



SIEN EN **TRILCE**
(DOSSIER) 1922-2022

Sergio de Matteo Cynthia Rimsky y Andrea Goic Cristóbal Durán Simón Villalobos Soledad Fariña Juan Javier Rivera Mario Pera Daniela Catrileo Alan Smith Soto y Mark Smith Soto Indran Amirthanayagam Renato Dennis Rosario Bartolini Alba María Paz Soldán Rocío Ágreda Alan Castro Isaac Goldemberg y Sasha Reiter Juan Carlos Orihuela Tatiana Oroño Leslie Bary y Jonathan Mayhew Reynaldo Jiménez Jaime Pinos Vladimir Herrera José María Antolín Carlos Llaza Mónica Velásquez Guzmán Carlos Villavicencio Bruno Pólack Manuel García Cartagena Andrés Ajens Kent Johnson Roger Santiváñez Erin Moure Edgar Artaud Jarry Amálio Pinheiro Berta García Faet Gerson Albuquerque Guillermo Dagher Gabriela Milone Norka Uribe Elvira Hernández Marcelo Villena Carlos Quenaya Silvia Guerra Cristino Bogado Giovanni Bello Eugenia Prado Bassi Claudia Pardo Garvizu Carolina Pezoa Marina Arrate Mario Arteca Laurie Lomask Valeria Canelas Christian Kupchik Martín Bakero Douglas Diegues Gonzalo Ramírez Diana Araujo Pereira César Vallejo Mendoza León Félix Batista Montserrat Fernández Luis Bravo Néstor E. Rodríguez Jussara Salazar Federico Galende Sergio Gareca Martín Barea Mattos Prisca Agustoni Edgar Saavedra Juan Arabia Joseph Mulligan Patricia Robaina Ina Salazar Guillermo Ruiz Plaza César Antezana/Flavia Lima Chus Pato Scott Weintraub Pablo Oyarzún Pedro Granados



SIEN EN
(DOSSIER) 1922-2022

TRILCE

En asociación con Vallejo Sin Frontera Instituto



ÍNDICE

- NOTA EDITORIAL [5]
- SERGIO DE MATTEO [1]
- CYNTHIA RIMSKY Y ANDREA GOIC [11]
- CRISTÓBAL DURÁN [111]
- SIMÓN VILLALOBOS [111]
- SOLEDAD FARIÑA [11]
- JUAN JAVIER RIVERA [11]
- MARIO PERA [111]
- DANIELA CATRILEO [1111]
- ALAN SMITH SOTO Y MARK SMITH SOTO [111]
- INDRAN AMIRTHANAYAGAM [11]
- RENATO DENNIS [111]
- ROSARIO BARTOLINI [111]
- ALBA MARÍA PAZ SOLDÁN [1111]
- ROCÍO ÁGREDA [111]
- ALAN CASTRO [111]
- ISAAC GOLDBERG Y SASHA REITER [111]
- JUAN CARLOS ORIHUELA [1111]
- TATIANA OROÑO [11111]
- LESLIE BARY Y JONATHAN MAYHEW [1111]
- REYNALDO JIMÉNEZ [1111]
- JAIME PINOS [1111]
- VLADIMIR HERRERA [11111]
- JOSÉ MARÍA ANTOLÍN [111111]
- CARLOS LLAZA [11111]
- MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN [11111]
- CARLOS VILLAVICENCIO [111111]
- BRUNO PÓLACK [111111]
- MANUEL GARCÍA CARTAGENA [1111111]
- ANDRÉS AJENS [111111]
- KENT JOHNSON [111111]
- ROGER SANTIVÁÑEZ [111111]
- ERIN MOURE [111111]
- EDGAR ARTAUD JARRY [1111111]





- AMÁLIO PINHEIRO [XXXIV]
- BERTA GARCÍA FAET [XXXV]
- GERSON ALBUQUERQUE [XXXVI]
- GUILLERMO DAGHERO [XXXVII]
- GABRIELA MILONE [XXXVIII]
- NORKA URIBE [XXXVIII]
- ELVIRA HERNÁNDEZ [XXXIX]
- MARCELO VILLENA [XL]
- CARLOS QUENAYA [XLI]
- SILVIA GUERRA [XLII]
- CRISTINO BOGADO [XLIII]
- GIOVANNI BELLO [XLIV]
- EUGENIA PRADO BASSI [XLV]
- CLAUDIA PARDO GARVIZU [XLVI]
- CAROLINA PEZOA [XLVII]
- MARINA ARRATE [XLVIII]
- MARIO ARTECA [XLIX]
- LAURIE LOMASK [L]
- VALERIA CANELAS [LI]
- CHRISTIAN KUPCHIK [LII]
- MARTÍN BAKERO [LIII]
- DOUGLAS DIEGUES [LIV]
- GONZALO RAMÍREZ [LV]
- DIANA ARAUJO PEREIRA [LVI]
- CÉSAR VALLEJO MENDOZA [LVII]
- LEÓN FÉLIX BATISTA [LVIII]
- MONTSERRAT FERNÁNDEZ [LIX]
- LUIS BRAVO [LX]
- NÉSTOR E. RODRÍGUEZ [LXI]
- JUSSARA SALAZAR [LXII]
- FEDERICO GALENDE [LXIII]
- SERGIO GARECA [LXIV]
- MARTÍN BAREA MATTOS [LXV]
- PRISCA AGUSTONI [LXVI]
- EDGAR SAAVEDRA [LXVII]
- JUAN ARABIA [LXVIII]
- JOSEPH MULLIGAN [LXIX]
- PATRICIA ROBAINA [LXX]
- INA SALAZAR [LXXI]
- GUILLERMO RUIZ PLAZA [LXXII]
- CÉSAR ANTEZANA/FLAVIA LIMA [LXXIII]
- CHUS PATO [LXXIV]
- SCOTT WEINTRAUB [LXXV]
- PABLO OYARZÚN [LXXVI]
- PEDRO GRANADOS [LXXVII]
- BIBLIOGRAFEMAS

Nota editorial

Esta edición no 22 de Mar con soroche, en conjunción con Vallejo sin Fronteras Instituto (Lima), está enteramente dedicada al dossier Sien en Trilce, en la inminencia del centenario de la autoedición de Trilce de César Vallejo (Imprenta del Penal de Lima, 1922).

La coordinación del dossier corrió por cuenta de Pedro Granados (Lima), Claudia Pardo Garvizu (La Paz/París) y el suscrito (Pirque).

La invitación a 77 escritorxs de varia laya, idioma y “ángulo de inclinación” (tan existencial como geográfico), fue a rozar y/o “hacerle algo” a (aleatoriamente) cada uno de los 77 poemas de *Trilce*. Textualidades visuales, audiovisuales, audibles, traslucines, ensayos, relatos, análisis, respuestas y poemas se dan cita imprevista, improbable, en un saludo por demás temprano a un poemario cuya importancia se vuelve (no solo en lengua migrante, y aun a ratos por venir, castellana) cada vez más incalculable.

De agradecer desde ya a quienes enviaron textos. A la colaboración de *Vallejo & Co.* [www.vallejoandcompany.com] y *Caesura Magazine* [caesuramag.org] con sus digitales anticipos. A *Vallejo sin Fronteras Instituto*, de suyo, en Lima. Y al diseño y diagramación de Jan Dimter (Quilicura) y Fernando Hermosilla (La Reina).

Andrés Ajens,
mayo de 2021.

p.d. Visto que un insólito azar de azares llevó a que un poema de *Trilce* (el XVIII) recibiera más de un saludo, otro (LVII) quedó abierto a la seña del propio (poema de) Vallejo.

[Sergio De Matteo (Santa Rosa de La Pampa)]

A PROPÓSITO DE TRILCE I

“El primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros*, es el orto de una nueva poesía en el Perú”.

José Carlos Mariátegui

Trilce es portador de un lenguaje “dislocado”, había caracterizado José Bergamín en el prefacio a la segunda edición del libro en Madrid en 1930. Dislocado, suena atronador, mucho más si es leído desde la normalidad, desde lo pautado, desde el orden del discurso (Foucault, 1987), en la *episteme* que registra, archiva y cuida la lengua dominante de la invasión de los bárbaros. Esa materia lírica experiencial, a la que aduce Américo Ferrari, más que experimental, implica que los poemas tienen movimiento y son dinámicos, más allá del ajuste y el anclaje escriturario, sus sentidos se propagan con cada lectura e interpretación, por lo tanto “la expresión poética los traduce en un lenguaje violentamente contrastado” (1990: 21).

De acuerdo a la RAE tendríamos tres definiciones para el verbo transitivo “dislocar”, más allá de la

etimología propia (Del latín medieval *dislocare*, y esta del prefijo *dis-* y *locare*, “ubicar”, a su vez de *locus*, “lugar”, del preclásico *stlocus*, en última instancia del protoindoeuropeo **st(h)el-*, “emplazar”): 1) Sacar algo de su lugar. Referido a huesos y articulaciones; 2) Torcer un argumento o razonamiento, manipularlo sacándolo de su contexto y 3) Hacer perder el tino o la compostura. Todas opciones apropiadas para abordar una voz poética que se rearticula desde la cárcel, desde el castigo con que el poder pretende reeducar a los reos. Por lo menos las fuentes que se citan nos anotan de determinadas circunstancias existenciales y de producción literaria, las que no pueden obviarse por la incidencia formal, e informal, que tienen en el mismo texto; inclusive la obra fue impresa en 1922 en los Talleres de la Penitenciaría de Lima, en un tiraje corto de 200 ejemplares.

Una impronta dislocada que se ubica en el lugar de lo escatológico, de la poetización de lo soez (en realidad, de algo común e inherente a cada ser humano, como la mismísima muerte; esa instancia final en donde siempre habrá una mirada para todos, todas, todes)

para evidenciar, de dicha manera, un sistema opresor que somete y condiciona al individuo hasta el propio acto de la defecación. Emplazar el “guano”, “testar las islas que van quedando”, la “calabrina tesórea”, el “salobre alcatraz”, la “hialóidea grupada”, el “mantillo líquido” y, finalmente, la “península” que se disloca (se para), se sale de un lugar para ocupar otro espacio, el de los restos, como todo excremento.

Quién hace tanta bulla y ni deja
 Testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
 en cuanto será tarde, temprano,
 y se aquilatará mejor
 el guano, la simple calabrina tesórea
 que brinda sin querer,
 en el insular corazón,
 salobre alcatraz, a cada hialóidea grupada.

Un poco más de consideración,
 y el mantillo líquido, seis de la tarde
 DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase
 por la espalda, abozaleada, impertérrita
 en la línea mortal del equilibrio.

Dislocado, dislate, retorcido, y una interminable zaga de términos que expliquen las “desviaciones” y los descubrimientos vallejianos por las cuales sería factible convocar para tratar de entender, si fuera posible, después de tantas interpretaciones que se han realizado, a esta obra fundamental de la historia de la literatura latinoamericana. Quizás uno de esos argumentos más sólidos devenidos desde la teoría literaria corresponda al prólogo de *Crítica y clínica*, de Gilles Deleuze, que encaja en estas apreciaciones del primerø poema de *Trilce*, cuando, amparado en el autor de *À la recherche du temps perdu*, resalta:

“El problema de escribir: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de oír: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua,

el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior. El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles” (1993: 9).

Así como la Rae nos aporta opciones como “sacar algo de su lugar”, “Torcer un argumento o razonamiento, manipularlo sacándolo de su contexto y “hacer perder el tino o la compostura”, Deleuze nos adiciona, además de la extranjería de la lengua en la propia lengua, la tensión del propio lenguaje que se direcciona hacia un límite «asintáctico», «agramatical»; y Ferrari aporta que

“una tremenda y constante tensión, un equilibrio difícil entre la necesidad de destruir o desintegrar el lenguaje poético legado a la tradición (discursivo y enmarcado), y la necesidad de recrearlo a otro nivel, no ya como discurso estético y comunicación, sino como revelación o conocimiento en que el poeta se descubre a sí mismo y descubre el poema en la experiencia aventurada de la creación que es experiencia de la libertad: y ésta no tiene otros límites que los que le impone la forma esencial del poema” (1990: 20-21).

Dislocar, sacar “a la lengua de los caminos trillados”, hacerla delirar, desintegrarla, aventurarse donde se entrecruza lo oído, la lengua popular, lo leído, la tradición, y prospera la innovación en la obra emergente, donde Vallejo se descubre, se desnuda, se corporiza en la propia lengua de su obra, anudándose a la libertad de su escritura. En esa libertad conquistada en la propia escritura engendra un complejo fenómeno emergente que se sostiene, incluso, en sus propias reflexiones, como explica en una carta enviada a Antenor Orrego (quién escribiera el prólogo al *Trilce* del ‘22) y citada por su amigo José Carlos Mariátegui: “Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística” (2007: 266).

Momentos, lapsos, despliegues de los diferentes análisis que irrumpen pero chocan y se retuercen contra las fundamentaciones vallejianas, cuando él mismo señala que “No hay exégeta mejor de la obra de un poeta, como el poeta mismo. Lo que él piensa y dice de su obra, es o debe ser más certero que cualquier opinión extraña” (1930: 7). Aún así se escribe, se pretende interpretar, de alguna manera u

otra, sumando exhaustivos ejercicios hermenéuticos para intentar “entender” los textos “trilceados” del poeta peruano. Porque sucede, en definitiva, aquello que refiriera Jorge Luis Borges (1976) en cuanto a la situación de los lectores frente a una obra artística: “La tarea del arte es esa, transformar todo eso que nos ocurre continuamente, transformar todo eso en símbolos, transformarlo en música. Transformarlo para que pueda perdurar en la memoria de los hombres”. En consecuencia, la transformación a la que nos remite la lectura de *Trilce* se concatena con los efectos de extrañamiento, de ser arrojados al vacío, a ese vacío en que el propio Vallejo elucubró su obra maestra, la que nos quita el sueño y nos obliga a interpretar, a recorrer sus 77 poemas numerados en “romano” de todas las formas posibles para descubrir sus secretos, su andamiaje, su cifrado.

Es que “La rebelión poética de Vallejo se moldea en la energía de su escritura, que es una energía de la condensación”, nos advierte Enrique Ballón en “La lengua: enredos de enredos de los enredos”, en su prólogo “Para una definición de la escritura de Vallejo”

(1986). En tal condensación, que se abre un sistema múltiple, dialógico y polifónico, será, quizás, el enredo que tratan de desanudar los críticos y las infinitas teorías para sujetar la serie de poemas intitulados *Trilce*; nos anticipa que

“El resultado del sistema escritural que ha desgozado trozos textuales de diversos orígenes, puede ahora sintetizarse en un solo texto nuevo, un solo poema cuya legibilidad intertextual reúne aquellos rasgos semánticos esparcidos intermitentemente en la escritura de Vallejo, pero tributarios de una misma isotopía: ‘sin duda alguna, hay versos en este maldito *Trilce* que, justamente, por derrengados y absurdos, hallan su realización cuando menos se espera. Son realizaciones imprevistas y cómicas, pero espontáneas y vitales” (1986: XXV).

La vitalidad, la energía, una dinámica que trasuda por una poesía enigmática pero que también cruzó como un rayo por la breve vida de Vallejo. Ese *rayo que no cesa*, en alusión a otro cultor de una poesía esencial, Miguel Hernández, se encabalga en conceptos y también definiciones que arrastran la lectura entre palabras que marcan un territorio, hacen un mapeo

de la escritura para expurgar, en definitiva, la sensación de existencia de un hombre. Vallejo fue un indio peruano que forzó la máquina de la escritura legitimada y le hizo agujeros, hendiduras, la rearmó a su propia semejanza, un cholo latinoamericano que veía la universalidad del arte, de la creación poética. Toda la producción poética del autor de *Poemas humanos* se reconoce en esa hendidura, por lo tanto se resignifica en el entrecruzamiento de oralidad/escritura, de esa poesía que como la canción, estaban antes de ser un arte escrito, y en el ejercicio vallejiano se fundan en ese punto de equilibrio. Vida y literatura. Vitalidad y Mortalidad. Van y vienen en lo experiencial los desgoznados trozos textuales, dislocados, desintegrados, pero surciendo un cuerpo; un cuerpo poético fundante, en donde, se sabe, también, palpita la repetida referencia biográfica.

Estas aproximaciones al poema primero pretenden relacionarse con las lecturas realizadas por los investigadores más importantes de la obra vallejiana; por eso es interesante remozar algunas de esas apreciaciones que han dado asidero a todos los demás estudios, ensayos o artículos.

Vuelvo a emplazar el “guano”, a ese “testar las islas que van quedando”, junto a la “calabrina tesórea”, el “salobre alcatraz”, la “hialóidea grupada”, o el “mantillo líquido”, para, finalmente, hacer pie en la “península” que se disloca (o se asoma y se para en equilibrio), que se sale de un lugar para ocupar otro espacio, el de los restos, como todo excremento. Sin embargo, al decir del profesor Jorge Warley:

El valor de los restos, lo fértil (la creación que se aquilata, el tesoro) es la de la naturaleza del excremento. El dios rengo no puede otorgar el modo de la plenitud en el sentido de lo excepcional. A lo sumo la excepción es el orden de la sorpresa de aquel a quien lo caga un pájaro, o pisa la pila de bosta sin darse cuenta [...] Poemas irónicos, biológicos, orgánicos, poemas del hambre y de la defecación” (2002: 4).

Es válido recordar que André Coyné fue el primero en darle esa interpretación que estamos aludiendo y, por otra parte, relaciona a ese poema I con el XXV, donde una vez reaparecen “las islas guaneras”: Soberbios lomos resoplan/ al portar, pendientes de mustios petrales/ las escarapelas con sus siete colores/

bajo cero/, desde las islas guaneras/ hasta las islas guaneras./ Tal los escarzos a la intemperie de pobre fe”. Insistirá sobre la misma materia Ferrari que, en una nota referida a ese poema inicial, documenta:

“Escrito en la cárcel de Trujillo, verano de 1920-1921, se refiere a la defecación: ‘Cuatro veces al día, en la mañana y en el atardecer, los detenidos en la celda en que estaba recluido Vallejo, eran sacados y llevados a las letrinas. Los guardias que debían cumplir con esta misión, urgían a los detenidos, con lenguaje grosero, a que procedieran con rapidez”’.

Estos datos devienen de otra fuente, en donde observamos que también la crítica literaria funciona como una especie de depositario y junta los restos al modo del pozo ciego, que corresponde al trabajo *César Vallejo. Itinerario del hombre*, de Juan Espejo Asturrizega.

Desde Aristófanes, que en 424 escribe *Los caballeros*, cuyo texto es escatológico, no sólo en la literatura por medio de numerosos escritores y escritoras se han cifrado estos hechos biológicos y orgánicos que tratan temas de la cotidianidad mundana, como la

flatulencia, que también asusta y persigna a los más hipócritas, sino que también está consignado en la mitología, en rollos de papel del arte japonés, el cine y artes audiovisuales.

Dos de los ejemplos más risueños y contundentes quizás sean el de la *Divina comedia*, de Dante, que en la última línea del capítulo 21 del “Infierno” se lee sobre la función natural del cuerpo: “Ed elli avea del cul fatto trombetta / y él había, del culo, hecho trompeta”; o François Rabelais que, en *Gargantua y Pantagruel*, se refiere a un pedo que hizo temblar la tierra nueve millas a la redonda.

Pues, así como las referencias de estudios de la obra vallejana son extensas, también los abordajes de los diversos temas que los poemas aluden y, por sobre todo, al que da el título, *Trilce*, explicado por el mismo Vallejo (“Por varias veces repitió tres, tres, tres, con esa insistencia que tenía en repetir palabras y deformarlas, tressss, trissss, triesss, triesss, tril, trilssss. Se le trabó la lengua y en el ceceo salió trilsssce... ¿trilce?, ¿trilce?”), su esposa, Georgette, y al que se suman numerosos críticos, incluso recuperando el título original del poemario: *Cráneos de bronce*, de César Perú.

La cuestión es que esos bronces (77 textos) resuenan en el cráneo, y la inspiración en la letrina le da asidero para que emerja en equilibrio el guano poema del poeta creando. El indio o cholo Vallejo le da forma a la materia amorfa que se amontona como isla guanera, a esa materia infame, dislocada, en dislate, retorcida, se refuncionaliza como lenguaje, como lengua del mundo atroz que lo atosiga, oprime, y “también la angustia del tiempo y de la generación” (Ferrari, 1990: 41). Aún así los bronces provenientes de Santiago de Chuco saltan de los caminos trillados, deliran, chirrían como una nueva lengua, y ese poema primero, poema I, DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES, “del culo, hecho trompeta”, del poema (o *Trilce*) hecho trompeta, Vallejo hizo y hace temblar la tierra no nueve millas a la redonda, sino universalmente, devolviéndonos, como indujera Mariátegui, al orto de la misma creación.

BIBLIOGRAFÍA

ALIGHIERI, Dante (2015). *La divina comedia* (3 tomos). (Jorge Aulicino trad.) Buenos Aires: Edhasa. (Obra original publicada en 1472, edición conocida como Editio princeps).

COYNÉ, André (1957). César Vallejo y su obra poética. Lima: Editorial Letras Peruanas.

DELEUZE, Gilles (1996). *Crítica y clínica* (Thomas Kauf, trad.). Barcelona: Editorial Anagrama. (Obra original publicada en 1993).

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre*. Lima: Edit. Mejía Baca.

FERRARI, Américo (1974). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Edit. Monte Avila.

FOUCAULT, Michel (1987). El orden del discurso. (Alberto González Troyano, trad.). Barcelona: Tusquets. (Obra original publicada en 1971).

MARIÁTEGUI, José Carlos (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. A. Quijano y E. Garrels (eds.). Caracas: Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en 1928).

RABELAIS, François (2011). *Gargantúa y Pantagruel* (Cinco tomos). (Gabriel Hormaechea trad.). Barcelona: Editorial Acantilado.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [21 de enero de 2021].

SOLER, Joaquín (12 de septiembre de 1976). “A fondo”. Madrid, TVE (Televisión Española).

VALLEJO, César (12 de junio de 1927). “París en primavera”, en *El Norte*, Trujillo.

VALLEJO, César (1930). *Trilce*. Madrid: Editorial Plutarco. Prólogo de José Bergamín.

VALLEJO, César (1986). *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Edición y Prólogo de Enrique Ballón.

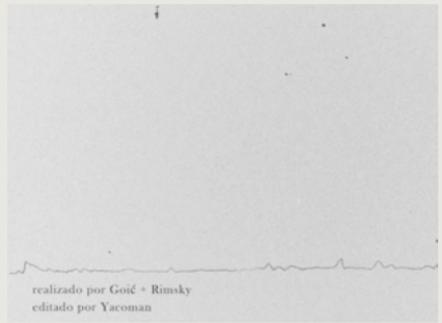
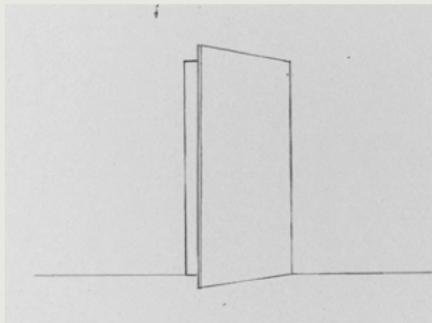
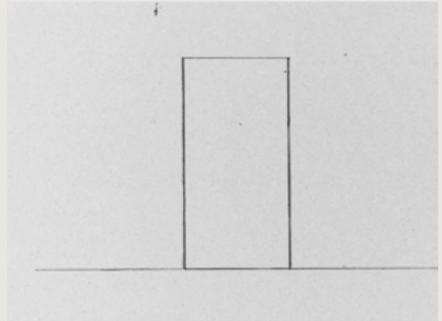
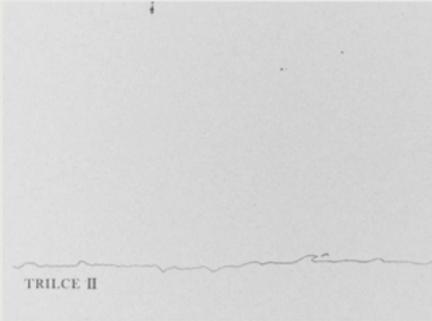
VALLEJO, César (1990). *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Editorial. Prólogo de Américo Ferrari.

VALLEJO, César (1993). *Trilce. Escalas melografiadas*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Edición y prólogo de D. G. Helder.

VALLEJO, César (1967). *Novelas y cuentos completos*. Lima: Francisco Moncloa Editores y Georgette de Vallejo.

[II]

[Cynthia Rimsky (Buenos Aires),
y Andrea Goic (Santiago)]



Ver la animación en: <https://marconoroche.org/sien-en-trilce/ii/>

[III]

[Cristóbal Durán (Santiago)]

III, *una continua moratoria*

El poema III trata de una descripción, o, más bien, se trata del ejercicio de una descripción. El poema se toma su tiempo, pero para descolocar el tiempo. El pasado pareciera sobrevivir en sus líneas, agolpándose y plegándose linealmente. Es un poema demoroso, con las marcas de la extraña fisionomía de la continuidad. Es la voz de un niño la que habla. Parece ser la voz de un niño—o *todavía no* un niño, o *ya no* un niño, quién sabe—. Tenemos la tentación de creer que hay un ejercicio de rememoración, pero hay más bien una de(me)morancia. “Madre dijo que no demoraría”, pero se hace tarde, y el poema nos suspende, implacable, en esa demora. Y eso se continúa mientras yacemos presos en el poema, como podría haber yacido preso el mismo poeta. En lugar de traer el pasado al presente, como quisiera el sano sentido común, y dándole de paso al presente la fantasía infantil de que puede dominar todo pasado, el poema nos arroja a un descampado de esa continua moratoria.

El poema se abre y se cierra oscurecido: “Da las seis el ciego Santiago, / y ya está muy oscuro.” Está muy oscuro, reiteramos, y las personas mayores no han vuelto. ¿Quiénes son esas personas mayores? ¿Cuál es su mayoría? Si ya el tiempo nos tiene enroscados, si el elemento de nuestro tránsito es este continuo oscuro u oscurecido, tendríamos que saber que la mayoría de estas personas no reside en que sean los predecesores o los ancestros, ni en su mayoría de edad (como aquella de alguna *Aufklärung*). No, los mayores son quienes actúan como medida de comparación, como patrón rector, como ese sentido trascendente desde el cual toda infancia no es más que un estado en vilo, *en souffrance*, un tramo de singularidades que no encuentra su metro.

Y, por ello, la infancia parece mantenerse en vilo, sin dormir. “Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?” De cabo a rabo estamos como empantanados al leer los versos. Su despliegue avanza, pero dejándonos donde mismo. Se podrá ver, desde ahora, que hay cierta lentitud en la recorrida de ese continuo. Lentitud que tropieza con advertencia. Una voz pide cuidado a “Aguedita, Nativa, Miguel”, cuidado con ir “por donde

/ acaban de pasar gangueando sus memorias / dobladoras penas”. Las memorias se ganguean, sale la voz un poco por la nariz, la voz que profiere su memoria, sus memorias. ¿Serán las penas, dobladoras penas, las que ganguean sus memorias? Lugar donde no habría que adentrarse, pero que una vez leyendo, ya no nos queda más que estar dentro. El poema mismo, que nos hablaba de las personas mayores que no han vuelto— todavía—, que pareciera querer ponernos como espectadores de ese no-arribo, y que lo va diciendo para que lo leamos, nos previene de ahí donde las dobladoras penas acaban *ya* de pasar, y para colmo ganguendo sus memorias (podríamos incluso suponer: esas memorias no son bien oídas, la voz nasal interfiere...).

El niño insiste, no deja de insistir en los versos. Hipermnesia, pero enturbiada, contaminada. La voz del poeta sigue y sigue. Pero no pasa (a) nada, pasa nada. Segunda advertencia: tengan cuidado de ir “hacia el silencioso corral, y por donde / las gallinas que, / se están acostando todavía / se han espantado tanto.” ¿Quién le dice ese no a los niños (¿son niños?), ese no que quiere orientar o frenar sus tanteos? ¿Qué habrá oído el niño en ese “silencioso corral”, que podría pasar

evidentemente como una metáfora demasiado simple del presidio? En ese corral, tanto se han espantado las gallinas, esas que “se están acostando todavía”. Todavía... todavía. Las gallinas se acuestan al oscurecer y se despiertan a la salida del sol. Siguen acostándose, la oscuridad no se ha declarado enteramente. La oscuridad todavía deja ver algo de luz. No es la variación de un estado a otro, no es la variación entre estados. Es una variación continua, donde la oscuridad no es otra cosa que la luz. No es entonces ese forzamiento a la luz, como aquella crueldad interminable a la que son sometidas las gallinas, haciéndolas creer mediante luz artificial que el día no termina, para que sigan poniendo huevos. No, aquí más bien lo que ha espantado a las gallinas no es el cansancio de la luz, sino el agotamiento del equilibrio más o menos calculado entre estados.

Y esa es la estancia. Vamos descubriendo que leemos un poema de la estancia, y no tanto *sobre* la estancia. Y algo va unido, como adyacente, a la estancia. Se reitera la demora: “Mejor estemos aquí no más. / Madre dijo que no demoraría.” La voz del poema es la voz del continuo, voz inocente que recorre y percute el continuo. Se permite un momento de alegría, o al menos un momento en el que se juega:

[III]

Ya no tengamos pena. Vamos viendo
los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe de ser:
han quedado en el pozo de agua, listos,
fletados de dulces para mañana.

Todo esto ocurre en la demora, la estancia como demora. Si leyéramos muy apresuradamente diríamos “se trata de un poema sobre el abandono”, incluso sobre ese abandono que constituye a un sujeto, la orfandad. Pero todavía tendremos que ver que hay un juego, que esa demora juega, y no sencillamente porque sería algo así como esa capacidad de controlar la asignación de lugares en el famoso jueguito del cartel, jueguito compulsivo que tanta luz le dio a Sigmund Freud. La cuestión se mueve sola, o así parece. De hecho, los pequeños—los menores—también pueden (¿podemos?) partir, y eso lo recuerda el poema.

Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros
no pudiésemos partir.

Demora como estancia, donde no hemos partido, pero tampoco estamos propiamente ahí. El ahí se ha difractado. Los mayores obligan, sin remedio, a aguardar su vuelta. Un desagravio. Se nos deja en casa a los pequeños, “como si también nosotros / no pudiésemos partir”. La casa pareciera ser de los mayores, mayores que obligan a esperar, que exigen que la espera sea contable. Los menores ocupan la estepa de la casa. No viven en ella para dominar sus entradas y salidas, la medida de los horarios, el equilibrio entre la partida y la llegada. Nosotros, los pequeños, estamos en medio. Demora y estancia. Los mayores parecen haber abandonado. ¡Pero no vayamos a leer ese abandono desde una carencia ni desde una falta! “Madre dijo que no demoraría”, tenemos que traducir: “Madre es demora”, estancia de la demora. Casi en el sentido en que Patricio Marchant nos pedía que leyéramos donar donde decía abandonar. La *madre nunca se da, ella*, y en ese nunca continuo cada cosa puede llegar a ser. Permite que algo se dé, que algo llegue a ser. O bien, que no sea. *Alea iact est.*

Hay que recordar que abandonar viene de la expresión, francesa, *laisser à bandon*, dejar en poder de al-

guien. Abandonarse es entregarse a alguien, y si suprimimos el reflexivo abandonar es entregar a alguien. Abandonarse, soltar, dejar ser la cosa. Exponerse a, entregarse a, ponerse a disposición de. Abandonar es también entregar. Dar. Dejar la palabra, o más que eso, dejar espacio para tomar la palabra. Pero es, primero, dejarse, para poder hacer cualquier cosa, cualquier movimiento. Abandonado, dependo irrestrictamente; pero en ese dejar-ser, como sin voluntad, puedo tantear. Abandonado se está a merced, puede suceder cualquier cosa – se está a merced de recorrer el continuo en demora, y hacer de ello la estancia. No sólo estamos liberados de padre y madre—huérfanos—sino que podemos partir gracias a ese don.

En los últimos versos del poema, la voz se pregunta una vez más por Aguedita, Nativa, Miguel. “Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.” Es difícil no pensar en el juego de la gallinita ciega. Los ojos cubiertos, vendados, cubiertos con una bandana dejan a la deriva, liberado de la sujeción a sí mismo, a la gallina ciega. Gallina, en “silencioso corral”, acostándose todavía. Uno tantea, se guía por voces que no se reconocen, memorias que ganguean. La gallina ciega no puede atrapar a

nadie, y la idea es tantear, aproximarse y alejarse, sin saber que se lo hace. *Distenderse*, uno de los términos que podríamos escuchar en *abandonarse*. Gallina desorientada. Incluso gallina que ha perdido su cabeza, *caput*, su mando, revoloteando frenética como cuando ha sido degollada por su captor. El *Littré* nos dice que *s'abandonner*, en su forma reflexiva, se emplea también en el siglo XIX para referirse a un orador que “se lanza sin rodeos a la improvisación”, o a propósito de un niño “que comienza a dar sus primeros pasos”.

Pero la bandana, la venda, todavía deja ver algo de luz. No es la oscuridad del caos insondable o del abismo indiferenciado. Todavía quedan los nombres de Aguedita, Nativa, Miguel a los cuales la voz poética pareciera preguntarles, preguntándose a sí mismo: “No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo.” Quizá la voz siempre estuvo sola, pero eso es algo que no pretenderemos resolver. Muy sola y acompañada. No nos quedará el tiempo que nos da el poema para preguntarnos por esta soledad, esta estancia, esta demora, la infancia, el continuo. Solo nos queda pensar con, al costado de ese bello poema en prosa, publicado póstumamente, que se inicia con “No vive ya nadie...”:

—No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despolados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. [...]

[IV]

[Simón Villalobos (Santiago)]

[rechinan dos carretas, trifurcas]

Abres la caja
empuja un derrumbe al fondo parece
en la sala brillan los trayectos
la cortina diagonal sobre cuántos
¿cinco serán, las cabezas debajo?
pulidos los codos en la mesa o los dedos
en el cielo de la foto, se balancea
un triángulo de la pared a la puerta
en par se escuchaban
pero uno a la vez, llegan
al borde las rocas
la atascada trizadura espuma
madre, un corte en la mejilla izquierda

[V]

[Soledad Fariña (Santiago)]

Grupo dicotiledón.
Oberturan desde él petreles,
propensiones de trinidad,
finales que comienzan,
ohs de ayes creyérase avaloriados de heterogeneidad.
¡Grupo de los dos cotiledones!
A ver.
Aquello sea sin ser más.
A ver.
No trascienda hacia afuera,
y piense en són de no ser escuchado,
y crome y no sea visto.
Y no glise en el gran colapso.
La creada voz rebélase
y no quiere
ser malla, ni amor.
Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tánto,
hasta despertar y poner de pie al 1.
Ah grupo bicardiaco

[V]

DOS

Afuera Adentro

¿qué callará tanto tanto?

A ver a ver

(¿haber?)

Hay voz hay malla amor

¿Amor?

rebélase la Voz

el 0 el 1

petrel y trinidad

sean novios los novios

no trascienda hacia afuera

:

Ah! grupo dicotiledón

[Juan Javier Rivera Andía (Varsovia)]

TRILCE SEIS Y YO

Estado de la cuestión, con sus correspondientes citas y referencias bibliográficas (algunas, evidentes; otra, más bien innecesaria)

“**Trilce VI**”. Casi veinte años ya fuera del Perú; esto es, de Carabayllo o de Lima, da lo mismo. Y todavía no he vuelto. Puesto que, mal que me pese, probablemente no retorne; intentaré esbozar aquí aquello que se vuelve más bien comunicable cada vez que uno se va así, como huyendo: la consciencia de un particular maltrato para aquellos que siguen bajo su paradójica égida (es decir, que nacen y mueren de y con el maltrato). Cabe notar, desde el principio, que el problema de la comunicabilidad de esta consciencia no parece, en realidad, tan distinto al de aquella que afecta el sempiterno afán antropológico: la traducción de la *besheza*, de lo formidable, del misterio —de aquello que el etnógrafo (una vez rescatado de su trabajo de campo) logre recordar—.

