

POEMA XXXV: MUJER Y TIEMPO EN *TRILCE*

POEM XXXV: WOMAN AND TIME IN *TRILCE*

OLGA MUÑOZ CARRASCO

Saint Louis University (Madrid Campus)

RESUMEN:

Este ensayo pretende abordar el poema XXXV de *Trilce* para establecer conexiones con otros del mismo libro y detectar la confluencia de ciertos elementos que cobran relevancia unidos: el protagonismo femenino, la presencia del cuerpo, la activación del tiempo y el carácter ritual de las escenas poetizadas. En TXXXV vemos cómo el encuentro con la mujer, mencionado de forma literal al comienzo, actúa como detonante de un tiempo que se impregna de ritualidad, y este fenómeno se extiende a otros muchos versos tríclicos, entre ellos los dedicados a la ceremonia del almuerzo con la madre o la amada.

PALABRAS CLAVE:

César Vallejo, *Trilce*, poema XXXV, mujer, tiempo, cuerpo.

ABSTRACT:

This essay will focus on poem XXXV from *Trilce*, in order to relate it with some others in the book and study the coincidence of certain elements which tend to appear together: the importance of the female figure, the presence of the body, the activation of time and the ritual tone in the poetic scenes. In TXXXV the encounter with the woman, explicitly mentioned in the beginning, detonates time, and it becomes ritualized. We can find this peculiar process in many other verses in *Trilce*, especially in those dedicated to the ceremonial act of eating at the table with the mother or the loved one.

KEY WORDS:

César Vallejo, *Trilce*, poem XXXV, woman, time, body.

La condición inasible de *Trilce* (1922), ese poemario que alteró la geografía de la poesía escrita en español en el siglo XX –y marca todavía, cien años después, la venidera – debería prevenirnos contra aproximaciones perifrásticas o reductoras en busca de una traducción inteligible de los versos. Considerando la desafiante lectura de este conjunto de poemas, parte de la crítica viene desde entonces haciendo los mayores esfuerzos por dotar al libro de una interpretación cohesionadora de los textos, tanto en la red conectiva que despliegan como en el desarrollo de ciertos núcleos de sentido que, en diferentes niveles, se alojan en el poemario. Los variados acercamientos, sin duda, han posibilitado cumplir en parte ese admirable anhelo de cartografiar el territorio más complejo de la obra poética del peruano. Sin embargo, los poemas no se dejan domeñar fácilmente.¹

Más bien podríamos afirmar que los poemas de *Trilce* no se dejan domesticar en absoluto, para regocijo de quienes apreciamos especialmente su propuesta de práctica escritural de resistencia, una resistencia entendida en varios sentidos. En primer lugar, resistencia como oposición a cualquier tentativa de imposición de un sentido excluyentemente sostenido fuera del poema o que olvide el funcionamiento interno del texto. En segundo término, se trata de una poesía que funciona como la resistencia insertada en un circuito, modificando el sentido de la corriente, alterando la manera en que discurre la lectura de los versos. Toda la obra vallejana, pero especialmente *Trilce*, se resiste así a simplificaciones. Y todavía más: este poemario pone a prueba la resistencia de sus materiales² en tanto que alberga unas tensiones y fuerzas textuales que colocan al límite la experiencia de la escritura y lectura poéticas. Puede añadirse que se trata de una poesía que incorpora la realidad y que la aguanta, la resiste en el ámbito textual, pero que al mismo tiempo se resiste a lo real como acceso único al acontecimiento verbal. Para terminar, si nos situamos en la zona última de la poesía de Vallejo hallamos igualmente una evidente resistencia política, una salvación utópica que sucede en la palabra.

Entonces, y sin olvidar lo refractario de *Trilce*, este ensayo se propone abordar el del poema XXXV para, en lo posible, llegar a otros textos del mismo libro y registrar

¹ Luis Miguel Isava aborda la necesidad de una “alternativización de los protocolos de lectura” para *Trilce*, y la pone en práctica a partir del comentario del poema XXVI, del que extractamos la siguiente cita al considerarla extensible al resto del poemario: “De hecho con esta construcción el poema impide que nuestra recepción del mismo se ajuste a formas heredadas [...] de comprensión asociadas al género y, por el contrario, exige la postulación de, incluso la *experimentación* con formas alternativas de lectura. Por ello dicha construcción lleva en sí una reflexión de orden teórico: al problematizar de entrada la capacidad de “entender” lo escrito, el texto interroga las condiciones de posibilidad de hacer sentido a partir del lenguaje y por ello hace patente las postulaciones –inconspicuas por naturalizadas– con las que nos enfrentamos a un artefacto cultural de orden verbal. [...] el texto de Vallejo complejiza el gesto al problematizar, además de manera *performativa*, la *dificultad* de leer el texto mismo.” (Isava, en prensa: 124-125)

con todos ellos el funcionamiento de ciertos elementos que ahí parecen ponerse en juego. Como es meridiano para cualquiera que conozca la obra de Vallejo, la presencia del cuerpo femenino y la complejidad en la consignación del tiempo no son exclusivos de estos versos. Pero, ciertamente, aquí vemos cómo el encuentro con la mujer, mencionado de forma literal al comienzo, actúa como detonante de un tiempo que se impregna de ritualidad. Cabe insistir en ello: no solo se produce –y tampoco solo aquí– la ritualización en relación con la mujer, pero el poema XXXV permite identificar algunas líneas que lo atraviesan y que continúan, más o menos a la vista, en otros muchos. Como venas que se transparentaran mejor en una zona del cuerpo, así este texto nos descubre parte del recorrido sanguíneo del poemario.

