre de la religión católica y de ese miedo a la ciencia y el progreso. Lo mismo vale para el caso hispanoamericano, para que un poemario como *Trilce* tenga su lugar y su fuerza de arrastre. La expresión la utilizaba muy tempranamente Guillermo de Torre en su artículo en la revista *Mediodía* de agosto de 1927,<sup>1</sup> para dimensionar el efecto que los procedimientos de esta nueva sensibilidad acarrearán sobre el lector, pues se refería a “una *boutade* intencionada por contraste de reacción contra la fuerza de los elementos modernos” (1982: 213, la cursiva es del autor). El choque del lector es inmediato y, ya sea una tomadura de pelo, ya sea una broma que pone en juego el paroxismo del humor y el enrevesamiento del lenguaje, para que *Trilce* se convierta en lo que José Ortega y Gasset también quería en el ámbito del arte de las vanguardias, su efecto es una nueva sensibilidad que impone la necesidad de estilizar. El artista hace de la “voluntad de estilo” (1987: 67) el gesto esencial de la creación artística y el filósofo español lo confirmaba de la siguiente manera: “De donde resulta que la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto, el camino real del arte. Porque este camino se llama “voluntad de estilo”. Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar” (1987: 67). Y esta representación extraordinaria e insólita la queremos desarrollar en este aspecto clave para las vanguardias de los años 20 del siglo pasado en lo que se refiere a su percepción del cuerpo femenino, como puede verse también en las mujeres desnudas de Picasso o Miró, las figuras alargadas de Modigliani, el decadentismo y las *femmes fatales*, etc. No se trata de realizar un balance histórico de esta problemática; la aparición del cuerpo y del cuerpo “desnudo”, es decir, mostrado y enumerado en sus partes, es algo a lo que se atrevió desde muy temprano la pintura y las demás artes visuales tales como la escultura y la arquitectura, para que aparecieran artistas que, en un afán provocador y sensual, los mostraran; ejemplos de esto hay desde el Renacimiento hasta que en los movimientos renovadores de la pintura se hace ostensible y un caballo de batalla. Pero en la literatura las excepcio-

<sup>1</sup> Cito por la antología de Brihuega, la revista tiene su sede en Sevilla.

nes son pocas y se relacionan con la provocación que, dentro de la marginalidad, podían producir los *ars amandi* y la picaresca cortesana.<sup>2</sup> No se trata de establecer equivalencias y analogías metafóricas del cuerpo en donde el placer y goce, la caricia sensual, la mostración corporal, todas ellas se cubren en la ornamentación de la palabra,<sup>3</sup> subterfugio que sí ha utilizado la literatura y, principalmente, la poesía en tanto “*austeridad de las apariencias*” (Rosa, 1999: 15, las cursivas son del autor). Todo lo contrario, se trata entonces de transgredir y perturbar las apariencias de lo consuetudinario y de lo normativizado, desbordar el marco del vestido o del disfraz con el fin de centrarse primeramente en la materialidad del cuerpo, mostrar “la fuerza energética” de la sustancia corporal en su inmediatez, sin tapujos, con ese desarrollo que a finales del siglo XIX tuvo la danza o el ballet, o la aparición de las primeras fotografías con desnudos, por ejemplo. La mostración del cuerpo desnudo la realiza también César Vallejo en el poema IX, cuando el rompimiento de las reglas gramaticales (Guzmán, 1991: 105-106)<sup>4</sup> sorprende y desestabiliza al lector de entrada en la primera estrofa del poema:

Vusco volvvver de golpe el golpe.  
 Sus dos hojas anchas, su válvula  
 que se abre en succulenta recepción  
 de multiplicando a multiplicador,  
 (v. 5) su condición excelente para el placer,  
 todo avía verdad. (Vallejo, 1988: 178)<sup>5</sup>

El grafema “v”, que marca el rompimiento de la página del poema y la búsqueda de equivalencias, llama la atención para imponer la percepción visual y el acercamiento frontal sobre los genitales femeninos y las zonas erógenas, “que *activa* la imaginación del lector” (Gubern, 2005: 17, la cursiva es del autor) con esa obturación (*close up*) sobre la vagina y su elemento ausente, la boca del amante masculino, quien tiene y guarda la iniciativa. El inicio del acto amoroso y la capacidad de maniobrar con la destreza del que estimula y se regodea comienzan en la “vulva”, que

<sup>2</sup> El ejemplo clave sería el italiano Pietro Aretino y sus sonetos, provocadores y lujuriosos en donde el coito y las relaciones anales están al orden del día.