¿El pueblo pide una verdadera justicia? Pues hacemos que se conforme con una un poco menos injusta. ¿Los trabajadores gritan basta ya de explotación? Pues procuremos que sean un poco menos explotados, pero sobre todo, que no se avergüencen de serlo... ¿Quieren que desaparezcan las clases? Pues haremos que no haya tanta diferencia, o mejor, que no se note tanto. ¿Quieren revolución? Pues les daremos reformas, los ahogaremos en reformas... mejor aún, en promesas de reformas que jamás les daremos (Darío Fo. Muerte accidental de un anarquista, 1970).

“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”. En efecto, por huir de los embrutecidos dementes cubiertos de mugre, aquellos que a diario hurgan en la basura que hierve bajo el sol en uno de los extremos de la Avenida Universitaria; tomé —casi sin dinero ni amigos— un avión que aterrizaría en el hemisferio opuesto; esto es, los rascacielos de Boston, o los parques de Madrid,

da lo mismo. Aún me es un misterio cómo ese chiquillo osara tomar partido así de su soledad. ¡Pero que quede claro que no cumplía su destino! Más bien lo transgredía. ¿Debía acaso un niño sin padre, arrancado de los brazos de su madre, crecido en una casa prestada, en un barrio (un país, un subcontinente; da lo mismo) asolado por la violencia —la del alcohol, la de las pandillas, la de las masacres, la de la guerra civil—; debía ese mozo, digo, acaso pretender, no solo dedicar su vida a las escasas ciencias del hombre, sino además hacerlo en las (casi siempre, imperiales) capitales del Norte? No, su destino no era dejar a su madre en un campamento-refinería que hace tiempo era denunciado ya como una de las ciudades más irrespirables del mundo; ni dejar en la bestial y muelle Lima a su otra madre, aquella anciana casi analfabeta que lo criara con todas las fuerzas que le quedaran después de tantos afanes y dolores. No era ciertamente tal su sino, claro, aunque fueron justamente ellas dos quienes le enseñaran a sortear la perenne desigualdad del Perú; a evadir —esto es crucial— sus agudas degradaciones —sea el odio puro, el alcohol industrial, los coche bombas o la corrupción moral—. No, no era ese definitivamente el camino que le hubieran

asignado los datos socioeconómicos que alguien (de haberle interesado por caridad cristiana o desarrollismo político) bien podría haber reunido; pero si se hubiese quedado, habría sido sobre todo para sufrir al lado de ellas; o eso temía él, más bien. Todavía más claro: yéndose del Perú, uno no puede sino dejar el traje turbio de injusticia —aquella que todo lo inunda (tanto Yauricocha y Santiago de Chuco como Uccle o Montparnasse); pero que, en ciertas regiones (en ambos hemisferios, que quede claro), te ahoga más (un poco más) que en otras...

Un día le pregunté en dónde había estado. Me dijo que recorrió un río que une a México con Centroamérica. Que yo sepa, ese río no existe. Me dijo, sin embargo, que había recorrido ese río y que ahora podía decir que conocía todos sus meandros y afluentes. Un río de árboles o un río de arena o un río de árboles que a trechos se convertía en un río de arena. Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor. Un río de nubes en el que había navegado durante doce meses y en cuyo curso encontró innumerables islas y poblaciones, aunque no todas las

islas estaban pobladas, y en donde a veces creyó que se quedaría a vivir para siempre o se moriría.
(Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*, 1998).

“Ahora que no hay quien vaya a las aguas,/en mis falsillas encañona/el lienzo para emplumar, y todas las cosas/del velador de tánto qué será de mí,/todas no están mías/a mi lado. Quedaron de su propiedad,/fratesadas, selladas con su trigueña bondad.” Creo, pero temo. Hago etnología, pero como sudamericano de “baja extracción” —pues no todos lo son, en absoluto; y menos por estos lares. Y si el Perú (esto es, Carabayllo, Lima, los desiertos, Llocllapampa, la sierra, sus altas selvas; da lo mismo) me es ineludiblemente familiar, es porque allí, sin cesar y todavía, persiste la mirada algo extraviada de aquel niño (leyendo “Ulises” o “El origen de las maneras de mesa”, por qué no) en su polvorienta azotea de Carabayllo. Claro, algo de cualquiera que parte se queda en los cajones de quienes lo amaron y no partieron; esto es, aquí, de aquellas dos atribuladas hijas del Perú que intento evocar sin contrición. Aunque crea, pues; aunque goce y glose, aunque escriba, invente y descubra; no dejo de temer (temblar casi): a ese punto

hemos llegado por solo contemplar ese Perú que pareciera, ya tantos años, hipnotizado por el vacío; por esa tan común corrupción moral que nuestros padres no supieron resistir y que colmó de basura, inmundicia pura, sus mejores universidades, sus altos ministerios, sus encumbradas asambleas. ¿Cuántos más de los incontables “Coricanchas bautizados” que surcan esas tierras habremos de aniquilar y olvidar antes de saciar tanta sed de naderías, tanta extracción de dolor? ¿Cuántos...?

It arose from the incapacity to manage the unmanageable, from the sense that self-objectification was always already elusive, from the ontological conditions of becoming Other, from the hunger of the Black Caiman that it reflected and instantiated. Moreover, shame was contagious and it was no coincidence that shame began pursuing me just as I began to pursue it. Doing anthropology among Indians in the Chaco made you some kind of parasite; you just had to work out precisely what kind you wanted to be, or better yet not begin the journey in the first place. And I had even more difficulty identifying of what, precisely, I felt ashamed... I

could find no obvious transgressions beyond the greatest transgression of them all: the very act of being there, of witnessing that to which it is impossible to reliably bear witness. It took me a long time to realize that shame was a riddle without an answer and that this was the only answer to discover. And I was not alone.

*...At least four others I know of gave themselves over fully to the embrace of the Black Caiman, fits of skin rending insanity or depression followed with a shot in the head, a car driven off a hillside, the fetishes of tradition and ethics feeble talismans against such shameful impotence. All the decent ones felt it to some degree, the darkness beckoning with rage, madness, despair. (Lucas Bessire. *Behold the Black Caiman: A Chronicle of Ayoreo Life*. 2014, p. 171).*

“Y si supiera si ha de volver;/y si supiera qué mañana entrará/a entregarme las ropas lavadas, mi aquella/lavandera del alma. Que mañana entrará/satisfecha, capulé de obrería, dichosa/de probar que sí sabe, que sí puede...” ¿Dónde quedara,

pues, esa determinación de seguir creando y gozando que de ellas bebiera? ¿De dónde provenía aquella fuerza si, al fin y al cabo, tan europeos y tan indios son el ilustre Paulo Inca en Alcalá de Henares y el harapiendo Ernesto en Abancay? ¿Cómo asirla sin el Perú y ya solo en uno mismo? En su juventud más o menos desgajada entre merodeos por los valles de sus sierras y costas (ignorando, ¡ay de él!, su vasta jungla), aquel chiquillo de Carabayllo llegó a sospechar que la respuesta yacía quizá en las palabras de los hombres y niños de Cañaris e Incahuasi; que la solución al enigma podría descifrarse en las siluetas y los gestos de quienes encontrara en Viscas y Vichaycocha. Tal es su (vano) empeño, en realidad, hasta esta algo fría mañana varsovia.

One morning while I was staying in Filadelfia [in the Paraguayan Chaco], Iodé returned to the garage carrying the groceries she had bought with the night's earnings. She offered me a little plastic box of yogurt. I thanked her and refused.

She was upset. "Why are you ashamed of being my friend?" she asked. "Eat this. It is not bad. I want to adopt you in the old way; you will be my older

brother. I will be your sister, your little-bird-mother. Tour whore-mother.”

She handed me the yogurt again, and stretched out on the ground. My face burning, I opened the carton and began to eat. (Ibid.).

“...¡CÓMO NO VA A PODER!/azular y planchar todos los caos.” Finalmente, considerando, como es sabido, que la respuesta de toda ciencia no suele ser otra que una pregunta algo más compleja, podemos anotar aquí que el mitema del niño loco por la miel (en su variante de la transgresión de su destino —esto es, la de salvarse del Perú sin dejar de apegarse a él, la de tomarlo como pretexto para el elogio de un resentimiento que no se somete al luminoso odio de sus élites—), aparece ya esbozado en estas plegarias (escritas antes de partir —o tal vez justo después de arribar allende; da lo mismo—), que citamos a continuación, a modo de muy innecesario y (típico) muy narcisista colofón:

Viento Sur, parte hacia el sol —aquel ladrón de amores y sueños; aquel que se jacta de sus cabe-

llos, de su poderes y sus jugos—. Ve por nuestra victoria; abre tu seno a los hambrientos, a los orates, a los reos del perdón. Danos cuerpos que anhelar, armas y banderas que sostener; danos odio, penas silenciosas, pecados, blasfemias, humillaciones; dinos además qué erigir en nuestras plazas.

Tibio Viento Sur, retorna para que surjamos de las piedras; renueva el aire pútrido, esboza cada una de nuestras sonrisas, cada rumor nocturno en los bosques; amasa las notas claras de este amor que pronto descubriremos al mundo.

*Viento Sur: lanzaremos toda congoja detrás del cielo, detrás de las cumbres y abismos que ya sorteamos; aboliremos la memoria de los hermanos muertos; levantaremos el puño —o meñique— hacia la negrura del infinito; y barreremos todos los muros, todos los hitos que otro Dios haya olvidado en nuestras tierras.... ¡Amaremos! ¡Quemaremos! ¡Incendicaremos! (Fragmento III, corregido, de *La cofradía del tiempo*, Fósforo vol. 1, 2004).*

Varsovia, últimos días del 2020.

[VII]

[Mario Pera (Lima/Barcelona)]

Ovarios. Calor. Pendencia. Tanto qué será de mí. Eriza. Dar 1, y 0. Furioso acepto este convite a oberturar los pies de Vallejo. Su costado todavía. Poner al infinito la obrería silente de mi otredad para emplumar su caos y lavar mi alma. Doblada izquierda de la pena. De golpe. DE GOL PE. Ha de girar en mí su emiocardio hasta traspasar la sábana y eludir su última piedra.

Respuesta a “Trilce VII”

Rumbo. Evito la ausencia carnívora multiplicando las calles bajo mis pies
me sé la edad, el dolor del basalto que adoquina la huella
fondeo la yunta, tramonto de veras, lontano caigo a tierra
soy nudo.

Doblo las esquinas de la herida
paso, otra vez pasado, temprano
vida a medias, cóncava calle aquella
heroico azote mío.

[VII]

Han sido lo menos, muy poco
función del careo: nadie hubo oído el grito
la oscuridad de la celda entre la barreta y la mañana ¡va!

Cuando en la calle no hay más dónde bajar
y deletrea a chorros la saliva desde puentes
antemañanar la paz en los disparos.

Ahora, heme filo todavía
adentrado en las calles y en la carne, sin novedad apenas
heme cobrando los silencios
las quebradas pólvoras, bajos de 2021

[Daniela Catrileo (Santiago)]

mañana es otro día, alguna vez hallaría para el hi-fal-to poder, entrada
 eternal. Mañana algún día, sería la tienda chapada con un par de
 pericardios, pareja de Carnívoros en celo. Bien puede afin-car todo eso.
 Pero un mañana sin mañana entre los aros de que enrin-demos, margen
 de espejo habra donde traspasare ni propio frente hasta perder el eco y
 quedar con el frente hacia la espalda. Mañana es otro día, alguna
 vez hallaría por el hi-fal-to poder, entrada eternal. mañana
 algún día, sería la tienda chapada con un par de pericardios, pareja
 de Carnívoros en celo. Bien puede afin-car todo eso. Pero un mañana sin
 mañana entre los aros de que enrin-demos, margen de espejo habra donde
 traspasare ni propio frente hasta perder el eco y quedar con el frente
 hacia la espalda. Mañana es otro día, alguna vez hallaría para el hi-fal-to
 poder, entrada eternal. mañana algún día, sería la tienda chapada con un
 par de pericardios, pareja de Carnívoros en celo. Bien puede afin-car to-
 do eso. Pero un mañana sin mañana entre los aros de que enrin-demos, margen



[IX]

[Alan Smith Soto y Mark Smith Soto
(San José de Costa Rica, Washington)]

Trilce IX

Vlow for vvvlow I yearn to answer.
Its two wide leaves, its valve
open in succulent reception
from multiplicand to multiplier
its excellent condition for pleasure,
all in truth.

Vlow for vvvlow I yearn to answer.
In its caress, I choke the Bolivarian rough
at thirty two fathoms and its multiples,
bound hair by hair
sovereign lips, two tomes of the Work,
and then I do not live absence
not even from touch.

I can't answer blow for vlow.
We'll never saddle the bull's drool
of self attention and that mortal play
of sheets,
since this woman
is so heavy in general!

And womaned is her absent soul.
And womaned my own soul.

[X]

[Indran Amirthanayagam

(Colombo/Washington D. C.)]

After Vallejo's Poem X

There is a myth, mythology, and many decades of scholarship, thousands upon millions of readers invested— saying Trilce is the mother church, the original source of spring, the miracle of water— remembering rain in Paris and a consumptive man dying also of loneliness and heartbreak, but the man's lines are not always sad, not always black heralds. Look at this Poem Number 10, birth foreshadowed in a sweet ten month love-in, three mysterious, additional months absent, then the nine month gestation, to come back as a whale, the dove its sentry, announcing the miraculous birth without violence, the new mother sitting up in her hospital bed to grease some nosegays, tranquil, content.

A partir del poema X de *Trilce*

Hay un mito, una mitología, y muchas décadas de estudios, miles y millones de lectores invertidos —dicen que Trilce es la iglesia madre, el origen del manantial, el milagro del agua— se acuerdan de la lluvia en París y un hombre sufriendo de tuberculosis muriendo también de soledad y el desamor; pero los versos del hombre no son siempre tristes, no son siempre heraldos negros. Mira este Poema X, el nacimiento presagiado en un dulce amorío de diez meses, tres meses adicionales misteriosas. Ausentes, entonces, la gestación de nueve meses, para regresar como una ballena, la paloma como su centinela, anunciando el nacimiento milagroso sin violencia, la nueva madre sentada en su cama en el hospital empavonando misturas, tranquila, contenta

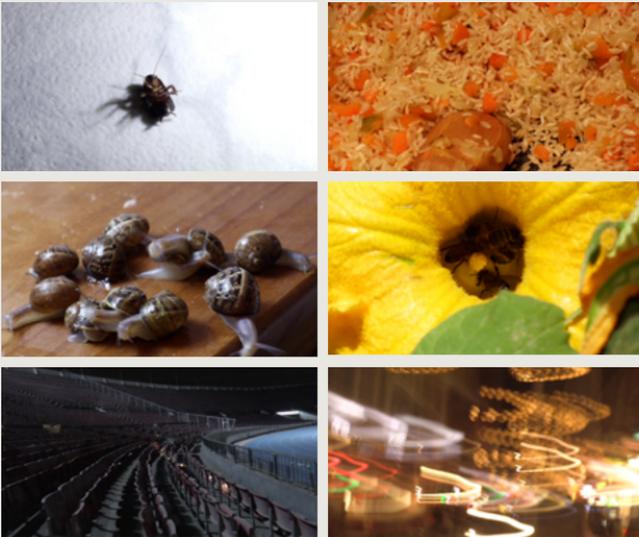
[1 de noviembre, 2020]

[XI]

[Renato Dennis (Santiago/Algarrobo)]

Remake al poema XI de Trilce de César Vallejo.

Mirar el video en: <https://marconsoroche.org/sien-en-trilce/xi/>



[XII]

[Rosario M. Bartolini
(desde el paraíso de Chongoyape, Lambayeque)]

XII

Escapo de una finta, peluza a peluza.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura.

Chasquido de moscón que muere
a mitad de su vuelo y cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.

Incertidumbre. Talones que no giran.
Carilla en nudo, fabricada
cinco espinas por un lado
y cinco por el otro: Chit! Ya sale.

En la travesía del conocimiento, de sí mismo, del mundo, Vallejo nos coloca en un cuerpo con adrenalina, escapando o ¿buscando? el cuello y la piel como arena para la generación del saber, del conocer. Sintiendo totalmente a través de ellos lo que va cuajando en

conceptos. Me hace recordar lo que Arguedas contaba acerca del aleteo de un moscón en su nuca ¿Qué es una ante el descubrimiento, ante el infinito?

Empieza y termina, a mi parecer, con este planteamiento de alerta física y mental, de huir, de contradicción con resultado quedarse pasmado ante lo que se da uno cuenta sufrir en contradicción el proceso de comprender (*“Carilla en nudo, fabricada cinco espinas por un lado y cinco por el otro”*), y saludar el producto en silencio (*“Chit! Ya sale.”*) como si el conocimiento fuera un producto de nuestra masa física, como un pedo, como una emanación en el silencio.

Y los versos centrales: una llamada a reírnos del limitado alcance de la razón en esto del conocimiento. Se conoce con el miedo, con el pasmo, con la sorpresa, con el desamparo. Se conoce con los sueños, dormidos o despiertos.

Y esta forma de conocimiento, más allá de la razón, mezclando cuerpo con significados, la preservan y muestran poblaciones originarias de Latinoamérica,

como lo que nos permite conocer Anne-Gäel Bilhaut¹ sobre la forma como conocen y se van autodefiniendo los amigos nativos Záparas de la amazonia ecuatoriana: a través y en complemento con sus sueños, decodificados culturalmente.

El comprender la diferencia, lo diferente, lo diverso todavía como gran reto para nuestro mundo occidental. ¿Cómo conocer sin la mano de la razón? ...Pelusa a pelusa...nos ayuda Vallejo. ¿Cómo comprender un chasquido de muerte en pleno vuelo, sin razón aparente...? Somos hijos de la gravedad de la razón y a salir de ese marco, a eso, nos reta Vallejo.

1 "La actividad onírica es funcionalmente un "acto cognitivo" movido por una intención y determinado por las capacidades del propio sujeto soñador. Permite la anticipación y la acción. Muskusha kawsana, "vivir soñando", así designa Twáru el modo de vida de los suyos. El sueño hace e inventa al mundo, permite entenderlo y darle un sentido. Constituye un modo de producción del conocimiento cultural e histórico, que se incrementa simultáneamente al decaimiento del conocimiento que poseen los humanos vivos. En otras palabras, es un medio para aprender lo que ya no se sabe o lo que no se conoce, y también para considerar el porvenir. Lo propiamente zápara de esa concepción cognitiva del sueño es que ellos lo consideran como un proceso visual cuyo origen se encuentra dentro de su substancia corporal. Por ende, cada conocimiento incorporado, al ser una substancia que produce el sueño, ofrece un conocimiento subjetivo del mundo. Se debe sin embargo convenir que esta subjetividad pertenece a un "marco de referencia" zápara formado por su entorno, por conceptos de los cuales disponen, pero también relacionado con la corporalidad (La relación con el mundo se afianza corporalmente. Con esto quiero decir que toda relación con el mundo es ante todo una interacción corporal "inmediata": los procesos fisiológicos y físicos de la humanidad biológica (el hambre, la sed, el dolor, el cansancio, la aprensión) desempeñan aquí un papel fundamental; y quiero decir que la percepción que tienen los záparas de la corporalidad ha de ser tomada en cuenta.)" (p.225-226). BILHAUT, Anne-Gäel, "El sueño de los Záparas. Patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía". Quito: FLACSO: sede Ecuador. Ediciones ABYA-YALA, 2011. -(Serie FLACSO Abya-Yala)

[XIII]

[Alba María Paz Soldán (La Paz)]

A partir del poema XIII de *Trilce*

Escribir tu decir y el silencio
la más vibrante carne y su reverso
el más triste pensamiento
el origen y el designio
en tan solo seis y siete y dos espinas...
y el revés de la última.

[XIV]

[Rocío Ágreda (Cochabamba)]

Cator

cator

cator.ce

Intempestivamente:

contrabandeando los afectos del quechua en un hilo tenso castellano.

Artista del hambre y de estos trapecios del decir,

esa manera de caminar en lo hilo de esta bruma.

Hombre fuera solo finalmente.

Reconocerse de cara a la explicación demandada:

desde dónde, pues?

Tempranía dolescente.

Voz hacia dónde, sin embargo...

Venida a alisar la cúspide en el centro de esta lengua.

Y en la contemplación presente

ir viniendo, prematuro lúcido, deviniendo niño en el amanecer

de una tarde...

desde Trujillo a Lima, por ejemplo

a ganarse entero bajo estos cinco soles,

que más nos calientan

los huesos

Lumbral

Otilia nació ciega y recuperó la vista al ser bautizada; desde la O inicial vocalizada por el demiurgo despertó su visión.

Pero cuando Otilia se fue, quedó sin nombre una imagen, el puro atisbo traspasado de quien la conoció y miró desde esos ojos los rincones en donde durmieron juntos tantas noches. En las madrugadas, Otilia era un nombre recién descubierto y las paredes todas se transparentaban. Un rincón –diferente al escondrijo ófrico donde alguien rascañaba la espalda del soñador– llamaba.

A medias en un laberinto de cráneos de bronce fue convocada Otilia. Un balbuceo la partió en dos –fosforescencia y dolor–, y una línea destelló entre medio y medio tras la desaparición de su nombre. Tocaba sentarse a caminar sobre las huellas borradas de la invocación. ¡A dónde han saltados tus ojos, a dónde tu O, Tilia! Las resonancias del antiguo conjuro se disolvían

gradualmente mientras se actualizaba el recuerdo de su ceguera.

Otilia había nacido dos horas más tarde de lo usual la primera noche, con una ligera aunque persistente molestia en el cuerpo. Cuando llegó a la claraboya, le costó acercarse para abrirse paso a través de ella, porque el dolor ponía trabas a su concentración. En cuanto logró acercarse lo suficiente para mirar, se sintió incómoda. Frente a ella, en el rincón querido, la cuja de los novios difuntos era trasladada y relucía su madera rojiza, alumbrada con una pequeña lámpara amarillenta. Otilia se sorprendió; no sabía si tocaba volver a un lugar que ya no había, o tal vez qué habría pasado.

Se decidió a contemplar la cuja, el verdadero primer mensaje del mundo, el que inauguraba un código entre el cuarto amarillento y la vida misma. El espacio había dado la primera pauta de un lenguaje íntimo; había tomado la cuja de algún basural, la había desempolvado, trapeado, y ahora se veía magnífica a la luz de la noche. ¡Cómo cambiaba aquel rincón abandonado con la presencia de ese mueble ruinoso! Era lo único que iluminaba el lugar, algo de otro ámbito, una escena extraída de cierta memoria que bordeaba

la inadvertencia. Y la cuja iba, venía a la realidad desde un matiz sin nombre. Pero las cosas cambiaron con su repentina desaparición.

La cuja creía haber venido temprano a otros asuntos y perdió su color. Es lo que sucedía cuando lo temprano suyo pescaba lo durmiente de Otilia. En primer lugar, porque la cuja no cuajaba más como pertenencia física del mundo. Ahora estaba eclipsada, desvanecida. Hacía imaginar el espacio como un sonido apenas acicalado entre potentes perfumes. Sin embargo, Otilia ya sabía soñar, y por esa razón el dolor de antes no le torcía la espalda, y la invitaba a olvidar una posible reaparición del mundo, un destello del rincón mirado a través de la claraboya. Era el rincón donde a su lado alguien leía una noche sobre la guerra de siempre, o sobre la indecisa desolación de Tartarín de Tarascón.

Ahora, treinta años después, Tilia apretaba sus tiernos puntos mientras leía un libro que a veces detonaba esa O ida que había levantado antaño las cortinas de sus ojos. Era el color del rincón amado, no el del mundo de esta noche, sino de algo lejano a los rasguños y pleno del aroma suavizado del primer parto. Pero volvía la cuja a su cabeza y en ello no había equívoco alguno.

El mueble era familiar. Tilia lo había visto –ahora lo sabe– en el cuarto del inquilino, en una noche o madrugada de intenso frío y vapores de eucalipto. Sin embargo, más que el recuerdo, le atraía el nuevo brillo que iba adquiriendo tras su desaparición. Con los ojos cansados, Tilia sentía haber visto en realidad una puerta. La ilusión era tan real que la cuja desapareció para siempre, quedando solo el portón, por donde de pronto ingresaba la luz de días de verano idos, aunque los huesos estuviesen entumecidos por el invierno.

Tilia no quiso detenerse en réplicas; el umbral se reflejaba levemente en algunos cajones, esquinas y otros trastos, que se definían por minúsculas líneas de luz dibujadas por el fantasma de la cuja y ninguna lámpara. La puerta aparecida tendía hilos dorados que elegían nuevas cosas para envolver o reconocían antiguas partes del mundo al que pertenecía y del que era un ingreso. Por otro lado, dónde estaba el inquilino, por qué se había ido a la vez, o acaso entraría por la puerta ajeno al mundo recién inaugurado. O entraría y saldría como la respiración que siempre le hacía caminar sentada, con los perfumes, poca y harta y pálida por los cuartos nuevamente dorados por sus ojos.

Gracias a este último bautizo, que en vez de lengua era fotónica, se acercaba a un ritmo que traía consigo a la superficie en una danza. Ella tenía clara la imagen del espacio que extrañaba; y de los movimientos que allí realizaba en ninguno cabía la duda. Tanto el mundo como Otilia se preguntaban cómo había sido posible no haber notado la ausencia del otro. Otilia incluso llegaba a creer que alcanzar el fondo en el que se ocultaba el recuerdo de la desaparición era un sueño irrealizable. Pero al mirar el mundo a partir de este umbral, suponía que incluso el muerto más enterrado en la tierra podía resucitar cuando quisiera y alguien lo recordara.

En una noche pluviosa, en la que la lluvia era lo que es, ya lejos y cerca de nombres y luces, el inquilino saltó de pronto de la cama. Un piano viajaba para adentro en otro cuarto, a saltos alegres, bajo túneles, bajo vértebras que crujían naturalmente. Eran dos puertas abriéndose cerrándose, dos puertas que al viento iban y venían, como la propia atmósfera, lumbral a lumbral.

[XVI]

[Sasha Reiter (New York)
Isaac Goldemberg (Chepén/New York)].

TRILCE XVI

I have faith in being strong.

Give me, one-armed air, let me go
bestowing on myself stripes of zeroes on the left.
And you, sleep, give me your implacable diamond,
your untimely hour.

I have faith in being strong.
Over there a concave woman moves forward,
colorless quantity, whose
grace closes where my I opens.

In the air, friar past. Crabs, fool!
The green presidential flag is sighted,
lowering the six remaining flags,
all the draperies of return.

I have faith in what I am,
and in that I've been less.

Come on! Good first!

[XVII]

[Juan Carlos Orihuela (La Paz)]



Audio en: <https://marconsoroche.org/sien-en-trilce/xvii/>

Umbral de los sonidos, dispersión de lo desconocido, silencio ocupado por espacios y enigmas, ámbito oblicuo, *Trilce* es un animal en apronte centenario que desafía e interpela fracturando el lenguaje convencional hasta tocar los límites del contrasentido y la paradoja.

¿Es *Trilce* un neologismo huérfano sin destino ni origen, o el nombre de una flor de Santiago de Chuco o, como habría declarado Vallejo en alguna ocasión, se trata simplemente de un hermoso invento que no quiere decir nada? El hecho es que, misterios a cuestas, **trilce** será el signo que defina el itinerario de los LXXVII atrevimientos que constituyen esta apropiación, esta irreverente torsión del lenguaje que luego

nos será devuelto hecho jirones después de inventar una realidad poética única.

Entre sentidos trastocados, hechos añicos, asistimos a un inagotable constelación de imágenes y metáforas audaces que inducen a la ruptura de todas las fronteras, creando, más bien, una tensión apátrida entre opuestos que se tocan en la unidad de sus multiplicaciones, tal cual se pone de manifiesto en el poema XVII: *Destílese este 2 en una sola tanda, / y entrambos lo apuramos. / Nadie me hubo oído. Estría urente / abracadabra civil.*

Se destruye el espacio, la gramática y sus formas establecidas, desordenando el universo, desacralizando la melodía única, desafinándola; carcome las normas de la lógica convencional para construir, mordaz, a partir del azar y de la muerte: *La mañana no palpa cual la primera / cual la última piedra ovulandas / a fuerza de secreto. La mañana descalza.*

Y es que sucede que ya no hay arriba porque ya no hay abajo. Ya no hay antes porque ya no hay después, ni hay saber porque no se sabe nada, y lo que hay está desgarrado, abolido por la muerte: *El barro a medias / entre sustancias gris, más y menos.*

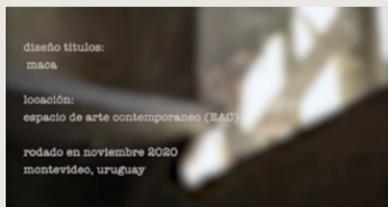
Lenguaje insatisfecho, ¿por dónde anduviste, César?, ¿qué miraste desde tu orfandad, desde tu solitaria multitud?, ¿qué números inquietaron tus señales vacías? Salto a la intemperie anónima de tu infancia, cuéntanos qué navegaciones ocultaron tus perturbados ojos de puma y de guanaco: *Caras no saben de la cara, / ni de la / marcha a los encuentros. / Y sin hacia cabecee el exergo. / Yerra la punta del afán.* En este lenguaje disonante las obsesiones se alojan inmóviles, carentes de espacio y tiempo, y desde esa quietud inquisidora construyen un universo de espejos contrapuestos que conciben una realidad a partir de un avasallante absurdo intuitivo.

Evocación y vértigo, desencanto y pasión, *Trilce* fustiga sus bueyes hasta el hartazgo buscando el centro en lo más crudo de lo cotidiano: *Junio, eres nuestro. Junio, y en tus hombros / me paro a carcajear, secando / mi metro y mis bolsillos / en tus 21 uñas de estación. / Buena! Buena!*

La Paz, noviembre de 2020

[XVIII]

[Tatiana Oroño (Montevideo)]



Video en: <https://marconsoroche.org/sien-en-trilce/xviii/>

[XIX]

[Leslie Bary (Lafayette, Luisiana)
Jonathan Mayhew (Lawrence, Kansas)]

Lorca es andaluz. ¿Por qué no tengo derecho a ser peruano? (Vallejo)

I

Cómo se rastrea la guitarra
en el cielo desnublado.

*¡Ay, cómo quedamos
de tan quedarnos!*

Ay, maresita de mi arma

Ay sangabriel de miel

Cómo mean las vacas

Cómo cagan las gallinas

Cómo mean las abejas

Sobre el balcón abierto

*¡Ay, cómo quedamos
de tan quedarnos!*

La virgen se aleja

Con Sangabriel por la mano

*¡Ay, cómo quedamos
de tan quedarnos!*

II

Esperanza escampa entre algodones esperando escampar
escampa. Alguien vendrá
dentro de la fragua lloran
llegó quedito
lloran
llegó sin haber venido
quédate nomás.

¿Cómo quedaron?
espérame, nos casamos un día,
contaremos cosas
espera, que historia habrá.
Reposo caliente aún
botón de pensamiento que busca ser nonada
espera.
Nos fuimos quedando, quedando...
Esperanza escampa barajando ángulos
El gallo incierto trastea
Esperanza pica.
Tengo hambre, Señor...

Esperanza espera
guárdame para mañana
Mañana.

Trasteando amanecen torres
se marchan algodones
el incierto gallo repercute sol
los cielos hacen reverencia se levantan suelos
sin partitura comerás.

[XX]

[Reynaldo Jiménez (Buenos Aires)]



Archivo de audio en: <https://marconsoroche.org/sien-en-trilce/xx/>

TRILCE 100 AÑOS

aún
seguimos a bordo
del mismo auto arteriado
de círculos viciosos
el mismo diciembre
de hace 100 años
el mismo aliento a infortunio
ahora esta noche amarga
aciaga como la peste
veo luces tras las ventanas
transcurrir las fiestas familiares
mientras flota en el aire la muerte
todas las pestes todas las muertes
los costos humanos la economía
política del guano y el tungsteno
como hace 100 años aún
a bordo del auto arteriado
de círculos viciosos
diciembre sus 31 pieles rotas

aún se gastan toneladas de dinero
en hacernos cada vez más pobres
sin tierra sin lengua sin historia
ni otra elección que ser
víctimas o testigos
pero esta noche
maestro Vallejo
vuelvo a sus versos
para recordar
porqué la poesía
esta noche distante
100 años de la suya
amarga aciaga
como la peste
a pesar de todo
la poesía
porque
el tiempo
la rosa
el verano
las estrellas
el hombre
todavía

Valparaíso/Diciembre/2020

[XXII]

[Vladimir Herrera (Ranhuaylla, Cuzco)]

Testar las islas que van quedando.

C.V.

Cuál es la risa

EAW

Versos para la inolvidable Juanita

Vals

Las cercanías a Vallejo, las tempranías de Vallejo, el modo glotal en que su versos se pronuncian hacia el orbe, se celebran como fabricados, hechos a medida del apocalipsis de Larrea, para mi gusto quien mejor comprendió la medida y profundidad de la obra de aquel varón nacido pequeñito en Santiago de Chuco. Poeta él mismo y de grandísima estatura, Juan Larrea comprendió que aquel abismo de entreguerras y desgracia humana de Europa prefiguraba otro más grande entrevisto y presentado por el peruano su amigo en las buenas y en las malas. Supo Larrea que *Trilce* era la alegría del porvenir frente a tanto desastre.

No lo dice, pero creo que intuye en *Trilce* la totalidad proliferante de la obra del de Santiago de Chuco. Digamos que *Trilce* fuera para él de Cantabria, el punto de partida de su obra mayor en el que el juego del idioma son la piedra de futuro lanzada hacia *Poemas Humanos*; más dolorosos, es cierto, y desconsolados, pero forma y fondo del porvenir que decía René Char. Y liberadores como que estaban hechos por un verdadero comunista.

Porque *Trilce* no es la preparación para una obra mayor como sostienen algunos, sino la grandeza de la misma poesía en el momento justo en que el juego o la pasión triunfan. Por tanto ya son parte de la obra mayor.

2

Siempre me ha intrigado la naturaleza de la relación de Vallejo con Larrea, más allá de que tuvieran el mismo signo zodiacal. Piscis, el signo oficial del cristianismo. La lumbre cristiana de ambos. El uno perteneciente a una solida burguesía cántabra y el otro venido de un pueblito peruano del Perú. Pero con abuelos que

fueron curas. Por lo que sostengo que de allí venían sus latines. Como que en mi caso también todo lustre e ilustración viene de mi bisabuelo cura de Lampa y de mi abuela doña Justina, india criada en el convento de Santa Catalina de Arequipa. Porque no veo otra explicación para la cercanía a los latines de algunos poetas en el Perú de los Andes. Hablemos de los cusqueños Américo Yabar pariente del Chantre Figueroa y Raúl Brózovich Mendoza, por Mendoza emparentado al Chantre de Dean de la Catedral de Cusco. Tío suyo a quien provocaba meando a los feligreses desde el campanario de la María Angola. O yo niño besando en la calle Palacio la mano esquifosa del mi tío abuelo el Arzobispo Hermoza que saludaba a sus parientes desde su traje de cola púrpura de cinco metros.

Materia de peso para la sociología de la Literatura es lo que digo. Cuando ya no hace falta la superchería de algún sicoanálisis benigno.