1. El encuentro con la amada

Sin ser uno de los más crípticos de la colección, el poema XXXV concita ineludiblemente opiniones críticas matizadas, muchas de ellas recogidas en la edición de *Trilce* al cuidado de Julio Ortega. Siguiendo su recopilación, encontramos entre otros a Mariano Iberico que se centra en el tema de la cena y el tono frívolo e irónico del comienzo, mientras que Eduardo Neale-Silva, aludiendo también al tono menor del texto, destaca su condición doméstica y común (cit. Ortega, 2018). Irene Vegas García, por su parte, se detiene en el aspecto temporal de los versos y concreta cómo se instaura un presente que vivifica el recuerdo, además de ofrecer un realismo en que conviven el lenguaje poético y el coloquial (Vegas García cit. Ortega, 2018: 175-176). Ortega, por fin, apunta a una cotidianeidad “aquí explorada como un paradigma de semejanza y variaciones” (Ortega, 2018: 176); y añade refiriéndose a la primera estrofa, a la que enseguida entraremos:

La imagen matriz de lo diario provee la abundancia de dones, bienes y placer en torno a la amada y sus roles tradicionales de matriarca activa y dócil. Pero ya en la primera estrofa “el encuentro con la amada”, que se anuncia como el título de una comedia urbana, se plantea en una doble perspectiva: fue “tanto alguna vez” pero hoy “es un simple detalle”. Situación que se explicita en la metáfora del azar hípico: el encuentro queda librado, ahora, a su signo azaroso; el “programa”, irónicamente, “de tan largo no se puede doblar bien”, lo que sugiere que la indeterminación del azar (en el juego, en el amor) anula la posibilidad de cualquier programa, de una escritura de control. (Ortega, 2018: 176).

La dicotomía de azar y control, resuelta según Ortega en la imposibilidad de dominio en la esfera amorosa y creativa, coloca inicialmente el poema en la incapacidad del sujeto de manejar el contacto con la mujer en este caso más allá de la evocación de un recuerdo cargado de extraños detalles conmovedores, tales como los “dedos

pancreáticos” o los “dos pezones sin lúpulo” de la amada. La coincidencia en la mesa a la hora del almuerzo constituye un encuentro atravesado por algunos surcos habituales en la obra del poeta santiaguino, como veremos después. No obstante, a veces esos trazos se tornan líneas de fuga que dejan los versos sin conclusión definitiva. Para poder seguir avanzando, empecemos por el principio, por la primera estrofa:

El encuentro con la amada
tángo alguna vez, es un simple detalle,
casi un programa hípico en violado,
que de tan largo no se puede doblar bien. (Vallejo, 2018: 174)³

Ese casi título del poema, “encuentro con la amada”, bautiza temáticamente el texto. Se trata de un suceso cargado, en algún momento, de importancia notable (“tángo alguna vez”), lo que no desmiente su marcado carácter nimio (“un simple detalle”). Como ocurre a menudo en Vallejo, los gestos cotidianos adquieren trascendencia sin abandonar su pequeñez, y hacen de nosotros lectores atentos a lo minúsculo e irrisorio que define la fragilidad humana. Esa contradicción intrínseca, lo menor con un alcance que nos supera, se vuelve tan ingobernable como el detallado programa de una actividad lúdica pero igualmente impredecible (un programa hípico difícil de doblar). Así, los primeros versos de TXXXV determinan las circunstancias en que se produce el encuentro con la mujer, por completo apegadas a lo real y, por ello precisamente, configuradoras de una plataforma para el salto al vacío desde lo doméstico.

Al igual que en algunos otros textos de *Trilce*, coinciden aquí cuatro elementos nucleares –como las cuatro paredes albicantes o las cuatro conciencias–:⁴ mujer, cuerpo, tiempo y ritual. Son varios los poemas donde, con muy distinta articulación, se cruzan estas mismas coordenadas. Así, en el IX hay un predominio del cuerpo determinado por el acto sexual: “Vusco volvvver de golpe el golpe. / Sus dos hojas anchas, su válvula / que se abre a succulenta recepción / de multiplicando a multiplicador, su condición excelente para el placer, / todo avía verdad” (72). En el poema XI, el peso cae del lado del tiempo, al toparse el hablante lírico con su prima, casada ya y en cuya cintura palpitan los años: “He encontrado a una niña / en la calle, y me ha abrazado. [...] Esta niña es mi prima. Hoy, al tocarle / el talle, mis manos han entrado en su edad / como en un par de mal revocados sepulcros. [...] Se ha casado. / Se ha casado.” (78). Un encuentro con la amada sin su cuerpo, o sea, con su ausen-

³ Todos los poemas de *Trilce* provienen de la edición a cargo de Julio Ortega indicada en la bibliografía, por lo que en adelante solo se consignará la página.

⁴ Para una sorprendente (y objetable) lectura del número cuatro por parte de Jorge Guzmán, véase la reseña de Américo Ferrari (1998: 74).

cia, la hallamos en el poema XV, donde el hecho de haber dormido juntos adquiere un sesgo ceremonial recuperado en el mismo espacio en que aflora el recuerdo: “En el rincón aquel, donde dormimos juntos / tantas noches, ahora me he sentado / a caminar. La cuja de los novios difuntos / fué sacada, o talvez qué habrá pasado” (95). En TXXX, la dimensión corporal se hace más acuciante por la visualidad del dolor, con intensificadores que recuerdan la desproporción ya transcrita del “tánto alguna vez” y el “simple detalle”: “Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar / la antena del sexo / con lo que estamos siendo sin saberlo. [...] El sexo sangre de la amada que se queja / dulzorada, de portar *tanto* / por tan punto *ridículo*.” (157; el subrayado es nuestro). Y para no caer en una relación exhaustiva, finalizamos con la clausura del encuentro en TXXXIV, donde todo termina definitivamente y la pérdida se condensa en una mención, como en el poema que nos ocupa, de los senos de la amada: “Se acabó todo al fin: las vacaciones, / tu obediencia de pechos, tu manera / de pedirme que no me vaya fuera” (172).