<sup>3</sup> Tal y como sugiere Nicolás Rosa para el sistema de compensaciones en las que la belleza y el goce entran con el lenguaje monetario, la inflación de los metales y joyas, la ornamentación floral y del vestido (1999: 14-15).

<sup>4</sup> Guzmán retoma lo que ha dicho la crítica sobre estas aparentes agramaticalidades del poema IX.

<sup>5</sup> No se trata de problemas de transcripción; este y otros poemas pretenden quebrar el orden de la lengua para trastocar todas las reglas de percepción y de estructuración de la escena amorosa. La intencionalidad poética se relaciona en efecto con la transgresión.

se describe de dos maneras en el verso 2, anatómica (“Sus dos hojas”) y metafóricamente utilizando la noción de una máquina perfecta (“su válvula”). Con lo anterior, comprendemos que el verso 1 adquiere todo el sentido de señalamiento del cuerpo femenino con el “Vusco volvvver de golpe el golpe” dentro de un movimiento desahogado y *in crescendo*, que su repetición ternaria en el poema (versos 1, 7 y 14) y al comienzo de cada estrofa incrementa, dentro de una consumación y movimiento desahogado de ambos amantes, para que el verso 4 lo refuerce “de multiplicando a multiplicador”.<sup>6</sup> La fruición erótica se acompaña aquí de una semántica que apela a lo gustativo del deglutir y del devorar (“en succulenta recepción”, indica el verso 3), de modo que se plantea el potencial energético de la sexualidad libre y sin ataduras, de los cuerpos en celebración. A ello responde, en la sistemática del poema, claramente el juego grafemático entre “v” y “b”, que se despliega en las otras dos estrofas dentro de una combinación y reversibilidad de los cuerpos de los dos amantes, que los significantes performan y actualizan en una suerte de escena grandilocuente y exultante; veamos las siguientes estrofas:

Busco volvvver de golpe el golpe  
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades  
a treintidós cables y sus múltiples,  
(v. 10) se arrequintan pelo por pelo  
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,  
y no vivo entonces ausencia,  
ni al tacto.

Fallo volver de golpe el golpe.  
(v. 15) No ensillaremos jamás el tesoro Vaveo  
de egoísmo y de aquel ludir mortal  
de sábana,  
desque la mujer esta  
¡cuánto pesa de general! (Vallejo, 1988:178)

Todo el poema trastoca nuestras normas lingüísticas en un ritmo ternario que no solo implica tomar en consideración la confusión grafemática entre “v” y “b” y su reversibilidad motivada, cuando tenemos alternancia entre “Vusco” (v.1) y “Busco” (v. 7), sino también entre “volvvver” (v. 1) y “bolver” (v. 14), con lo cual se desestabiliza cualquier tentativa de un orden o regla aunque sea interna y, lo mejor de todo, lo hace minando las expectativas del lector, enfrentado a lo inusual y a la motivación

---

<sup>6</sup> Pero no de toda la “anatomía sexual femenina”, como indica Guzmán (2000: 106).

lingüística en el sentido sausseriano del término,<sup>7</sup> porque no respeta ningún código racional o lógico y se recupera la dimensión material del lenguaje poético (Núñez Ramos, 1998: 47), para que la función lúdica se active dentro de “un juego combinatorio que opera sobre los elementos sensoriales del lenguaje y un juego de imitación que opera con la relación entre el significado y la realidad, entre el signo y el mundo” (Núñez Ramos, 1998: 48). De manera que, enfrentados a este ludismo del lenguaje y de sus potencialidades, lo vocal-fonético del “volvver” en cuanto entonación e intensidad activa también el cuadro-poema de una escena cuyo lugar es el lecho amoroso, en donde los ruidos y las vocalizaciones humanas penetran también a la parte más corporal del lenguaje. Pero nuestra constatación no termina ahí, porque se pone en escena, a lo largo de las tres primeras estrofas que conforman la primera unidad del poema, un ritmo ternario que implica tanto un movimiento de descenso en esa confusión de los cuerpos de los dos amantes que se intercambian y se movilizan en juego de repeticiones/ prestaciones:

v. 1 “volvver”  
 v. 7 “volvver”  
 v. 14 “bolver”