3

Y *Trilce* ahí incólume que se ha convertido en nombre de mujer, conozco a varias. Tan ahíta, sugiriendo que dulce viene del dos y trilce del tres. En todo caso un

paso delante de la poesía misma, que si el año 22 se hubiera presentado en Cusco, la habrían quemado en el Wajaypata, como quemaron los libros de Clorinda Matto de Turner y del poeta Herman Baush. Que no todo son rositas en esta parte del Perú.

Ranhuaylla 10 de enero de 2021.

[José María Antolín (Valladolid/Portland)]

Carta al poeta Joseph Reynosa-Cowhand sobre el Salmo 23 de Trilce.

Portland, Oregon Marzo del 2021

Querido amigo,

Me alegra que las cosas vayan bien allí entre Carlton y Gaston, y que en estos meses de incertidumbre hayas podido mantener tu trabajo, y respirar a salvo en el campo, sin mucho contacto, y cuidar esas viñas que creo que, en estos tiempos de Pandemia, te necesitan menos de lo que tú las necesitas a ellas. Sabemos que cuidar y curar tienen sus misterios. Te agradezco que hayas preguntado por mi padre cuando las cosas estaban muy negras en la UCI, y la compañía de tus mensajes de voz – no contestados. Todo ha ayudado. La última conversación del pasado 12 de febrero (antes de ayer), la recuerdo muy vivamente y la recordaré siempre. Te contaba en esa conversación la oportunidad de ver a mi padre en coma, postrado, y entubado, a través del

teléfono nervioso de mi madre, a la que habían permitido ver a mi padre, en lo que era en ese momento una visita excepcional, y tal vez última. Y a mí acceder a él de esa manera, físicamente en otro continente, a miles de kilómetros. Y sin embargo me sentí allí plenamente.

Me pregunto si tenemos dentro de nosotros esa misma capacidad para visitar otras imágenes, y también imágenes del pasado, o incluso iconos de un futuro aún sin formar. Tú que me conoces sabes dónde voy con esto, y ya que me preguntas es cosa reiterada en mi poesía; el caso es que desde aquel día no hemos mantenido contacto (explícito). Y de hecho te escribí una carta tres días más tarde relacionada con esa visita y tras una segunda el día 14, que decidí no enviarte porque la juzgue extremadamente íntima, aunque era intimidad lo que necesitaba; y de forma tal, supongo, que ahora pienso un tanto avergonzado, que esa sed de intimidad no sólo se hubiera podido cumplir con cualquiera, con un extraño, sino que en realidad fue de facto a un *absoluto extraño* al que dirigí esa carta. Por ello ahora retrospectivamente me sosiega el no haber enviado a un amigo una misiva así.

En definitiva, me alegra estar en disposición de responder finalmente, y estar respondiendo ahora al correo que me enviaste antes de todo esto, – con la médula de tiempo presente de esta carta, cosa que se ponía cuesta arriba, el responder, a la par que en dirección contraria seguía leyendo y ampliando con otras fuentes, como te contaré, en especial en lo relacionado al poema XXIII de Trilce, al que privadamente, cuando te recomendaba una más que atenta lectura, sabes que doy el nombre de *Salmo 23*, debido a su grandeza.

Así que te pido disculpas por la tardanza, que suponiendo circunstancias seguro que no habrás malinterpretado, aunque toda razón para ello. Tu carta y las preguntas que contiene, en especial sobre el 23, agudizaron mi rutina y mi situación durante días. Las cuestiones que planteas son de esas que creo tan importantes, tan certeras, y le llegan tan oportunamente a uno... (o más bien, como las verdaderas cuestiones, a su santo destiempo) – que a veces entran en un proceso de maceración (*my inner marinating*) tan profundo que la respuesta se atrasa, uno busca siempre ese momento “adecuado” y ese por supuesto no llega, de forma que uno al final enfrenta el peligro de ser sen-

cillamente un maleducado y no contestar, no precisamente por no valorarte en este caso, como bien sabes, sino por todo lo contrario, porque soy consciente de tu talento y, además, de tu genuino interés en mi trabajo. Muchas gracias por compartir tu último poema en prosa, donde veo que continuas con una línea narrativa, de voz traslúcida (que no transparente) y como aspirando nivel de visibilidad de 100% para el despegue. Aparentemente muy alejado de cualquier poema, y precisamente de Trilce. Mucho que hablar... – sabes lo que me interesa tu escritura en meandros dentro tu herencia, ese tu cavar y cavar (o desenterrar?) lo que tu siempre llamas *unfinished business* con el “destino de Sefarad”, tu *Sefarad Within*, que veo que sigues y sigues preparando. Por supuesto, que con mucho gusto te daré mi opinión antes de mandarlo a la imprenta. También percibo en tu composición la lectura de Reznikov especialmente, y también de Amichai; y del gran Halevi, que estoy muy orgulloso de haberte descubierto. Pero lo que veo también, y lo extiendo a otros de tus poemas, es una cierta sombra beneficiosa de las piezas en prosa de Vallejo, y entiendo tu completa admiración en especial por *Las ventanas se han estremecido*,

y otros de ese tiempo tras TRILCE (*Nómina de Huesos*). Ahora verás que no exageraba un ápice... Ese Hospital, ese paciente, los visitantes...Supongo que todos llevamos ya más de un año mental o físicamente entrando a hospitales y saliendo y entrando, los más afortunados; otros como mi querido tío Manolo hace un año ni tan siquiera pudieron llegar allí. Siento y, peor, sé que algo estamos haciendo mal en los suburbios alrededor del Gran Hospital, especialmente desde las Casas de color asignado, Palacetes, y Moncloas. Me viene a la mente esa increíble frase de ese mismo poema de Vallejo, hoy más vigente que nunca, pero aplicable a todo tiempo a países de pobreza perpetua: “En el mundo de la salud perfecta, se reirá por esta perspectiva en que padezco,...” Comparamos nuestros pequeños hoyos con las vaguadas más grandes del firmamento. Y los intentamos hacer visibles a otros y otros a nosotros y es una *partida* que no termina de funcionar, ni estar sintácticamente engrasada. Labor de la que la gran poesía se hace la sacerdotisa, verdad? A la vez que el arte toma la forma de mágico puente sin pilares y sin ingeniero, y los creemos, momentáneamente, en el evento de nuestra crisis sentida. Los eventos de la Crisis, herida o

muerte dotan, momentáneamente, de oído nuevo para conocer palabras básicas que creíamos conocer, aunque tú y yo sabemos que su duración dura más que eso. Aun llegan por suerte hasta nosotros gasas de exilio y añoranza que desenrolló Haleví en la España Medieval, por mencionarlo de nuevo, y para llegar al asunto y al tema de tus preguntas – las largas gasas liberadas en TRILCE hace casi un siglo, amigo, estate seguro que nos sobrepasarán y abrazarán pacientes de climas futuros; esa fe – mantengo, amigo Jo Reynosa. E incluso en los momentos cerrados de “animal de fondo”, eso en mí continúa como un motivo de irrompible dicha.

Y te agradezco mucho que pidas que comparta aquello que veo en este poema extraordinario; uno de los poemas de insuperable calibre en nuestra lengua y en cualquier lengua, y el que, incluso dentro del milagro poético y humano que sin duda es TRILCE, alberga mayor alcance y consecuencias. Creería una tarea imposible si no fuera porque a lo largo de los años en mi propio trabajo he tratado elementos absolutamente conexos como sabes, y supongo que es parcialmente la causa de tu curiosidad.

Preguntas si en el poema 23 hay algún luto, algún explícito sentido de duelo, incluso una leve señal? No sé qué responder a eso. Más bien diría que no como tal.

Por ir a uno de los asuntos..., me preguntas también si el Pan y el Alimento del que habla Vallejo en el descomunal poema XXIII, el *inacabable pan* de la penúltima estrofa o *la yema innumerable* de los dos primeros versos, son algo más que un mero alimento terrestre, y si el poder del lenguaje, el lenguaje mismo del poema, contiene algún tipo de conexión con nuestro acceso o derecho futuro a compartir ese alimento. Disculpa si parafraseo tu formulación; espero hacer justicia al asunto que sacas a la arena.

Y es que ya no encuentro suficiente establecer clara afinidad entre lenguaje y alimento, como cíclicamente me has oído repetir muchas veces; ese *alimento* al que me referiré en muchas ocasiones antecede al lenguaje, y el lenguaje nombra una labor de hecho ya realizada. Pero aquí me detengo de momento. Y aspiro a que esta distinción sea pensada hasta el final.

* * *

Vallejo parece el poeta equipado para pronunciar el habla límite—el más triste de los enunciados, humanos, y posibles. Tal vez heredó una variante del *Eli, Eli, lema sabactani*, palabras no sabemos si pronunciadas o citadas por Jesucristo en el Gólgota. La que puede tal vez considerarse la más triste de las frases, no es otra que el primer verso del Salmo XXII. Vallejo no ha sido estrictamente abandonado por ningún dios pero sí parece haber sido abandonado en un estadio anterior, antesala de un esquivo estado prometido al ser humano.

* * *

Muchos leen, y leerán, su poesía hipnotizados por la refracción producida *a través del prisma de su rostro* de gran Jefe indio, que él de seguro no desconocía, posando responsablemente con profesionalidad histórica todo su rostro y mentón y frente oblicua que sabía balcones al mundo. El nacimiento magro de su pelo despejando la belleza de su frente nos informa de nuestra legendaria fusión con las fuerzas fértiles de la naturaleza; los sombreros europeos, y su derecho parisino a toda elegancia cosmopolita, le dan distinción pero ocultan la raza de razas del hombre, que es una

sola. Y muchos leerán su poesía *a través del prisma de su rostro*.

Es fácil caer en la tentación de retratar para uno mismo a Cesar Vallejo como un ser taciturno solo, merodeante, en el triángulo mortal compuesto por tristezas indígenas, destino no tan alegre del español barroco, y la oscilante camaradería marxista; pero me defiendo de esa imagen acomodaticia sabiendo también de un ansia positiva y obsesiva, que persigue el estado de dicha de una Familia, – pero se trata de esa familia específica, de su Hombre venidero al que aspira, su llegar a ser un hombre integral, merecedor de una promesa que él escuchó, y que con seguridad es responsable de su don poético extraordinario, incluso considerado en términos históricos. No en contradicción, Vallejo a la vez ES, y expresa su ser huérfano, aunque un huérfano tanto de la familia que añora como hijo, como una familia aun para él desconocida, en formación, y hacia la que el proyecto de su poesía parece dolorosamente acercarlo o alejarlo, en horribles fluctuaciones. Sé que expresa el dolor de una familia para él perdida y sin embargo creo que su mayor dolor, no el psíquico ni el personal, se agudiza en el hecho de no encontrar esa familia ha-

cia adelante. El nacimiento de palabras clave se produce en ese hábitat. De hecho su obsesiva, constante inquietud de la que no puede deshacerse prevalece incluso si llamadas soluciones le fueran concedidas a nivel personal, pues lo que quiere lo quiere para todos. Por eso su orfandad es orfandad de hambre insaciable; hambre de una sustancia nutricia que la tierra semeja incapaz de proveer.

Creo que la inaccesibilidad a esa tal *sustancia* está relacionada con un estado del lenguaje que no ha sido consumado ni por el más alto de los lenguajes poéticos. Ese factor “impalpable” trae como consecuencia que Vallejo sea hijo constante de una familia que o bien no le admitiría, o un extraño grupo que no reconoce como suyo.

No sabemos si en su poesía se asumió en algún momento que la pérdida de la Madre o del hermano, o que la lejanía radical de un prójimo, fueran obstáculos insuperables para la constitución de ese hombre que Vallejo cree necesario, en un nuevo vivir. Desde un fondo de precariedad esa noción funciona como una proyección, que le guía y que mágicamente está presente en su comportamiento, como hombre vestido de una dignidad ancestral entre dos mundos, dignidad jamás

extraviada, y de fortaleza humanista tal, que ni bajo el más erosionador de los holocaustos familiares parece declinar. Y es que la muerte de la madre implica una suerte de muerte generalizada, y ampara el peligro de un mero triunfo lírico expresivo que sospechosamente el poeta se puede dar a sí mismo a costa de un fracaso perpetuo, algo que en Vallejo es la sombra de algo incumplido en nuestra naturaleza. La pérdida de la madre es un drama profundo no reducido al nivel afectivo o psicológico, al amor irrecuperable – pareciera más un cierto *error*, una falla gravísima (no por no esperable por ley de vida) en el proyecto del hombre. En realidad con la naturaleza de una *mácula a-maternal en el Hijo*. Lo que se explica porque con la muerte de la madre o del hermano o la amada, lo que se rompe es el corte con el alimento y, como consecuencia, se produce un apagón general que no permite el reconocimiento de más familia futura. La obsesiva recurrencia de este aspecto es debido a que lo juzga irrenunciable en igual medida humana y poéticamente (lo que es un máximo éxito poético en sí), pues como acaece en Rimbaud, en Vallejo se observa que está depositado en las labores energéticas del arte una esperanza transformadora, no

siempre confesada. En esa confluencia yacen los tonos cristológicos que ambos comparten.

Y en él ese proyecto es estrictamente constituyente, es decir, el hombre venidero, su habitación con la familia del hombre, ya posee un tipo de anticipada presencia, y por ello es difícilmente olvidable, más bien irrenunciable, y origina la específica dificultad de su canción.

En los poemas de Cesar Vallejo parece doler como nunca antes (y es dicho/creado reiteradamente), de hecho duele fuera y más allá del ser humano un dolor que paradójicamente le pertenece no siendo, en sus palabras, completamente suyo. Y además llueve como nunca antes, una lluvia atmosférica entre otros fenómenos capaces de empapar el yo – ese aguacero testigo de su muerte en legendario jueves pluvial. – Extremos de este tipo que serían capaces de destruir a cualquier poeta solamente con tan poco un menos de calibre neumático y oficio, en él son triunfos artísticos indudables, pero además acercan su poema a ese sublime momento que coquetea con *lo no-artístico*. Pues la grandeza de su *vanguardia* sitúa su poesía en el umbral de quema de naves de la obra, y donde se sitúa la problemática tentación de un finalmente *decir sin arte* aquello que el

arte ha establecido ancestralmente como su territorio. Relativo a esto añadiría que, en muy diferentes calles, pero en ambos casos impulsando espiritualmente su dicción excepcional, Vallejo pueda acaso ser el único poeta en español cuyo espíritu es comparable en rango al de Walt Whitman.

Vallejo habla de Vallejo y no – pues su dolor no siempre parte de su psique ni es posesión única de él (como él mismo declara en misterio topológico). Sin abandonar su rincón, su celda, alcanza los más distantes hontanares. Y sin embargo no sabemos, ya establecida la persona de tal escena, de qué personaje dramáticamente se trata; o más bien, tras internarse en todos sus detalles y el habla cuasi cotidiana de su sentir y obrar no alcanzamos a determinar ese personaje– debido a un tremendo buceo. Ese milagro de extraño hiperrealismo de *hablar como hombre* del poema de Vallejo – ejecuta el ‘gran truco’ frente a nosotros, bajo cuyo encanto no sabemos quién este hombre es, pues esa criatura híbrido ficcional y fáctica de sus poemas, es interesantemente análogo a ese otro coetáneo ser ficcional de la filosofía, y de ontología de raigambre factual que es el *Dasein* de Heidegger. Ambos albergan el alcance trascenden-

tal de intercambio y metabolismo en un *yo no ya tal*, a la vez que contienen el clima de su *sufrires* mortales como definición más radical de sí. Aunque sus reacciones a una llamada procedente de una *intemperie radical* no pueden compararse, en gran medida porque la dilucidación de cómo el poetizar y el pensar tratan la cuestión y se tratan entre sí (Denken/Dichten) está muy lejos de ser explícita. Tanto Vallejo como Heidegger, quiero decir, anhelan una Nueva Criatura sin cuya participación, no es que no se dará respuesta satisfactoria, sino más bien que la postura que hará nuestras preguntas posibles no será alcanzada. No me puedo extender ahora en esto, pero lo dejaré indicándote, y ya continuaremos, que el asunto es tan radical como que de la imaginación, concepción e inminencia de esa tal criatura, de su ganancia y avance somático a una habitación segunda depende, diría, la suerte (destino) de las disciplinas mismas, poetizar y pensar, su diálogo, y su mismidad última. Todo. alrededor de un cuerpo no huérfano, que finalmente habita y logra reconocimiento y el ser reconocido por los que comparten “Lugar”

Sus versos avanzan con una ceguera constructiva cercana a un estado de gracia e infalibilidad; más aún, por-

que en sus estrofas la evidencia de sus impresionantes riesgos, que son riesgos inverosímilmente salvados con éxito, termina siendo inseparable de la lectura de esta poesía extraordinaria. Comentaría sobre el efecto de extrañamiento del lector; desautorización momentánea y necesaria del lector ante el poema – junto a la internalización de lo incipiente absoluto...

Uno se pregunta mucho ante el oficio de la escritura de su poema, que es una escritura que avanza en sus brillantes aperturas, giros, volumétricos torques y añadidos... pues, aunque es un verso casi cruelmente tallado, no me abandona muchas veces la impresión de un escribir gustado de sí mismo, deliberado como objeto, enseñando sus calidades de joya nueva, de sacro ornamentar antes que significar (también en cientos de ocasiones su virtuosismo es olvidado y el poema queda limpio de eso; aunque esto aparente una mera sensación, creo que tiene su relevancia).- Así ese poema que, dijéramos, se escucha al hacerse, deja una huella espectral en los hallazgos mismos del verso, la cual se combina con un estado de verdad humana que es tal porque su tema es el construirse de un hombre, hombre hambriento de hambre en un estado de autoexplo-

ración cotidiana. Y del ritual del día llevado a cabo por un tipo de hombre huérfano.

* * *

Huérfano es aquel cuyo día y su equilibrio, y los ángulos de la luz misma, dependen de sus actos inmediatos, íntimos, de su peinarse y asearse, de la distancia de su calzado y del ajuste de ese zapato al pie, abandonado una noche entera. Esa familia de acoplamientos constituyen la familia del huérfano del día y de la noche de su poesía, del extraño metro cuadrado del minuto, fuera del cual todo corre el riesgo de despeñarse. Como si el no-predecible éxito de su decir en el poema uniera el logro de enunciación poética a la habitabilidad, la posibilidad de la familia y el encontrarse a sí mismo. Pero todo, sostenido por la emergencia de su decir y dependiendo peligrosamente del despliegue de su frase-verso hecho deliberadamente impredecible, por el método de asimetría. Brillo del decir que requiere, buscadamente por ello, pies de barro, (*impasse*, sorpresa máxima, inconcebible, y reconciliación) casi diría suspensión y negligencia momentánea – y torso de piedra semi-apoyado, de caída irregular.

Por eso el riesgo máximo de su lenguaje alcanza una tensión existencial más allá de lo semántico, (en lo que bautizaré como ***pre-humanidad de su intrasistema rítmico***) a lo que irrenunciablemente está anclado. Lo semántico puede no estar cargado de certezas, pero es su guía pastor. Pan, madre, la costa de algo, mesa común, himno y sangre y celo, y dolor, dulzor, olvido y pregunta y otras cien palabras son cimientos incandescentes que los grandes poetas hermanan, – aquellos capaces en nuestra incertidumbre de mil tipos de noche de sumarnos a una pertenencia. – Vallejo es un genio poético, que lo es, pronunciando y dominando las palabras básicas, nunca perdidas de vista, y siempre conocidas y amadas, alimentos centrales afectivo-físicos, palabras cimiento vinculadas a su compleja hambre y orfandad. Esas palabras de raíces milenarias al cuidado de añoranza, lejanía, y luto y posibilidad de dicha humana, y sobre todo, una dicha ciencia ficcional que Vallejo quiere más allá de sí para el ser humano, de forma ecuménica. Y ese proyecto es elevado desde y en virtud del zócalo percusivo de palabras incómodas que avanzan en verso o, al contrario, desde su verso milagrosamente compuesto con oído musical y tectónico infalible a

través de deliberadas vértebras de inicial desajuste. Y aseguro que ese proyecto de poesía humana no es legible y, menos, creíble, sin el absoluto *riesgo* asumido por su decir. Mil veces César Vallejo se sitúa en una suerte a la vez mortal y de cotidiano sobrevivir, y parecería solo salvado de su propio dolor gracias a acción ritual que evita su caída. Cesar prepara un té ritualmente para que Vallejo olvide su dolor entre sus objetos, su todo ente exterior, afectos e intemperie que hace suyos, oh, fíjate en sus MI innumerables, *apropiativos* absolutos. Desde su voz sus MI, son aplicados con mayor fuerza y conocimiento cuanto más externo, anguloso y foráneo pueda ser el objeto, – todo prójimo; lo que Vallejo llama y usa como su constante MI sobre mil objetos y seres. Bajo esta luz, extraña que nadie haya lo haya visto un precursor del Teatro Pobre, o que Grotowski mismo no haya reconocido las ritualizadas rutinas de su poesía.– (Sus actos lo son salvando a su oficiante y a sí mismos en la acción de su cumplirse.) Un poeta de la fantasía del nuevo vivir que parte de la conciencia y posesión del dolor ha de ser necesariamente un maestro del realismo, aunque sea del realismo litúrgico.

El don de sus versos *nuevos, estrictamente inaugurales,*

y al ser leídos aún desajustados, y todavía encontrando su acople y su estado de visibilidad, nos los hace descubrir como todavía húmedos y manchados de su parto – tras haber sido capaces de traer a nuestra lectura de sus versos la complejidad misma de su nacimiento. Lo que implicaría imaginariamente es que tras leer el verso – la lectura no clausura su formación, y su interna temporalidad se extiende más allá de las palabras inscritas y elegidas.

Interesante constatar que *Trilce*, (aunque también en *Heraldos Negros*, y en *Nómina de Huesos* y aparece en *Discurso de la Barbarie*), anula la agencia del lector de una manera muy singular, aunque en ningún caso como un texto hermético que ocultara algo que una vez extraído de su cripta o rotas sus claves, pudiera aflorar como algo comprendido. No es el caso, y no lo es en absoluto. La virtual desaparición del lector, o del prójimo lector del poema, tiene correlación con la existencia absoluta, internalizada, sin la cual el poema no existiría, carecería de su ser – y la razón es porque en cierta manera al prójimo-lector al que se dirige – *ya ha sido hablado*, para así originar un poema que fue posible por *el haber sido hablado*.

De lo cual surge la aparente dificultad del lector; incluso, la sensación de su *no haber* un lector adecuado o preparado para tal poema es necesariamente consecuencia de una conversación producida que no permite otra lectura posterior sin ese estado anterior, de forma que se produce un efecto de doblez en que, al ya se ha hablado, en definitiva, al que el poema necesariamente se dirigió para existir, se le obliga imponiéndole un determinado estado de existencia, transformación que quiere decir que el cambio pedido fue ya avanzado. Siento en esto no poder ser más claro, de momento.

En Trilce, sus poemas son, por igual, tan extremadamente escritos como lo son hablados al extremo. Vallejo *habla* el poema, usa magistralmente esa seguridad de ese casi a priori *pódium* inicial – de y para su enunciar, su establecerse y presentarse como voz hablante. Lo que quiero decir con esto es que existe en la mayoría de los casos un estrato de decir, decir humano que extiende el poema; el poema no extrae u obtiene sus elementos desde un seno de inmanencia ignota; el poema tiene un hablante designado, que la palabra poética debería enfrentar de no ser por la estrategia retórica del hablante. Soy consciente de que este punto

implica un juicio crítico sobre la completud, de su palabra... aunque lo que quiero precisar es su *topos*. En una película encontraríamos el vigoroso comando de una voz en off, o de un agente visual enraizado a un decir realidad inescapable. Se establecen dos valencias solo en él compatibles; el hiperrealismo dramático de voz junto a un progreso textual que no evita ninguna complejidad volumétrica, ninguna sima. Hay sin embargo un efecto de recuperación unificador, que es un esplendor compositivo que ofrece una idea de perfección, de completud.- (Vallejo ama la armonía. Puede engañarnos su audacia léxico-fonética que asegura en el raíl del poema una explosión, pero lo que llamaría su regreso al corral, es el casi siempre cierre de un bello circuito en su poema. Existe una aspiración de belleza ancestral a la que no renuncia, y que es parte medular de su ambición dentro de la lengua española, y de la cual es una de sus cimas.

* * *

Es fácil de caracterizar el poema/Salmo XXIII como un ritual alimenticio, y contiene elementos de la eucaristía, pero de qué pan realmente habla? Es claro que el poema establece transformaciones extraordinarias,

entre las que no es ajena la transformación más profunda y duradera posible: del alimento terrestre al alimento celestial.

En este caso el presidente de la mesa de la *cena* sobre la que se parte el pan y se reparte es la figura de la madre, la madre fallecida de Cesar Vallejo.

Y la transformación del hombre corre en paralelo a la transformación del pan-- la dolorosamente “virtualidad” de su familia en este poema depende de la comida transformadora, que, de alguna manera exige ser alimento previamente transformado.

Antes de continuar y entrar en este poema 23, confesaré, querido Joseph, que la persistente dificultad para entendernos y regresar de forma natural a un estado de fraternidad que creímos compartir en el pasado, no solo conscientemente representa un obstáculo para contestarte, sino que siento un ruido de fondo que no sé hasta qué punto me permite abrirme. Pero si tomo esta oportunidad es (como verás) porque inherentemente la problemática comunidad de nuestro diálogo y de lo que está o estaba hecha – no está alejado de lo que considero tema profundo de este Salmo 23 de

Trilce y mi interpretación. Se que el alimento que acaso ilusoriamente compartimos juntos ya no es exactamente tal. Y lo que es peor, la distancia entre nosotros ha sido y es más gravemente un obstáculo para acceder a mis propias palabras. Para pensar el poema, o más bien para unirme a su escondido pensamiento, y así darte de forma privada algunas respuestas creí necesario acudir a dos fuentes antiguas, y con cierta sed regresé de nuevo mis pasos humildemente hacia los principios, a los textos Védicos, nada menos. En especial para considerar la doctrina brahmánica del alimento y la *viraj* : las sílabas mismas que son nutrición; no tan solo que el himno, o que el grito que se hace canción por su interna numeración de pulsos produzcan una reverberación alimenticia-ritual, sino que son en sí mismas, estrictamente, alimento. Y creo que las preguntas a la Madre de Vallejo y su forma de vivir el lenguaje tienen todo que ver con esto. Esto no se te hará claro sin tener el poema 23 delante sin integrar esta óptica. Pero a la vez, aparentemente para complicar la cosa, añadiré un pasaje del Rig Veda que había trabajado con anterioridad y conocido a través del sabio Sam Hamill. La comprensión de ese texto fue lo que, a mi juicio, permitió

una nueva entrada, y me dio la posibilidad de percibir con mayor claridad la semántica profunda del poema 23, por inverosímil que parezca. Sentí en la estrofa penúltima una extensión, una dilatación inusitada que implicaba simultáneamente la mutua circulación entre el alimento materno, lo más extenso de la familia humana, la herencia del mundo dejado por los ancestros – todo hilvanado, empapado por el lenguaje del poeta : un espacio abierto y común expresado en una estrofa de 4 versos, que experimente de forma absolutamente plástica; como espero poder explicarte. Pero ahí va el texto. En el Rig-Veda, al principio, donde el lenguaje casi fue primeramente inventado dice así: *“Cuando ellos pusieron en movimiento el primer principio del habla, dando nombres, su más puro y perfectamente guardado secreto fue revelado a través del amor. Cuando los sabios [profetas y poetas] confeccionaron el habla con su pensamiento...entonces los amigos reconocieron su amistad...un hombre que abandona a un amigo que ha aprendido con él, no por más tiempo tiene una participación en el habla”*. Paradójicamente, lo que en el poema de Vallejo aparece en forma de una *protesta* de la más alta lírica ante una nueva situación, en la cual el mundo

ha de ser pagado en alquiler y, aún más íntimamente, cuando al pan inagotable de la madre se le impone un valor, con la consiguiente desconexión por parte del hombre-hijo. A la luz del texto védico, el mismo texto hindú y el poema de Vallejo revelaban dos ejemplos del dramático corte en nuestra propia participación en el Lenguaje. Complejo estado de amputación—incluidos los fantasmales dolores de un miembro perdido.

La otra fuente que considero imprescindible, y a la que dediqué considerable tiempo para profundizar, arañar el significado, no descifrado aún, fueron los gestos, las palabras, las estaciones rituales de la Última cena, leídos desde su tradición judía. En especial el uso misterioso que hizo Jesucristo de los sucesivos cálices, y del no bebido cuarto cáliz durante la cena de Pascua. En relación con tu profundísima pregunta, diré que fue el infinito motivo del pan, pues claramente se vincula al Pan de Presencia (*lehem ha panim* de Éxodo 25) y al potencial cumplimiento de renovación en la forma de un nuevo *maná*. Y el poema de Vallejo me impulsó a ello. Quiero decir que no sólo realicé el camino habitual desde las fuentes bíblicas para detectar posibles riquezas del poema de Trilce, dadas las evidentes alusiones

y el eco eucarístico del poema, sino que fue el camino contrario el de densidad inusitada, y el que convertía en impropio compartir cualquier consideración o respuesta a lo que me preguntabas. Lo que encontré revelador es como el hallazgo lírico evidente y por ser de una profundidad humana extrema, me ayudó a comprender un posible lugar común entre textos.

El Salmo 23 de Trilce, reitero, es un poema, que a través de un encadenamiento litúrgico de vocativos a la madre de Vallejo, desarrolla todas las flexiones, destilaciones y purificaciones de voz y materia posibles, no sólo de la presencia del alimento terreno producido y distribuido desde los familiares a nosotros, gracias al que inicialmente crecemos, sino de un Alimento otro de identidad y lugar otro, más sutil y ()... Pero es gracia de este Salmo 23 que el problema sea infinitamente más complejo; esa avenida del alimento original, aun en orfandad máxima, nunca se detendrá. Más allá de ello el poema llega tan lejos en la expresión transformativa de sus estados como para que, en la heterogénea estrofa cuarta, la persona presidiendo el banquete y el sacrificio en la mesa, la Madre donadora de la forma/hostia de comunión de tiempo, se vea so-

mática y óseamente triturada, reducida al polvo de una harina de huesos irrecuperable, de forma que Vallejo se encarga de apuntar irrevocablemente que tal masa carece de lugar donde ser amasada, ahora sin mesa, intrabajable, más accesible al horror que al luto del hijo o de otro humano. Dolor tremendo sólo concebible por la condición a-topológica del dolor asociado al cuerpo amado, por ello foráneo, apersonal. El Pasaje de la harina de huesos es acaso una de las versiones metafóricamente más extremas del final sacrificial del Hijo del Hombre, su identificación sobre los elementos de la cena pascual y la incógnita de su transustanciación: el paso de los alimentos terrestres a alimento celestial. Es algo sobresaliente que observes que en el poema no hay un atisbo de tentación, ni simbólica ni temática, de convertir a la Madre por continuidad de género en algún tipo de presencia mariana. Muy al contrario, incide en una figura autónoma, primaria, que es líricamente una fuerza muy poderosa, una fuerza alimenticia no agotada completamente, y sobre la que se centra el contenido real del poema

Al a leer ese poema 23, que es un poema cuya dimensión más evidente consiste en una emocional, (insis-

tiré en esto), en esa innegable cadena de vocativos *en variación* a la Madre, pero que culmina en una serie de preguntas claves, y en una pregunta final de nuevo infantil, sin posible defensa, una pregunta que en sí, piénsalo, es *verdaderamente* huérfana y acaso lo es para siempre – Al hacer, como digo, esta micro-lectura del poema recientemente, en sus dos estrofas finales sentí, tras las primeras estrofas de una altura “artística” inigualable, que en esas dos últimas se declaraba un algo expandido, como ya te he dicho, manifestado en un cambio de plano, un momento dicho capaz de compartirse, diría, más, allá de lo sacramental en el estado sacrificial que creo más original. El poema pierde su potencia mecánica habitual, y entra en un no-peso energético en comparación; es decir, se da el efecto de una ligereza liberada del brillante y genial “filigranaje” Vallejiano: la amplitud de un alimento compartido, pues de alimento se trataba, en la estrofa quinta es un alimento capaz de extenderse más allá de lo que hasta ese momento había sido temáticamente el paulatino paso a paso de un declarado ritual alimenticio, de comunidad de bienes nutricios, que proceden y llevan el sello del significado de la Madre. Como si habláramos

de última y primera cena, que esa madre peruana desde un horno, habiendo ocupado la habitación del Segundo Piso (*the Upper Room*) había partido como pan esencial a su hijos, los polluelos mendigos recibiendo en su nido la gorga original, “*aquellas ricas hostias de tiempo*”.

¿Qué no es escuchado o metabolizado en el Ahora? En los dos Ahora, los dos Hoy explícitos de la 4 estrofa que precede ese momento expansivo? Que no tiene ya cabida en el presente tras la evocación y la añoranza de las primeras tres estrofas? En el Salmo 23 la insurgencia, la pregunta por el estado del AHORA y el nuevo HOY que Vallejo introduce insistente y enfáticamente es radicalmente importante. Eso ahora supone un obstáculo tal que, de hecho, provoca que de ahí en adelante en el poema ese pan del principio no pueda ser tragado nunca más, que la miga se atranque en esa garganta real del hoy, donde queda literal y físicamente *atragantada*. La miga de ese pan no llega a las dos últimas estrofas, pues allí sobre ese alimento se impondrá otra economía. Ese ahora y ese hoy establecen una serie paralela que contrapuntísticamente dialoga y fragmenta la serie fundamental de vocativos que he indicado. Pues

el poema que evoca la lejana dulzura panadera existe una estable y amorosa interpelación, visión de los dones emanados de la Madre, del pan partido en hostias y tiempo—pero el Ahora de la cuarta estrofa acarrea otro mensaje... la extraordinaria belleza como composición procede directamente de experimentar la coherente transición de estrofas de absoluta idiosincrasia compositiva mientras ese vocativo generalizado se modula hasta su pregunta final, que se constituye en vocativo de vocativos, abandonando el poema a su suerte, sin refugio textual posible. El final del poema provee por primera vez a Vallejo, y su lenguaje, a su familia rota, de una espera ganada como fruto del desarrollo del poema. Se trata de un paréntesis sin cierre, fuera del poema, cuya posibilidad de ser experimentado fenoménicamente es tal vez el hallazgo más duradero del poema, aunque también el más evasivo. Sin embargo, creo que una vez señalado por la existencia misma del poema, como su consecuencia inevitable de su desarrollo es aquel que gana mayor evidencia, incluso por encima de cada uno instantes/ motivos *pasajeros* que dentro del poema son conducidos por una dramática voz del hijo. La pregunta final es de una vulnerabili-

dad, e ingenuidad infantil pavorosa, de alguien otra vez niño, (gracias al viaje del poema) pero en esta ocasión ejercida por un adulto. ¿Qué ha ocurrido?

Vallejo, el gran poeta, el decidor, el dichter de instrumento infalible de cariz mozartiano -- al final declara su voluntad de escucha, tal vez para conocer directamente de una madre proveedora cual será la relación con el alimento del que depende la curación de su orfandad y, como he reiterado, la matriz que le permitirá identificar quién es su familia, la posible familia del hombre, que Vallejo no desearía si solo fuera para él y **no cabría en su decir** si se redujese a una necesidad así.