Detengámonos un poco más en el poema XIII, en el que el encuentro con la mujer se ciñe al ámbito sexual y, por tanto, aporta una corporalidad insoslayable. El tiempo aquí no se exhibe en un abanico de formas verbales, como veremos abajo, sino que se impone en la aparición de la muerte asociada al coito. El engarce entre plenitud y desaparición, entre vida y muerte, halla su correlato lingüístico en el famoso “Oh estruendo mudo”, cuya inversión en la línea final (“Odumodneurtse”) representa espasmódicamente, según Meo Zilio, el orgasmo, el “escándalo de miel” mencionado justo antes (cit. Ortega, 2018: 89). La lectura revertida implica un nuevo orden que lleva del fin al comienzo del verso, de la misma manera que de la muerte se llega, asombrosamente, a la vida: “Pienso en tu sexo, surco más prolífico / y armonioso que el vientre de la Sombra, / aunque la Muerte convive y pare / de Dios mismo” (88). La lengua poética de *Trilce* permite sintetizar en un presente inmediato (*pienso, palpo, concibe, pare*) el pasado (*un sentimiento antiguo* moribundo) y el futuro, visualizado en el potencial fruto (*surco, vientre*). El cuerpo femenino, ese mecanismo que parece hacer arrancar la temporalidad, queda reducido en el poema al sexo, al “botón de dicha [...] en sazón”; a pesar de la fragmentación, la mujer se convierte en interlocutora con una apelación tan directa como el nombramiento. Ortega ha argumentado que en la poesía de Vallejo los nombres actúan con resonancia de emblemas, como “fragmentos asociativos que actúan disfuncionalmente”; “las cosas”, concluye, “son aquí los signos de un alfabeto distinto, que se articula como una revelación del sentido” (Ortega, 1989: 16). Haciendo esta premisa extensiva al cuerpo, un cuerpo en sinécdoque –sus pedazos– parece orientar hacia un sentido que se vislumbra en el encuentro sexual y que excede tanto al sujeto como a la amada, inmersos en un acto ritual.

Por otro lado, el tiempo parece activarse con la presencia femenina en tanto que posibilita el engendramiento de una nueva vida, un tercer elemento en la ecuación.⁵ Abordar la repercusión del número en los versos de Vallejo o en *Trilce* es una hazaña que excede completamente la extensión de este trabajo y que exigiría además una exhaustiva revisión crítica que no tiene cabida aquí. Por ello, solo un apunte en la dirección que señala la siguiente cita:

El número es el principio de los seres bajo el punto de vista de la materia, así como es la causa de sus modificaciones y de sus estados diversos; los elementos del número son el par y el impar; el impar es finito, el par es infinito; la unidad participa a la vez de estos dos elementos, porque a la vez es par e impar; el número viene de la unidad [...]. (Aristóteles, 1875: 986a15-986a21)

Esta reflexión, perteneciente a la *Metafísica* de Aristóteles y referida a la concepción numérica del mundo de los pitagóricos, puede ilustrar la relación entre el individuo y la amada que se trasluce en algunos poemas de *Trilce*. En el juego de oposiciones que los pitagóricos admiten, son diez los principios articulados, que se corresponden entre sí respectivamente: finito/infinito, impar/par, unidad/pluralidad, derecha/izquierda, macho/hembra, reposo/movimiento, rectilíneo/curvo, luz/tinieblas, bien/mal. Aunque asumir la correspondencia de hembra-curvo-tinieblas-mal desembocaría en un peligroso territorio de lugares comunes que cierran más que abren posibilidades de interpretación —y de vida—, podemos en cambio detenernos en las líneas que más se avienen con algunos versos vallejianos: infinito-par-pluralidad-hembra-movimiento constituyen un itinerario que avanza sutilmente en algunos textos: “Sus dos hojas anchas, su válvula / que se abre en succulenta recepción / de multiplicando a multiplicador / su condición excelente para el placer, / todo avía verdad”. La deriva final es bien conocida: “Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía”. La condición femenina del alma aludiría, en esta interpretación en ningún caso excluyente de otras,⁶ a su tendencia a la infinitud, a la multiplicidad, a su actividad generadora de vida. No solo la amada participa de este don; la madre es igualmente la dadora de momentos sagrados, de “aquellas ricas hostias de tiempo” (129), como veremos enseguida.

⁵ Comentando el poema V (“Grupo dicotiledón”), un texto donde el peso de la numeración resulta notable, Ortega destaca: “A partir de la configuración de la pareja, el poeta debate su propia configuración entre términos polares y seriales. Si la unidad no es una suma sino una gestación mutua y conflictiva, parece sugerir el poema, es porque la unidad es paradójica: da tres al sumar uno más uno” (Vallejo, 2018: 61).

⁶ Ortega, de nuevo, señala: “La *tristitia post coitum* agudiza aún más el sentimiento de radical soledad y desamparo y descubre el engaño de «aquel ludir mortal» de hombre y mujer, porque ambos —de hecho, permanecieron ausentes en sí mismos, «hembras —vacantes— en su alma»” (Vallejo, 2018: 74).

2. La ceremonia del almuerzo: de la amada a la madre

Volvamos al poema XXXV, en concreto a su segunda estrofa, en la que la celebración del almuerzo, plagado de objetos domésticos, genera sin incoherencia familiaridad y extrañeza:

El almuerzo con ella que estaría
poniendo el plato que nos gustara ayer
y se repite ahora,
pero con algo más de mostaza;
el tenedor absorto, su doneo radiante
de pistilo en mayo, y su verecundia
de a centavito, por quítame allá esa paja.
Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
y que no se debe tomar mucho! (174)

El encuentro con la amada pone en marcha un tiempo complejo donde lo hipotético (“estaría”) contrasta con la iteración en el presente (“se repite ahora”) de un alimento sacado del pasado (“que nos gustara ayer”) pero más punzante (“con algo más de mostaza”). Lo que viene luego es el desarrollo de la escena, con un tenedor modesto que se agita y unos pechos que vigilan la ingesta de alcohol. La presencia de la mujer instauro un tiempo que se actualiza en todas direcciones, en tanto que la concurrencia frente al alimento rescata del pasado la infancia perdida, funda un presente que se refrenda continuamente con la satisfacción de la necesidad básica de comer y se proyecta al futuro como anticipo de riesgo o muerte, esta última entendida creativamente, según lo interpreta Octavio Paz, que ve en Vallejo al único poeta hispanoamericano que se acerca a ella no concibiéndola hacia atrás sino hacia adelante, como creación (Paz, 2020: 72-73).