Lo que la página en blanco del poema no le permite a Vallejo acometer en cuanto a la fragmentación y el dinamismo de los versos con una ruptura de la disposición tipográfica (Martínez Fernández, 1996: 53), lo cual sería tal vez contraproducente en su propuesta, sí se compensa de otra forma, es decir, con este exceso de rompimientos en el plano del lenguaje y de una ortografía no tan antojadiza, porque además de los lexemas citados están “avía” (v. 6) y “Vaveo” (v.15), siempre con ese refuerzo del plano escatológico y recordatorio de una sexualidad explícita. Desde este punto de vista, para que el *ars amandi* vallejiano se decante en una obsesión por hacer gozar a la amada y, por lo tanto, centrado en la fantasía masculina, la elección anatómica recaerá en los genitales, mientras la acción de los cuerpos en movimientos apenas se sugiere en la alternancia y en la repetición del plano del significante. La selectividad del encuadre permite reconstruir, como ve también Román Gubern, la mirada y la pulsión fetichista del deseo por “hacerla gozar”, como si fuera “un primer plano prolongado de los genitales en acción” (2005: 30). Las imágenes se suceden como las que se desarrolla en la segunda estrofa en donde la exploración genital continúa con estos inequívocos sexuales: “enveto bolivarianas fragosidades/a treintidós cables y sus múltiples,/ se arrequantan pelo por pelo/ soberanos belfos, los dos tomos de la

<sup>7</sup> Se trata de la idea de Ferdinand de Saussure base de su noción de signo, porque recordemos que las relaciones entre significante y significado son una mera convención en la lengua natural, pero que en el lenguaje poético son el producto de una motivación de los signos.

Obra” (vv. 8-11), los cuales completan el juego oral que el neologismo “enveto” y el hispanoamericano verbo “se arrequantan” subrayan en el acto trepidante de disfrute y de goce, porque la materialidad de la vulva está referida en “fragosidades” y en “soberanos belfos” para terminar con la enjundia y contemplación del verso 11, “los dos tomos de la Obra”.<sup>8</sup> Además, la camaradería y el disfrute libre se anuncian en la tercera estrofa, mientras la materialidad y la corporalidad se dibujan a cada instante, porque el verbo “ludir”, tan rebuscado en el lenguaje amoroso, connota el clímax de los dos cuerpos que, después de la batalla amorosa, se rozan sobre la sábana, la cual ha asistido a su juego de *petite mort*, como se dice en buen francés. La “sábana”, metonimia de cama, es el centro gravitacional de todas las operaciones amorosas; para Michelle Perrot, representa el lugar y el símbolo de ese pacto de unión (2011: 63), de intimidad y de convivencia, que comparten varón y hembra en acoplamiento y unión amorosa. Así, al final, la escena se dirige hacia la distensión de los cuerpos en el verso 19: “¡cuánto pesa de general!”, en un momento en que se anuncia el desenlace de la escena en la contemplación exultante de los versos finales:

(v. 20) Y hembra es el alma de la ausente.  
Y hembra es el alma mía. (Vallejo, 1988: 178)

Por lo tanto, el esquema compositivo del poema responde a uno de tipo sintético, en donde las tres primeras estrofas establecen un bloque marcado por la prestación amorosa y el protagonismo de hablante lírico, el cual se presenta a sí mismo como un consumado amante que sabe cómo abrir las puertas del placer, mientras que el dístico final, “de carácter condensador, sintetizante” (López-Casanova, 1994: 39), plantea el cierre de enjundia y de fusión, cuando la actorialización permite ese viraje sinecdótico (de la parte hacia el todo) con la posibilidad ahora de un cambio de percepción radical, porque se toma conciencia de que la “mujer” (v. 18) que yace junto al amante se transforma en una “hembra” (v. 20) a sus ojos. Si como indica Rosa Ma. Rodríguez Magda, la “sexualidad siempre ha sido consciente o inconscientemente fálica” (1994: 22) y dirigida hacia la satisfacción del varón, la fuerza de la “hembra” se dibuja en esta asimilación que convoca el verso 21 con el “alma” del hablante lírico, para que la técnica del “cunnilingus” sea parte de un *crescendo* de gradación y de goce grandilocuente, los cuales se prolongan al poema XIII, con una estructura sintética también dentro del modelo compositivo de López-Casanova (1994: 36). Veamos sus dos estrofas, anclado ya en la post-unión amorosa y el recuerdo:

---

<sup>8</sup> Hago una interpretación diferente de Guzmán, porque él quiere expandir esta cópula a otras partes corporales que incluyen la boca (los besos) y el pelo enredado, cuando la mía se concentra, como diría Bajtín, en lo bajo escatológico y la preeminencia de la cópula genital; véase (2010: 107-108).