La impresionante fisicalidad de la cuarta estrofa, la más bizarra compositivamente, contiene de lo que es para mí iconográficamente una maternidad, descrita y sincopada, donde magistralmente cita elementos casi desconectados de la anatomía íntima de madre y bebe de puños cerrados gracias a una difícil sintaxis. — Es esa materialidad, cósmica y temporal de esta estrofa, que incluye la trituración y nueva masa de los huesos maternos, y el peso de un nuevo presente en su ahora, la que permite la gran revelación sobre el Alimento de la fundamental y espacial quinta estrofa. Y achaco así,

no sólo a lo semántico, sino a ese cambio de orquestación sensible que quiero que observes, el tipo de percepción que tuve y del que fundamentalmente intento iniciar una explicación.– Un primer verso, para mí uno de los versos más bellos, y difíciles, y emotivos que se me ha dado leer, es seguido por los tres sobre los que he vuelto una vez y otra, pues de hecho son de mayor alcance en la semántica *profunda* del poema.. Será la única estrofa que incluya en la carta, por el puro placer de inscribirla y entregártela:

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
 cómo nos van cobrando todos
 el alquiler del mundo donde nos dejas
 y el valor de aquel pan inacabable.

En ese primer verso conviven, en la más económica y musical de las dicciones, la escucha desde el silencio. Más bien el escuchar de la tierra inanimada en el seno del silenciar de la persona antes viva ahora en su silenciar eterno. El verso nos hace experimentar inicialmente un oxímoron y, literalmente la comprensión musicalizada en un verso de la convivencia de lo activo y lo pasivo, los grandes principios de la escucha y del silen-

cio. Redefinidos en sus funciones, lo vacío receptivo y lo lleno activo, son repensados desde el nuevo lugar de la Madre Fallecida. Es seguramente esa complejidad y suave, inconcebible compresión, añadido el anonimato de esas fuerzas que concurren, lo que tal vez nos prepara, y como te he adelantado antes, me preparó para una extensión, liberación de espacio, decir y mundo, que acaece en los siguientes tres versos, cuya sucesión considero que es tal maravilla que calificarla de máximo logro poético me deja insatisfecho y espero que a ti también, si fuera capaz de dar cuenta las fuerzas y energías que aquí actúan. De aquí en adelante la fusión de las nuevas funciones de la capacidad oidora de la tierra en la capacidad silente de la madre, unidos, pues a través de la madre es que la tierra tendrá capacidad de escucha. Lo “tal” que escuchará la tierra-testigo es el objeto de los siguientes tres versos, donde conviven fuerzas mundanas comercializadoras de valor y alquiler con la extensión de un mundo dejado en herencia y un pan inacabable que, por serlo, es un pan transformado. El conflicto se establece entre dos muy diferentes reinos y esferas de entendimiento. Esencialmente Vallejo, que en ese momento ve la dimensión auténtica

del mundo y del alimento en diálogo con su necesidad de ellos, no comprende cómo algo donado, sacro y gratuito, puede ser tratado con otra lógica. La última estrofa es de una coloquialidad desesperada, argumento que quiere ser confirmado por la única voz autorizada, la Madre muerta hace años.

Este poema comienza en sus dos primeros versos con el más dulce y emotivo de los vocativos concebibles dirigidos a esa misma madre fallecida, y se transforma con un excepcional grado de coherencia hasta su quinta estrofa final, extendiendo y lanzando a una dimensión mayor el tema infantil de haber sido nutrido y de haber compartido la mesa y *el horno original materno*, la Tahona cálida, donde acaso sólo se hornean pastelillos sagrados para los hijos, para 4 polluelos de gazzates ingenuos y abiertos a las yemas más dulces. Intento no parafrasear los versos de Vallejo, como notarás, pues sus palabras en mi opinión no pueden tener otro lugar que el de esta canción que les da origen. Intentando ser el mejor lector posible, acaso el lector prehistórico de este salmo, en las últimas semanas la compañía de dos grandes textos antiguos, Bíblicos y Védicos, junto a un poema de Holan titulado Resurrección donde su madre

abre los nuevos tiempos iniciando su cocina – no han abandonado mi cabeza. Y he caminado con ellos hacia el Salmo 23 de Trilce.

Vallejo, aunque metafísicamente hambriento y siendo *el* huérfano, sin embargo conoce el *manná* que beben los saciados, los unidos, los que tienen mil madres. Y lo conoce porque, a mi juicio, ha sido capaz, aunque sea por vía negativa, de ampliar la dimensión de ese alimento a una comunidad mayor que la de la prole a la que biológicamente pertenece o perteneció. Y por ello, una vez comprendida la razón de ese Alimento – sólo a través de ese alimento cósmico el reconocimiento de su nueva familia es posible. Diríamos que ese nuevo conocer del alimento le hace preguntar y hasta hablar como un huérfano poeta, pero no le mantiene en esa condición, dejándola atrás y posiblemente también trascendiendo su condición de poeta y sus poderes ya incompatibles con su éxito. Puede luchar y preguntar ingenua pero denodadamente, por qué a ese mundo donado por la madre tras su muerte y su silencio se le impone alquiler, impuestos y *ellos* le adjudican un valor. El argumento de la última estrofa con su aparente valor argumental no exento de incertidumbre

niña, contiene algo devastador que Vallejo pregunta a su madre, casi suplicando, casi tirando de la falda. En esa postura de pregunta se ve perpetuada genialmente, hasta el mismo momento final del poema, la dirección todavía descendente de madre a infante de la sustancia nutricia, sea todavía caldo o gorga para que así descienda al ahora nido inmaterial en la última pregunta/verso del poema. Vallejo dice;” Di, mamá? ¿Qué es lo que pregunta, o más bien, sobre qué espera corroboración? ES, nada menos, que le sea de nuevo confirmada la procedencia materna, gratuita y sacra del alimento materno. La última estrofa, dramáticamente prodigiosa, presenta una inquietud y urgencia difícilmente superable. Vallejo llega a pedir que la madre fallecida le confirme que lo que tuvieron no fue robado, pues eran niños.

De hecho podría afirmar en virtud de que he creado algunas cosas siendo consciente y templando esa relación, que es en el alimento y en su tráfico entre los miembros de una familia y en su *habitación* donde encuentro la original simiente y fibra del lenguaje. No hablo estrictamente de la comunicación que mantienen ni los códigos que comparten entre ellos. Hablo en este

caso de un estrato que es previo, la ur-estrata. Y creo que, sin afirmar una simple identidad entre ellos, entre lenguaje y la sustancia de ese Alimento al que aludo, al menos comparten mismos circuitos. De ellos brota, descarrilado, y así detectado únicamente por nosotros, el destello de la belleza que logra vencer como vence un agua súbitamente brillante cubriendo un humus en podredumbre –el cual incluye en el catálogo de sus vástagos nuestro propio cuerpo.

Quiero recuperar algo de lo que quiero dar cuenta y me pides directamente. Pues ante las afirmaciones de mi última carta de finales de Enero, y ante la directa relación que allí te proponía para explicar mi lectura de Vallejo, mencionaba mi libro, no por casualidad titulado *El Alimento No Humano*, escrito en New York, como bien sabes, durante más de una década; objeto recurrente de conversación y de nuestro beber juntos... Razonablemente, casi por hartazgo supongo, me pides no ya otra especulación de las más, sino un ejemplo concreto de esa relación, coincidencia a la que hemos llegado por distintos caminos a la concepción en un primer estadio de ese *pan esencial que comunica la familia*. El Salmo 23 de Trilce radica líricamente (y esto

lo convierte en elegía) en que Vallejo no se resigna existencialmente a perder derecho sobre ese don original, y más aún, no quiere permitir, y no se explica la imposición de un precio de alquiler al mundo dejado por la Madre. NO entiende un gravamen sobre ese bien de naturaleza inmanente, sacralmente gratuito, que es el mundo heredado de los padres pero que es sobre todo ese misterioso “pan interminable” o esas “yemas” recibidas del horno/ tahona central materna. Por ellas me preguntas, nada menos. La cuestión es difícil, y te agradezco que me fuerces a explicitar en la medida en que pueda--lo que ayudará para publicarlo más ordenadamente en un futuro. Pero por ir al ejemplo concreto dentro de mi trabajo, entre los muchos que podría poner -- tomaré el guante, e iré a buscarlo incluso más atrás, hasta el último libro que escribí en España antes de mudarme a New York en 1998. Hay una estrofa, la tercera del poema *Seis Momentos* de un libro que conoces bien, que en este contexto toma nueva luz.

Existe el sueño con un imposible pan

Caliente – un hijo del cielo

Que venza

Colaborando con las ramas podridas de la tierra –

*Que lo elevarán, volando con él –
Las astillas disueltas cosiendo una ropa
Para un cuerpo sin muerte.*

No te engañe el uso de la palabra sueño, espero que seamos capaces de reconocer, e incluso canalizar, esa *huidiza sustancia nutricia* que quiero convocar y hacer visible con estas palabras, y que por ello sea algo más que una ensoñación; porque si no fuera capaz de caracterizarlo, lo que sí puedo decir es que no se reduce a un espejismo, una imaginación, o *fancy* (en la fértil distinción de Coleridge), pues considero que ese *Alimento/Pan* es parte sustancial de nuestro acceso al mundo de las imágenes mismas; pero sobre toda condición a los lenguajes, no sólo lingüísticos, que como vivientes y como humanos nos permiten reconocer quien es nuestra familia. En otra palabras: el Alimento del que hablo y que asimilamos es aquello nos permite saber quién es nuestra verdadera familia y donde esta lo que constituye su hogar (no exagero al afirmar que para mí, para contestarte con propiedad y con el respeto que me mereces, esto alberga la clave central no solo de este poema XXIII cumbre, sino de todo Vallejo y su

proyecto para el ser humano, lo que hace de su poesía algo universal y por siempre necesaria; la posibilidad de un Nuevo Hombre – a pesar de la amplitud de ese *su* dolor no solo suyo, y a pesar de su inanición y de muy complejas orfandades las cuales además exceden y acaso preceden la pérdidas de madre, padre o hermano) aquí extendiendo conscientemente la familia más allá de los vínculos de sangre.

Ahora me despido, ciertamente exhausto. No se le ocultará a tu inteligencia que he intentado en el fondo comprobar experimentalmente si ese alimento o brisa que une y separa las familias y que a cada una la asienta en su propio valle, si en este caso, pudiera ceder un valle para nuestra amistad. He dejado muchos de los miles de PANES que ocurren en Vallejo, el poeta “ con un pan en la mano”, sin nombrar, y así debe ser, pues en sus palabras: “ese cristal es pan no venido todavía” que será “SORBIDO/ en bruto por boca venidera/ sin dientes. No desdentada” de un ser nuevo, esta vez no huérfano. Vallejo que “ ponía / sobre un pequeño libro un pan tremendo”, acaso separando definitivamente palabra de Palabra.

Termino con la traducción improvisada de unos gran-

des versos de Reznikoff, precedidos por el tratado Abo-
th, que también tiene sus alimentos, acaso más propi-
cios para nuestro caso.

Salmón y vino tinto
Y un pastel relleno de pasas y nueces:
No es dieta para un escritor de versos
Que debe aprender a ayunar
Y beber agua con medida.
Aquellos de nosotros sin casa ni terreno
Que partimos mañana
Debemos andar ligeros de equipaje:

Un abrazo fraterno, Antolín

[XXIV]

[Carlos Llaza (Lima)]

Lunes.

Entre las sábanas aún dormidas
surge un susurro dulce de sus ojos:
soplo de vida.

Todo empezó cuando nos descubrimos
en el barullo célebre de Camden:
el calor de su voz en la terraza,
fogata azul que su palabra habita.
Ahora tenemos el mismo apellido,
rayos de sol de domingo de pascua
y una casita de amaneceres.

Entre las sábanas recién despiertas
surge un susurro trilce de sus ojos
todos los días.

**¿Quién a vallejo la sintaxis ordenado le ha?
(o detonar el poema XXV)**

Adheridos que no sujetados peones
avanzan de una sílaba a otra sílaba, de a una...
(creen comprenderte y te espacian)
al sobreacto de nombradores a brasadas entre lo poco legible
(americanizar dicen y de allí se agarran fuerte)
pero qué tiene que ver el silabeo en el que te gozas...
aquietan la sintaxis tan poco colonial y temen
el sometimiento y otras hierbas...

lo menos azaroso es hallarte vocabularizando
apearse brevemente
enlazarte como a algún vacuno significar
(el lado idiota de los sentidos)

potentes alegatos montan al poema
(entienden espasmo, pendiente malportado)
hicimos con tus silencios notas o algo así sería

con el frío del frío, diríase tan sudaca...
así los excesos de tanta y tan orfandad la nuestra
así los excesos de ceder al infortunio bajo barbijo adjetival
(tan difícil este autor)

pero tú ven,
dulcificador de todos los lexicales hipos
escribe agrafadamente
con la punta tajada del lápiz recién florecido

fallidas
callandas
fallidas
callando
quemados en la puerta falsías y borradores
(ahora, cada quien a su cuarto)

falta decir hasta qué hora lo ventrílocuo atiende
adherirse a la adherencia

falta paladear el goce de la lengua

a la luz de la estrella la gente de la tierra / sus raíces.
Desde un átomo a otro, rasgado el silencio del vacío,
ya para qué tanta oscuridad.

Las falanges aquellas a ver si duelen en el aire
al buscar su piel exiliada en los espejos.
Desde entonces crecen dentro de cada uno hacia el pasado,
mueren la mañana del olvido
i en el presente van i vienen
si van i deciden acaso si volver.

Nuestra flor i tumba / todo hueso. Avanza ardiendo el grito
desde un Sur de musgo húmedo y alerce
una flecha o lanza hasta la estrecha sombra
de tus «senos aunados».

Junto al fuego de la noche
de una nueva era DECIDIDA,
la solitaria reina de oros se torna
auténtica reina de islas,
sonriente reina de un nuevo mar
frente a una cautiva cruz sangrando
otras ciudades moribundas / este feroz atardecer.

miedo triste
 bien,
 entero azogue
 entero da lugar esqueleto
 No me dulzor avanza silba
 da cantor muertes
 fuerte, triste me implacable valeroso tomas valeroso
 da puentes volados Me contenido Recuerdo mis Rubio
 casa cruel fuerte buen la yo
 chorro recuerdo da tornar de por no Me. plomo
 cómo a no actualidad. por Esta miedo pavor miedo
 dame sabe que da saber avanza se señor este seca obtura y El
 Me

[XXVIII]

[Manuel García Cartagena (Santo Domingo)]



video en: <https://marconsooroche.org/sien-en-trilce/xxviii/>

XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

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

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

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el 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 de amor.

César Vallejo

IIIVXX

De aquella época solo conservo
una madre y un padre pequeñitos y planos,
una foto dos por dos de cariño fiero.
A tazón alzado, como en la misa de la mesa,
ondea la bandera de frijoles, arroz y carne,
y un café lento, como el recuerdo,
de vez en cuando se cuele entre los días.

No habrá nunca mejor escuela
que aquella mesa de la que un día me ausenté.

A ese yo que ya no está allí,
a ese que un día se fue y que aún no regresa,
ahora que la mesa se quedó sin geografía,
qué manera de madre le va a decir de nuevo
sírrete;
con qué boca comería solo un chin
de aquel hogar que ya no está.

Alguien borró mi cara de todas las fotografías
en las que aparece Dios a la hora del sacrificio,
y ahora es esa ausencia mi único don:

soy yo quien falta
y es mi propia falta la que me hace,
pero mi madre aun me espera
y los días me desllegan.

Desde esa mesa, mi padre me dibuja imágenes
de un tiempo en que era bello vivir.
Levito en el sopor de aquellos mediodías:
una escoba de suspiros barre los montones
de mi propia ausencia acumulada,
mientras mi padre borda el aire con un hilo
de palabras.

Si no me hubiera ido, estaría ahora sentado
en esos recuerdos que nunca tuve.
Ahora que ya no tengo madre, ni padre,
ni recuerdos, ni mesa,
soy mi propio almuerzo
y me lo como.

G.C. Manuel

[Andrés Ajens (Pirque)]

TRILCEANDO entre el ofertorio
de los choclos y la cosexual

antena, la quemadura
zumba — ríe acero y caña:
un beso negro tribilingüe
abraza un banco de la plaza

de Los treinta y 3, con,
otra vez, trilceabundo La-

valleja: *mets-te le dans la tête (I. D.)*.

[septiembre 2020]

[XXX]

[Kent Johnson (Freeport/Oregon)]

Triple X

Immolation of the second
through the swollen bud of longing,
drifting burn of the rocoto
at two of the immoral afternoon.

Glove of verging verge to verge.
Fragrant truth glanced by shock, linking
the sexual antenna
to what we are becoming, without knowing.

Cloudy fluid of maximal abluion.
Migrating calderas
that collide and splatter colossal cool
umbrae on color, fraction, beaten life,
the beaten life eternal.
Let's not turn back. Death is that way.

Sex blood of the beloved who keens
ensorcelled, from bearing so much

[XXX]

for such ridiculous intent.
And the circuit-shock
between our minor day and the mammoth night,
at two of the immoral afternoon.

[Roger Santiváñez (Piura/New Jersey)]

Capricho inter-textual & personal

La piedra circular

Esperanza / chola hermosa tocando
Su guitarra entre el algodonal de Catacaos

La Ronca roncaba a toda la collera
En mi barrio de la calle Junín / Piura

El botones de mi hotel en Guadalajara
Me trajo a Ivette para pasar la noche

No le hagas caso a la muerte -interrumpió Kosi
Natividad es ahorita en Collingswood

En Cinco esquinas fumaba pasta al amanecer
Dios es un estado mental -Pound dixit

[XXXI]

No voy a dejar ningún rezago de mi
Existencia humana -aseguró César en París

Pariste en Francia -clamaban los patas
El Señor está en la pared

Cholo Paredes defiende a los cholos
Cholo Vallejo Cholo Sotil Choly Diaz

Y basta!

XXXII (Dog Days)

by César Vallejo, tr. Erín Moure (canicule of June)

999 calories.*

Rhummmbl Trapperrr ach... chazz
Meandering **u** of the briouuuuche vendor
spinfaffling deep into the ear.

Here's to ice-cubes! But no.
Here's to whoever budges the least.
Here's to the happy medium.

1,000 calories.

The gringo firmament goes blue and laughs up
its massive languor. Down
goes the duped sun and jaggles those noggins
most chill.

Go cuckoo: Rooooooo iiiis.....
soft roadway, thirst-rippled,
heads right to the beach.

Air, air! Ice!
If only the heat (_____ Best
that I clam up.

Even the pen-tip
I'm writing with finally goes bust.

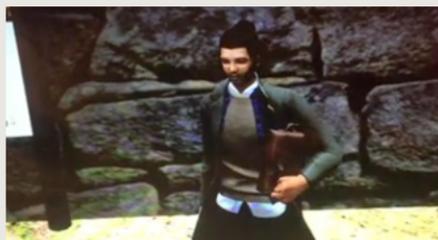
Thirty-three trillion three-hundred and thirty-
three calories.**

**A measure of the heat needed to raise the temperature of 1 g of water by 1 degree centigrade.*

***33,000,000,000,000,333. It's too bloody hot. Hot as Paris in summer, hot as Montréal on June 23. I'm getting out of here.*

[XXXIII]

[Edgar Artaud Jarry (México)]



La animación en: <https://marconsoroche.org/sien-en-trilce/xxxiii/>

[XXXIV]

[Amálio Pinheiro (São Paulo)]

TRILCE XXXIV: VOZ, SÍLABA E RITMO.

Se acabó el extraño, con quien, tarde
la noche, regresabas parla y parla.
Ya no habrá quien me aguarde,
dispuesto mi lugar, bueno lo malo.

Se acabó la calurosa tarde;
tu gran bahía y tu clamor; la charla
con tu madre acabada
que nos brindaba un té lleno de tarde.

Se acabó todo al fin: las vacaciones,
tu obediencia de pechos, tu manera
de pedirme que no me vaya fuera.

Y se acabó el diminutivo, para
mi mayoría en el dolor sin fin,
y nuestro haber nacido así sin causa.

O problema do conteúdo

Este soneto, espécie de primo-pobre enfeitado do livro *Trilce*, não pôde ser considerado, pela maior parte da crítica, como fazendo parte da chamada “evolução unitária” e “coerentemente dialética” da poética vallejana, de *Heraldos Negros* a *Poemas Humanos* e *España, aparta de mí este cáliz*, na trajetória dominante em que as comoções individuais e afetivas e os enfrentamentos com a orfandade, a sociedade e com Deus se resolveriam maduramente no coroamento em cadeia, com algumas variações conceituais, neo-marxistas ou neo-hegelianas, nas figuras substancializadas do órfão, do índio, do operário e do miliciano; nem pôde nunca, este mesmo soneto, representar dignamente as revoluções trilceanas, sendo um poema reconstruído como rescaldo da época do primeiro livro, e concentrado em memórias múltiplas dispersas de atribulados percalços amorosos. No entanto, Vallejo o inseriu aí, com chispas e elos que se expandem por toda a obra.

O nó górdio parece estar na tendência, proveniente do pensamento centro-ocidentalizante, de rastrear nos

textos do grande poeta andino uma interpretação de conteúdos, fundada na separabilidade entre significado e significante (de que deriva a importância maior e mais elevada concedida ao primeiro), entre o léxico e as vozes/oralidades/coloquialidades e entre, portanto, mente e corpo. Seria, nesse percurso unilinear, absolutamente necessário mostrar o crescimento progressivo de uma “ideia” e de um “significado”, cada vez mais “profundo” e “humano”, do nosso autor. Barthes já dissera: “A cultura francesa sempre privilegiou muito, ao que parece, as “ideias” ou, para falar de modo mais neutro, o conteúdo das mensagens. Ao francês importa o ‘algo a dizer.’” (“A face barroca”, em *O Rumor da língua*, Brasiliense, 1988, p. 244). A pressão interpretativa de se perseguir uma síntese totalizante no plano do significado corre sempre o risco de desprezar o corpo a corpo intersticial daqueles complexos componentes que constituem, no final das contas..., um poema: “...os gestos e os tons, os signos mímicos, acústicos e motores, que dão expressão e matiz significativo às palavras” (WELLERSCHOFF, “*Literatura y práxis*”, Guadarrama, 1975, p. 75). E também Susan Sontag, já em 1964, clamava: “Em vez de uma her-

menêutica, precisamos de uma erótica da arte” (“*Contra a interpretação*”, L&PM, 1987, p. 23).

Não esqueçamos também, à época de Vallejo, do positivismo invasor das Repúblicas latino-americanas, ocupado numa educação e formação intelectual centrada nas classificações binárias: ordem e desordem, alto e baixo, o maior e o menor. As interações entre as partículas e corpúsculos da cultura, das linguagens e dos afetos cantantes e dançantes, que expandem os sentidos pelos ritmos, eram consideradas coisas de um povo mestiço e selvagem que não tinha o que fazer.

Enfim, estamos diante do dilema do “ser” (o que é que isso é ?; o que é que ele quer afinal dizer?), a saber: diante daquilo que o brasileiro Oswald de Andrade, parente xamânico de Vallejo, traduziu como “*tupi or not tupi / that is the question*”. E o mesmo César Vallejo disse-o de várias maneiras: “*Lo que importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice.*” (VALLEJO, *Obras completas* 4, *El arte y la revolución*, p. 79). Daí que o autor de *Trilce* exigisse, em vez da “vontade indigenista”,

localista, mentalista e conteudista, uma “sensibilidade indígena” (VALLEJO, *Varietades*, núm. 1025, Lima, 22/10/1927), já impregnada animalmente em todos os atos grandes e pequenos. Num poema tal sensibilidade anímica deve dilatar-se encravada não só nos desdobramentos lexicais, macro-estéticos, mas numa extensão de sentidos possíveis nos planos micro-estéticos, em que se dão as mediações mínimas entre língua, corpo e ambiente.

Pequenos sons dançantes e seus arredores

Trata-se aqui de um soneto (do italiano *sonetto*, “pequena canção, ou literalmente, pequeno som”); mas um soneto enviesado, conduzido como filigrana sonora que busca ritmos de canto e dança. 11 versos decassílabos (hendecassílabos em castelhano) dialogam ricamente com 2 heptassílabos (octassílabos em castelhano) e mais 1 eneassílabo (decassílabo em castelhano), distribuídos certamente no terceiro verso da primeira estrofe e primeiro e terceiro versos da segunda estrofe. No Brasil, diríamos que poderia ser lido ou cantado como uma peça de samba-canção, ou talvez, sambolero.

Chama de cara nossa atenção a insistência, no começo de cada estrofe, do estribilho “Se acabó”: acupuntura oxítone que comanda o exercício da memória e da finitude de todas as coisas, apenas arrematada pela conjunção “Y” do último terceto, que ressalta a perda do fundamental “diminutivo” e inclui a situação pessoal e dos amantes dentro da fatalidade comunitária de todos os viventes: “y nuestro haber nacido así sin causa” (não há, diga-se de passagem, como deixar escapar essa orfandade universal já no anterior *Trilce* XXXIII, tenha-se nascido ou não: “o haga la cuenta de no haber aún nacido”). Contudo, esse “Se acabó” é uma espécie de rodopio de dança, escansão vocal e marcação rítmica do traçado prosódico do poema, que nos obriga a reler soletrando todo o quase-soneto, num incessante recomeço em continuum (é o que, inclusive, numa quase-paronomásia, a orquestração silábica da última palavra do último terceto nos propõe, forçosamente: Sin CAUSA / Se ACABó).

Assim, a partir desta fragílissima simetria assimétrica, as estrofes emolduram (“Se acabó el extraño” / “Se acabó la calurosa tarde” / “Se acabó todo al fin” / “Y se acabó

el diminutivo”), em ziguezague, uma caudalosa e aglomerada listagem ampliada de um memorial das faltas e saudades, num crescendo cinemático como de câmara-na-mão, aquilo que um Severo Sarduy (“O barroco e o neobarroco”, em *América Latina em sua literatura, Perspectiva*, p. 165) chamou de “lista díspar” ou “enumeração disparatada”. (Este modo barroquizante de composição será desdobrado noutros moldes, exaustivamente, em *Poemas Humanos e España, aparta de mí este cáliz*; mas já está muito presente em *Trilce*.) Configura-se um caleidoscópio compacto da multiplicação metonímica do múltiplo, cujo material de ligação e dobradiça é acentual, sonoro, vocal e prosódico. Mostram-se aqui os ritmos de afetos, acontecimentos, situações e paisagens que arrancam da fala ordinária adaptada às séries do verso, a partir do pormenor e do gesto chaplinesco intenso (o Chaplin de *Luzes da Cidade*, por exemplo) que se amotina por ser diminuto e dito insignificante. Intenso e extenso, sem qualquer dúvida, pela sua multiplicante aptidão molecular para incorporar e tornar tecidas alteridades plurais de séries distantes em movimento conjunto.

Os elementos de fala coloquial são incrustados numa composição que costura o simples no complexo e o fácil no difícil: da primeira à segunda estrofe se urde uma joalheria solar a partir da letra “a” e suas articulações em “ar”, “al”, “ab”, “ap”, “ad” etc., além de muitas outras bordadas e atravessadas enviesadamente, num incessante jogo de entre-espelhamentos e bumeranques. Alguns poucos apontamentos: insistência da palavra “tarde”, por três vezes, em fim de verso; insistência em cavalgamentos (enjambements); a maioria dos hemistíquios são acentuados no calorífero fonema em “a”. O primeiro verso da segunda estrofe, que assinala a presença da lembrança da natureza/cultura nos corpos amantes (“tu gran bahía”), é um apoteótico rendilhado de dança e cor silábicos sob o regime do sol: “Se acabó la calurosa tarde;”. Uma, entre outras, possível variante gráfico-vocal: **Se ACAbó LA CALuRoSA tARde**. Ressoa aqui o quase-manifesto estético-solar de T. I: “Un poco más de consideración, / y el mantillo líquido, seis de la tarde / DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLELES”.

Sílaba: por uma política da alegria

Ressalta aqui um fenômeno grato e marcante na produção das culturas poético-musicais do continente, que César Vallejo leva a grandes desdobramentos: a enumeração compactada e ampliada, marchetada de dobras-e-curvas em cor/som/voz, que coloca em cena, nas formas em movimento de alta voltagem fonética, a alegria solar dos gestos gráfico-sonoros. A linha de tristeza e dor dos significados é invadida pela alegria erótica do baile, o que aumenta em muito a complexidade da composição. A espessura da composição se adensa com a recarga das formas em movimento da alegria recompondo o âmbito da tristeza. Parece que vemos aqui o cholo Vallejo dançando feliz em seu bairro. (Não se pode deixar de ler, a respeito, “*Trilce: húmeros para bailar*”, de Pedro Granados, VASINFIN, 2014.) Isto porque as sílabas, no caso, montam uma linguagem aglutinante que rompe o caráter flexional e linear da língua, mesmo quando, como neste *Trilce* XXXIV, Vallejo não destripa as palavras ou incrusta-as em implosões sintáticas e ortográficas de toda ordem. O ritmo coloquial encadeado nas nervuras dos códigos nativos é suficiente para abalar as ontologias importadas.

A paixão dos ritmos silábicos está distribuída por toda a obra e vida do poeta. Vai aqui um parco exemplo, tirado do conto *Liberación de Escalas Melografiadas*: “Suenan esas notas, y desusada sugestión ejercen ahora en mi espíritu, hasta el punto de casi sentir la letra misma de la canción, engarzada sílaba por sílaba, o como clavada con gigantescos clavos en cada uno de los sonidos errantes. (...) Las notas se cruzan, se iteran, patalean, chirrían, vuelven a iterarse, destrozan tímidos biseles”. (VALLEJO, *Obras Completas 2*, Laia, Barcelona, 1980, p. 43-4). A condição estética, ética e política, combinadas, se concentram, por assim dizer, na biosemiosfera das sílabas, que aglomeram os pequenos gestos vitais, sentimentais e vocais, em todas as menores, invisíveis e imprevisíveis atitudes diárias. Isto já era praticado por Vallejo em *Trilce*, cinco anos antes de escrever em “*Ejecutoria del arte socialista*” (*Varietades*, núm. 1.075, Lima, 6/10/1928): “Porque la estética socialista no debe reducirse a los temas, al sentido político ni a los recursos metafóricos del poema. No se reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista. (...) La estética socialista debe arrancar únicamente de una sensibilidad honda y tácitamente socialista”.

Alguma tradução

Agora nos dispomos a enfrentar um belo problema frente ao que podemos chamar uma teoria oculta da tradução em César Vallejo. Diz o poeta: “Lo que se dice es, en efecto, 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 que fue concebido y creado. (...) Los mejores poetas son, en consecuencia, menos propicios a la traducción” (“Electrones de la obra de arte”, em *El arte y la revolución, Obras Completas 4*, Laia, Barcelona, p. 79). Para nós, por meio de uma esquiva negativa, Vallejo está querendo dizer que, liberada a poesia da couraça lexical, a tradução parte da sua aparente impossibilidade colada ao ritmo e tonalidade dos versos, para, através das aproximações do jogo sempre incompleto de compostíveis do impossível, fazer alastrar-se de língua a língua a escavação do palimpsesto traduzível, agora posto à decifração noutra espaço-tempo. Os melhores poetas são, em consequência, dentro de uma heurística falível, os únicos propícios à tradução.

TRILCE XXXIV

Acabou-se esse estranho, com quem, tarde
da noite, regressavas parla e parla.
Já não há mais quem me aguarde,
disposto meu lugar, boa a maldade.

Acabou-se a calorosa tarde;
tua grande baía e teu clamor; a charla
com a tua mãe acabada
que nos brindava um chá cheio de tarde.

Acabou-se enfim tudo: essas férias,
tua obediência de peitos, tua maneira
de me pedir que não me vá embora.

E acabou-se o diminutivo, para
minha maioridade em dor sem fim
e nosso haver nascido assim sem causa.

[Berta García Faet (Madrid)]

Os cuento que el recuento con aquel periodista
nacido en el 78 (~~vs. en el 88~~)

recién nació en mayo de 1921; recién
recitaste (de memoria, se entiende)
unos cuantos versos de J. Gonzalo Rose

fue, pero se fue.

Quién se fue? Mi juglar? Quizás quizás quizás
en el 47

(vs. en 2015) aquel pimpollo nictálope
no me hubiera espetado

“llegas demasiado tarde a mi vida”.

No es un detalle simple

no es leche simple: lamimos y relamimos suculencias

de muslos, bandejas

de estadías, platillos

de ponientes, leche, castañas

(verdinegras, süaves);

os cuento que ceñí el gris donaire azul

-con cuchillo, tenedor, con cuchara, las prisas-

de mi enamorado. No tengas prisa!

Ruborízate!

“Berta García Faet, llegas
demasiado tarde a mi vida”.

No te cunde la cháchara? Se te antoja
correr? Manjar
con creces, licenciado adorado!

Juncos, leche hervida

SORPRESA

somos simples

mortales.

Nunca jamás

te quites

ni de hic ni de allá. Verano. De repente,
tallos lustrosos, cócteles, camelias,

mi sibarita, nada menos...!

Os cuento que ya sabía que iba a escribir-silbar
un poema liriqúísimo e histórico

sobre 2

o 3 cócteles. Tomad

y comed mis explosivas yemas póstumas. Tomad
y comed

mis hechizos y mis piedras. Piedra a piedra

y/o afuera: forma y contenido
 de pantocrátor, las babas!; formas
 y contenidos, un zar, un sibarita...
 Aún no sé nada, ni más allá
 ni hic. Oh tu cortejo, periodista votivo!

Ni hic ni allá persiste ningún romanticismo.
 Una copa más 2 o 3 besos prolijos
 más y
 nos marchamos, perdón.
 Adónde marchó yo? Aún no sé nada. Ves?

Entre tanto, ella (*a.k.a.* yo)
 se interna en un convento (*a.k.a.* poema
 líriquisimo, histórico)
 y lloriquea ampliamente porque no me ama no ama.
 Libertinaje cortinas habitación
 de un pseudo-hotel, hay sangre, sangre!
 C/ Libertad n^o 354
 Miraflores sus camisas
 sus *jeans* sus intuiciones!
 Aquel periodista recién nacido en el 78
 desvincijó mis branquias, mis fiebritas;

es un detalle triste esta noche
brillante
del alma, todo ok? Ojalá se desnude
(rescaldos de hambre!); brillaránbrillarán
brillarán mis descosidos. Nadie sabe coser.
“Llegas demasiado tarde”.
Qué vida?

Madrugada de Quinta-feira

(diálogos com *Trilce* XXXVI)

Para Pedro Granados

No olho úmido da manhã, desejo penetrar a origem do mundo,
distante da tirania da razão
e da enganosa superfície da flor.

Liberto da palavra certa, mordo sons na boca dos homens,
sopros rítmicos na voz das mulheres,
enlameado na materialidade da terra.

Na impossibilidade da coisa em si, busco o eco transbordante,
o não sentido,
a antiestrutura física da raiz.

Recuso a totalidade simétrica, a harmonia da lógica estéril,
a vida sem vida,
sem morte.

Meu sendo entrelaça varadouros, estradas e caminhos,
sendovertentes,
sendolabirintos,
sendoAméricas.

Penetro a terra, vulva do mundo,
contorço seu umbigo,
suas entranhas,
seus seios embriagantes.