En *Trilce* no resulta inusual la articulación en un mismo gozne de tiempos que miran en direcciones divergentes, a menudo desencadenados por la presencia femenina. Uno de los ejemplos más conocidos lo hallamos en el poema VI: “El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: / lo lavaba en sus venas otilinas, / en el chorro de su corazón, y hoy no he / de preguntarme si yo dejaba / el traje turbio de injusticia” (63). La Otilia enamorada que, según Espejo Asturrizaga, azulaba y planchaba una prenda de Vallejo (cit. Ortega, 2018: 63) aparece transformada en una presencia textual que emplaza a un tiempo todos los posibles, reducidos materialmente a la prenda tocada por sus manos. Como bien señala Alan Smith Soto, “[...]”

la ropa en Vallejo es, con cierta insistencia, el sitio de la ternura y el cuidado de la mujer” (Smith, 2018: 320). En este caso, el disparador temporal conjuga su origen –la amada– con el ritual del lavado.

En TXXXV, como vimos, es la ofrenda amorosa del alimento y el cuidado por la bebida lo que se impregna de ceremonia. La figura de la madre no puede quedar muy lejos de esta liturgia y, como en el resto de la poesía vallejana, asociado a ella lo nutricio genera en *Trilce* un espacio donde, antes que nada, se activa el rito y, por consiguiente, la imposibilidad de ejecutarlo por ausencia, como sucede en TXXVIII: “He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua [...] Cómo iba yo almorzar. Cómo me iba a servir / de tales platos distantes esas cosas / cuando habrás quebrado el propio hogar, / cuando no asoma ni madre a los labios. / Cómo iba yo a almorzar nonada.” (150) Incluso si existiera la posibilidad de ingerir, la desaparición de la progenitora ocasiona el fracaso de los gestos, un abandono de lo sagrado que precariza el amor: “El yantar en estas mesas así, en que se prueba / amor ajeno en vez del propio amor, / torna tierra el bocado que no brinda la / MADRE, / hace golpe la dura deglución; el dulce, / hiel; aceite funéreo, el café. // Cuando ya se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba, / la cocina a oscuras, la miseria del amor” (150-151). La falta de la madre deja, como sabemos, huérfano al sujeto, pero además lo abandona a un hambre insaciable, a un desamparo que, también desde el amor erótico, trata de colmarse.⁷

Recuperando el cuarteto propuesto –mujer, cuerpo, tiempo y ritual–, en estos poemas donde la mujer es la madre, el cuerpo se transforma en alimento y como tal comparece en los versos, como ecos de un alarido primordial, réplicas del espléndido verso “pura yema infantil innumerable, madre” (sobre este proceso de transubstanciación, véase Cornejo Polar). La escena que presenta el poema XXIII resulta memorable, y ha sido ampliamente comentada.⁸ La madre aparece en el centro repartiendo y repartiéndose entre sus cuatro crías, como polluelos a la espera: “Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente / mal plañidas, madre: tus mendigos. / Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto / y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario” (129). El tiempo protagoniza la acción, se coloca en primer plano y queda suspendido por la acción ritual de la eucaristía materna: “En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas hostias de tiempo, para / que ahora nos sobrasen / cáscaras de relojes en flexión de las 24 / en punto parados”. La madre ha fundado un tiempo vigente para el resto de la existencia del hijo, un tiempo que se abre sin sucesión en la memoria del sujeto, pero que en la

⁷ Según Jean Franco, “[h]ablar del acto sexual en términos de alimento corresponde a toda una serie de equivalencias ente comer y entrar, expeler y abandonar, consumir y reproducirse, que desalojan al sujeto del centro del proceso de producción.” (Franco, 1984: 184).

⁸ Puede consultarse una recopilación de estas visiones en Vallejo (2018: 129-134).

vida diaria se transforma en añoranza a causa de la repetición de gestos carentes de liturgia,⁹ es decir, una sucesión ahora sin sentido. Caducada la infancia, el contraste entre el gesto nutricional absoluto y la precariedad de la ingesta se traduce en la imagen de la pequeña porción atorada en el cuello; lo que debería alimentar no solo no lo hace sino que atraganta, no permite respirar: “Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar, / cierta migaja que hoy se me ata al cuello / y no quiere pasar”. Nótese cómo la adjetivación cercana a la primera apelación a la madre (*estuosa, innumerable*) exhala vitalidad, frente a la condición yerta del cuerpo ausente de la madre, que se consigna con una repetición de la letra hache que parece manifestar lo que estuvo y ya nunca más se encuentra, un cuerpo sin sonido ya, sin consistencia: “Hoy que *hasta* / tus puros *huesos* estarán *harina* / que no *habrá* en qué amasar [...]” (129, el subrayado es nuestro). La protección de la madre se resume en el pan sin término de la última estrofa, que sin embargo no deja de servir como pago de la vida, una pertenencia endeble que va siendo hurtada, un valor infinito concedido en la infancia que, sin embargo, va mermando: “Tal la tierra oír en tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejas / y el valor de aquel pan inacabable. / Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros / pequeños entonces, como tú verías, / no se lo podíamos haber arrebatado / a nadie; cuando tú nos lo diste, / ¿di, mamá?” (130). La voz se ha infantilizado en el transcurso de la ceremonia, y la apelación inicial más formal se ha trocado en urgente y añorado reclamo a la progenitora.¹⁰

También el almuerzo —en ese caso, musical— se incorpora en el poema LII, si bien de manera tangencial pues la acción cotidiana ritualizada se corresponde aquí con el despertar de los niños: “Y nos levantaremos cuando se nos dé / la gana, aunque mamá toda claror / nos despierte con cantora / y linda cólera materna.” (246). Las piezas de estos versos se mueven, una vez más, en una escena actualizada frente a quien lee: “llegas muriéndote de la risa, “le tomas el pelo al peón decúbite”, “hoy otra vez olvidá”, “insisten en salirle al pobre / por la culata”. Pero la acción está

⁹ Guijarro-Crouch apunta: “[...] si en *Trilce* existe una visión erosiva de la temporalidad que desgasta la presencia hasta una nada fantasmagórica, el poeta se esfuerza irónicamente por crear un universo deíctico. El poema III es un modelo para descifrar la función de la deixis en el poemario. La transformación deíctica puede considerarse como una clave semántica para la lectura del *Trilce*. A veces, como en este poema, se configura por medio de un apóstrofe a unos receptores que se van desdibujando o, paradójicamente, han dejado de ser. [...] La deixis, y con ella el apóstrofe, funciona en *Trilce* para resaltar ese tiempo que va devorando y desolando toda referencialidad. La imposibilidad deíctica surge de una conciencia de vertiginosa temporalidad. Por eso toda deixis en *Trilce* es una ironía” (Guijarro-Crouch, 1990: 272-273).