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.

(v. 5) Y muere el 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

(v. 10) de Dios mismo.  
Oh Conciencia, pienso sí, en el bruto libre  
que goza donde quiere, donde puede. (Vallejo, 1988: 184)

De la prestación amatoria, de la tensión y el clímax sexual que se anuncia al final del poema IX y se complementa con la contemplación absorta de la amada, pasamos, en el poema XIII, a la rememoración y al recuerdo del evento. En el encadenamiento progresivo que se produce en el poema XIII, estamos ante la lectura del evento dentro de lo que, desde el punto de vista aspectual, desembocaría en la descripción de la realidad y su plano de actualidad. Así, el mundo y la realidad que rodean al hablante pueden ser descritos de dos formas distintas pero complementarias: describir las cosas que suceden en ese “mundo” o “realidad” o describir la estructura o las propiedades que hacen posible y permiten que acontezca esa situación (Doiz Biezobas, 2001: 137). Por lo anterior, el poema XIII describe una situación que, anclada en el pasado reciente (para nosotros el poema IX), “hace referencia a las propiedades del mundo que hacen posibles que sucedan las situaciones” (Doiz Biezobas, 2001: 138); la repetición simétrica de “Pienso en tu sexo” (vv. 1 y 7) es el motor de ese acto de recuerdo que se describe en ambas estrofas con unos elementos inequívocos de su mostración genital en las sinédoques: “Palpo el botón de dicha, está en sazón” (v. 4) y “surco más prolífico/ y armonioso” (vv. 6-7), mientras que la respectiva mostración corporal recubre el bajo vientre en “pienso en tu sexo, / ante el ijar maduro del día” (vv. 2-3) y “surco más prolífico y armonioso que el vientre de la Sombra” (vv.7-8). Así, el recorrido por el cuerpo femenino se concentra en esa actualización del evento que le otorga su obsesión y su raigambre pasional, cuando las dos estrofas se cierran y se abren respectivamente sobre una correspondencia en forma de “*couplings*”, de equivalencias que se emparejan por posición y por construcción (Núñez Ramos, 1998:154), crucial en la arquitectura de este poema.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Aunque no es el único donde las equivalencias y los paralelismos están al orden de día, de alguna manera estabilizando la dispersión y la fragmentariedad de las innovaciones lingüísticas.



“Y muere el sentimiento antiguo  
degenerado en seso” (vv. 5-6)

“aunque la Muerte concibe y pare  
de Dios mismo” (vv. 9-10)

La pulsión de muerte y de vida, propia del Eros según la interpretación realizada por Herbert Marcuse, da lugar a una liberación. Retomando los trabajos de S. Freud, Marcuse afirma que la cultura reprime los instintos básicos del ser humano, sobre todo la gratificación por ella misma, obligándolo a que restrinja el principio del placer (gozo, satisfacción inmediata, ausencia de represión, receptividad, permisividad) frente a las convenciones morales y éticas (1968: 25-27). ¿Cómo transgredir y liberarse de lo que oprime y coarta la libertad? El principio de placer subsiste en el inconsciente y se encuentra en lucha para resurgir y subyugar los controles y la represión, de manera que estas aspiraciones y deseos pueden convertirse en tabúes y su transgresión sea necesaria para alcanzar una gratificación. Para Marcuse, esta debe pasar principalmente por la utilización de la memoria como recurso terapéutico:

La liberación psicoanalítica de la memoria hace estallar la racionalidad del individuo reprimido. En tanto el conocimiento da lugar al reconocimiento, las prohibidas imágenes e impulsos de la niñez empiezan a decir la verdad que la razón niega. [...] El pasado redescubierto proporciona niveles críticos que han sido convertido en tabús por el presente. (Marcuse, 1968: 31-32)