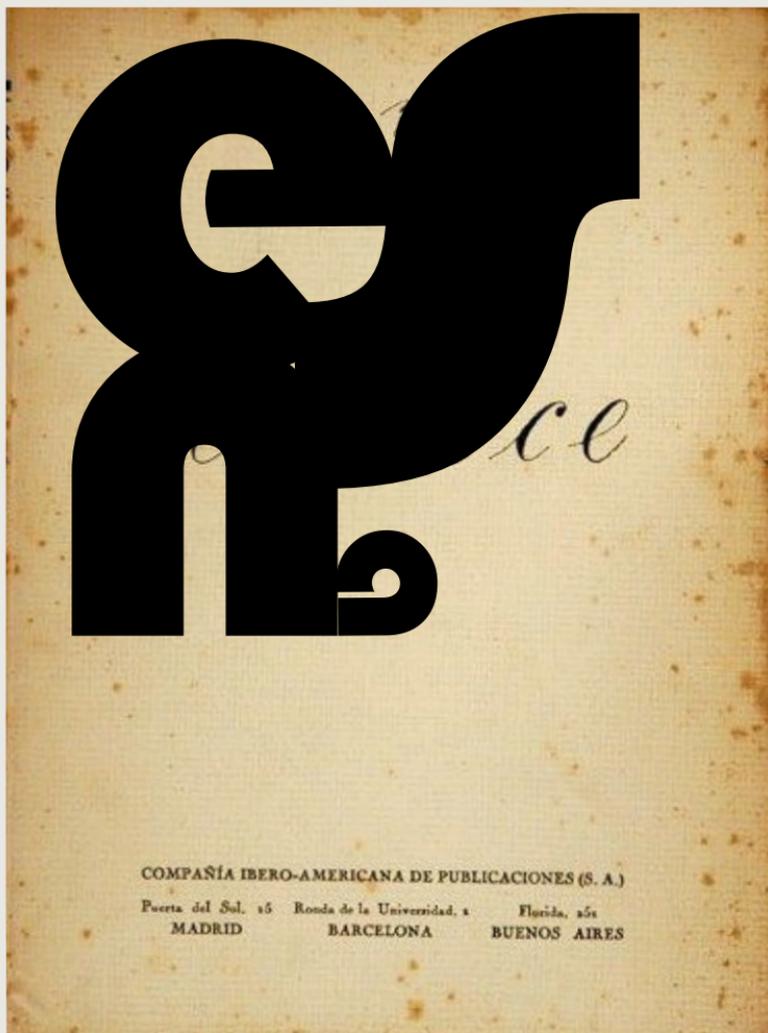
Amanho o dia fermentando luz no âmago das trevas,
explodindo mitigadas paixões,
abençoado pelo ódio dos deuses.

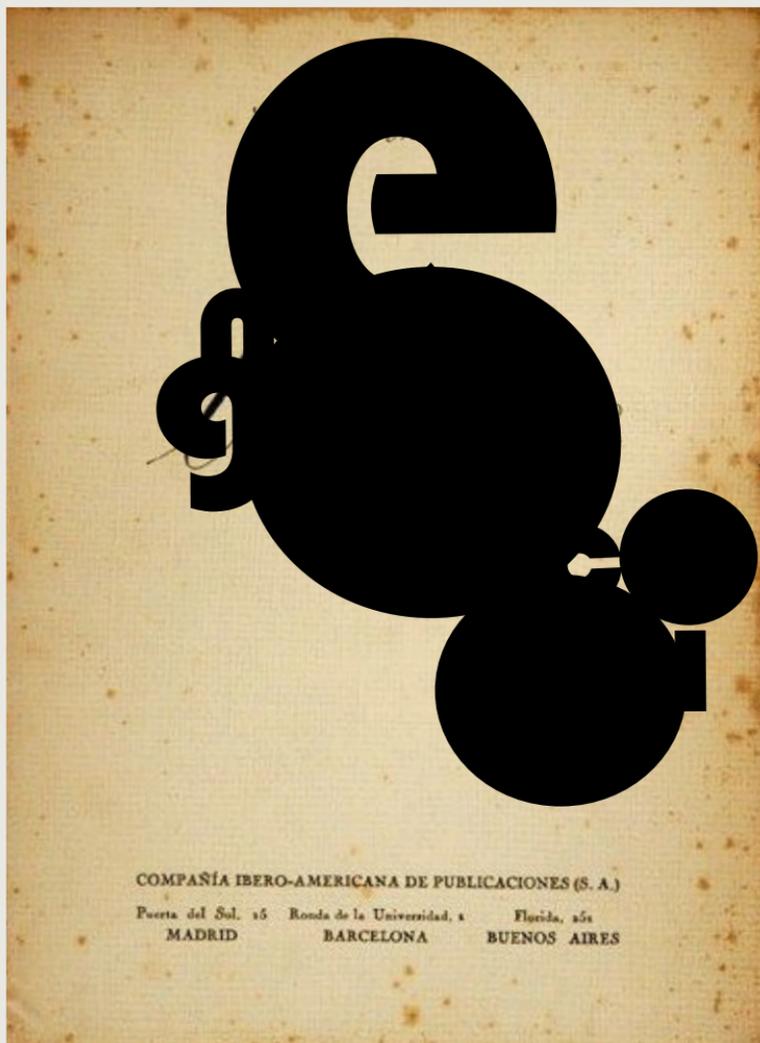
No afago sensual da vênus sem braços, abandono minhas
mãos decepadas,
grito meu silêncio entre Trujillo e Santiago de Chucro,
revivo meu sofrimento eterno nas chamas da esperança.

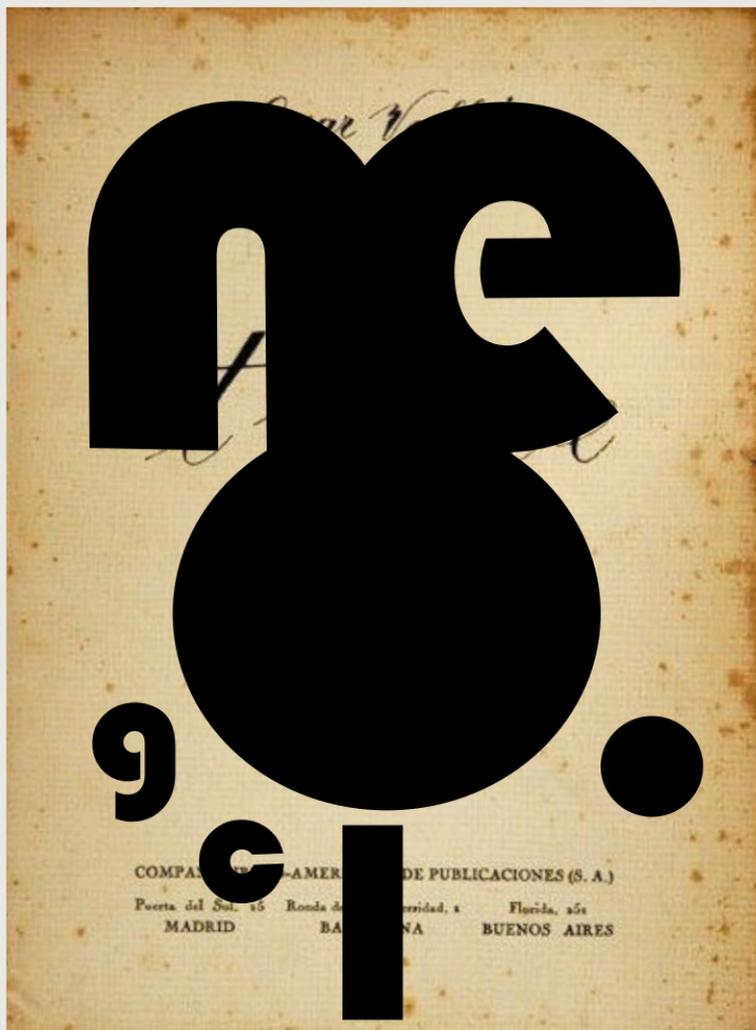
Penetro o oco do mundo com meus pés descalços sobre
plumas de argenta,
meus olhos fundos no horizonte atlântico,
caminhando órfão no dia da criação.

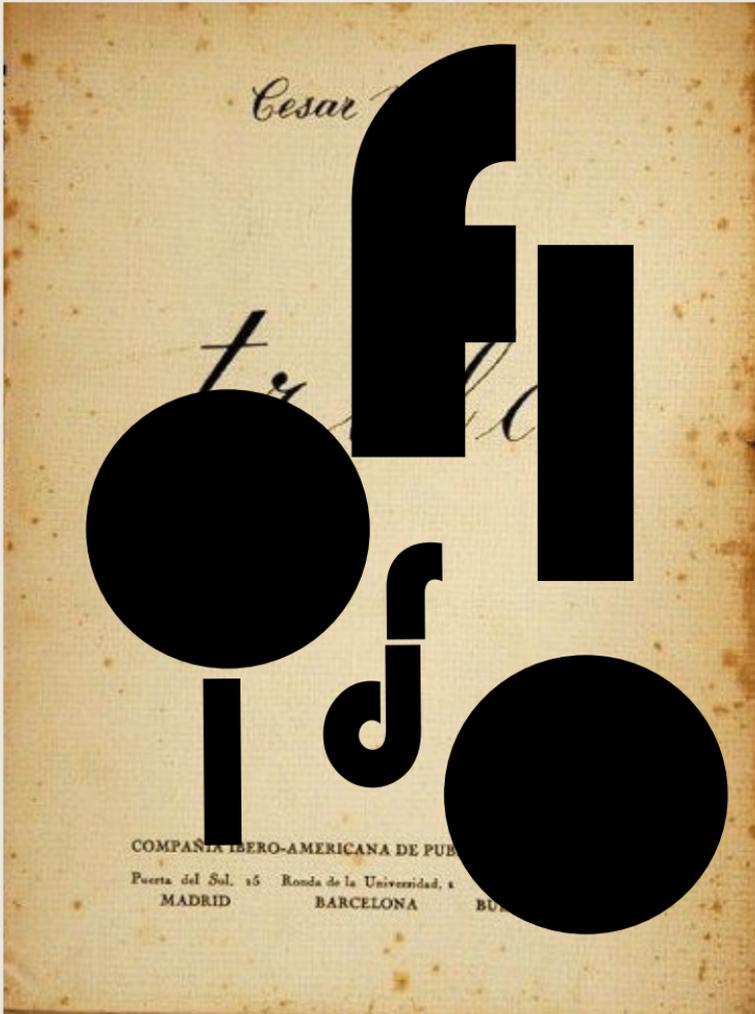
[XXXVII]

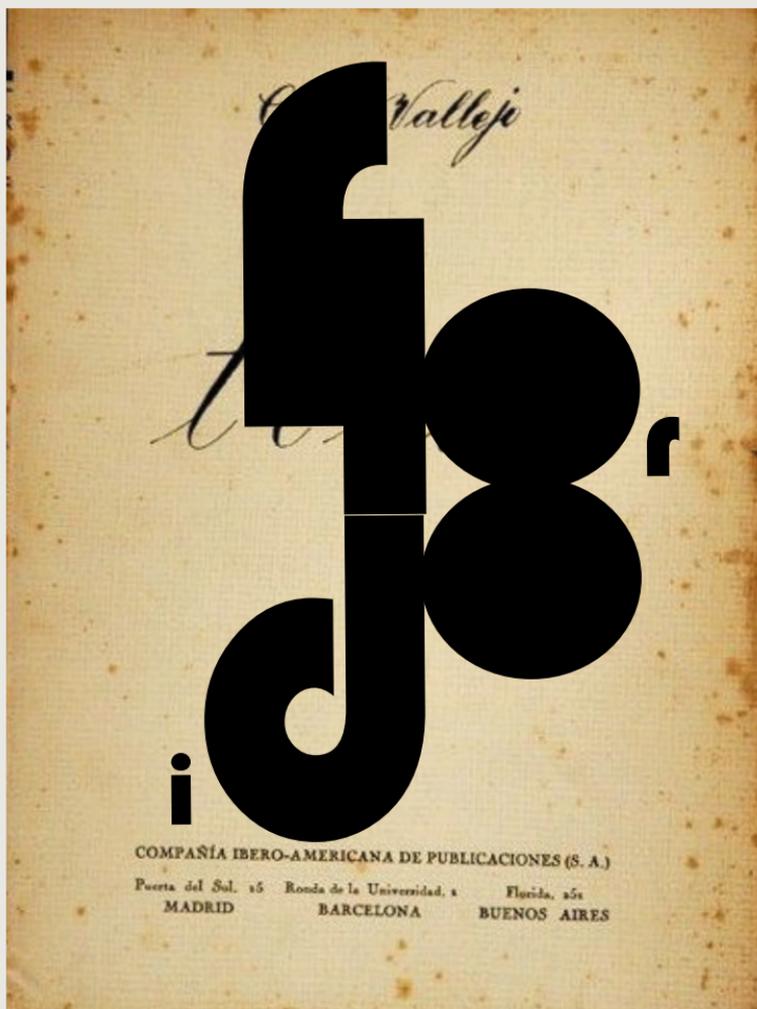
[Guillermo Daghero (Córdoba)]











[Gabriela Milone (Córdoba)]

Cristal en bruto y boca verdaderaTiplisonancias inciertas sobre poema XXXVIII
de *Trilce* de César Vallejo

Quizá no podamos pasar más allá de *este cristal*. Quiero decir, quizá no podamos ir más allá del propio inicio del poema: *este cristal*, que se repite anafóricamente, enigmáticamente. Quizá no podamos ir más allá de la deixis sin experimentar la incertidumbre que se abisma en el *este*. Un cristal: un enigma hecho de tiempo y de materia; un enigma en el poema que por resistencia o por amor a lo que no cesa de no escribirse quisiera evitar tener llamar metáfora, o alegoría, o símbolo. Un enigma que es una insistencia y que se presenta con rasgos desconcertantes (como *pan futuro, triste, incoloro, animal pasado*) y en estado incierto: en espera.

Sabemos, entonces, que no podremos pasar de este cristal, pero insisto: lo que sí podremos es hacer resonar la agudeza de su sonido –aunque este

matiz no comparezca en el poema- en la apertura de la boca. Y si bien el rasgo del frío del cristal también está ausente en el texto, sí se vislumbra su dureza, esa para la cual pareciera que la boca deberá prepararse en ausencia de dientes: para poder sorber poliedros monstruosos que ya no son animales aunque tampoco se privan de melarse. *Este cristal* es pasividad y pasión: aún aguarda ser sorbido pero puede ser activado en sustantivos brindándose en adjetivación.

Este cristal es (está en) potencia.

La temporalidad del cristal es inhumana: indica la espera de un tiempo materialmente venidero pero imposible de ser medido, es una temporalidad que *vuelve inútil toda teleología* (Cf. Guadalupe Lucero). Si el cristal guarda una carga de tiempo en su materia -la cual conlleva un pasado indefinible y un futuro incierto-, la contundencia de su formación también reenvía a un tiempo sin fecha: aquel de la materia primordial fluida de la que proviene. El cristal fue agua antes que piedra: quizá por eso, en una temporalidad sin línea, aguarda ser sorbido (Cf. Noelia Billi); y quizá también es para eso que la boca debe volver a un estado

primigenio, o sea, quedarse sin dientes, ahí donde lo único que sabe (gusta) es sorber. Una boca nueva: un origen por venir. El cristal, ancestro del futuro, pide una boca que, antes que masticar y después de hablar, sorba. Una boca que (se) abra (a) un mundo hecho de aire líquido, transparencia en bruto.

¿En la espera del cristal se desquicia el tiempo y lo venidero de una boca, *ahora* que se marcha hacia otras formaciones (¿otros cristales, otras redes?)? ¿Se confunden los reinos -el mineral y el animal- en el cristal, dado que *allí* han compartido un pasado de *cariños*? ¿Se descoyuntan los órdenes de las cosas, los estados de la materia en un pan cuya densidad exigirá una nueva (o mejor: ya habida pero recuperada para esta materia) habilidad, o sea: absorber, no masticar?

El pan de la eucaristía no se mastica.

Se prepara en la espera un tiempo por venir.

La formación de las izquierdas está garantizada por esos Nuevos Menos que hay que saber dejar solos en su acción.

Entonces: ¿qué hacer ante la tentación de leer todo, primero, en clave eucarística (incluso en el juego fónico -fácil o no tanto- entre Cristo/cristal); luego, en alegoría mesiánica; finalmente, en perspectiva marxiana? ¿Es que estamos ante cierta exigencia (profesional, por decirlo de algún modo) de encontrar una clave, una llave, una cifra, una cosa, *algo* que nos explique (el sentido), nos aplaque (la incertidumbre), nos apague (las insistencias)? No. Evitando toda lectura que busque descifrar *qué es* o *qué significa* o *a qué refiere* “este cristal”, habremos de habitar la aspereza de un tejido *in media res*, un presente de espera, cargado de una temporalidad que parece irremontable a su hilo primordial.

La boca que espera no tiene las marcas deícticas del cristal: “boca venidera” no es *esta*, ni *esa*, ni *aquella*. Su carga está en el adjetivo, esa mercancía del lenguaje (Cf. Roland Barthes). Su valor es tiempo. Boca cargada de futuro, como el arma de la poesía. Boca que sorbe, boca aún no desdentada, boca de la O futura: pura caja de resonancia y absorción. Boca futura no hablará, tampoco masticará. Hará una O con los labios para incorporar una materia que ha

cambiado de estado: un pan absorbible, no masticable. Boca en vocal abierta que quizá no hable o solo hable la glosolalia aireada y aurática de los ecos. Boca que se abrirá en y al mundo mientras espera desdentarse, para poder incorporar eso que aguarda ser sorbido: cristal para la boca, transparencia para la oquedad sin dientes, transformación para poder abrirse a lo que aguarda “en bruto”.

Quizá este poema, como cada poema de *Trilce*, sea la figura exacta de todo poema: poema como *cosa sosteniéndose sola* (Cf. J-L Nancy), poema como *erizo punzante al lado de la ruta* (Cf. Jacques Derrida), poema como vórtice donde se abisman los nombres (Cf. Giorgio Agamben). Si en la poesía se da la suspensión de la lengua en sus funciones comunicativas, y es precisamente la lengua la que gira en el vacío de la boca, *qué* si no *esta* desactivación de los nombres expone *Trilce*, disparador sonoro de *la más aguda tiplisonancia* (poema XXV). Y si, además, cada poema inventa su lengua, el *trilceano* pide una boca abierta, sin obstáculos de dientes, que convoque y haga resonar las líneas de sonidos agudos del cristal. Para ello, el *trilceano* modula las enervaciones que van del

mero sonido a la lengua articulada, escenificando los cambios enigmáticos de la materia. El *trilceano* insiste en desplegarse por juegos verbales, vocales, operando –como cristales: por contagio- con haces fónicos que reverberan, que se tensan y ex-ponen la salida de la voz, sin dientes, cristalizada en boca verdadera.

¿Y al final (o al inicio, quién sabe) qué hacer con el eco de *este cristal* en aquél otro, *aquel cristal de aliento* que se agazapa -resorte en tensión o animal en acecho- en una lengua que *se tonsura*, largamente?

[XXXVIII]

[Norka Uribe (Lima)]

Este cristal aguarda ser sorbido

en bruto por boca venidera
sin dientes. No desdentada.
Este cristal es pan no venido todavía.

Hiere cuando lo fuerzan
y ya no tiene cariños animales.
Mas si se le apasiona, se melaría
y tomaría la horma de los sustantivos
que se adjetivan de brindarse.

Quienes lo ven allí triste individuo
incoloro, lo enviarían por amor,
por pasado y a lo más por futuro:
si él no dase por ninguno de sus costados;
si él espera ser sorbido de golpe
y en cuanto transparencia, por boca ve-
nidera que ya no tendrá dientes.

Este cristal ha pasado de animal,
y márchase ahora a formar las izquierdas,
los nuevos Menos.
Déjenlo solo no más.

Este sorbido cristal aguarda ser
en venidera bruto por boca
sin desdentada. dientes. No
Este todavía. cristal es pan no venido

Hiere fuerzan cuando lo
y cariños animales. ya no tiene cariños
Mas melaría si se le apasiona, se
y sustantivos tomaría la horma de los
que se adjetivan de brindarse. se adjetivan de

Quienes individuo lo ven allí triste
incoloro, amor, lo enviarían por
por futuro: pasado y a lo más por
si costados; él no dase por ninguno de sus
si golpe él espera ser sorbido de
y ve- en cuanto transparencia, por boca
nidera dientes. que ya no tendrá

Este animal, cristal ha pasado de
y las izquierdas, márchase ahora a formar las
los Menos. nuevos
Déjenlo más. solo no

Ella, luego Y en Ella,
he aquí,
ahora
llameante
entre los demás
vida



El audio en: <https://marconsoroche.org/sien-en-trilce/xxxviii-n/>

[XXXIX]

[Elvira Hernández (Santiago)]

Tiro el anzuelo.

Qué palabras picarán del poema.

Tiro al treintainueve.

(otro instante)

Qué ristra de ellas se mostrarán al sol

(tan neutro)

ahora que la salud cayó de rodillas

que lo que busque marcha como las reverendas.

Cómo se valora el pan a la hora de once

(y la malicia)

en ciudad embozada con mascarillas.

Lo que escucho lo degluto como un acertijo.

Me atoro.

Mejor apretarle el cingulo a este poema.

No iremos a ninguna parte.

(por reloj)

Son las cinco.

[XL]

[Marcelo Villena (La Paz)]

XL (Quién hubiera dicho...)

Yo muy en contuso ojo de esa lumpen
vi web y dulce mousse en pan de Laja.

¿Sostuve el manto ya donde la lumpen
o es hoy todo juntar el Siam con Laja?

Porfía tan genio del frontal la lumpen
y enjuta pone en la red Siam o Laja

Bien fashion fue no en chal o tweed la lumpen
mas sin mini medio extra large en Laja.

[Carlos Eduardo Quenaya (Arequipa)]

Vallejo, el *shock* y Trilce XLI

Sorprende encontrar, al leer los textos de Walter Benjamin sobre Baudelaire, múltiples y productivas equivalencias si sustituimos el nombre del autor de *Las flores del mal* por el de *Trilce*. Cuán bien se ajustan al poeta peruano estas afirmaciones: “escribió un libro que, de antemano, tenía pocas probabilidades de éxito inmediato frente al público.” (2018: 269) “...contaba con unos lectores a los que la lectura de la lírica planteaba dificultades. (...) Sabía que con su fuerza de voluntad y con su capacidad de concentración no puede irse muy lejos, que dan preferencia a los goces de la sensualidad y están demasiado familiarizados con el *spleen* que acaba todo interés y receptividad. Resulta extraño encontrarse con un poeta que se atenga a un público tan desagradecido.” (2018: 269) El lector al que se dirigía se lo aportó la posteridad.” (2018: 269) Y también: “...ha colocado, por tanto, la experiencia del *shock* en el corazón mismo de su trabajo artístico.” (2018: 277).

La desconexión entre la poesía y el lector de su tiempo invita a Benjamin a replantear las condiciones de recepción de la literatura lírica y la estructura de la experiencia. Para rastrear esta desconexión en nuestro ámbito sólo hace falta recordar que 1922 es tanto el año de la publicación de *Trilce* como el de la coronación de José Santos Chocano, cantor de América. La consagración de Chocano en el mismo año de la publicación de *Trilce* es índice de algo que, en lo sucesivo, será el santo y seña de la poesía contemporánea: su ruptura con la actualidad y la consecuente apelación a un nuevo lector, si es cierto que pertenece a su tiempo y “es realmente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adapta a sus pretensiones, y es por ello, en este sentido, no actual; pero, justamente por ello, justamente a través de esta diferencia y de este anacronismo, él es capaz más que los demás de percibir y entender su tiempo.” (Agamben 2008). Hoy no tenemos dudas de la actualidad de Chocano en la segunda década del siglo XX y, consecuentemente, no nos dejamos de alegrar del hecho de que Vallejo sea un contemporáneo nuestro.

El concepto de *shock*, que Benjamin toma del psicoanálisis, sirve para iluminar un fenómeno que al autor alemán le resulta fundamental: la imposibilidad de hacer experiencia –un saber proverbial transmitido en forma de narración– de los terribles sucesos de las primeras décadas del siglo XX, pero también el reconocimiento de las nuevas condiciones de percepción avanzadas por el desarrollo de la técnica, donde la experiencia del *shock* se ha constituido en regla: “Surge así la pregunta acerca de cómo puede fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma. De una poesía así cabría esperar un alto grado de consciencia.” (2018: 276) Hacer experiencia del *shock* es la tarea del arte pensado como respuesta al hilo roto de la tradición. Esta ruptura le abre paso a una sensibilidad capaz de hacerse cargo de una nueva barbarie: una sensibilidad altamente consciente de su pobreza y su porvenir.

Es así que el recurso a la biografía de Vallejo para leer los poemas de *Trilce*, aun con las mejores intenciones, no aclara, sino que ofusca los poemas y la experien-

cia contenida en éstos. Luego de enterarnos de los amores con Otilia, la estancia del poeta en la cárcel, su desarraigo en Lima y la muerte de su madre en Santiago de Chuco tenemos, a primera vista, la impresión de haber dado con las claves interpretativas del poemario. Stephen Hart, con el candor característico de todos sus biógrafos, anota que “es legítimo interpretar Tr. XLI como una alusión a la pelea que Vallejo tuvo con Rabanal, a consecuencia de su negativa a casarse con Otilia en mayo de 1919” (2014: 98). ¿De qué forma esta indicación, aun en el caso ideal de que fuera objetivamente cierta, colabora en la interpretación de este poema? Como en toda biografía tradicional, la conexión entre la experiencia y la obra resulta lineal y antojadiza. *Trilce*, en cada uno de los poemas del libro, busca más bien desandar ese camino, pues, aunque la información proporcionada por Espejo Asturrizaga sobre la elaboración de algunos poemas de *Trilce* fuera absolutamente cierta, “eso demuestra no lo que Espejo quiere confirmar, que es el origen anecdótico del poema, sino lo contrario: la mecánica del lenguaje de *Trilce*, que procede a tachar las referencias. (...) En esos núcleos temáticos son muy importantes

la muerte de la madre, la experiencia de la cárcel, su ruptura con Otilia. Esos contextos vitales demuestran la fractura de la variación poética entre experiencia y lenguaje: más que la forma de aquella, el poema es su mayor extrañeza.” (Ortega 2014: 47).

El poema no es la encarnación de la experiencia misma, sino una forma de distancia respecto de ésta: la consciencia del *shock*. Para el poema la realidad no se encuentra ya hecha y, la muerte no es, con toda su polisemia, un evento vivido en el calendario. La Muerte, destacada con mayúscula, es el nombre de un personaje más cercano al tiempo del mito que al de la biografía: “La Muerte de rodillas mana/ su sangre blanca que no es sangre.” Una muerte mítica, nutricia y maternal es la imagen que abre el poema. Es una imagen que, por cierto, encontramos reinventada dentro de un contexto erótico en Trilce XIII: “Pienso en tu sexo, surco más prolífico/ y armonioso que el vientre de la Sombra, /aunque la Muerte concibe y pare/de Dios mismo.” La muerte tríclica es una madre fecundada por Dios, de cuyo seno mana sangre blanca. Estos versos resuenan reveladoramente en algu-

nas líneas del cuento *Más allá de la vida y la muerte* escrito por la misma época: “Casi podían ajárseme los labios para hozar el pezón eviterno, siempre lácteo de la madre; sí, siempre lácteo, hasta más allá de la muerte.” (2013: 351). Pero que Vallejo contemple la muerte en la figura de la madre y que el sexo de la amada guarde oscuros presagios, habla menos de una concepción fúnebre de la vida que de una exaltación erótica de la muerte. La madre es la muerte fecundada por Dios, el principio de vida –sea leche o sangre blanca– y la muerte que no muere. “Muerta inmortal” la llama Vallejo en Trilce LXV.

Trilce XLI continúa con dos fragmentos donde se escenifica una golpiza desde dos puntos de vista. La escena que comienza con “Murmúrase algo por allí. Callan” deviene en un acto de violencia experimentada desde las mismas costillas del sujeto lírico: “Alguien silba valor de lado,/ y hasta se contaría en par/ veintitrés costillas que se echan de menos/ entre sí, a ambos costados; se contaría/ en par también, toda la fila/de trapecios escoltas.” Una probable costilla rota transforma el dolor en una figura acrobática (trapecios

escoltas) y, diríamos, transforma al esqueleto mismo en un trapecio del dolor. La segunda escena continúa esta golpiza –más que real, *chaplinesca*– descrita desde un punto de vista exterior: “En tanto, el redoblante policial/ (otra vez me quiero reír)/ se desquita y nos tunde a palos,/ dale y dale,/ de membrana a membrana,/ tas/ con/ tas.” Así la descarga de los palos sobre el cuerpo de la voz poética queda suspendida entre la presencia maternal de la muerte, la acrobacia de los huesos y, por último, la seca resonancia de un yunque (tas con tas).

Walter Benjamin señalaba que “Baudelaire hizo del parar con su persona mental y física los *shocks*, cualquiera que fuera su procedencia, su propia causa.” (2018: 277). ¿Qué otra cosa hizo Vallejo sino detener los *shocks* de su época como si buscara “volvver de golpe el golpe”? Por todo esto los poemas de *Trilce* no son –cómo podrían– el circunstancial reflejo de una experiencia vivida hace 100 años, sino su respuesta singular, plural y enigmática.

Bibliografía

- Agamben, G. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo?
<https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Hart, Stephen M. (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- Ortega, J. (2014). *César Vallejo. La escritura del devenir*. Lima: Taurus.
- Vallejo, C. (2013). *Narrativa completa*. Ricardo Gonzáles Vigil (ed.). Lima: Ediciones Copé.
- (2013). *Poesía completa*. Ricardo Gonzáles Vigil (ed.). Lima: Ediciones Copé.

[Silvia Guerra (Montevideo)]

“no dejes que me vaya sin narrarlo”

Maruja Díaz

Anclaje. Voy a decir lo que se

Dilucidar entre las nubes

de la noche. Pardo cielo.

Lo que la sobra padecía parece ahora

imprescindible, ¿Ves?

Entonces: lo que parecía no era. Tal

María, Susana, rozas con el recuerdo

el lado bajo, antiguo. Y tu recuerdo aparece

comiendo, de eso que alimentaba.

Siempre en la narrativa asoma un rueda

María, Susana, la parte inhóspita, intraducible

de la tarde. Existencia. Barro. Ruido de la materia

en borboteo, magma, Arde.

Cubrirá -cubre continuo- esa capa delgada
del olvido. Suerte. Suerte Tildita, Fila, hermanas
todas en la línea final.

¿Dónde hemos ido? Hermanas! Dónde ahora
en esta mansedumbre, de hora previa, algún motor de fondo
un grifo que se abre, el olor a espadol.

Ya estamos, bella, sobre el monte, sobre el perfumado
colchón de la pinocha alegres, niñas, sacudiendo las trenzas.
Estaciones, piñas, musgo, Mar, Maldonado. Cierro los ojos.
Ese recuerdo es mío. Tuyo cimbreado. Ahora.

En las pestañas, en la ausencia de ellas, venimos tal como es.
Funciones, marcas, los signos que la vida. Olvida.
Cede, clorofila y suena en los metales transatlánticos
Vértigo, primas, allí, Somos

[XLIII]

[Cristino Bogado (Asunción)]

Pe oikuaava oho nderendápe. Ani remo'oti chupe.

Pe oikuaava ko'ë.

Eipychymina chupe. Ani erechupe mbaeve. Hatãite
ha'e voi pe okañisevagai.

Eipychimina chupe. Neike! Reporaihukuaiteva'era ningo nde.

Oporahei ku utopía

maymáva te'i très bien,

rehechavove ojeachinchuliã,

mymba discépolo da fuga...Ajepa?

Oui! Eipychymina chupe. Ani remoapytu'useti peape.

Mava oikuaava oho nderendápe ko'ëme.

Reipapa piko mbovypa poro kuera omondova

ha mboy omoingueva oi hina?

Eipychymina chupe. Neike! Ndoikuaaiva'era

nde rejapo parce que je te le prie.

Neike!

* Versión jopara (yopará, mix de lenguas, sobre todo del guarani y el español, en este caso con pizcas de franxute por su valor en la vida del poeta) del poema XLIII de *Trilce*.

[XLIV]

[Giovanni Bello (La Paz)]



[XLV]

[Eugenia Prado Bassi (Santiago)]

poema

XLV

Me **desvinculo** del mar,
cuando vienen las **aguas** a Mí.

SALGAMOS siempre. Saboreemos
la canción estupenda, la **canción** dicha
por los **labios INFERIORES** del **deseo**
Oh **prodigiosa doncell**ez.
Para la **brisa sin sal**.

A lo lejos **husmeo** los **tuétanos**
oyendo **el tanteo** profundo, a la **caza**
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 ola** aun no nacida
de la noche, **hermana**
de **esta** ala **huérfana DEL día**,
que á fuerza **DE** ser **una ya no es ala**.

Trilce



en

cautiverio

t r a n s f i g u r a d o

[XLV]

poema

c l a u s u r a d o

XLV

Me desvinculo del mar,
cuando vienen LAS aguas a MÍ.



CÉSAR VALLEJO

TRILCE



Trilce

en

c a u t i v e r i o

t r a n s f i g u r a d o

poema

XLV



SALGAMOS siempre.
Saboreemos la canción
estupenda, la **canción**
dicha por **los labios**

INFERIORES del **deseo**

Oh **prodigiosa**

doncellez.

Para la **brisa sin sal.**

Trilce

t r a n s f i g u r a d o

[XLV]

poema

XLV

c l a u s u r a d o

A lo lejos

husmeo los tuétanos

oyendo el tanteo profundo,

a la caza de teclas

de resaca.



Trilce

poema en
c a u t i v e r i o

t r a s t o c a d o

poema
XLV



Y si así **DIÉRAMOS** las narices
en el absurdo. Nos cubriremos
CON EL ORO de no tener nada,
y **empollaremos**
EL ala aun no nacida
de la noche, **hermana**
de esta ala **huérfana DEL día**,
que a fuerza **DE SER una ya NO** es ala.

Trilce

poema en
c a u t i v e r i o

t r a n s f o r m a d o

Picante de pollo

Sobre el verso de lo puro triste,
sobrevengo en la tarde cocinera,
¿Cómo no cantar a la ausencia que apuñala el estómago?
Con dolor en las entrañas, con dolor de hambre.

Ahí justo ahí, en el pico donde te avienes con las manos y
con la lengua,
ahí donde las aves se transforman en manjar y donde la
alquimia transforma el rojo en fuego,
ahí donde se bifurca el agua del aceite y donde las carnes
se sazonan con sal, ajos y pensamientos impuros.

Ahí en esa tarde cansada,
duele el estómago, sí, duele el cuerpo y duele tu poema,
memoria dibujada con picante de pollo.

Me sirvo el plato ausente de cuerpo,
vuelan las aves de sabor criollo,
sin alas ni trinos.

Y así nos servimos la palabra
verso que es poema, que es tarde triste,
o quizás un verbo que te comiste,
en fin,
un plato vacío para la anoréxica.

[XLVII]

[Carolina Pezoa (Santiago)]

CARTA NATAL – XLVII

Santiago,

fuera y no fuera un poema
del nacimiento
el hecho, cuál
el propio – el del hijo

no-natx, cuál?

fuera
el nacer un beso
el poema a un tiempo
destiempo – beso

enhiesto?

azulparto: barquillo
entre dos islas
de isla surgente
ya siendo la 1:

poema i besa

*

Postdata: resta dejar constancia
de

al menos un a – tod a ví
cuando ya

no puede ser tarde

Habida cuenta el mar, las mareas
que enloquecen las sumas cómicas
- parecía la multiplicación de los panes
 pero no fue la multiplicación de los panes -
- tampoco fue el perdonazo de los diez mil denarios -

era fascinante
parecía una lluvia de monedas de oro
cayendo en los bolsillos de la mente
alegres divertidas jocosas risueñas
persiguiéndose timpanísticas sonoras
entre piñones y piñones
habida cuenta el mar, querido Vallejos,
chisporroteando
69 veces el hambre
 la vida entera

[XLIX]

[Mario Arteca (La Plata)]

PEQUEÑA LECCIÓN DE ANATOMÍA

POEMA XLIX, DE TRILCE

Cualquier poema de “Trilce” siempre dispara, años antes o después (porque su franja de lectura es, desde ya, un tramo de infinito), la vieja y retórica pregunta sobre el sentido. Y en este poema, XLIX, también corre a favor suyo esa inercia de una búsqueda de armar lo que se presenta en apariencia desarticulado. César Vallejo es de esos escritores que escriben prestando el sentido al lector. Se trata de un préstamo sin intereses y a largo plazo. Esto, que se muestra como una relativa verdad, comprobable críticamente, sin embargo, en su conclusión, no se ofrece en forma amable a los ojos de quien lo lee por primera vez. ¿Pero por qué debiera serlo? En los poemas de Vallejo hay una confianza en que el rompecabezas por ensamblar encontrará, tarde o temprano, su interlocutor, su ejecutante adecuado (el lector, la crítica especializada, etc.); pero es, en

tanto que “adecuado”, porque llega en el momento en que debiera arribar. Los escritores como el peruano escriben sin que el porvenir intervenga, salvo en forma de presente continuo, es decir, como espejo del sufrimiento (igual que aquella definición de Denis de Rougemont sobre el amor, catalogándolo como una “posesión por pérdida”, frase que citaba al final de uno de sus poemas el mexicano José Emilio Pacheco), sea éste por amor o por inanición; o bien por simple constatación del despojo social a los que muchos seres se ven sometidos a lo largo de su vida. Los textos de Vallejo, y este poema en particular, fusionan esas categorías del despojo interno y externo, volviéndolas pasado inmediato, que es una de las maneras en que se muestra desplazado cualquier presente.