¹⁰ Concluye Ortega: “Frente a la economía sónica de la abundancia, ésta de la carencia se basa en alquileres y cobranzas, en una noción de la propiedad que es también otro lenguaje, antitético al materno y arcádico” (Ortega, 2018: 134).

volcada hacia el futuro, asomada al porvenir (“reiremos a hurtadillas”, “querrás pastorear”, “querrás acompañar a la ancianía”). En la certeza de la repetición, en la seguridad de lo que ha de suceder hallamos quizá la construcción de la eternidad doméstica que caracteriza la poesía de Vallejo: la infancia sucede continuamente en sus versos, se acarrea y habita en todos sus libros de una forma u otra, imposible de abandonar. De alguna manera, como Ortega ha reflexionado, la propensión hacia el futuro de la escritura del peruano se debe a un exceso de tiempo, ya que el lenguaje en sí mismo arrastra el peso del pasado.¹¹

Arriba se comentó cómo la presencia de la madre se trasmuta en alimento, de manera que la función nutricia se cumple en el sujeto a través de ella: lo que alimenta del mundo lo canaliza la figura materna, es materia intermedia entre la realidad y el sujeto, la conexión entre el afuera y el adentro.¹² Mientras que el cuerpo de la amada emerge en el deseo y el placer, asociado al instante en algunas ocasiones –perecible–, y en otros momentos recreado en la memoria –transido entonces de un tiempo que se repite al menos en el recuerdo–; mientras tanto, decíamos, el cuerpo de la madre se manifiesta en aspectos que imprimen una temporalidad más ancha y estable para la voz, hasta el punto de cimentar un lugar o un tiempo de los que ya no podrán ausentarse jamás ni el sujeto ni ella misma. Al igual que en el encuentro erótico el cuerpo conducía a una trascendencia encarnada en los amantes que los desbordaba, en la relación textual con la madre surge una dimensión ritual que, especialmente en el poema LXV, traduce arquitectónicamente ese refugio eterno. Como si de un peregrino se tratara, los primeros versos anuncian: “Madre, me voy mañana a Santiago, / a mojar me en tu bendición y en tu llanto”. Y continúa unos versos después, alzada ya la planta de un edificio materno al que el vástago se dispone a entrar: “Me esperará tu arco de asombro, / las tonsuradas columnas de tus ansias / que se acaban la vida” (304). Según Jean Franco, esta imagen cuenta el regreso del hijo pródigo a casa,¹³ ese

¹¹ En una transcripción aproximada de la intervención de Ortega en el homenaje a Vallejo de la Casa de América, leemos: “El futuro sería como el exceso de temporalidad en el poema, que viene de la experiencia misma del lenguaje constituyéndose como un instrumento analítico, por lo tanto está cargado de memoria poética, diríamos, y de significación. O sea, que el lenguaje por sí mismo lleva el peso del pasado. Y luego, en el presente, que es el laboratorio del poema, esta experiencia se disuelve, es analizada y pierde sus convicciones, diríamos, se convierte en dudas; y entonces ahí aparece, por exceso de tiempo, aparece el futuro. El futuro sería como una deriva del tiempo que desborda la temporalidad y que abre unos espacios nuevos.” (Ortega, 2014).

¹² Roberto Paoli señala la convergencia entre las imágenes de la mujer y la madre: “El desconcierto del poeta en *Trilce*, su desajuste con la realidad que lo rodea, es debido a la pérdida de esa presencia femenina que ofrecía su mediación entre él y las cosas del mundo” (Paoli cit. Ortega, 2018: 308).

¹³ “En el poema 65 de *Trilce*, el retorno del hijo pródigo conduce nuevamente a la inalterable certeza del viaje de la especie, cuyo agente humano y cuya víctima es, al mismo tiempo, la madre” (Franco, 1984: 115). Para una profundización sobre la conexión entre madre, cuerpo y casa, véase el capítulo “El viaje

hogar que es el vientre materno.¹⁴ La ritualización de poemas anteriores muestra en este caso una literalidad verbal constatable en las últimas estrofas, donde el cuerpo de la madre se edifica, abre huecos y recibe a quien sin orgullo se adentra en ella:

Así, muerta inmortal. Así.
Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre para ir por allí,
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,
hasta ser el primer pequeño que tuviste.

Así, muerta inmortal.
Entre la columnada de tus huesos
que no puede caer ni a lloros,
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo.

Así, muerta inmortal.
Así. (304-305)

El texto ofrece la presencia materna como tiempo y espacio conectados en una dimensión casi sagrada, organizada como lo está un templo (*arcos, columnas*) que por momentos se funde con la casa familiar (*patio, corredor, sillón*, véase el poema completo). La casa y la madre dotan al sujeto de una espacialidad primigenia e identitaria, inamovible y superviviente a los embates del Destino (tal vez a esos golpes fuertes de “Los heraldos negros” que, sin embargo, no traspasan aquí el umbral siquiera un solo dedo). Por otro lado, la inmortalidad de la muerta se propaga y esa eternidad proyectada hacia el futuro (“me esperará tu arco de asombro”) convive con el gesto correspondiente del pasado (“hasta mi padre humildóse”). La insistente afirmación por tres veces remacha sonoramente el modo en que se fija para siempre esa presencia: “así, muerta inmortal”. Solo en el tránsito de la palabra se consuma la inmortalidad de la madre, pues se trata de una inmortalidad performativa, verbal,¹⁵

de la vida y la homología casa-cuerpo” (Franco, 1984: 108-121).