Así, para restaurar la memoria, de lo vivido a la experiencia que actualiza por medio de la escritura poética, el poema XIII plantea la gratificación y el goce, que el poema IX desinhibe y muestra sin tapujos como si fuera una retórica de apertura. Cuerpo femenino y escritura se hacen solidarios y se interrelacionan, de tal suerte que la memoria así desatada desencadena las imágenes de satisfacción y gratificación en un cierre de poema, de enjundia y de proyecciones auditivas sin control y sin medida:

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.  
(v. 15) Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse! (Vallejo, 1988: 184)

Final apoteósico, para que el campo semántico de la libación y lo melífico se acreciente sobre un cuerpo femenino que responde a diapason y con receptividad, mientras que el paso del verso 15 al 16 sea caracterizado como aquel de la liberación del deseo, que todo lo trastoca y se confunde en una nueva vocalización, tal y como

sucede en el poema IX. Pero ahora el trastocamiento del apóstrofe lírico (“Oh estruendo mudo”) implica ese movimiento desaforado también de los cuerpos y de sus ruidos que cortan la lógica racional y el orden de la página, para que la efervescencia sea concomitante con el lecho amoroso, lugar de las “prácticas de las parejas, sus gestos y susurros, sus deseos y saciedades, sus ardores y lasitudes” (Perrot 2011: 68), que César Vallejo intenta reproducir en estos poemas. Ahora bien, sus prolongaciones no se hacen esperar en el poema XV, en donde la tradición del nocturno poético se interpreta dentro de esa correlación entre los mecanismos poéticos y el perfeccionamiento de la vida psíquica del artista. Para el Romanticismo, este crecimiento espiritual del poeta solo es posible si dejamos la realidad cotidiana y tangible y se perfecciona la vida interior, restitutiva y reintegrativa, con el propio yo y el cosmos, porque “para ellos [los románticos], son precisamente el sueño y los demás estados “subjetivos” los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que “es más nosotros mismos” que nuestra misma conciencia” (Béguin, 1993: 29). La noche es ese tiempo perfecto e ideal que estimula esas transformaciones del espíritu; su forma más completa para intentar captar e interpretar este estado de conciencia intensificada o de funcionamiento perturbador será el nocturno (Chen Sham, 2010: 92). La ensoñación y los procesos de imaginativos llevarán al límite esa confrontación con los grandes fantasmas del poeta: la existencia y la mortalidad, la trascendencia divina y la regeneración cósmica, el amor en todas sus tesituras.

Así, en el poema XV la noche interpela y exige de César Vallejo volver sobre la experiencia extática de Eros, ese estado de embriaguez y de contemplación absorta, que impele al hablante lírico a despojarse de todas las inhibiciones, desnudarse y transitar por el espacio de la rememoración:

En el rincón aquel, donde dormimos juntos  
tantas noches, ahora me he sentado  
a caminar. La cuja de los novios difuntos  
fue sacada, o talvez qué habrá pasado. (Vallejo 1988: 186)

Se dibuja un escenario: el dormitorio, es decir, la alcoba o el lecho que comparten los amantes. Ese “rincón” (v. 1), centro de las complicidades y del ámbito de la intimidad, se vuelve un lugar de inquietudes y de asombros; la zozobra se manifiesta en la contradicción corporal que implica la acción verbal “me he sentado a caminar” (vv. 2-3), para que el encabalgamiento traduzca la alternancia entre reposo y acción de quien está ahora intranquilo. No solo dibuja una preocupación del individuo bordeando y rodeando el cuarto, sino también se establece una primera ausencia, la “cuja” (v. 3), inerte y sin uso, radicaliza el silencio, porque la cama ya no ofrece la

vista acostumbrada. La primera unidad crea esa atmósfera propia de quien se siente solo y melancólico frente a la ausencia de la amada, que se plantea en la segunda parte del poema:

- (v. 5) Has venido temprano a otros asuntos  
y ya no estás. Es el rincón  
donde a tu lado, leí una noche,  
entre tus tiernos puntos,  
un cuento de Daudet. Es el rincón  
(v. 10) amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días  
de verano idos, tu entrar y salir,  
poca y harta y pálida por los cuartos.  
(Vallejo 1988: 186)