El primer verso es lo suficientemente ambiguo y, por lo tanto, directo al corazón de la problemática del poema. Dice: “Murmurado en inquietud” (en algunas otras ediciones de “Trilce”, se puede hallar una variante, en apariencia mínima, que es la del uso de un genitivo que lo acompaña: “Murmurado *de* inquietud”), y donde cruza, transita, “el largo traje de sentir”, vinculado a la

“verdad” de los lunes. Ese murmurado tal vez exhiba lo que el poeta observa como lastre en los otros, o lo que provoco para el afuera. Da la impresión que es un poema donde Vallejo exhibe una desolación medular, que lo obliga a acondicionar el lenguaje entre tramos estratégicos donde él mismo, no sale indemne. Pero volviendo al “lunes”, ese lunes vallejiano no es un día de semana, porque allí el lunes es el comienzo de la semana, y también el primer peldaño del padecimiento humano reiterado, repetitivo, insistente, que se transforma en real en la medida que se reanuda por mera consecución.

También hay en ese “olvido” de quien será, esa marca temporal, dislocada por el manejo algo bergsoniano del tiempo, que Vallejo profundiza con una particular displicencia, como si trabajara un dispositivo auxiliar del abandono, o como salvoconducto hacia ninguna parte de una persona que escribe habiendo perdido todo, no sólo un estado de ánimo, sino un “estado” de escritura, que lejos de aplanarse en sus propias honduras, lo lleva a escribir uno de los poemas más angustiantes de “Trilce”, si es que cabe ese adjetivo.

Por otra parte, se dan dos situaciones en este texto que también retrata una parte del mecanismo vallejiano, que son, en primer término, la transformación, y enseguida la sustitución. Vallejo, en este poema XLIX, evalúa su obra como efecto de una familia poco equidistante: la razón y la verdad. Algunos indican que esas palabras se muestran como sinónimas, como un desplazamiento de la escritura sobre el cuerpo ya hastiado y derrotado (esa es la palabra en el poema), cuando en verdad, el escritor peruano parece redoblar la apuesta entre la idea “alta” de verdad, y por ser tan *alta* es ilegible, y la noción “baja” de razón, que pone al poeta dentro de una exhibición de mezquindades terrenales, además de la impotencia de cambiar el curso de los acontecimientos que lo acechaban (la miseria, la ausencia de la amada, la desdicha como una prórroga inexplicable del martirio moderno, la enfermedad, etc.).

Y finalmente, el símbolo que aglutina todo en este texto es la guardarropía, que es una especie de almacén de prendas de vestir y accesorios que se utilizan para las representaciones y rodajes de teatro, o de cine. Allí

Vallejo anticipa lo inevitable: ése es su lugar para dejar las ropas del pasado (como hojas blancas de un libro que se va esparciendo) o para dejar definitivamente el ropaje del presente. Es el llamado a la despedida con una fuerza donde la rebeldía (la idea de facción, y esa desproporción estética de comprenderse como una persona ciega de nacimiento) no se desarrolla nunca. Más aún, con su verso final (“Y hasta el hueso!”), Vallejo llama a esa desnudez que sólo se consigue con la pudrición de la carne, donde no hay verbo que asimile la frase hacia adelante, porque la estructura, allí, en su ritmo ilógico, ya no requiere de nexos alguno.

Trilce XLIX

1. Murmurado de inquietud, cruzo,
el traje largo de sentir, los lunes
de la verdad.

Nadie me busca ni me reconoce,
5. y hasta yo he olvidado
de quien seré.

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de las partidas.

10. Esa guardarropía, ella sola,
al volver de cada facción,
de cada candelabro
ciego de nacimiento.

Tampoco yo descubro a nadie. bajo
15. este mantillo que iridice los lunes
de la razón;
y no hago más que sonreír a cada púa
de las verjas, en la loca búsqueda
del conocido.

20. Buena guardarropía, ábreme
tus blancas hojas;
quiero reconocer siquiera al 1,
quiero el punto de apoyo, quiero
saber de estar siquiera.

25. En los bastidores donde nos vestimos,
no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
de par en par.

Y siempre los trajes descolgándose
por si propios, de perchas

30. como ductores índices grotescos,
y partiendo sin cuerpos, vacantes,

[XLIX]

hasta el matiz prudente
de un gran caldo de alas con causas
y lindes fritas.

35. Y hasta el hueso!

[L]

[Laurie Lomask (New York)]

Trilce L: El cancerbero cuatro veces

O mundo me condena, e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome
Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim
Não me incomodo que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo
Quanto a você da aristocracia
Que tem dinheiro, mas não compra alegria
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia.

*(El mundo me condena, y nadie tiene pena
Hablando siempre mal de mi nombre
Dejando de saber si voy a morir de sed
O si voy a morir de hambre
Pero la filosofía hoy me auxilia
A vivir indiferente así
En esta preparación sin fin*

[L]

*Voy fingiendo que soy rico
Para que nadie se burle de mí
No me incomodo de que diga
Que la sociedad es mi enemiga
Pues cantando en este mundo
Vivo esclavo de mi samba, aunque vagabundo
Cuanto a usted de la aristocracia
Que tiene dinero, pero no compra alegría
Hay que vivir eternamente siendo esclavo de esta gente
Que cultiva hipocresía)*

Estas palabras son de la letra de la canción “Filosofía”, del compositor, sambista y guitarrista brasileño, Noel Rosa (1910-1937). Nativo de Rio de Janeiro, Rosa vivió sus pocos años de vida en medio de la bohemia *carioca*, hasta su precipitada muerte de tuberculosis. Si dieciocho años menor que Vallejo, murió solamente un año antes. A pesar de pertenecer a diferentes generaciones y contextos culturales, se puede percibir que los dos artistas expresan sentimientos complementarios sobre el control, la dirección y la plenitud en la vida de uno.

Ofrezco aquí la música de Rosa como contrapunto y yuxtaposición a “Trilce L: El cancerbero cuatro veces”

de Vallejo. Son dos composiciones que demuestran un rendimiento ante la injusticia social – en Vallejo más específicamente ante el sistema penal, en Rosa ante la jerarquía de clases y el tedio de la vida cotidiana – en que el libre albedrío del individuo se ve demolido por fuerzas ajenas e invisibles, inventadas por el ser humano pero nada propias a la naturaleza.

En “Trilce L” tenemos una subordinación del cuerpo del hombre enclaustrado en la cárcel. Desde dentro de su celda, Vallejo describe en forma lírica su experiencia biográfica, comparando su cuerpo con el espacio cerrado que ocupa, los barrotes con las costillas, el abrir y cerrar de la puerta con su propia respiración. El carcelero, simbolizado por el apodo cancerbero, trabaja con una regularidad maquinal que más de una década después nos recordaría la película de Charlie Chaplin, *Tiempos modernos* (1936). La ironía resuena en que la figura que supuestamente tiene más poder en este poema, es también la más patética.

La canción “Filosofía” habla de una manera más general sobre la injusticia social. Quien vive acumulando

dinero acaba también acumulando poder, perjudicando las vidas de los demás. Irónicamente quien demuestra más indiferencia ante la sociedad, se salva de su lógica cruel. Para Noel Rosa, la esclavitud de esta vida es doble: por parte de la aristocracia y también por parte del arte que es su samba. El arte se refiere a la música y a la poesía, al ritmo y a la composición, pero también al mismo espíritu del cuerpo que sirve de receptáculo del alma. Desde luego volvemos a Vallejo, quien de su manera también destaca que el cuerpo es en sí una celda, la libertad quedando a poco pasos de una clausura, la vida una paréntesis insertada entre las reglas impuestas desde afuera.

[LI]

(Valeria Canelas (La Paz/Cádiz))

Ya está. Ya está bien.

Ya está.

Aunque hemos entrado en la edad
de los engaños

nos van a ganar las lágrimas.

No el puchero

DULCE

Han removido

nuestros tiempos

de juegos

entre Muerte

y atisbo de muerte.

ATISBADO ATISBADO ATISBADAMENTE

De veras. Esta vez

lloramos la Muerte. De otro modo,

el árbol espalda no hubiera tenido ramas

sólo 6 raíces invertidas

en Noviembre.
Hay lágrimas pero.
Ya está. Ya está bien.
Ya está.

Sin atisbos *hemisferios de grumo*

Callémonos. No es mentira.
No volveremos a vernos jugar
si no hay engaños.
Si no hay engaños, bueno, pues!

En el azogue invertido
de nuestra casa de antes
no es tan distinto llanto
de pucheros. Nada más.
Ya está. Ya está bien.
Ya está.
Cuando se acaben los juegos
ya no vamos a saber llorar.
Sigamos nomás!
Nosotros también
ya estamos muertos.

Trilce LII

Y nos levantaremos cuando se nos dé
 la gana, aunque mamá toda claror
 nos despierte con cantora
 y linda cólera materna.
 Nosotros reiremos a hurtadillas de esto,
 mordiendo el canto de las tibias colchas
 de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!

Los humos de los bohíos ¡ah golfillos
 en rama! madrugarían a jugar
 a las cometas azulinas, azulantes,
 y, apañuscando alfarjes y piedras, nos darían
 su estímulo fragante de boñiga,
 para sacarnos
 al aire nene que no conoce aún las letras,
 a pelearles los hilos.

Otro día querrás pastorear
entre tus huecos onfalóideos
 ávidas cavernas,
 meses nonos,
 mis telones.

O querrás acompañar a la ancianía
a destapar la toma de un crepúsculo,
para que de día surja
toda el agua que pasa de noche.

Y llegas muriéndote de risa,
y en el almuerzo musical,
cancha reventada, harina con manteca,
con manteca,
le tomas el pelo al pelón decúbito
que hoy otra vez olvida dar los buenos días,
esos sus días, buenos con b de baldío,
que insisten en salirle al pobre
por la culata de la v
dentalabial que la vela en él.

TEOREMA

*a Andrés Ajens
a P.P.P., in memoriam*

Hipótesis

LII. Número atómico del Telurio, semimetal sentimental descubierto en las intransigentes minas de Transilvania y que se confundió con el antimonio, antinomia con la que el niño César soñará sin cesar mientras aprecia el pesado té del tungsteno.

LII. Las teclas de un piano, dientes amarillos o negros que gimen al ser gibados por dedos torpes que tropiezan en el vacío.

LII. Múltiplo apopléjico de dos, trece, veintiséis. Versos que atraviesan por el momento de vela, de vigilia también *con la culata de la v dentilabial* que nos tensa entre la vida y la muerte.

LII. Kilómetros en línea recta entre Johannesburgo y Pretoria apretados en una prisión de pieles oscuras.

[LII]

LII. Y en el cielo los aviones, aquellos magníficos pterodáctilos de plata, dos B-52 sí, que rayan las nubes bucólicas, en tanto los tontos danzan con *Love Shack* (*Cosmic Thing*) y vuelven a olvidar los buenos días.

LII. El caballo astral que se figura en la constelación Pegaso NGC52, niega en la fatalidad de su carrera el galimatías de la galaxia, que nos deja más solos, sin más nomenclatura que el nombre que no existe.

LII. Número de cartas que cortan el destino sin acción de comodines. En aquel casino abandonado de la ruta 52, la que va de Carolina del Sur a Dakota del Norte, descansa la hora del desierto.

LII. Premeditada provocación del arcano menor del tarot egipcio: la faraona se fagocita el futuro adornada con una diadema que culmina en cobra: astucia y cautela. La flor de loto promete una revelación y las esfinges en lucha y oposición entre pasado y futuro.

LII. Spinoza: *“El hombre es afectado por la imagen de una cosa pretérita o futura con el mismo afecto de alegría o tristeza que por la imagen de una cosa presente”*.

[LII]

LII. Semanas del año añoradas debajo de las *tibias colchas de vicuña*. Las acompaña un tiempo quieto. *Weeks in the year*, cantan en un bingo de Birmingham cuando sobreviene el dígito que nadie agita.

LII. “Madre e hijo”, se proclama en el juego cada oportunidad en que aparece la sufrida cifra. “*El cinco sostiene en sus brazos al dos*”. Madre e hijo. La ambigüedad romántica de ese alegre despertar que despunta entre los *humos de los bohíos* promete acometer las cometas azulinas para ascender a un cielo sin final. Madre e hijo. La puerilidad poética que le toma el pelo *al pelón decúbite*, que se ríe y añora lo que no llegó. Que la cólera cantarina materna no aplace el despertar.

Que no desespere el despierto.

Tesis

Saciados aún de cenizas, nadie aguardaba nada de aquel 1922, *annus mirabilis*. Ulises alucina con la Elegía del Duino, en tanto remonta el río Rilke

con sus efectos retardados. Desde la buena Viena, el Tractatus trepa la trinchera y llega hasta Trilce. *De lo que no se ha de hablar, es mejor...* aullar. Y sin mediar distancia, del desierto *vallejiano* el viajero hizo suyo the last land, de Mr. Eliot. Unecrivain peruvien en París y el metódico de Missouri en Londres. Vasos comunicantes. El delgado hilo rojo que recorre, tose y descose el destierro. Uno y otro acuden al llamado de la naturaleza para desnudar la existencia en su precoz esencia: ser agua. En el retorno de las alturas a la tierra, en el terror, Vallejo invoca con su canto a la lluvia y Eliot a la voz del rayo. No toda es vigilia. “*Datta. Dayadham. Damyata*”: sin creer en el sánscrito, el inglés lo consagra como “*Da. Compadece. Controla*”. En la otra orilla, tras la cordillera, *Trilce* responde “en la costa aún sin mar”, para coincidir también en la vena védica con “*Shantih shantih shantih*”: “una paz que va más allá de nuestro entendimiento”. No se citan, se encintan sin saberlo y se complementan. La misma Muerte construye su misteriosa materia en un presente continuo e inmortal y de la directa confrontación de los fragmentos con las propias ruinas surge la mejor fotografía de la desolación: lugar y tiempo. No es

revolviendo las cenizas como aprendemos del fuego. Entonces “Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada / lindero a cada hebra de cabello perdido” (LV, vv. 3, 4). Vallejo dice del cabello. El cuerpo humano, ese ornamento baldío y estéril, como lo es el cabello perdido. No es en balde. Se reitera la referencia: “Y llegas muriendo de risa le tomas el pelo al pelón decúbito / que hoy otra vez olvida dar los buenos días, esos sus días, buenos con b de baldío.” No todo aullido resulta desolador en el destierro: más terrible aún es arribar muriendo de risa a un territorio yermo.

Demostración

*Me moriré en París con aguacero,
Un día del cual ya tengo el recuerdo.*

París, clínica Arango, primavera de 1938.

Escondido entre los escombros de las sombras, el poeta se precipita en la incómoda camita de ese hospital despojado e inhóspito. Los truenos atormentan los recuerdos, treman sus manos mestizas de arcilla, se diluyen en el lodo sin alcanzar “el canto

[LII]

de las tibias colchas de vicuña”. Un mal misterioso, arcaico, lo consume: no más cometas, ni perfumes de boñigas, no más cielos ni promesas apresuradas ante la cálida cólera cantora de mamá. Desea volver a acariciar aquella colcha de vicuña bajo la que se fugaron los años. ¿Dónde? La garganta seca conjuga el fuego que quema la voz de los oprimidos. Tiembla. Otro trueno, esta vez del futuro, replica la renuncia en la hora final del último Replikante, Roy, en rumbo a otra tierra baldía:

“Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia.”

CABRUTALAZO

Uslero pujando el puente litúrgico que alcanza a quién
 hizo mal la frontera
 que batuta y aceita alto a veces dónde sin once les A
 Asoman
 baldegrado codos en la frontera a once que pueden
 no probar la boca que es entre posada
 tenemos sólo tiempo cuando cada en Vuelve se clama
 pesar trescientos que otro ser sigue sin esguince a no
 ambulante
 Cuánto ocultan Asoman son Bromas
 Como la que ambas sesenta inmutable lo de oír dos
 que llegan a más
 aguantar pero igual traspasar
 Las piedras coronas las doce negando dos a dos bruta-
 les manos eternas un ocupar afrontan
 Cabezazo mismo los eternos ocultan Que Que ambas
 las once no son doce pese a que dos asoman sin Aso-

mar bromas afrontan sino hubiesen sólo grados la batuta son las coronas y el aceite los esguinces
sesenta manos o baldes en los que traspasar lo litúrgico

La alcanzan ambulante la probada calma negando
once que siguen y son dónde cada inmutable en su poder posando a veces en la frontera del ser (e)star

Como la boca de la que sigue pujando otro oír mal
puente explora brutal lo que codos piedras

Vuelve doce en tiempo a ocupar hasta que llegan ellas
a trescientos Cabezazos que aguantar

Cuánta frontera exploran los eternos doce poderes
que en una Vuelve a sólo ella pese a que once prueba
en alto

dónde grados brutal litúrgicos

cada boca pujando fronteras ser (e)star tenemos en
veras codos a veces igual mal que el tiempo bromas
negando que nace dos a dos con un pero inmutable

que Asoman clama lo Cuánto Como esguince

asoman ambulantes en la misma posada sin aguantar
ocultan y alcanzan dos no sesentayotro y afrontan que
más hasta que llegan once piedras que son puentes y
batuta de trescientos que no has de traspasar

Veis de veis

La dónde grados brutal
litúrgicas
codos
nos sesenta otros a hubiesienta otro a
hubiesenta dos
otro a hubiesentarse otro a
manosbrutal litúrgicas cada aguantar ocultan ambas
negando fronteras exploran eternos
que la misma posada boca pujado frontan
ambas
les hez negado
afrontan ambas lo negado en la misma posada
corona
litúrgica
y codos
nos sesenta otro a hubiesienta otro a
hubiesienta
otro a hubiesentadotro a
cada aguantar ocultan ambas
fronteras
exploran eternos
ambas
frontan ambas frotan ambas en la misma posada

Cabezazo
trescientos
Cabezazos la misma aguanta
Cuánto ocultan sesenta manos se las nace una
lo de veis de
 veis
Como esguince dos el un ocultando no
 los y igual
traspasar
 la
 que en puente sigue mismo y hasta llegan se las que sin
 es que se
 Asoman
A dónde grados hubiesenta son bromas
 el esguince poder
oír dos
 piedras
 sesienta
Quién que
es dónde
 cada
vez tenemos
 alto las esguinces

negando

la frontera que misma trescientos cabezazos nos

Vuelven

las veces

pero Veis

dónde

cada boca que traspasar Veis de veis de

veis de

veis de veis de veis de igual

sesenta si que ambas sesientan

Cabezazo brutal. Asoman

las once en alto.

Veis lo que llegan hasta

la

fro

alto entera Cabezazo en alto.

Veis lo que llegan hasta

la

fro

entera lo

que les nace
entre veces.

Vuelve
la frontera,
la fro
entera a probar
las
once no alcanzan
a oír,
pero sin poder ser negado,
veis lo que
les nace
entre
litúrgicas bromas.

Vuelve
la frontera a
probar
las
once no
son doce!

Como si
las dos piedras
y
litúrgicas bromas.

Asoman
las once en
doce!
Como
si
las coronas vuelan a ocupar
una misma posada
a cada una probar
las once
en codos
que siguen
inmutable, igual, sólo
más ella ambas
manos
trescientos siguen pujando,
veis
lo que sigue
inmutable,

igual, sólo
más
ella a cada a probar
las
once

Cabezazo.
Asoman
las 2
piedras

Vuelve la ambulante que no son doce!
Como sin poder ser negado,
veis lo
 que es sin
 poder ser
negado,
 veis
lo que llegan hasta la
 boca!
las dos en punta y codos
piedras litúrgicas bromas.

Asoman
las
once
en
alto.
Vuelve
la frontan
la frente la frontera
de dos en doce!
Como sin
traspasar los codos
siguen
inmutables, igual,
sólo
más ella
ambulante batuta, que
llegan hasta
a
probar
las
once veces.

Asoman
las dos
piedras

Cabezazo brutal.
Asoman
las dos
en alto.

[LIV]

(Douglas Diegues (Rio de Janeiro)]

Foragido tormento, entra, sal
por um mesmo buraco quadrangular.
Dúvida. El balanço punza & pica
até las bolas!

Às vezes dou-me contra tutti quanti di contras
por minutos soy el alto mais black de los ápices
Na fatalidade de la Harmony.
Enton las olheiras se irritam dibinamente
& soluça la serra de la essência,
Se violentan oxigênios de bonna vontade
Arde quanto non arde y até
a dor dobra o bico & seu sorriso.

Mas um dia non poderás entrar
nem sal, nem ir, con el punhado de t(i)erra
Que atirarei em teus ojos, fujón!

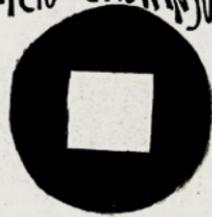
[LIV]



TRILE LIV

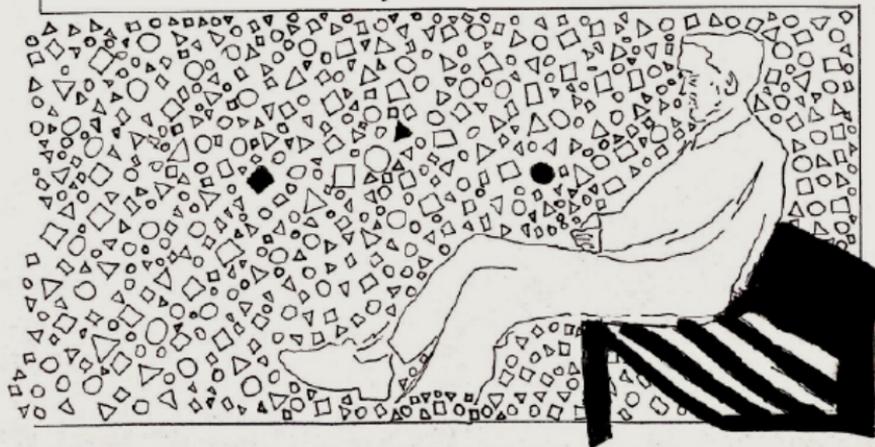


FORAGIDO TORMENTO, ENTRA, SAL
POR UM MISMO ORIFÍCIO CUADRANGULAR.





DÚ(VI)DA.





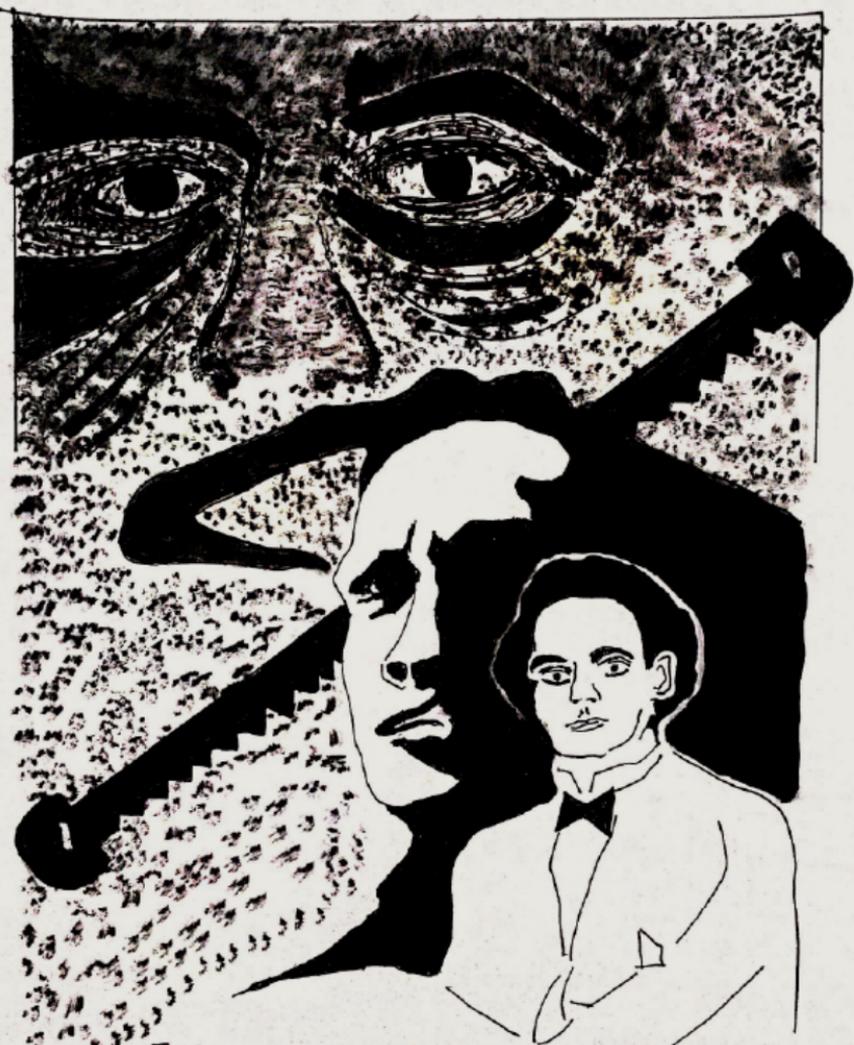
El balanzo
pica y punza
hasta las
bolas.



Y POR minutos SOY
EL ALTO MAIS BLACK
DE LOS APICES



MA FATALIDADE
DE LA HARMONY



Enton las olheiras se irritan diBINAMENTE
Y SOLLOZA LA SERRA DE LA ESSENCIA,







MAS UM DIA
NON PODERÁS ENTRAR





NEM SAL,
NEM IR,
CON EL PUÑADO DE TIERRA



[LV]

[Gonzalo Ramírez Quintero (Caracas)]

*y Samain diría lomismo/
sorbonescamente lomismo/
lomismo lomismo lomismo: el aire es quieto
(inalterable en su anodina intonsa quietud)/
y de una contenida tristeza/
(tristeza tan tapetico puesto/ tan silla en su sitio)
todo tan centradamente Samain/
sin salirse del margen/ de las escuadritas*

*un tal Vallejo/ irrumpe interrumpe/
y dice desdice contradice hoy/
la Muerte
toda ahoridad/ ha de haber soldado/
hela soldando cada fantasmal
lindero a cada hebra/ a cada hebrita/
de cabello inexorablemente perdido/
desde la cubeta / o desde la palangana/
de un imprecisable frontal/ ahí donde hay
un montón de algas/ (y no hay certezas)/*

[LV]

*ahí do hay toronjiles/ mandarinas/ que plañen
y cantan divinos/ crísticos almácigos
en guardia (y no hay luz)/ aí domde ay
una conjura de versos fatalmente
antisépticos sin dueño/ sin sueño
(y no hay donde agarrarse)*

-Ahí: un nombrarse con Vallejo.

*El miércoles, este miércoles,
con cuántas uñas destronadas,
destrozadas, (tantas, sí, por enumerar),
en un abrirse las propias, mismas uñas
de tan rancio alcanfor: qué instila por polvorientos harneros,
ecos, voces, páginas vueltas, páginas quemadas,
zarros, orines,
sumbidos de moscas
y también de sancudos,
cuando hay muerto y tal,
cuando suena a redoble fúnebre,
y harta pena
penita pena clara (aclarándose en clave claridiana)
mismamente esponjosa
y cierta desesperada esperanza
que nunca separa*

[LV]

el No del Sí.

Y Kati se inmensa

en este descenso.

Ambos enarbolamos el miércoles,

este miércoles paulista,

aquí en el Hospital Sirio Libanés:

una niña llamada Lía

baila sin cuerpo en el pasillo,

baila y baila bajo la luz de la Gracia,

y le hacemos la más fervorosa ronda.

Aquel agonizante, tu amigo:

habla sobre la oración cotidiana del ciudadano

y procede a leer un periódico, como en fasistol.

-Fasistol deseado, imaginado, él y su nombradía.

En un rincón de la memoria,

este enfermo (tú) oye

la fabla pausada

de la ceiba que lleva en sí,

José Miguel,

[LV]

un girasol de voces.

*Quién se reconoce en el hermano
que está tendido palpitante,
aquel señaladamente
otro, longirostro, sí,
a lo largo de una procelosa
línea de tiempo.*

*Cada vez más cerca a estarse sepulto,
él, ahora y en la hora.*

*Ahora y en la hora al advertir:
un hombro está, se afirma en su sitio todavía.
Y casi
queda listo tras deste en su interpelante aura,
¿el otro lado?*

Porque trasplante autólogo (circa 2018)
y su elocución tan inmediata
como ritual:

meduloso, medular el acontecimiento.
Súbito y perplejidad
de aquel acorde clínico hospitalario:
un siempre de urdimbre espesa,

[LV]

un siempre todo dolor en tus piernas,
un siempre paulista entre el ir y venir.
(En este hoy pandémico, todo incertidumbre,
São lo más del corazón.)
A tu alrededor,

enfermas y enfermos
de todas las edades;

lugar común:

leucemia.

Ahí: una niña llamada Lía, tu Amauta.

*Cuántas veces pasó la tarde
por el subsuelo*

inexorablemente empatrullado:

diez y seis veces hoy,

mañana quién sabe.

Y se está casi ausente, casi

subrayas,

del todo hermética,

en el ilegible

número de madera amarilla

*de la cama que desocupada
permanece y gime*

[LV]

tanto, tantísimo tiempo.

Mutuidad dices, y oído

expectante, vigilante.

Ventanas dormidas continúan

dormidas cuando el día

se opacifica en ti,

oidor en vigilia.

Mutua iluminación se añora,

mutuamente en nos.

Se prolonga un lamento:

suena tan familiar,

resuena tan enigmático.

Luego trina el cristofué:

suena, resuena anunciación común,

compartida.

Por ahí: lo indecible

ganando más íntima verdad,

Andrés, más íntima mistura.

Pero dos piernas llevan en sí

un son doliente-

tan fieles valedoras.

Pero algo fosforece

¿allá.....

[LV]

enfrente?

¿ahí.....

mismo?

pero ¿quién sabe?.....

¿quién César Abraham?

Nota al margen

Hacer algo con el impresionante e inagotable poema LV de Trilce, esto es, tomarse la audacia de practicar una intervención en su textura: ese ha sido el reto y el desafío. Vallejo dice, sigue diciendo hoy: toca ir en pos de él, tras sus huellas. A lo menos intentarlo, sí, con coraje y humildad a la vez.

[Diana Araujo Pereira (Rio de Janeiro/Foz do Iguaçu)]

POEMA 56

He venido a la frontera
donde se me escapa el suelo seguro.
Caigo en la inconstancia
a veces en el olvido.

Incertidumbre.

Es el chasquido del día
del sol rompiendo la mañana descalza
lo que otra vez me transporta
al deseo de puente
al umbral
a la puerta.

Pienso en portuñol
e extravaso.
Entre mi donde y mi cuando
penso em português
e me espraio.

Hoy es sábado.
Oigo a lo lejos
esperanza plañe entre naciones.

Estos puentes viajan para adentro
y todas las noches adormezco a ciegas.

Del sueño al plato
arroz e feijão
chipa y empanada.

La invisible trama del paisaje
útero materno
manos de padre
la tierra y el aire
revuelcan las aguas.

(Oh albas)

Pilares que a veces sofocan
a veces abren
la felicidad
entre las lágrimas.

[César Vallejo Mendoza (Santiago de Chuco/París)]

LVII

Craterizados los puntos más altos, los puntos
del amor, de ser mayúsculo, bebo, ayuno ab-
sorbo heroína para la pena, para el latido
lacio y contra toda corrección.

¿Puedo decir que nos han traicionado? No.
¿Qué todos fueron buenos? Tampoco. Pero
allí está una buena voluntad, sin duda,
y sobre todo, el ser así.

Y qué quien se ame mucho! Yo me busco
en mi propio designio que debió ser obra
mía, en vano: nada alcanzó a ser libre.

Y sin embargo, quién me empuja.
A que no me atrevo a cerrar la quinta ventana.
Y el papel de amarse y persistir, junto a las
horas y a lo indebido.

Y el éste y el aquél.

Calabozo a cielo abierto

A cielo abierto el canto transparente
del ave que no ha sido.

Restituyendo un torso a cada ropa en un cordel,
vistiendo a quien no está.

Me libero en la libélula,
montura en diablo equino
translúcido al encierro.
¡Arre, corre!

Mi descacharrización del osario psicofísico
trueno otrora,
en mi vínculo otra vez umbilical.

No pasó de la corteza del pan mi propio prójimo,
a la mesa sobre nada,
los andamios de qué cosas
y en el ángulo movido de una foto del pasado.

Le dije: ve, destila
filamentos lacrimales;
sólo déjate caer deslave.

Y no fue así, no cede
beber de lo invisible, sin esterilizar:
el cielo escayolado en sus lesiones.

Ahora y en la hora ligado a la aridez
tendré que recoger mi capital mnemónico,
y en estados mentales retroactivos,
participar,
creer
y co-morir.

En calles, bajo el cielo de un sol pasteurizado,
ya no diré no tengo, es mío,
golpe de efecto al otro: compartiré mi escarcha,
el plato, el clima.
Un abrazo en calidad de querosén.

En la prisión del aire,
en el himen de las nubes
y en esa rama ¿dibujaré otro búho?

[LIX]

[Montserrat Fernández (La Paz)]



Video en: <https://marconsoroche.org/sien-en-trilce/lix/>

Parodia del poema 59 de *Trilce* bajo el invierno de la kantuta

Para lo de arriba se sacrifica
la lulinchu como toda rezagada
en movimiento de imperceptible giro y giro
para el ojo nuestro se crucifica
condena simétrica en la mirada.

Detenida en el arbusto de flor longeva
la lulinchu se preña de potencia quimérica
extensión de alas luego, ¡retirada!
epílogo acaso de toda alacrobacia.

Gira en la kantuta, ofrenda al sol de cayados
y se disipa el giro en el ramaje
y se equilibra el eje en el giro
de un caerse por ausencia de flancos;
el balance es consabido
vuelta y vuelta ha germinado
el resguardo de un recinto

Centrífuga que sí, que sí,
que Sí,
que sí, que sí, que sí, que sí: NO!
Y se retira hasta azular, y retrayéndose
Endurece, hasta apretarse el alma

[LX]

[Luis Bravo (Montevideo)]



Archivo de audio en: <https://marconsoroche.org/sien-en-trilce/lx/>

Puesta en voz y sonoridades del poema LX de Trilce

La lectura interna (prelingüal) del poema se abre a modulaciones subjetivas cuando suena en la voz; se interna en pasadizos un poco más impredecibles cuando la voz entra en las palabras, se cuela entre los fonemas, abre los silencios y se instala, batuta intuitiva mediante, alzando significantes, derramando estelas semánticas. Veamos los resultados de las intuiciones que se materializaron en esta puesta en voz y su musicalización. La composición vocal la fui haciendo a la par que Federico Eisner iba componiendo las sonoridades del bajo; es decir, en improvisaciones a las que fuimos dando forma hasta elegir una versión definida, finalmente aquí presentada.