¹⁴ Una relectura de este viaje de vuelta al vientre materno, ya imposible, la encontramos en “Casa de cuervos” de Blanca Varela: “[...] y otra vez este prado / este prado de negro fuego abandonado / otra vez esta casa vacía / que es mi cuerpo / adonde no has de volver” (Varela, 2001: 172).

¹⁵ En este mismo sentido van las iluminadoras y sugerentes palabras de Ortega en relación con este verso y con el oxímoron “muerta inmortal”: “La crítica ha tomado este oxímoron como una declaración lata de la inmortalidad materna en la elegía que excede a la muerte, pero no se puede olvidar que ambos términos hacen un sintagma: es inmortal en tanto que muerta; no es inmortal porque esté, ahora, viva.

que se apuntala con el devenir textual y con la dinámica de la palabra en cada poema. Podemos extender un poco más el recorrido y descubrir el reverso de la propuesta de Jean Franco de vuelta al vientre de la madre. Así, si bien la madre gestante aloja el pulso del hijo, aquí se produce una gestación inversa: la palpitación de la madre quedará para siempre grabada en el cuerpo del hijo (“Cuánta madre quedábase adentrada siempre”, 314), hijo que a su vez se transforma en un vientre pulsátil con capacidad de gestación y creación, el alumbramiento de la palabra poética en que toda esta dinámica se consuma.

La ausencia de la madre preside también el penoso ritual del juego, los desorientados movimientos infantiles. Hablamos del citadísimo TIII, que comienza con esa pregunta cargada de intemperie: “Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?” (51). La escena se abre condenada por ese desconocer el paradero de los progenitores, amenazante durante todo el poema y que intenta neutralizarse con la repetición consoladora de “Madre dijo que no demoraría”. Las figuras de los hermanos acompañan a una voz que oscila entre el discurso infantil (“Vamos viendo los barcos ¡el mío el más bonito de todos!) y la palabra adulta (“Aguedita, Nativa, Miguel, / cuidado con ir por ahí”), para finalmente descubrirse sin respuesta: “Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo” (51-52). El entretenimiento con los barcos da paso al juego de las tinieblas, donde al final el sujeto se encuentra sin referencias ni contestación, en soledad y encerrado. Un episodio de la niñez provee de un paradigma que acogerá después la desgarradora experiencia de la existencia: tanto si el hablante se está refiriendo a su reclusión en la cárcel como si alude a la carencia de confianza una vez desaparecido el paraíso infantil, lo cierto es que la impronta de la ausencia familiar, siempre con la madre en su centro, nos expone la pérdida de la compañía profunda, de las voces que acompañan, de la posibilidad de una respuesta consoladora. De la concurrencia de hermanos y padres pasamos a la añoranza y, finalmente, a la intuición de una soledad irreparable. De nuevo, los cuatro puntos cardinales señalados: mujer, cuerpo (aquí hurtado), tiempo y ritual en una combinación que recuerda en cierto sentido el conmovedor texto dedicado a la muerte de su hermano Miguel, que termina con la fatídica petición flotando también: “Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá” (Vallejo, 1999: 113). En el aire igualmente, la pregunta final ya vista de TXXXIII: “¿di, mamá? (130).

Ello sería una elocuencia simbolista o modernista de los motivos de ultratumba. Aquí se trata de algo más radical: la madre no está viva más allá de la muerte. La paradoja es un escándalo del pensamiento, un desgarramiento del lenguaje. La muerte es una herida que no se cierra. Por eso, la madre es una exaltación del discurso: una construcción no arquitectónica sino verbal, que al modo de los mitos, está libre del tiempo. [...]” (Ortega, 2018: 310).

3. El yo como amoroso registrador

Pasemos a la zona intermedia del poema XXXV:

Y los demás encantos de la mesa
que aquella núbil campaña borda
con sus propias baterías germinales
que han operado toda la mañana,
según me consta, a mí,
amoroso notario de sus intimidades,
y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos.

Mujer que sin pensar en nada más allá,
suelta el mirlo y se pone a conversarnos
sus palabras tiernas
como lancinantes lechugas recién cortadas.

Otro vaso, y me voy. Y nos marchamos,
ahora sí, a trabajar (Vallejo, 2018: 175).

En estas estrofas –tercera, cuarta y quinta– se alternan la primera persona del plural del comienzo (“el plato que nos gustara ayer”), que todavía persiste (“Y nos marchamos, ahora sí, a trabajar”), y la primera persona del singular que se define por la acción de registro que saca a la luz la aposición: “amoroso notario de sus intimidades”. El hablante lírico se individualiza¹⁶ y se vuelve espectador de la escena que protagoniza, especialmente según avanza el poema, y percibimos su función de testigo. En el primer verso nos presenta a la mujer, a quien observamos colocar el plato y celar el alcohol; va ganando presencia en los versos siguientes, cuando nos percatamos a través de la voz del trajín que ha supuesto la ofrenda de la mesa servida, el gran trabajo de las varillas mágicas de sus dedos pancreáticos (“borda”, “baterías germinales”, “operado toda la mañana”). Como la madre, mediadora entre

¹⁶ Según Saúl Yurkiévich la voz del poema pocas veces deja de manifestarse, y en realidad su aparición supone un viaje de la misma al cuerpo: “Ubicuo, infuso, transversal, este sujeto incontinente marca con toda clase de intervenciones –tergiversaciones, reversiones, subversiones– su omnipresencia para abolir la distancia entre el signo y la cosa significada, entre el emisor y su personalísima emisión; se apropia del lenguaje exagerando el uso singular, lo individualiza extremando la tendencia ideolectal para que la palabra vuelva a la voz que la pronuncia, sea apropiada, poseída por la persona que la profiere, devuelta a los órganos de la fonación, a la base corporal, a la cavidad que la exhala, para que la palabra sea re-encarnada” (Yurkiévich, 1992: 25-26).

el mundo y el sujeto que se materializa corporalmente en la yema innumerable, la extraña descripción de los dedos de la amada parece situarnos en esa misma dirección: son varillas –armazón delicada, estructura funcional– que, al igual que sucede con el páncreas, ayudan en la descomposición y asimilación del alimento. La mujer vallejiana, madre o amada es, al menos en muchas ocasiones, la responsable de alimentar y nutrir el cuerpo, lo que deja en sus manos –y nunca mejor dicho– la supervivencia real y metafórica del sujeto poético.