La ausencia desencadena el recuerdo, mientras que la amada tiene el estatuto de un fantasma que aparece y desaparece, lo cual entronca con nuestra tradición occidental de las figuras etéreas que representan el ideal femenino. Ahora bien, el poema aborda la ausencia de la amada; su terreno compartido es ese “rincón” que les pertenece y que han disfrutado en intimidad, lo cual, por traslación metafórica, dispara la conciencia y el recuerdo, que se reactualiza de dos maneras: la primera contada en forma de un acontecimiento único y extraordinario entre los versos 7 a 9; la segunda, narrada iterativamente dentro de un tiempo prologando “de veranos idos” (v. 12). Lo anterior permite difuminar cualquier recuerdo exacto para instaurar el tiempo de la ensoñación y de una relación pletórica, alejada del desenfreno del disfrute sexual pero que tiene siempre como escenario, la cama. Así, ese lecho amoroso que se anuncia en su radicalidad en los poemas IX y XIII como centro de la fruición amorosa, ahora es el espacio de la distensión y de la ausencia, tal y como los versos 12 y 13 desarrollan con ese movimiento y ajeteo por las habitaciones: “tu entrar y salir, / poca y harta y pálida por los cuartos”. La rememoración es el motor de esta necesidad de que el recuerdo pueda mantener no tanto el contacto como ese vínculo con el pasado, para que el amante melancólico ahora comprenda esa ausencia que lo llena de amargura y tristeza:

- En esta noche pluviosa,  
(v. 15) ya lejos de ambos dos, salto de pronto...  
Son dos puertas abriéndose, cerrándose,

dos puertas que al viento van y vienen  
sombra a sombra. (Vallejo, 1988[186])

Mientras los recuerdos y el escenario doméstico disparan la contingencia del tiempo, la ambientación final no puede ser la más atractiva y significativa desde el punto de vista de la noche: además es lluviosa, con el viento que se incrusta en la casa vacía y hace que el silencio intensifique tanto el vacío como la soledad. Las puertas se abren y se cierran creando una atmósfera propia para que las fuerzas sobrenaturales y los espectros encuentren su asidero, el último verso desde el punto de vista de la página conforma la cruel e ineluctable verdad, la única, la separación que no solo la muerte ha causado, sino también el vacío ensordecedor que la misma ausencia vuelve inservible ya en la “cuja” sin los enamorados. El lecho amoroso, más prosaicamente la cama, no es más un lugar para los efluvios y el encuentro amoroso; la ausencia pesa y sobresale en la noche inquietante. Esa misma sensación de indefensión y de abandono, el poema XLV la traslada a un escenario marino también nocturno; el encuentro con el mar ya no produce la reacción consabida de reintegración en la primera unidad del poema:

Me desvinculo del mar  
cuando vienen las aguas a mí.

Salgamos siempre. Saboreemos  
la canción estupenda, la canción dicha  
(v. 5) por los labios inferiores del deseo.  
Oh prodigiosa doncella.  
Pasa la brisa sin sal. (Vallejo, 1988: 224)

Las aguas del mar en su vaivén no ofrecen ese movimiento de reintegración que obstaculiza el verbo del primer verso, “desvincular”. Por la estructura del poema, el modelo compositivo, según la metodología de López-Casanova, es el analítico, en donde la base-afirmación (vv. 1-2) se explica en el ulterior desarrollo y así se justificarían las razones por las cuales el ligamen con el mar no se establece, tal como indican los dos primeros versos, y el yo poético repele sus “aguas”. Esta explicación no se evidenciará hasta el final del poema. Eso sí, se desata el dinamismo material del mar en movimiento, cuyo motor está en el simbolismo de la “imaginación dinámica” según Gastón Bachelard (2003: 29), cuando la energía del mar desencadena la voluntad de crear y fluye como proceso que, dilatándose o contrayéndose, provoca tanto los procesos de conciencia como desata estados de rememoración. indica Ba-

chelard al respecto: “Esta *liquidez* proporciona una excitación psíquica especial, una excitación que atrae las imágenes del agua” (2003: 30, la cursiva es del autor). Efectivamente, la invitación exultante y jubilosa que los verbos “Salgamos siempre” (v. 3) y “Saboreemos” (v. 3) exponen, manifiesta ese deseo del goce y de receptividad amoroso, que magnifican y engrandecen los poemas IX y XIII analizados anteriormente, cuando la imagen de los versos 4 y 5 no puede ser inocente en la secuencia interpretativa que establece este artículo: una ruta y un itinerario amoroso tal y como lo proponemos aquí, porque “la canción dicha / por los labios inferiores del deseo” recuerda tanto los escarceos como la fruición sexual en los que se entonan, en diapasón y en consonancia, ambos amantes y “los labios inferiores” pasan a ser una imagen tal cópula y *ars amandi*. Y esta “canción” percute y repercute en la emoción y el estado anímico, que Wolfgang Kayser desarrolla dentro de ese lenguaje por excelencia de la actitud lírica como lo es la autoexpresión de toda interiorización (1981: 446), de un maravilloso momento, encarnado en la figura del cuerpo femenino (“la doncella”) y el estado embriagador (“Pasa la brisa sin sal”). El revivir ese instante primigenio y maravilloso interroga luego, como en el poema XV, el paso ineluctable del tiempo con la esperanza de un nuevo encuentro:

A lo lejos husmeo los tuétanos  
oyendo el tanteo profundo, a la caza  
(v. 10) de teclas de resaca.  
Y si así diéramos las narices  
en el absurdo,  
nos cubriremos con el oro de no tener nada,  
y empollaremos el ala aún no nacida,  
(v. 15) de la noche, hermana  
de esta ala huérfana del día,  
que a fuerza de ser una ya no es ala. (Vallejo, 1988: 224)

Al convocar la noche, de todas las interrogantes y de todas las inquietudes, el verbo husmear subraya el proceso de meditación que absorbe y concentra al yo poético sobre la condición temporal; un proceso que moviliza todas sus fibras con dos imágenes equivalentes “el tanteo profundo” (v. 9) y “a la caza de teclas” (vv. 9-10), con el fin de enfatizar la magnitud de una labor que no lo deja ni indiferente ni incólume. No sorprende, entonces, la presencia del “absurdo” (v. 12) como desenlace con el que se tropieza el individuo en esta búsqueda que, como tal, parece titanésca e imposible para quien posee la condición mortal y, por lo tanto, humana. Empollar el huevo del cual nacerá el ave es una aspiración radical y visionaria, unir “el ala

aún no nacida de la noche” (vv. 14-15) a “esta ala huérfana del día” (v. 16) se vuelve imposible para quien vive y experimenta la contingencia temporal, el devenir en el que a la noche sigue el día y viceversa. Menos nos sorprenderá, entonces, que esa plenitud y cópula reintegrativa no sea nunca perfecta y sea de naturaleza efímera como la momentánea plenitud del coito o cópula. De esto es consciente, al fin y al cabo, César Vallejo en un itinerario amoroso nunca total y perfecto, porque es de orden humano, cuando sabemos que la unión carnal y, por lo tanto, sexual, es efímera, mientras el deseo perdura y acrecienta cualquiera que sea esta experiencia. El mundo exultante de la pasión y el deseo ahora se ilumina con una dimensión de la realidad temporal: el estadio de la pasión y de resquebrajamiento de toda lógica verbal da paso y corresponde ahora a un entendimiento que acerca al poeta a la contingencia humana y “se hace absurdo”.<sup>10</sup>

En conclusión, Rita Catrina Imboden, en su análisis de las relaciones entre el cuerpo y la poesía, parte de la analogía entre la experiencia poética y la erótica, la cual se manifiesta en la dimensión de las emociones, de la percepción sensible y sensorial con las relaciones intersubjetivas, que los actores o actantes tejen en el ámbito de la comunicación de la lírica (2012: 19); su asidero textual se produce en el cuerpo humano y su posible extensión en el cuerpo del poema, para que la motivación significativa sea el elemento más renovador en las vanguardias y sea, a la vez, el “lazo sensible” (Imboden, 2012: 19) y material que explora y explota César Vallejo en los famosos y sorprendentes poemas IX y XIII, en esa celebración de las prestaciones amoratorias, de la iniciativa amorosa y la ponderación de lo genital, mientras que en poemas XV o XLV, el recuerdo y la memoria del goce pleno, intenso pero pasajero, da paso a un proceso para atrapar, en el *continuum* de lo vivido, unas relaciones y un espacio de los afectos cuyo escenario es la cama y la noche, lugar de confrontación y momento de grandes interrogantes.