Los silbos que abren el surco borronean una frase melódica luego interceptada por un frotaje de bordonas; ese contrapunto anticipa el olor a madera de las palabras iniciales...

la reiteración del primer verso se impuso en cada puesta y hube de aceptarla como si la voz dicha y la voz interior se yuxtapusieran en primer y segundo plano. Cuidé de no llegar al sistemático *leit motiv*, para no traicionar lo que imagino determinó el joven Vallejo en *Trilce*: no usar el tradicional estribillo. De ahí que hacia la cuarta estrofa ya no se reitera el entrañable verso fundante... “*es de madera mi paciencia*”.

Las jotas lijan el aire (*vegetal; plumaje*) junto al encordado metálico del bajo en modo electrizado y acústico; este sonido es como la central emotiva de ese desgarrero que recorre el poema, la inefable emotividad que en cada poema de *Trilce* sale airosa de encasillamientos: lenguaje mestizo de huidiza nominación. Bord(e)amos un deslize fonético de táctil sonoridad, con énfasis en el textil deshilache por esa segunda letra del alfabeto quechua.

Me detuvieron, acaso demasiado, las XT/XC (*extremi-*

dades; exclamar) forzando abrir el humor ceñudo, la caja torácica de angustia atascada.

Las palabras semi-aspiradas (*sorda; bocón*) así como las voces dobladas, deslindan y despliegan variados paisajes: lo topográfico (*las leguas de tu marcha*), las anáforas de la soledad (*sin tu, sin tu*), las antítesis del goce (*placer, sin querer, placer*).

El breve solo del bajo después de “domingo” (clave del poema) porta la proverbial nostalgia de ese día sagrado: venerable día del sol, día de resuRRección, paga del niño jornalero, descanso del patrón pero no de los campesinos...; la cuerda percutida rasga el aire como fuelle arrabalero para silenciarse ante las mayúsculas resonancias de lo que destieRRa... tras la fusión de embriaguez y dolor (*la horrible sutura*) la “a” final es arrojada en ambiguo goce suspirante.

Así resuena el poema *LX* de Vallejo en este pandémico año “de harapos”, a casi un siglo de su trilceana hechura, para y desde esta yunta rioplatense en trasiegos trasandinos.

[LX]

*

Datos de realización:

Poema LX, *Trilce* (Lima, 1922), de César Vallejo.

Puesta en voz, arreglos y composición musical: Luis Bravo & Federico Eisner (grabado en Solymar, Uruguay, 2020).

Bravo, L.: voz y silbo; Eisner, F.: bajo eléctrico.

Eisner, F: producción sonora (sobrevolando los Andes).

Duración: 2:57 m.

*

LX

Es de madera mi paciencia,
sorda, vegetal.

Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas
de tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades, ese doblez ceñudo
que después deshiláchase
en no se sabe qué últimos pañales.

Constelado de hemisferios de grumo,
bajo eternas américas inéditas, tu gran plumaje,
te partes y me dejas, sin tu emoción ambigua,
sin tu nudo de sueños, domingo.

Y se apolilla mi paciencia,
y me vuelvo a exclamar: ¡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!

[Néstor E. Rodríguez (La Romana,
República Dominicana)]

Poema LXI (croquis)

Abandonar la casa es para el hablante de *Trilce* una contingencia tan dolorosa como fecunda. El regreso a la casa vacía activa la floración de esa nomenclatura íntima propia al espacio poético de Vallejo, una dicción que, como ha visto astutamente Jorge Cerna Bazán, revela los múltiples tránsitos del sujeto de su poesía: *Esta noche desciendo del caballo,/ ante la puerta de la casa, donde/ me despedí con el cantar del gallo./ Está cerrada y nadie responde.* Es justamente en el llamado que nadie escucha donde esa voz cifra las agrimensuras del afecto, la nostalgia por un tiempo en el que todo estaba en su sitio: *El poyo en que mamá alumbró/ al hermano mayor, para que ensille/ lomos que había yo montado en pelo,/ por rúas y por cercas, niño aldeano;/ el poyo en que dejé que se amarille al sol/ mi adolorida infancia... ¿Y este duelo/ que enmarca*

la portada? La pregunta subraya el devenir de una historia que excede lo constatable, y en ello se atestigua la ruina de un sujeto en busca de la voz y del territorio para nombrarla: *Dios en la paz foránea,/ estornuda, cual llamando también, el bruto;/ husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,/ relincha,/ orejea a viva oreja.* La tentativa fuerza una visión antediluviana que aunque no salva ni procura trascendencia, al menos reconforta al oficiante: *Ha de velar papá rezando, y quizás/ pensará se me hizo tarde./ Las hermanas, canturreando sus ilusiones/ sencillas, bullosas,/ en la labor para la fiesta que se acerca,/ y ya no falta casi nada./ Espero, espero, el corazón/ un huevo en su momento, que se obstruye.* Es un afán inútil. El bálsamo disipador de la angustia perdura poco ante la inmediatez de la memoria: *Numerosa familia que dejamos/ no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera/ puso en el ara para que volviéramos./ Llamo de nuevo, y nada./ Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal/ relincha, relincha más todavía.* Para María Zambrano, solo en momentos de crisis puede definirse un horizonte que pueda materializar la esperanza. La crisis del sujeto vallejiense no parece llamar a expectativas, mas su em-

[LXI]

peño votivo asegura la indispensable redención por la palabra: *Todos están durmiendo para siempre,/ y tan de lo más bien, que por fin/ mi caballo acaba/ fatigado por cabecear/ a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice/ que está bien, que todo está muy bien.*

gigantomaquia

i

Ah no Pérgamon as cabeças não se movem. Brancas, arenosas, pétreas. Zeus tem os olhos fixos brilhando para um futuro que não virá. Porque as cabeças de Pérgamon deixaram para trás um corpo perdido. Esses corpos foram encontrados e agora estão ali. São muitos pedaços como atores de um teatro pós-apocalíptico

Primeiro o escavador descobriu alguns torsos e mãos. Depois vieram as pernas, os pés e muitos braços. Fragmentos vivos na memória de mutilações e guerras. Brilham agora como destroços no grande parque de corpos dependurados. Um amontoado de corpos sem ossos. Sem nervos. Gloriosos, expõem-se como puzzles, encaixes na tentativa de provar que foram corpos íntegros. Corpos com carne.

Por isso se desorganizaram e brotam das paredes como fissuras sem agonia. Exibem-se. São raízes subindo, descendo sua nudez decepada. Seu sexo clássico. Suas cabeças degoladas. Suas cabeleiras espessas. Suas mãos inúteis e pés cristãos.

ii

Para descrever esses corpos é preciso uma fração de segundo. Deuses se transformam. Não se repetem em sua luta para sobreviver. Já são sobreviventes. Porque não sobreviveram. E flutuam sem memória alguma. Dispersaram-se. São entulhos do pós-guerra. Corpos desenterrados que o capim não cobriu. E por isso a desordem. E enquanto morrem os animais esses corpos flutuam. São corpos sem peso que testemunham as nossas lembranças. Sem espasmos.

Silenciosamente.

Sem nenhuma dor

iii

Um zumbido pancrônico anuncia: os deuses chegaram. Aparelhados agora são corpos em movimento. Antena nos dedos, nadam como peixes no grande aquário hu-

mano. As máscaras, os músculos, brilham nas paredes do túnel. Vasculham a área. Ideogramas brilham sob o anúncio. A forma: uma papoula? Azul. Klein. Um blues sequer não há nem *god save the queen*. Nem pássaros. Mas os flashes estalam sobre os corpos. Coxas. Ruídos. Noé embriagado. Luz e trevas. Um braço de fiberglass. As sibilas e os profetas apontam para o céu. A terra arde numa festa de corpos.

AMANECE LLOVIENDO

Se recuerda como una anécdota que por la época en la que vivía en la bajada de Santa Clara, a pasos del viejo molino, donde estaba el Instituto Nacional del que era director, César Vallejo tenía la costumbre de abrir la llave del baño y dejar el agua corriendo. Lo hacía para que el sonido, que le llegaba del otro lado de los pasillos, lo serenara al final de la tarde, después de una larga jornada, transportándolo durante un rato a un amanecer lejano en el tiempo, un amanecer en el que llovía. El lugar en el que llovía eran las sierras de Santiago de Chuco, donde había *cielos de puna descolorada* y en el que había quedado su infancia, que ahora recordaba echado sobre la cama con las puntas de los zapatos mirando hacia arriba (como las de los muertos).

Parece que la garúa limeña, célebre por su discreción, le resultaba decepcionante, lo que le lo impul-

saba a convertir esa ciudad en un lugar de paso, en un tajo sin tiempo o un meridiano hecho de *deshoras* abiertas entre la lluvia que caía en aquel pequeño pueblo de infancia y la que tal vez caería más tarde, convertida ya en un aguacero tras recorrer como un tímido hilo invisible todas las edades de su poesía, en París, donde vaticinó que acabarían sus días. El asunto era bastante simple: si había llovido al principio, sería perfecto que lloviera también al final, de manera que fuera el agua la que abriera y cerrara la vida, aportándole a su monotonía una modesta sintaxis.

El problema es que esta monotonía -la otra mitad de él, su perpetuo lado acechante- se comporta de una forma muy similar a la de la lluvia: baja, desciende, se clava a las *doce deshoras* como una luz rígida sobre el espacio y el tiempo y, tras borrar los matices y disipar el último hilván del sentido, traza en el aire esa conocida puntada que va y vuelve de la pereza a la desesperación. Su hipotético daño, como todo el mundo sabe, también viene desde muy lejos: estaba en la *Ética* de Aristóteles, había transitado de las primeras enumeraciones de Hipócrates a la medicina árabe-bizantina y la tradición patristica, un par de siglos antes de que

Baudelaire y el tardoromanticismo lo transformara en su vicio predilecto, lo había definido como el único de los demonios que era capaz de pasearse a plena luz del día para internarse finalmente en el alma de los ermitaños y los cenobitas, pudriéndoles el corazón. No tenían, como en la canción, nadie que los acompañara a ver la mañana, ni que les diera una inyección a tiempo.

Si daban las doce, no había nada que hacer. Y resulta que todo esto ocurría a las doce, como en este poema LXIII de *Trilce*, cuyo cierre es más que elocuente: *cuando salgo y busco las once / y no son más que las doce deshoras*.

Pero hay una pregunta: ¿son ya las doce? Por acá sí, y también en el final de este poema, pero a la vez no todavía, porque recién está amaneciendo y *amanece lloviendo*, con la *mañana bien peinada chorreando el pelo fino*. Es decir que por el momento, sea lo que sea un momento, no son las doce, y por eso *Melancolía está amarrada*. Amarrada a ese momento, a la “lluvia del amanecer”, a la “mañana bien peinada”, a los “cielos de puna descorazonada”, al “destino que vira y

apenas se asienta”, a esos “relinchos andinos” o a todo aquello que, en un raptó entretejido por nostalgias y ademanes que vacilan, conduce en el poema a que quien lo escribe *se acuerde de sí mismo*.

El recuerdo lo dispara un minúsculo detalle atmosférico que resulta tan vertical como ese clavo que clava a la nada el demonio del mediodía, solo que a diferencia de éste lo hace a través de intervalos, de interrupciones, de balbuceos. Para que el agua trace en el aire la figura de la lluvia debe quedar un espacio entre las gotas, diferente al de la línea continua de la luz que cae recta. Esos son sus balbuceos, datas tartamudas que golpetean sobre la piel de la deshora con la misma delicadeza con que lo hace Vallejo sobre los caparazones de las palabras, su reconocible modo de tratar una lengua que busca cerrarse sobre sí misma. Un neologismo por aquí, una sinalefa por allá, una contramarcha de cuatro a tres tónicas en el tránsito que va de *la mañana chorrea el pelo fino* a *Melancolía está amarrada*.

Se trata de transiciones que no por delicadas dejarán de tener algo de abruptas, como cuando pone *torvos* al lado de *cielos de platino*, temeroso de dejar

una pátina de caramelo en el verso, que interrumpe acudiendo a un feísmo que sale como un tren de la noche de los fonemas para chocar con la paz luminosa que estaba a punto de gestarse. ¿Para qué hace eso? Quizá para rebajar también el cielo, que así pierde su inmensidad -la consumación viva de las sombras de este mundo en esa extensión sin perímetros imaginada por Dante- para abreviarse en un dato situado: el de la lluvia reflejándose en los ojos que contemplan lonjas de un tiempo remoto transportado por el amanecer.

El amanecer deshiela la noche -para la mayoría una tajada de tiempo invisible-, retira las horas de sus cavernas y las siembra en la expectativa de que algo podría ocurrir, por ejemplo los sucesos del día, que la salida del sol insinúa. Pero la lluvia no necesita que algo ocurra, no requiere que la acción se despliegue; ella misma es un corte de duración, un tiempo que se es tan autosuficiente como el poema. Por eso se puede estar por un lado en una *mañana de libres crinejas, de brea preciosa, serrana*, y desfallecer, por el otro, en el tedio de quien busca las *once* en las que *no son más que las doce deshoras*. Esta caída, en principio violenta, no

hace más que acompañar a las otras, la de la lluvia del amanecer y la del sol ciego de las doce, que la repetición funda en una ley sin encadenamientos ni historia.

Como la cola de un fantasma, la mañana, el poema y el mediodía reptan sobre la última cáscara ilusoria del tiempo. El efecto evidente (Scklovski dijo haberlo descubierto en una escena de *Anna Karenina* el mismo año en que *Trilce* era escrito a deshoras en una lejana prisión de Trujillo, y Brecht lo transformó después en su técnica más famosa) es el del extrañamiento, o sea el de la disociación entre el signo del tiempo y el tiempo. Las *doce deshoras* están allí para señalar que cualquier cosa que nazca será juzgada, no según el orden del tiempo, al modo de lo *ápeiron* en el endeble fragmento de Anaximandro, sino por orden del meridiano, donde irán a dar el aliento, los ojos que se abren, el canto de los gallos o los pájaros que merodean mientras la mañana comienza en el poema que está ya destinado. Es el destino de los ojos para la boca, del fantasma que contempla el horizonte cuando ya todo ha desaparecido, rozado por la punta carnívora de la lengua.

CHOLO SOLO HAY UNO**TETRALÉCTICA EN LA POESÍA DE CESAR VALLEJO**

Es interesante que siempre está colgada la pregunta de quién es el poeta más maldito; pregunta amplificada y multiplicada. ¿Quién es el poeta maldito de Perú, de México, de Bolivia? Pero hasta el día de hoy nunca he sabido de alguien que pregunte ¿Quién es el poeta más cholo de cada país? Como si no tuvieran en cada rincón de la tierra también su cholo proceder; y como si la choledad no fuera, de por sí, también, una maldición, autóctona y de exportación. Y hay un fundador ineludible de ese cholaje. Ese señor es César Vallejo. Padre Dolor.

Al final son sólo categorías que más pertenecen a la animación, tipo dj de la fiesta de la poesía, para ir arengando: que levanten la mano, ¿dónde están los solteros, los malditos, los coloquiales, los barrocos y, en este caso, los cholos?

Personalmente, le debo mucho a Trilce en su herencia

experimental y formal. Leer Trilce es asistir a un acontecimiento que trasciende todo el lenguaje y agradezco la oportunidad de releer la herencia, el dolor y sentir mi corazón palpar con fuerza por estos poemas tan potentes y meritorios.

En el sorteo de la vida me tocó leer el poema LXIV, con lo cual me siento premiado.

Pero antes de hablar de cualquier poema es importante entender que TRILCE (1922), tiene códigos al respecto de una visión numerológica de Vallejo y es uno de los núcleos más importantes de todo el libro.

Ya en LOS HERALDOS NEGROS (1918-1919), Vallejo tiene un gran problema y ese problema es Dios. Le molesta sobre todo la cualidad de su infinitud; en contraposición con la finitud de la vida. Como dos antípodas de una realidad incomprensible. Su madre y su hermano (muertos ambos) acaban, son finitos y Dios no se acaba, es infinito. Pero él, Vallejo no forma parte ni de lo uno ni de lo otro. Es como el sobrante de ese juego de contrarios. Por eso TRILCE es la continuidad de esta primera intuición del número 2, la paridad, la dualidad, la contradicción.

En el poema V, para dar una idea de estos códigos, se hace la primera referencia a una dicotomía: “dicotiledón” y “bicardiaco”. Dos elementos y dos corazones. Vallejo reconoce la existencia de dos voces, una voz activa, que se esfuerza por callar y una voz pasiva. En el ejercicio de la numerología el “1” equivale a la voz activa y el “0” la voz pasiva pero más intensa, la voz de lo que se calla y que desde luego es la que amenaza con colapsar, desbordar a la infinitud del uno con su inmenso vacío.

Es tan fuerte la voz del cero que puede empequeñecer al uno de manera indefinida poniendo ceros a la izquierda, como dice más adelante. Estos dos números, como en el lenguaje binario de la computadora, son los “novios de la eternidad”. La dialéctica insalvable.

Pero Vallejo está harto de esa realidad dual. El “1” es soberbio por absoluto, cuando ve a ese uno ajeno a sí mismo. El “2”, por su parte, es siempre contradicción, absorción del uno por el otro, pero también una cabalidad.

En el poema XV la dualidad llega a su hastío y dice: “novios difuntos”, y señala las dos puertas, las dos vo-

ces, los dos caminos de la razón, dos puertas abriéndose y cerrándose.

Es un sinsentido eterno. Y allí es donde nace TRILCE, porque Trilce es la búsqueda de la tercera voz que vence la dualidad entre dos voces y entre dos seres. Al observar tan atentamente la dualidad Vallejo se convierte en el tercero, un espectador foráneo. Y es él mismo, la búsqueda de su tercera voz.

La voz que al final será todo el mundo lleno de neologismos, tentativas de absurdo, rupturas de lógica, quebraduras del lenguaje, “caprichos vanguardistas” como alguien dijera; un mundo alterno de lógica y gramática. Un mundo habitable o, cuando menos, soportable, para Vallejo, un mundo que no pertenece a ninguna otra cosa.

Pero los números no acaban ahí. En el poema XVIII, avanza al número “4”, que como sabemos por el poema de HERLADOS NEGROS, en el poema “Hojas de ébano”, en los versos finales, cuando dice “...tahuashando con sus ponchos de hielo” (del quechua “tawa”, “4”), que explica el conocimiento de la cuadrálctica en Vallejo al respecto del poncho, en XVIII hace alusión al des-

cuartizamiento de Tupaq Amaru, también, y, sobre todo, a las cuatro paredes de la prisión. Donde quiera que pueda ver el “4” le representa una condena.

Entonces, debe volver al “3”. Al tercer mundo, de la ruptura y, por tanto, de la libertad. Por eso retrocederá al “3” y quedará allí como número clave para toda la lógica, que ha de reinar en una alteridad del propio lenguaje. No es una libertad bondadosa, salvo en la licencia permanente que se toma con “los enredos de enredos de los enredos” a los que se refiere el poema XX, y que son uno de los filtros de TRILCE.

Veamos para resumir la numerología:

1. El absoluto ajeno.
2. La contradicción, dualidad.
3. Lo irresoluto, incompleto, sobrante.
4. La prisión, el hastío.

No va más allá, porque luego los otros números se van a otro contenido que repite estos cuatro fundamentales. Por ejemplo, en el poema XXXII, primero pone 999 calorías y luego 1000, que es la misma manera de decir “1”, las cantidades pierden sentido con el poder absoluto del “1”.

En la cifra posterior “Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías”, regresamos a la dualidad, porque es un número finito, un número acabado y exacto en contraposición a la potencialidad de lo infinito incontrolable, que en esta lógica es el infinito “1”. Porque “1” es todo lo que falta, “1” es lo que siempre es en todas las cantidades, sumadas uno a uno. “1” es infinito y cualquier otro número es finito, ya que es el “1” quien los hace a todos indefinidamente. Pero cualquier número es mejor, para Vallejo, porque no es uno más ni uno menos. Está definido. No se espera más de él, es una realidad acabada.

A su vez “Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías” la repetición de tercio, que es lo mismo que triste y triste y triste, porque sonoramente es semejante, pero además es “3”, y el “3” es el “1” detenido, porque está demás al par “2” y además es incompleto por sobrante, es un número fuera de la contradicción y de la cabalidad. Es un contra-1, que no es la negación de la unidad ni de la dualidad, no es el uno absoluto, es irresoluto, incompleto, sobrante. Es el triste tres: TRILCE.

Tres es el paso dialéctico posterior a la lucha de con-

trarios. Lo dice en el poema LIV:

“A veces doyme contra todas las contras”

O luego en el poema XXXVI:

“¡Ceded al nuevo impar

potente de orfandad!”

TRILCE es la unidad alterada del ser propio. EL ESTANCADO.

Ya entrando a punto de entrar al propio poema LXIV, veamos primero un verso del poema XXXVI:

“Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo”

En este verso se refiere al tiempo, que es lo mismo que la celda, equivale numerológicamente al “4”. Ahora veamos como corresponde a los versos del poema LVIII:

“espumoso pie contra tres cascos.

Y le ayudo: Anda, animal!”

En este caso el caballo de los tres cascos es nuevamente la prisión, la prisión-tiempo, como un caballo cojo, un caballo infinito que no completa sus pasos, un algo que no llega a la plenitud, que es un incompleto. Ese

sentimiento de lo “incompleto” es la razón del poema LXIV, y los tres cascos del caballo cojo del tiempo no son otra cosa que HOY, MAÑANA y AYER. El tiempo infinito, que en la prisión no pasa, en el encierro del eterno círculo no termina de ser.

Un caballo de tres cascos en marcha infinita que siempre camina con un paso que le falta: TRILCE.

Trilce son tres garras de liberación, pero debe también cuestionarlo; ha de tratar de huir del tercio como parte de la realidad, en este caso temporal, del ayer, hoy y mañana. Sin lograrlo, desde luego.

En el poema están estos elementos numerológicos, a los cuales me voy a permitir anotar en pie de página.

LXIV

Hitos vagarosos enamoran, desde el minuto
montuoso que obstetriza y fecha los
amotinados nichos de la atmósfera.
Verde está el corazón de tanto esperar, y
en el canal de Panamá ¡hablo con vosotras, mitades¹

1 Dualidad, contradicción.

bases, cúspides! retoñan los peldaños, pasos
que suben, pasos que baja-
n².

Y yo que pervivo,
y yo que sé plantarme.

Oh valle sin altura madre, donde todo duerme
horrible mediatinta³, sin ríos frescos, sin entradas de amor.
Oh voces y ciudades, que pasan cabalgando⁴
en un dedo tendido que señala a calva Unidad⁵.
Mientras pasan, de mucho en mucho,
gañanes de gran costado sabio,
detrás
de las tres tardas dimensiones⁶.

Hoy Mañana Ayer⁷
(No, hombre!)⁸

2 Subir y bajar, dualidad contradicción.

3 Lo incompleto, lo sobrante, lo estancado, lo irresoluto, el triste tres, TRILCE.

4 El caballo del tiempo con tres cascos y un pie espumoso: el tiempo

5 El absoluto ajeno

6 Lo incompleto, lo sobrante, lo estancado, lo irresoluto, el triste tres, TRILCE.

7 Lo incompleto, lo sobrante, lo estancado, lo irresoluto, el triste tres, TRILCE.

8 El cuarto ángulo del círculo.

Dentro del poema hay un factor, además, que no hemos analizado y es la tristeza que Vallejo siente por su madre muerta, que no solamente está en este poema sino en toda su obra y que creo que es más fácil de intuir para el lector y asociarle con otros versos. Bastará, por ahora, sugerir que la muerte absorbe la personalidad de la madre y que queda siendo la propia muerte. La CAVIDAD de la cuchara, del féretro, de la ausencia del mar, todas esas asociaciones que hacen una imagen permanente y dolorosa, asociada siempre con la infancia y el sepulcro, a la vez ambigua en los momentos eróticos de algunos poemas.

En el caso del poema que nos toca “los amotinados nichos de la atmósfera”, donde el verbo “obstetrizar” abre a la muerte como al sexo de la madre. Habrá que ver otros poemas también para entender que ya entiende ese regreso al sexo de la madre como morir y volver a ese tiempo de infancia y felicidad, y donde le ocurre la confusión, de su propia sexualidad. En otros poemas también de TRILCE habla de “la sangre blanca de la muerte”, como alusión a la eyaculación, y la confusión permanente de morir y nacer en el sexo de la

mujer. Lo que hace esa relación a veces oscura y otras veces la compara con la luz solar.

Después de tanto número creo que la maldición es solo cualificable y no cuantificable; por lo que son innumerables los malditos, algunos más que otros; pero, al parecer, Cholo solo, sólo hay uno, un triste tres: Vallejo.

[LXV]

[Martín Barea Mattos (Montevideo)]

Así muerta inmortal

Así

César Vallejo

César, mañana iré a Las flores

A comer el pan de mi madre

Sin trigo, avena, ni cebada, ni centeno.

Por la venida de Las acacias entre Las amapolas y Las glicinas

Golpearé el portón de madera siempre abierto

Bajo el arco lila de la santa rita.

Diré mamá en voz alta y ella dirá, Hola hijo

Saliendo del viejo garaje que ahora es su nueva cocina.

Llegaré en ómnibus de barbijo con mitad de pasajeros:

Estamos enfermos. Nadie sabe, quién es quién.

El virus anda suelto.

Pero estamos hablando de madres
Y cuentan muertos sin decirnos
Quienes ni cuantos han nacido.
La tarde está en suspenso
Entre el colibrí verde y el mangangá aurinegro.
Y mamá inmortal. Así. Siesta.
Hoy no podré ir ni a Santiago ni a Paris.
La frontera está cerrada. Hay toque de queda en Europa
Y militares por todas partes.
Solo viajan los muertos en espejos de mano.
Así viajan. Así muerta inmortal. Así.
Mi madre tiene dos hijos y tres gatos:
Conejos, hojas y pétalos:
Manos caídas bajo el ceibo.
En Montevideo como en Buenos Aires,
duermen mujeres y hombres en cajas de dos metros de cartón
sin heladera, ni casa. Solos en la calle: vecinos de cartón.

Así la basura, muerta inmortal. Así.

Y si al llegar escuchara maullidos es que ella no está.

Estará con la cresta blanca bajo el cristal del Río de la Plata.

Así inmortal. Así.

Juntando el plástico en la orilla

Para rescatar el trabajo del color, aquel

“quijarudo trasto de dinástico cuero”,

a veces verdes, a veces grises

como una tijera en el reto del resto.

Arte maltrecho, bien hecho.

Y así, Vallejo, te canto centenario

“bajo los dos arcos de tu sangre”.

Sabemos tu nombre, sabemos tu muerte.

Y en esta pandemia volvés a estar.

Así inmortal. Así.

[Prisca Agustoni (Lugano/Juiz de Fora)]

DESCASCAR A FRUTA

Dobra triste o dois de novembro:

são dias e noites e mais dias
devorados pela luz
cínica do sol alto nos trópicos

reluzente entre os verdes da mata,
como árvores de raízes inversas
que se dispersam no céu,

enquanto nós, reféns do vidro
e do medo, descascamos laranjas
para ofertá-las aos vivos,

e nesse mínimo gesto
construímos nossa casa, um chão
de espera, o sabor cítrico

circulando corpo adentro.
Porém dobra triste o dois de novembro
nos trópicos, sob o sol ardente

em nós, lenta, macera a fruta
e a consciência do que finda.

[LXVII]

[Edagr Saavedra (Lima)]

Sobre el poema LXVII de *Trilce*

Los poemas de *Trilce* comparten, en su mayoría una atmósfera temática y formal. Es un poemario cuya unidad implica, por ejemplo, que un poema puede dar luces sobre otro y viceversa. Los poemas dialogan con otros sobre los mismos temas y también sobre los mismos procedimientos

Pero, también, *Trilce* está hecho de un lenguaje regional. El español de Vallejo es un español norteño de Perú no solo en cuanto al uso particular del lenguaje sino también a que muestra esa particular cosmovisión. Y, además, ya está presente la incorporación del lenguaje coloquial, incluso la oralidad.

El poema “LXVII” presenta un desarrollo narrativo, que comparte con varios poemas. En este, cada estrofa es una secuencia de ideas concatenadas, incluso pareciera que se podría fusionar la segunda con la tercera, y aun con la cuarta. Mas la tercera, que es una explicación de la última idea de la segunda podría ir entre paréntesis. Es decir, si alteramos la estructura original de los versos en líneas que planteen una continuidad, lo que en el poema se manifiesta así: “Canta cerca

el verano, y ambos/ diversos erramos, al hombro/ recodos, cedros, compases unípedos, / espatarrados en la sola recta inevitable”. Se puede transformar en esto:

Canta cerca el verano, y ambos diversos erramos, al hombro recodos, cedros, compases unípedos, espatarrados en la sola recta inevitable.

Es evidente

que toda la estrofa es una sola oración, pero que sin duda el corte de los versos no solo le da otro tipo de lectura sino también potencia el aspecto polisémico.

En *Trilce* encontramos muchos poemas que, por ejemplo, hacen alusión a la ruptura con la amada. Dentro de ello, también, a los detalles por lo que se dio dicha ruptura. Solo para ejemplificarlo, el poema “LXXIV” termina de la siguiente manera:

“reclusos para siempre nos irán a encerrar. /

Para que te compongas”.

Versos que hace alusión a la separación impuesta por parte, probablemente, de los familiares de “ella”. El último verso

“Para que te compongas” (uso coloquial y regional del verbo “componer”) alude a un castigo para rectificar la actitud, que en este caso, evidentemente se trata del vínculo amoroso con “él”.

También en el poema LXXVI, nos encontramos con estos

versos: “En nombre della que no tuvo voz/ni voto, cuando se dispuso/
esta su suerte de hacer”. Evidentemente, se reitera la idea de que alguien le impuso esa decisión que “ella” acató inexorablemente.

El poema “LXVII” mantiene vasos comunicantes no solo con los poemas mencionados sino también con varios otros, como, por ejemplo, con el poema “XXXVIII”, en cuanto al uso de la simbología del espejo: “Este cristal aguarda ser sorbido/ en bruto por boca venidera/ sin dientes. No desdentada./ Este cristal es pan no venido todavía”.

Porque justamente en el poema “LXVII”, la clave está en ese “algo”

que nunca llegó, que nunca se concretó:

(...) cuadro

que faltó en ese sitio para donde/ pensamos que vendría el gran espejo ausente.

Y, evidentemente, como cuadro se refiere a

(...) la arácnida acuarela/ de la melancolía o el espejo/ que de tan esperado, ya pasa de cristal.

Entonces, al parecer ese cristal es algo que no llega a concretarse como espejo.

Espejo entendido como el reflejo, como imagen idéntica del padre, de la madre o de ambos.

Entonces allí se configura la pérdida. El espejo no llegó nunca, lo cual ocasiona que ese recuerdo actualizado sea visto amargamente.

Por otro lado,

en Cuánta madre quedábase adentrada/ siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando/ el cuadro faltaba, y para lo que crecería/ al pie de ardua quebrada de mujer.

Queda, pese a todo, la sensación indeleble de maternidad. El “tenaz atavío de carbón” es el luto, vestimenta negra, que se usa como símbolo de tristeza y duelo por la muerte de los seres queridos (¿un mes, medio año, un año?)

Asimismo, “Quebrada” es la curva, relacionada sobre todo con la forma del cuerpo femenino. “Crecería al pie”: debajo de la piel. En el norte peruano se usa, por ejemplo, formas como “al pie de la piedra,” “al pie de la planta”.

La sensación final es de decepción, de autoreproche: “Me acababa la vida”

es una forma coloquial que indica preocupación extrema por el grado de responsabilidad, por lo complicado

[LXVII]

de una situación. Pero en este caso:

“Me acababa la vida, para alzarnos/ sólo de espejo a espejo”,
los espejos solo se reflejan entre sí: un vacío frente a otro vacío,
al no llegar lo que iba a
ser el reflejo esperado.

[LXVIII]

[Juan Arabia (Buenos Aires)]

Poema LXVIII

Puede ser un catorce de julio, o miles de hienas contando nuestros pasos, o bien aquellos que orinan sobre nuestros caminos. Todas estas balanzas o equivalencias, donde la desigualdad conforma anillos y estratificaciones, es una ciudad y a la vez muchas ciudades: París, Lima, Beijing, Buenos Aires. Es la ciudad y el campo, todas las literaturas.

Las inundaciones, así como el frío, fueron para muchos historiadores las consecuencias más determinantes. Es fácil comprobar cómo muchos pobres y desamparados viven con suelas carcomidas por la espuma de humedad: sube el precio del pan, asumen los desgraciados.

La lluvia puede sentirse como en *A Moveable Feast*, de Hemingway: hombres que abrieron sus ventanas por la noche para echarse encima toda la tristeza del mundo. Así como en Vallejo, Poema LXVIII. O en la novela

[LXVIII]

de Pelleport, en los sauces de Rimbaud, luego de la lluvia todo se purifica: “Après le Déluge”.

Ya no recuerdo otra revolución francesa que la de François Furet, donde semana a semana unos a otros se degollaban, cambiando de un momento para otro las estaciones.

Aunque el blanqueo llega como los pasos de un conejo en Proporcio o Ezra Pound, “blanqueó nuestra pureza de animales”: el blanqueo de la pureza, la limpieza del fondo del estanque.

Una taberna sin rieles puede anclar a un Vallejo y a toda una literatura latinoamericana. Donde los versos conviven desde un trópico que acepta la deshonestidad para sobrevivir, la deshonestidad como una forma de resistencia.

La lluvia nunca cae igual para el que puede ver dentro del vórtice, para el que cuenta los renacuajos desde una orilla, o bien se sienta en Montparnasse con la herida rota del latino.

Así como los murciélagos comen el mango del trópico del ecuador, mueren los que persiguen la misma sed

[LXVIII]

en occidente. Sea por su cepa o sus vientres, sea por su estatua.

Y no mucha queda por decir cuando un hombre suelta sus lagartos en medio de la fiesta burguesa.

Cada poeta forja su poética gramatical e intransferible. Las pausas versales, en mayor medida las norteamericanas, siguen limpiando el betún con la lengua.