La absorción de la amada en lo cotidiano denota el cuidado como valor en sí mismo (“sin pensar en nada más allá”) y, con la naturalidad con que el mirlo suelta su canto,¹⁷ ella comienza a liberar sus palabras, con la frescura de un alimento recién recogido. Después del descanso y el contacto, una vez más, con lo doméstico trascendente, el yo ha de salir de la escena para cumplir con unas obligaciones que nos incumben a todos, según parece indicar el *nosotros* nuevamente utilizado.

Pero antes de acometer el final del poema que principalmente nos ocupa, se puede tirar del hilo que deja a la vista la mesa llena de encantos; nos sentamos entonces a otra mesa, la del poema XLVI. Se trata de un soneto que, si bien quizá no es la pieza más lograda de *Trilce*, sí emplea elementos que ensanchan el camino que vamos recorriendo: “La tarde cocinera se detiene / ante la mesa donde tú comiste; y muerta de hambre tu memoria viene / sin probar ni agua, de lo puro triste”. Cierran los tercetos: “La tarde cocinera te suplica / y te llora en su delantal que aún sórdido / nos empieza a querer de oírnos tanto. // Yo hago esfuerzos también; porque no hay / valor para servirse de estas aves. / Ah! qué nos vamos a servir ya nada” (218). En la confluencia de lo femenino que estamos comentando, resulta interesante comprobar cómo la crítica descubre en el texto tanto la figura de la madre como de la amada. No obstante, el apunte biográfico que facilita Espejo parece inclinar la balanza a favor de la novia: “César había estado en una oportunidad con Otilia en ese lugar” (Espejo cit. Ortega, 2018: 218-219). En todo caso, no necesariamente un hueco textual abierto en vida por una mujer en concreto lleva necesariamente a cerrar la entrada verbal a otra, ubicua por demás. En el ámbito de la palabra las presencias se mueven como el agua, irrumpiendo en los espacios que quedan libres o filtrándose en aquellos ya ocupados.

Sea como fuere, hay varias concomitancias con el poema XXXV: de nuevo las coordenadas de mujer, cuerpo, tiempo y ritual se activan a la vez. El final es igual-

¹⁷ Quizá no esté de más, para caracterizar el habla de la amada, recuperar lo que la Sociedad Española de Ornitología (SEO) explica sobre el canto del mirlo: “Aflautado y melódico, resulta muy agradable y melancólico. Consiste en una larga sucesión de estrofas breves y variadas, con un típico final agudo. Esta es una de las aves que más tempranamente comienzan a cantar, a veces ya desde finales del invierno. Tiene un reclamo de alarma particular, compuesto por una sucesión de notas agudas, emitidas de forma acelerada y subiendo de tono. Cuando se levanta espantado, lanza un cacareo muy característico” (véase SEO/Birdlife).

mente exclamativo,¹⁸ aunque mientras que en TXLVI el encuentro imaginado aboca al fracaso ante el plato, a la incapacidad para alimentarse sin la presencia femenina, con la presencia de la amada en TXXXV el ágape se produce y el cuidado llega más lejos con el amoroso cosido del botón que insistentemente cae. Además, el sujeto poético se nombra en ambos textos, y en los dos fluctúa entre una primera persona en singular y en plural (“Yo hago esfuerzos también” / “qué nos vamos a servir”). Finalmente, la cualidad de escena que subrayábamos en TXXXV es resaltada también en TXLVI por Ortega: “[...] el poema no deja de desplegar una intensa actividad escénica en el espacio virtual de la memoria. Los objetos adquieren papeles de sujetos de un drama connotado por su carácter reflejo, por el vacío que ausculta” (Vallejo, 2018: 220). En ambos poemas, de factura disímil, se revela a la mujer en la mesa oficiando ritualmente el amor.

4. *Cosido de los amantes*

La estrofa final de TXXXV cierra en muchos sentidos el poema. El encuentro con la amada se extiende espacialmente más allá de la mesa pues, mientras el sujeto apura el último vaso, ella parece trasladarse a otra estancia donde ejecuta con sus manos un segundo acto amoroso, el cosido de un tozudo botón:

Entre tanto, ella se interna
entre los cortinajes y ¡oh aguja de mis días
desgarrados! se sienta a la orilla
de una costura, a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!

El *entretanto* fija un discurrir en suspensión a la espera del desenlace de la escena que ahora se bifurca. Como el hombre se internaba de puntillas entre los arcos de la madre, la amada lo hace entre las espesas cortinas –casi un telón– y se pone a coser, actividad vislumbrada con un instante de anticipación en “oh aguja de mis días desgarrados!”. La isotopía del tejido (*cortinajes, aguja, costura, botón, camisa*) se desenvuelve como una tela y en su borde hallamos a la amada dispuesta a enlazar la existencia del sujeto con la propia: “a coserme el costado a su costado”, dice la voz, en una imagen que parece restañar retrospectivamente y por un breve momento las

¹⁸ Ortega atribuye a la amada la expresión final ante la reiterada caída del botón : “Pero hase visto!” (Vallejo, 2018: 176).