Ahora bien, el cuerpo aparece y se “presentifica” (Imboden, 2012: 35) y Vallejo lo hace con una sexualidad abierta y con desparpajo que apela al goce y a la fruición, no cabe la menor duda. Pero en estos poemas, el cuerpo se prolonga, espacialmente hablando, en el cuarto y en el dormitorio, escenario modélico de este deseo y fuego pasional; se vocaliza también en las ganas y en los apetitos con lo que el cuerpo se asocia, para prolongarse en una reflexión sobre el vínculo de los afectos, en la corporeización de los objetos-muebles y lugares (la cama y el cuarto, respectivamente) y en las pasiones convertidas en silencios y ausencias, pues se pone en el tapete de una puesta en escena magistral, que significan siempre las imágenes y las palabras. Eso lo comprendieron siempre con gran entendimiento los poetas de las vanguardias. Un último elemento quisiera compartir, retomando esa alusión a la belleza femenina

<sup>10</sup> Tal y como ve también Federico Schopt en Nicanor Parra o en Pablo Neruda (2010: 221).

dentro de la tradición petrarquista con la que iniciaba este artículo, porque Natalia Fernández Rodríguez ha insistido, en su reciente estudio sobre la mirada y las estrategias de lo visual que inauguran la poesía amorosa ligada al petrarquismo, en el tránsito del espejo que el artista o el poeta encuadran para que se revele y se descubra la figura humana y, sobre todo, el cuerpo femenino, inspiración y motor de la escritura poética. De “*la mimesis de lo visible y la presentación de lo invisible*” (2019: 132, las cursivas son de la autora), la contemplación de la belleza sensible da paso a una desnudez corporal y sensual, la corporalidad se abre paso para que se neutralicen los peligros de la delectación excesiva del cuerpo y desemboque en una conciencia del cuerpo en tanto realidad fisiológica.<sup>11</sup>

## **Bibliografía**

- Bachelard, Gaston (2003). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 4.ª reimpresión.
- Béguin, Albert (1993). *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2.ª reimpresión.
- Brihuega, Jaime (1982). “La vanguardia artística hasta los años treinta: algunas bases para un debate”. Jaime Brihuega (ed.). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2.ª edición, 72-81.
- Chen Sham, Jorge (2010). “Modalidades del nocturno poético en la Generación del 40: La noche ensimismada en Martínez Rivas, Mejía Sánchez y Cardenal”. *Lengua, Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, 35, 90-112.
- De Torre, Guillermo (1982). “Del tema moderno como “número de fuerza”. Jaime Brihuega (ed.). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2.ª edición, 213-216.
- Doiz Bienzobas, Aintzane (2001). “El aspecto: la gramaticalización de la descripción de la realidad”. *Letras de Deusto*, 31, 92, 129-148.
- Fernández Rodríguez, Natalia (2019). *Ojos creadores, ojos creados: Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Kassel, Edition Reichenberger.

---

<sup>11</sup> Según Fernández Rodríguez, los poetas y los tratadistas de pintura en los siglos XVI y XVII querían evitar estos excesos (2019: 134).

- Gubern, Román (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- Guzmán, Jorge (2010). *Tahuashando: Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2.ª edición.
- Imboden, Rita Catrina (2012). *Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX*. Berna, Peter Lang.
- Kayser, Wolfgang (1981). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Editorial Gredos, 5.ª reimpresión.
- López-Casanova, Arcadio (1994). *El texto poético: Teoría y metodología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Marcuse, Herbert (1968). *Eros y civilización*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 5.ª edición.
- Matas Caballero, Juan (2001). “El petrarquismo en los poetas novohispanos del cancionero *Flores de Baria [sic] Poesía*”. *Estudios Humanísticos: Filología*, 23, 75-98.
- Martínez Fernández, José Enrique (1996). *El fragmentarismo poético contemporáneo (Fundamentos teórico-críticos)*. León, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Núñez Ramos, Rafael (1998). *La poesía*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Ortega y Gasset, José (1987). “La deshumanización del arte”. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa-Calpe, 45.92.
- Perrot, Michelle (2011). *Historia de las alcobas*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica/ Ediciones Siruela.
- Rodríguez Magda, Rosa María (1994). *Femenino fin de siglo: La seducción de la diferencia*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- Rosa, Nicolás (1999). “Hacia una gramática social de los cuerpos”. *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 7, 13, 11-25.
- Schopt, Federico (2010). *El desorden de las imágenes: Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Serés, Guillermo (1996). “Los principales motivos del amor platónico y su reflejo en algunos autores del Siglo de Oro”. *Imprévue*, 2, 63-85.
- Vallejo, César (1988). *Obra poética*. Ed. y notas de Américo Ferrari. Nanterre, Colección Archivos.