“zanjas oscuras / en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte” del poema inicial de *Los heraldos negros* (Vallejo, 1999: 59). De la divergencia se hace confluencia, de la distancia creada entre el cuerpo de la mujer en movimiento y el del sujeto nace la contigüidad, pues la separación es la que precisamente posibilita la unión completa gracias a las costureras manos. Otra isotopía recorre la estrofa: *orilla, costura, costado*, lugar del borde y el término que se agudiza con la mención de *desgarrados* en referencia a la rotura de los días, esto es, del tiempo, de un tiempo partido, apartado ya para siempre del presente. La insistente caída del botón incide en la reiterada necesidad de la amada de remendar la vestimenta, para hacer efectivo en el cuerpo el abrigo de las prendas, el cobijo frente a la desprotección –resuena otra imagen en esta: “Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar” (Vallejo, 1999: 179).

Siguiendo con la metáfora, estos últimos versos hilvanan otros poemas cercanos. Uno de los más evidentes sería el VI, con su “lavandera del alma [...] que sí sabe, que sí puede / ¡CÓMO NO VA A PODER! / azular y planchar todos los caos”, con la ejecución del salto desde el traje y la ropa hasta lo trascendente inasumible. Ya mencionamos el otro botón –de dicha entonces– del encuentro sexual explícito en el poema XIII, pero TXXX actualiza el coito aprovechando tejido y límite: “Guante de los bordes borde a borde. / Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar / la antena del sexo / con lo que estamos siendo sin saberlo” (157). Y cabe aún una última referencia en este mismo sentido en que se interpelan tejido, borde y sexo, en TLX: “¡Cuándo vendrá / el domingo bocón y mudo del sepulcro; / cuándo vendrá a cargar este sábado / de *harapos*, esta horrible *sutura* / del *placer* que nos engendra sin querer, / y el *placer* que nos DestieRRa.” (281, la cursiva es nuestra). En la escena de la madre despertando a los niños del poema LII también lo textil surge en hilos, telones y colchas de vicuña (246-247), entre otras apariciones a lo largo de *Trilce*. Así se trenza la trama del presente y el pasado, de lo símil y disímil, costura de lo actual y el recuerdo: todo hecho un solo y continuo tejido.

El encuentro con la amada en el poema XXXV condensa dos gestos esenciales para la vida: nutrir y coser, y para ello se despliega un escenario en que los ejes al comienzo indicados –mujer, cuerpo, tiempo y ritual– adquieren una relevancia máxima. El cuerpo femenino aquí, con sus pezones sin lúpulo y sus dedos pancreáticos, ejecuta unos gestos que se ritualizan y que, desde el plano más cotidiano del almuerzo y el remiendo, alcanzan una trascendencia difícilmente nombrable de otra manera sin abandonar lo real. La amada, además, se erige en la intersección de todos los tiempos del poema, que ella hace estallar con el consecuente rastro de discontinuidad y pérdida. A ella sola corresponde, por otra parte, zurcir el desgarramiento de los días, el tirón que separa al sujeto de la plenitud pasada. Todo ello, como hemos comprobado,

en una zona colindante con otros textos, territorios donde las figuras femeninas son sombras que remedan las mujeres reales de la biografía de Vallejo. En definitiva, el amor como sutura.

Bibliografía

- Aristóteles (1875). *Metafísica*. Traducción de Patricio de Azcárate Corral. Madrid, Medina y Navarro. Recuperado de: <https://www.filosofia.org/cla/ari/azc10.htm> (último acceso: 25/10/ 2021).
- Bruce, Enrique (2008). “El cuerpo materno y la ley del padre: en pugna por el niño poeta en el espacio de escritura de ‘Trilce’”. *Inti. Revista de literatura hispánica*, 67/68, 45-62.
- Cornejo Polar, Jorge (2008). “El símbolo del alimento en la poesía de César Vallejo”. En Santiago Aguilar y Luis Alva Castro, *et al. Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 101-114.
- Espejo Asturrizaga, Juan (1965). *César Vallejo. Itinerario del hombre, 1892-1923*. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca. Citado en Vallejo, César (2018). *Trilce*. Edición crítica de Julio Ortega. Madrid, Cátedra, 6.^a edición.
- Ferrari, Américo (1998). “Una lectura mestiza de Vallejo”. *Inti*, 48, 71-78
- Franco, Jean (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- García Valdés, Olvido (2018). “Actualidad de César Vallejo”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=E-VKPlsjVOU> (último acceso: 23/10/ 2021).
- Guijarro-Crouch, Mercedes (1990). “*Trilce* III, expresión de tiempo y abandono”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2, 265-275.
- Hedrick, Tace (1994). “Y hembra es el alma mía: Stumbling over the Female Body in Cesar Vallejo’s ‘Trilce’”. *Latin American Literary Review*, 43, 51-56.
- Iberico, Mariano *et al* (1963). *En el mundo de Trilce*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Citado en Vallejo, César (2018). *Trilce*. Edición crítica de Julio Ortega. Madrid, Cátedra, 6.^a edición.
- Isava, Luis Miguel (En Prensa). *De las prolongaciones de lo humano: Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*. Valencia, Pre-Textos.
- Ortega, Julio (1989). “Proceso de la nominación poética en Vallejo”. *Hispania*, 1, 13-22.
- Ortega, Julio (2014). “Seminario: César Vallejo: la poesía como vivencia de nuestro tiempo”. Casa de América, Madrid. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WRMKyqaYr08> (último acceso: 13/10/2021).

- Ortega, Julio (2018). “Prólogo”. Vallejo, César. *Trilce*. Madrid, Cátedra, 6.^a edición.
- Paz, Octavio (2020). *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 6.^a edición.
- Smith Soto, Alan (2018). “‘Ceci n’est pas Vallejo’, o ‘¿Quién no tiene su vestido azul?’: Vallejo y Magritte en traje de hombre”. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos*, 1, 311-324.
- Vallejo, César (1999). *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid, Alianza Editorial, 9.^a reimpresión.
- Vallejo, César (2018). *Trilce*. Edición crítica de Julio Ortega. Madrid, Cátedra, 6.^a edición.
- Varela, Blanca (2001). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida*. Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Yurkiévich, Saúl (1992). “César Vallejo: la vigencia del rechazo”. *Inti*, 36, 23-28.
- “Mirlo común”. Recuperado de: <https://seo.org/ave/mirlo-comun/> (último acceso: 12/12/2021).