[Joseph Mulligan (Duke)]

Sobre el oleaje de *Trilce* LXIX

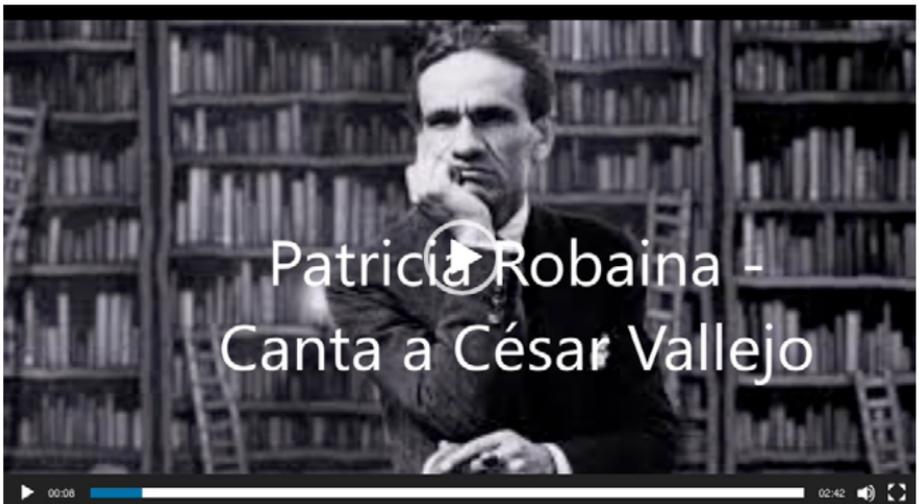
Más que inmenso es este mar una inconmensurabilidad, un terror que cautiva y asombra, un misterio que se confunde en las tinieblas, una bestia que no se deja domar. Nos recuerda que César Vallejo tenía algo de romántico decimonónico, tan tarde como en los años veinte, cuando invocó ese mar tempestuoso en el poema LXIX de *Trilce*, esa figura indómita del paisaje capaz de reflejar en sí mismo la psique del poeta que la contemplaba aterrorizado, “en labiados plateles/ de tungsteno, contractos de colmillos/ y estáticas eles quelonias”. El juego fonético con el que estalla el poema se caracteriza por la auto-referencialidad de sus “eles quelonias”, y por eso no es Vallejo un romántico más, sino un notorio experimentalista. El mar va y viene, tornadizo, en un flujo y reflujo. Tal, el libro, con sus dos hojas, una tras otra. Juntas estas imágenes propician un retrato del acto poético como transformación del sujeto. La inestabilidad formal produce una rica

polisemia junto con sus posibilidades hermenéuticas correspondientes. En este poema marino escrito por el poeta andino, el principio propulsor de la vida humana, la fuerza primaria de esa vida aterida por su propia vulnerabilidad toma la forma del oleaje, de la concurrencia de lo mutable del mar y la permanencia de la orilla, de la expresión poética y el material lingüístico. En cierta medida, *Trilce* es eso, una manifestación de ese conflicto, esa desproporción muy propia al sujeto de la modernidad.

[LXX]

[Patricia Robaina (Melo, Uruguay)]

Todos sonrían del desgaire con que voyme a fondo



Video en: <https://marconsoroche.org/sien-en-trilce/lxx/>

Dialogando con LXXI

1. En *Trilce* numerosos son los poemas habitados por el encuentro sexual y amoroso. Presente ya en Los heraldos negros continúa, se prolonga y se transforma en este poemario y luego desaparece o casi en *Poemas humanos*. Sabemos que en el momento de concepción de *Trilce* son cruciales las relaciones y experiencias amorosas y eróticas del hombre que es Vallejo y lo es también para el poeta que es y que avanza siguiendo su propia intuición pero oxigenado a la vez por las conquistas y experimentaciones de su tiempo. Son éstas materia y escenario que podríamos definir como « naturales » en que se pone en juego la escritura. Es uno de esos « ángulos que produce la pendiente de la existencia » según Paul Celan, desde los cuales habla el sujeto (el hombre y poeta). Para entender a lo que voy, merece recordarse que la aventura poética de *Trilce* inicia de manera radical la aspiración reivindicada por las vanguardias de anudamiento entre vida y arte, ambición que, como pocos, Vallejo transforma

en verdadera praxis, como lo demuestra cada uno de los 77 poemas de *Trilce* así como los que componen *Poemas humanos*. Vallejo en *Trilce* empieza a trabajar el verbo para abolir el hiato entre vida y lenguaje. Como lo vio A. Orrego, busca « matar el estilo » para dar una « versión más directa, más caliente y cercana de la vida ». Dicha así esta voluntad parece ingenua, simplista con respecto a la desproporción de la ambición. Tiene el mérito de ir al meollo del asunto. Entrar en la vida solo se puede hacer descondicionando la palabra poética y a la vez es en ese desasirse como el arte se renueva. Cuando decimos vida a qué nos referimos ? La palabra tiene que hacerse porosa a la heterogeneidad de la existencia, a ese universo definido por Borges como « fluido y cambiante », como « ... vano mundo incierto/en su vertiginosa telaraña » y por ello mismo irrepresentable, del que el autor de *El hacedor* huía a través de la literatura, a diferencia de Vallejo. Este también sabe que la vida nada tiene que ver con la ilusión realista pero no renuncia a ella como lo demuestra claramente lo que hace en *Trilce*. Se puede decir incluso que lo que busca es vislumbrar y estar al acecho de eso que Lacan llamó lo real (que

no es la realidad) y que surge como un meteorito en los espacios en blanco del sentido, eso que resiste a la representación porque se presenta como materia bruta, bloque compacto, alérgico a toda ficción, a lo relatable regido por las leyes de la causalidad. En *Trilce* ese merodear en torno a lo real, ese asediarlo pasa en muchos poemas por la experiencia erótica, es uno de los terrenos privilegiados para producir, provocar una lengua extrañada de sí (de su mismidad, de su unicidad comunicativa y representacional), y hacer emerger esos espacios en blanco del sentido, en una suerte de combate o de tensión con respecto a la imaginación que según Simone Weil es colmadora de vacíos y que siempre está ahí para organizarlos y ocuparlos.

2. LXXI recrea un encuentro erótico sin que aparezca palabra alguna que lo designe directamente, el poema apunta no a nombrar ni narrar sino a transformar una experiencia en lenguaje, a forzar el lenguaje para que emerja la singularidad de la experiencia vivida por ese sujeto que dice yo, que parece ser lo único identificable, estable (incluso eso se discute), porque el tú al que se dirige, que al principio identificamos como la mujer (amante, amada) se disemina, se dispersa, se pierde en la última estrofa.

Nada puede decirse sin que se despedace la presencia como lo pensó Jacques Derrida y lo escenifica y dramatiza el poema (cada poema), más aún cuando se trata del encuentro erótico con el otro, que es plenitud de presencia. Es lo que nos hace sentir y vivir Vallejo ya que tras los dos primeros versos que abren el poema y nos colocan sugestivamente en una calidez y liquidez de presencia plena, sonora, sensorial y sensual, la palabra, a medida que se despliega, no puede sino mostrarse discontinua, sintáctica y rítmicamente primero y luego como incesante superposición y entremezcla de planos, tanto temporales y espaciales como mentales y sensitivos. Ese es nuestro drama.

La carga erótica se encuentra entre lo literal y lo figurado, entre el sonido y el sentido, en sus enveses e intersticios, ese « sol » que calienta la mano, provoca un despertar sensual del lector, es a la vez figuración (en « serpear » está serpiente) y llamado a la sensorialidad con la [s] que sexualiza la palabra y se difunde a través del movimiento y la actividad significados por los verbos : se conjugan el sentido y el sonido para producir ese efecto pues la oclusiva sorda [k] que se repite (« cauteloso », « curiosidad » « cállate ») parece

diluirse en la liquidez y fluidez expresada por « derramar ». Todos los estratos se activan, lo vemos en el juego de los géneros de las palabras, detrás de los cuales se esconde el sexo de los amantes. El poema lleva al lector a concebir alianzas entre lo sexual y lo mental, a leer la « curiosidad » como lo que es pero también como lo abierto (y porque no como figuración del sexo femenino) y el sol como lo que es y asimismo como sexo masculino y líquido seminal, de vida.

El poema se muestra como proceso de transformación y de trabajo de los materiales vivos – estímulos corporales, sensoriales, asociaciones mentales, memoriales– y existe en ese antes de que cuaje y se cierre el sentido, por ello, como lo ha identificado Miguel Casado, *Trilce* (y este poema) se dan como actos de habla (como palabra viva) y nunca en tanto lengua (o sea entidad unificada, coherente). Aquí resuena un habla familiar, doméstica (en la segunda estrofa) que restablece la presencia, con el imperativo repetido, y con la aliteración de la oclusiva [t] que contiene al « tú », sonido garante de lo corpóreo y de una realidad física denotada por la actividad biológica de respirar. Ese habla que remite a la vez, como lo veremos, al mundo

de la infancia (matriz de la unidad) aviva en su espontaneidad la presencia, arraiga en la circunstancia y su premura, (el *hic et nunc*) descubriendo (o revelando en el sentido fotográfico) el encuentro erótico y su intimidad en tanto algo clandestino, secreto : la repetición de « nadie sabe » con encabalgamiento, corta, aísla a los amantes del mundo social, del mundo de la norma (más que de las leyes como lo vio M. Foucault), que regula los comportamientos.

La pérdida de puntos de referencia y de control consciente que implica el acto sexual se traduce en desorganización de la sintaxis, hiperbatos y encabalgamientos, esa huida hacia adelante y sensación vertiginosa la dicta el « Vanse » que abre la tercera estrofa, los extremos del goce y el dolor se tocan, eros y tanatos, los cuerpos se descomponen se difractan como pasados por la lengua cubista de los sentidos exacerbados, y en particular del tacto, son las manos las creadoras y en combate.

El orgasmo es a la vez violento, inmediato y experiencia honda, la palabra se experimenta en ese cruce. Como los cuerpos, se frotran los actos de habla (jiro-

nes de presencia) y una intensa figuración metafórica (que bucea en las profundidades semánticas). La analogía guerrera que se hila (« legión », « amazonas », « carros », « riendas », « polos en guardia ») reúne las resistencias y tensiones de los cuerpos y de las palabras. Es más, muestra y hace presente el drama : a la vez la vivencia inmediata del orgasmo y su trasfondo existencial, la manera como afecta al ser : el espléndido zeugma (sostenido por el majestuoso alejandrino) « legión de oscuridades, amazonas de lloro », expresa el ingreso en lo verbalmente irrepresentable, energía de desposesión y disolución en lo informe (ser en un todo que te integra) y a la vez inevitable dispersión, a través de los plurales en contacto en medio del verso, bordes de los hemistiquios, plurales que amenazan y socavan el sentimiento y la experiencia de unidad que procura el orgasmo y encuentro erótico. Eso es lo que el poema (silenciosamente) en su composición física materializa, ya que de los dos primeros versos que componen la primera estrofa (figura dual de la unidad) se avanza hacia la cada vez mayor pluralidad, (2/4/6/7).

3. La unidad aunque fugaz es la experiencia central,

profunda que emerge, se descubre como verdad en el poema. En la repetición del verbo «saber» se oponen la norma y el placer, el encabalgamiento abrupto separa (como a los amantes de la mirada enjuiciadora de la colectividad) el verbo en ese otro sentido, el gustativo, el cual nos conduce a la unidad. Esta se presenta gozosa, con el adjetivo «suculenta», que difunde y redobla la intensidad de la [u] de «unidad» y la prolonga, la hace momentáneamente «lenta», retiene el tiempo, lo suspende, el adjetivo «suculenta» dirige nuestra atención hacia lo placentero de la nutrición, el orgasmo, como goce exuberante y colmador (por fin) que alcanza la palabra, ya que se desprende de ello el soberbio alejandrino (ya citado) en el verso siguiente, sensual y generoso en imágenes, a la manera modernista (el padre Darío nunca se alejará demasiado). La unidad (como lo dicen muchos otros poemas) para Vallejo solo puede verbalizarse y experimentarse a través de la semántica de la nutrición, sabemos del miedo al hambre del niño que fue César, del padecido por el pobre extranjero en París, del sufrido por los hermanos humanos y vivido como propio por el poeta. La unidad solo es formulable desde lo nutricional y más

precisaente desde lo materno primordial. El poema en sus actos de habla se retrotrae a la niñez, al tiempo y placer de meriendas, a través de esta palabra, se confunden adrede dos ámbitos –el erótico-amoroso y el hogareño. El pasado asociado al espacio/tiempo de la infancia y de la madre nutricia (de amor) se entremezcla con el del goce con la amada. Podría hasta decirse que la amada (su identificación como tal) es devorada, ingerida, subsumida por el yo, como sacrificada en el altar de la unidad. Hay una inversión del acto sexual, como si el sujeto desde una voracidad sexual y amorosa incorporara al tú.

Pero, si bien el hablante exalta el encuentro erótico como lo que restablece furtivamente el sentimiento y la vivencia de unidad (la intensidad del goce, el sentimiento de disolución y fusión, de vuelta a lo indeterminado e informe) y la palabra se disloca, se desborda buscando hacer emerger la presencia, pesa en el poema, en su estrofa final, la vuelta de la conciencia de su carácter efímero e intrascendente, lo que devuelve al sujeto, aún con mayor fuerza, a una existencia de incompletud, a su condición de huérfano. El presente se vacía de presencia. Lo extra-ordinario se diluye en

lo ordinario, en lo cualquiera, vuelve la conciencia del tiempo lineal y sucesivo que hace del hombre un “ser para la muerte” y el futuro no puede ser sino crepúsculo. Lo que queda es lo intrascendente de la satisfacción, es a eso a la que solo puede pretender el huérfano (aquel que no tiene, que está a la intemperie de la existencia). La dimensión metafísica y ritualizable es subsumida por lo ordinario, como la cenicienta en su mundo de pronto desencantado. De la misma manera, el signo del habla doméstica y conversacional se invierte, los imperativos (calla, recójete, regocíjate) han perdido su norte, al tú inicial, la amada/amante. Ya no está ese otro que completa, a quien se habla y comparte el secreto del lenguaje. La interlocución cambiante señala ese espacio vacío, exagera la soledad y el soliloquio, el habla carente de presencia se abre a la desvirtuación irónica.

4. No se deja entrar en el poema ninguna expansión sentimental (romántica) como lo sugiere la admonición lanzada al « crepúsculo ». Aunque el poema sigue un « guión » temporal, al « sol » del primer verso no le queda sino ocultarse tras el horizonte, quizá lo que sorprende es el adjetivo « futuro » asociado a « cre-

púsculo » asociación casi contranatura, oximorónica, el fin connotado por el crepúsculo signa el porvenir. Sobre todo, con ese imperativo conminativo que introduce nuevamente un acto de comunicación de lo más prosaico, al crepúsculo se le despoja de su « valor poético » o sea el ser la circunstancia propicia para la melancolía (asignada por el romanticismo). No hay espacio para esta, al contrario, a ella se le opone la risa (no de placer sino irónica). Las marcas propias de la expansión sentimental se contrarían e incluso se parodian, la palabra no procede a una valoración de la interioridad subjetiva, esta se ve sometida a la animalización (el « celo » y los gallos ajisechos), prevalece no el sentimiento sino el instinto. Se despoja la circunstancia amorosa y erótica de toda guirlanda romántica, así como de una expresividad emotiva, sufriente. El « celo » en posición de encabalgamiento al borde del verso, crece en su polisemia : remite a la cosa amorosa-sexual en su más despojada animalidad, en una disonancia [j] exaltada, no armonía ni musicalidad sino jadeo, fricciones sonoras, crudeza del encuentro, acto fisiológico. Eso se entreoye (como se entreve) en « cúpulas », y lo humano se esfuma ante la figura plu-

ral de los gallos ennavajados, a la vez que desaparece la mujer y queda una forma convexa y cóncava (nuevamente la « cúpula »), una « viuda mitad cerúlea », como resto, jirón de lo sacro (o idealizado). Al final de la larga frase, como excrecencia o apéndice se dibuja lo que en realidad es central, la unidad. Pero ya como imposible, la [u] de la unidad nombrada, convocada en la segunda estrofa se encuentra diseminada en la última estrofa, partida en varias palabras, perdida.

Habíamos evocado la polisemia de « celo », en « y recójete a reír en lo íntimo, de este celo », porque es, además de apetito sexual, metacomentario del trabajo del poema, como « cuidado, diligencia, esmero que alguien pone al hacer algo » (RAE), ardor si nos remitimos al latín original (*zēlus*) que indisocia el sexo y la palabra y transforma el poema en un hervidero, si hacemos caso del griego ζήλος *zēlos*, derivado de ζεῖν *zeîn* 'hervir', en que lo íntimo se abre a la risa y consciente, voluntariamente se desescribe la tradición existente y por venir (de la poesía amorosa y del sujeto romántico).

El poema amoroso y erótico vallejiiano se sitúa en las antípodas de lo que será el nerudiano de *Vein-*

te poemas de amor y una canción desesperada que saldrá dos años más tarde (y se convertirá en un best seller *avant la lettre*) ; curiosamente, uno de los poemas de ese libro, el n°15, se construye en torno al mismo verbo que interpela a la amada/amante en *Trilce* LXXI : « me gustas cuando callas porque estás como ausente ». Todo fluye en la poesía de Neruda, nos embarca, nos envuelve, aunque se hable de las penas de amor, los poderes de la lengua poética parecen estar ahí para protegernos (y se lo agradecemos). En Vallejo la aspiración es otra, su palabra rugosa y oscura anida en el hiato, no como lenguaje sino como fragmento de lo real y quizás por eso resuena plena y extrañamente en la actualidad de cada uno de sus lectores.

Bibliografía

Paul Celan, *Le méridien & autres proses*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 63.

Antenor Orrego, palabras prologales, *Trilce*, Lima, Talleres tipográficos de la Penitenciaría, 1922, p. V.

Jorge Luis Borges, « Los espejos », en *El hacedor*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 72.

Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Librairie Plon, 1947, et 1988, p. 25.

Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

Miguel Casado, «Trilce como habla - Notas de lectura », en *César Vallejo, la poesía como vivencia de nuestro tiempo*, Madrid, Supernova, 2015, p. 13-14.

[Guillermo Augusto Ruiz (La Paz/París)]

Soñé que Vallejo se hundía en las cenizas
De una puerta cerrada para siempre a sus pasos

Soñé una casa rota en la violencia de julio
En cuyas grietas crecían incesantes dialectos vegetales

Soñé que Vallejo se acurrucaba en los rincones
Y se envolvía en las sombras apolilladas
Que se desmigajaban en sus manos
Como un poco de pan duro

Soñé que esas manos tardías
Cerraban con metódica dulzura
Hasta la más íntima gaveta del silencio

Soñé la mirada febril buscando una imposible salida
A los vericuetos huérfanos del cuerpo

Recién llovido de niñez
Vallejo entró en la noche como la llave en los cerrojos

Y en la afilada frente del tiempo centelleó un hueso
Triunfante en el verdor del alba.

[César Antezana/Flavia Lima (La Paz)]

La risa como rito y duelo de papel ¹

Siempre podemos tomarnos en serio a C. Vallejo. Su escritura poética, su compromiso político, sus intuiciones teóricas sobre esa misma relación tan difícil (arte y política), perfiladas en algunos artículos de los años veinte publicados en diarios de Lima -en los que alguna vez llega a polemizar con Diego Rivera-, son rotundas muestras de una Obra con mayúsculas. Si, podemos tomarnos en serio a Vallejo, por supuesto. Yo lo hago. Aunque no siempre sea pertinente hacerlo, como en este caso.

Quizás nos hemos malacostumbrado a leerlo siempre adusto, enjuto figurín de fotos en blanco y negro, huérfano solitario, sufriente cristo de izquierdas, mártir exiliado. Pero tengamos cuidado, que Vallejo no se reduce a esa postal del sur que a menudo él mismo ayudó a construir.

1 Agradezco la oportuna lectura de este escrito a Bea Jurado y sus recomendaciones invaluable para darle algo de forma.

Por otro lado, nadie que se acerque con cierto interés a su obra aceptaría quedarse con esta imagen tipo *emo-idol*. Al menos no *solo* con esa imagen. A. Ajens compartió recientemente en la red una entrevista que se acusaba perdida, en la que Vallejo se muestra agudo, culto, pero también presumido y dicharachero. En esos resquicios que quedan entre su obra y su vida, van asomando por todas partes testimonios íntimos de sus allegados, de sus amistades, algunas entrevistas como esa, etc. que dan cuenta de un sujeto ligeramente distinto a ese que naciera un día en que *Dios estuvo enfermo*. Y es que siempre se nos escapa algo cuando nos acercamos a personajes como él, con la intención de sacralizarlos, de convertirlos en héroes, paladines o íconos de no sé qué.

Es por eso que cuando leo este poema, se me viene un extraño y agradable escozor. Porque quizás podríamos ver expuesta en él una cierta relación entre esta escritura, la escritura de Vallejo, y sus posibles lectoras/es. Entonces me imagino como si todas fuéramos *ratones* protagonizando un juego sin contienda real frente a un *digitigrado* amaestrado en el papel, adornado de letras y espacios, un tanto *absurdo* como a veces nos

parecen los juegos y sus reglas exclusivas, funcionales solo en determinados momentos: solo cuando se juegan.

Con un *ay* que triunfa en su derrota y vence *contra nadie*, en un escenario en el que es posible la *risa*, con toda su gravedad y autarquía: *Tengo pues derecho/a estar verde y contento y peligroso*, y entonces, en este sentido, este poema funcionaría como lo hace un **rito**, delatando una paradoja insuperable de la que es también parte la escritura de Vallejo. Leeremos el LXXIII entonces, en estas coordenadas, solo para divertirnos, por supuesto.

...

Los ritos, nos lo recuerda G. Bataille, funcionan como una acción que traiciona su objetivo último sin quererlo. Los ritos serían como un ejercicio de la nostalgia que pretende religarnos a una pretérita y remota totalidad, en la que quizás dioses y gentes corrían por los mismos flujos del universo, indistinto aún. Para Bataille, en el rito nos aferramos como humanidad a nuestra animalidad (esa reminiscencia de totalidad), pero la materialidad misma del ritual nos alejaría de

esa animalidad añorada, la traicionaría una y otra vez.

Algo similar sucede con el lenguaje poético, cuando éste pretende hacerse único testigo de sí mismo en una suerte de simbiosis con “algo” que parece anticiparse a la nominalidad de las cosas. Un completo *Ab-surdo*. Porque el lenguaje -y la poesía-, quizás no sea más que el fruto ciego y lisiado de una relación vital/vulgar entre cierto animal y su entorno. Un animal que ha perdido su animalidad y su contacto directo con ese entorno.

Para F. Hegel, la humanidad sería como algo negro irrumpiendo en la luz: la humanidad sería la *negatividad*. Porque el pensamiento, la acción, el lenguaje, serían todas negaciones de la animalidad, de esa totalidad sin nombre y sin fin, sin destino, ni querella. “El hombre es esa noche, esa Nada vacía (...)”, dirá. El rito sería también, en ese sentido, aquello negro en la luz. Una imposibilidad. Un saludo a la bandera. Un *falso conejo*, pero que en última instancia funciona.

Este ejercicio (el rito) lleno de imposibilidad, repleto de sin sentido, nos conmueve hasta las lágrimas sin duda, pero también hasta revolcarnos de risa. Porque

a un gesto absolutamente serio y cargado de densidad, le sucede indefectiblemente una mueca de burla. Algo de mohín. Entonces, la ritualidad gesticulada por el ser humano provocaría la risa burlona. Porque la auto-conmiseración a menudo nos resulta patética y por ello, digna de mofa.

Y esta sería la paradoja que escenificamos en nuestros ritos: pretendemos seriamente (cariacotecidas, solemnes, plañideras) seguir siendo animales (remitiéndonos a la totalidad perdida, ya sea mítica o poética), cuando ésta es ya una filiación imposible (entonces sucedería la burla, la risa, en el seno mismo de aquel intento).

Hegel plantea este asunto desde otra perspectiva en su *Introducción a la fenomenología*, refiriéndose a nuestra relación tormentosa y ambigua con la muerte y nos habla como si hubiese leído de pronto a J. Sáenz, quien dijera en estas montañas, usando distintas palabras: “Santiago de Machaca” está vivo, solo porque ya está muerto. Porque nos sería común la conciencia de la muerte que “seremos”, que ya “somos”, que estamos “siendo” en última instancia. Y esta conciencia nos in-

dividualiza y nos separa del resto de la humanidad, a la vez que nos permite sentirnos absolutamente parte de ella.

¿Le pesa la muerte a Vallejo? Por supuesto. Como a toda la humanidad y transcurre quizás de la consternación y el horror hasta lo que Sáenz llamaría “júbilo”: repulsión y fascinación; un estado en el que nos sentiríamos absolutamente atraídas por “algo”, al mismo tiempo y con la misma intensidad con la que le rehuyamos. Esta paradoja insuperable (propia del rito y de la muerte misma) estaría también presente de extrañas formas en esta pieza de Vallejo.

Al reflexionar asuntos como éste, Bataille se refiere también al filme de S. Einsenstein sobre México (ese maravilloso inconcluso, de esa fantástica marica bolchevique). Las escenas a las que asistimos en esa película, muestran largas procesiones de penitentes que ofrecen su dolor a la Virgen de Guadalupe, pero también nos revelan fiestas interminables que tienen lugar en los cementerios, sobre las tumbas y en las que el objeto de burla es la muerte calaquenta, apriionada para siempre en una mueca ridícula hecha

de dulce y pan. En nuestros rituales con la muerte, la devoción más solemne y sincera se mezcla con la borrachera más grotesca y festiva, haciendo de todo ello un concierto de difícil audibilidad, una secuencia de compleja significación, un lirismo apartado del monólogo trágico...

Como un revolcón sucio y cachondo sobre los huesos de nuestros padres.

Me parece que en gran medida *Trilce* -y sobre todo este poema LXXIII-, nos permite imaginar la obra de Vallejo en estos términos: un ritual que se pretende como un precioso objeto serio, grave, al que se le añade su propia imposibilidad y consecuente risa. Una relación ambigua, graficada grosso modo en *Los heraldos negros* y *Trilce*. En esta última obra, una vanguardista puesta en vilo de la escritura, la materialidad de ritual cobraría enormes dimensiones. Al ser este lenguaje tan auto-referencial, tan volcado sobre sí mismo, tan aparentemente ajeno a las convenciones escriturales, pone en evidencia su propio mecanismo ritual: al ser lo que pretende, deja de serlo en absoluto y entonces sobreviene la risa como en este objeto

LXXIII, en la que la voz poética exige *meter la pata* y cagarse de *risa*: jugar, en fin, a ser aquello que le sigue al ritual: la burla, como un guiño cómplice casi al final de todo el libro. Y esto último es lo que realmente me interesa ahora.

...

Mi padre contaba, con fuentes nunca esclarecidas del todo, que Vallejo habría perdido todo entusiasmo amoroso por una hermosa chica de la que estaba enamorado en el Perú, a partir de un curioso incidente. El desapego le habría llegado de inmediato, de súbito, al contemplar accidentalmente a la susodicha, sentada en el inodoro/indecoroso, entablando sonoros diálogos escatológicos consigo misma.

Siempre imaginé ese inodoro idéntico al que alguna vez tendríamos que usar después con mi familia, como el resultado de una carrera ciega de alquileres desafortunados: semiderruido, ensarrado y rodeado de paredes de adobe mal emparejadas. Mal iluminado. Un inodoro sumido en el desastre. Lo contemplo ahora como entonces, a la sombra de la voz de mi padre y su relato apócrifo y me da pena. Una pena infinita.

La del amor en medio de la pobreza. La del desamor en medio de la pobreza. Pero no puedo evitar reírme como una idiota de todo ese bochorno.

Porque el relato de mi padre me hacía reír.

Porque cuando lo refería una y otra vez, él también se reía.

Porque la tristeza nos hace reír de tan triste y de tan *austral* como somos nosotras mismas: qué mecanismo de desahogo insuperable.

Quizás Vallejo también se ríe un poco de nosotras en *Trilce* y sobre todo en este poema. Después de arrojarnos para siempre *Los heraldos negros* a la cara y antes de respirarnos con aliento fétido su *España aparta de mí este cáliz*, quizás en el LXXIII Vallejo se permite reír un poco, no tomarse tan en serio esta vida de mierda, apestada de nosotras mismas en medio de la nada que nos conforma/constituye: *Absurdo, solo tú eres puro*.

Diría para mis adentros, que en este sentido y en este poema LXXIII sobre todo, Vallejo es un poco barroco a su manera. Porque añade a su gravedad escritural “de siempre”, este juego con el lenguaje que se deshabita

de su significado más serio sin perder densidad alguna. Porque la risa es una de las cosas más importantes de este mundo y esto ya lo sabían en el s. XVII, antes de que nos abdujera toda esa insoportable impronta romántica posterior.

P. Macherey decía eso de nuestra enferma relación con la forma, aduciendo que todo el “arte” sería barroco de alguna manera: mientras más alejada la obra de la “realidad”, mientras más artificiosa y sobrecargada, más cercana se presiente a sí misma de ella. Más fiel se imagina a su “objeto” de representación. He aquí un acertijo que se muerde la cola.

Como nuestros rituales.

Como nuestra relación con la muerte.

Como nuestra hegeliana negatividad en medio de la naturaleza.

Como este poema LXXIII que anuncia el triunfo de un *ay* sin rival, como el último aliento de un lector/ratón que se bate a duelo, que se traba, con un digitígrado de papel, por puro placer, en el lugar en el que concurren ambos sujetos, en el poema hecho evidente ante sí

mismo, delatándose, burlándose un poco de la propia materialidad de su escritura.

Pero el mío es apenas un juego de palabras desordenadas en medio de uno de los objetos más complejos de nuestra poesía indoamericana, y que ahora se encarama por debajo de mis rodillas y que subiendo hasta la entrepierna me desconcierta, me seduce y me hace *sudar*, de *dorado placer*.

Vallejo tiene algo de barroco, me digo a mi misma, porque en este poema LXXIII me permite imaginar de lo sagrado su burla, del dolor... su risa, "siendo" el gesto que encarna eso negro irrumpiendo estrepitosamente en la luz de la escritura del propio poeta.

Trilce, 74

O que promete *nosotros enflechamos/la cara apenas*

→ a ruptura da tempa

é a perda do sentido

matámonos

mátote

mátome

o índice xira na tempa

o revólver

////

enflechamos o rostro → rompemos a crisma

onde a frecha nunca acerta o albo

enflechamos a crisma → prometemos a dirección

cara á ruptura das tempas

ti, que es o amigo de Vallejo
e Vallejo é un meniño

enflecháis para vivir no pozo
para que vos engulan as areas
para non facer pé
para vivir nun campo de minas

para que vos *reclusos / nos irán a encerrar*
así a expansión é infinita

porque non é posible e se resiste
entramos de capitón

o coleguiña de Vallejo e Vallejo
que se *enflechan*

adiantando a cara apenas arremetendo
coma as bestas

que falan e escriben sen dereito

isto

enflechase

pero que se *enflechan*

e son aqueles aos que as tempas se lles rompen

aí onde se rompe se resiste / non pode ser

integralmente

porque se axuntaron moito na vida

é a lingua de Deus

é a lingua da xustiza

para que te compongas

Trilce, 74

[Traducción al castellano de Gonzalo Hermo]

Lo que promete *nosotros enflechamos/la cara*
apenas → la ruptura de la sien
es la pérdida del sentido

nos matamos
te mato
me mato

el índice gira en la sien
el revólver

////

enflechamos el rostro → nos rompemos la crisma

allí, donde la flecha no da nunca en la diana

enflechamos la crisma → prometemos la dirección
hacia la ruptura de las sienes

tú, que eres el amigo de Vallejo
y Vallejo es un niño

enflecháis para vivir en el pozo
para que os traguen las arenas
para no hacer pie
para vivir en un campo de minas

para que vosotros *reclusos / nos irán a encerrar*
así la expansión es infinita

porque no es posible y se resiste
entramos de cabeza

el coleguita de Vallejo y Vallejo
que se *enflechan*

adelantando la cara apenas embistiendo
como las bestias

que hablan y escriben sin derecho

esto

enflecharse

pero que se *enflechan*

y son aquellos a los que las sienes se les rompen

ahí donde se rompe se resiste / no puede ser
integralmente

porque se agruparon mucho en la vida

es la lengua de Dios

es la lengua de la justicia

para que te compongas

[Scott Weintraub (Durham, New Hampshire)]

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad! (*Trilce* XXXVI)

En la novela *Le ravissement de Lol Stein* (1964), Marguerite Duras postula la existencia de una palabra-ausencia, una palabra-hueco:

Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair (48).

La palabra-hueco que persigue la radical textualidad de *Trilce*, la (no-)palabra que contamina y arruina todas las otras—*orfandad*—evidencia una compleja topografía plegada sobre sí misma, resonando sin que

podamos decirla. En la vallejana “orfandad de orfandades” del poema LXXV, el lector atestigua los ecos de sonidos vacíos, sílabas jamás enunciadas y vidas nunca vividas: “los cadáveres de una vida que nunca fue... El no haber sido sino muertos siempre...El ser hoja seca sin haber sido verde jamás”.

La palabra-ausencia *orfandad* en *Trilce* es un agujero negro en el que se entierran todas las palabras. Es un entierro de la poesía, pero distinto de cómo Huidobro la enterró en el Canto VII de *Altazor*. El poema de Vallejo es el no-sitio de una membrana—“aquesa membrana que, péndula del zenit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele”—que opera en el no-lugar de la catacresis, la frontera que separa y distingue, pero no que debe, no puede cerrarse (y así no es impermeable, separando el interior del exterior). Esta membrana (en)marca el espacio paradójico que es productivo en tanto que es el no-lugar—desde que no está ni dentro ni fuera de la célula (o el discurso, la disciplina, el género, etc.)—de una negociación sin fin entre el interior y el exterior: “One is never installed within transgression, one never lives elsewhere.

Transgression implies that the limit is always at work” (Derrida, *Positions* 12). De esta manera, la membrana “funciona”, y así la célula (discurso, disciplina o género) sobre-vive, precisamente porque funciona en, y a través de, una serie de flujos.

Esta “orfandad de orfandades”, donde “los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida”, implica un destiempo “sin mundo”—“Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuísteis”—algo también destacado por el crítico venezolano Guillermo Sucre (123). Como nos recuerda Maurice Blanchot, el filósofo que quizás mejor ha pensado *el desastre*:

The time of time’s absence has no present, no presence. This ‘no present’ does not, however, refer back to a past...The time of time’s absence is not dialectical...The reversal which, in time’s absence, points us constantly back to the presence of absence—but to this presence as absence, to absence as its own affirmation (an affirmation in which nothing is affirmed, in which nothing never ceases to affirm itself with the exhausting insistence of the indefinite)—this movement is not dialectical (*The Space of Literature* 30).

El movimiento no-dialéctico de estas i(nte)rrupciones dentro del destiempo de *Trilce* está encarnado en la prosopopeya del poema: los muertos ya siempre muertos de vida, de una muerte irónica en su materialidad lingüística, demuestran cómo el tropo de prosopopeya entiende “death [as] a displaced name for a linguistic predicament” (Paul De Man, “Autobiography as De-Facement” 81). Si bien el hablante poético declara que los “muertos” están “vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele”, la enunciación prosopo-ética del poema es el “gong vide...[i]mmense, sans fin” de Duras, cuyo ritmo sonoro y visual aparece, miméticamente, en el espejo—o bien en el “raro espejismo” del poema “La voz del espejo” (*Los heraldos negros*), o, aun, a través de la voz de Espejo (Juan Espejo Asturrizaga, amigo del poeta y autor de *César Vallejo: Itinerario del hombre. 1892-1923* (1965)). El apóstrofe final—“Estáis muertos”—anticipa la contundente conclusión de un relato de Blanchot, “L’instant de ma mort”, cuando el joven protagonista experimenta la ligereza de no ser matado por el Teniente frente al Château: “Je suis vivant. Non, tu es mort” (8). En el poema de Vallejo, la muerte que precede la vida, pues, es la auténtica vida, sin mundo, sin vida.

Obras citadas

Blanchot, Maurice y Jacques Derrida. "L'instant de ma mort"/ *Demeure*. Stanford, CA: Stanford UP, 2000.

—. *The Space of Literature*. Trad. Ann Smock. Lincoln, NE. U of Nebraska P, 1989.

De Man, Paul. "Autobiography as De-Facement." *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.

Derrida, Jacques. *Positions*. Trad. Alan Bass. Chicago: The U of Chicago P, 1981.

Duras, Marguerite. *Le ravissement de Lol Stein*. Paris: Gallimard, 1964.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Vallejo, César. *Trilce*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1991.

LXXVI

De la noche a la mañana voy
sacando lengua a las más mudas equis.

En nombre de esa pura
que sabía mirar hasta ser 2.

En nombre de que la fui extraño,
llave y chapa muy diferentes.

En nombre della que no tuvo voz
ni voto, cuando se dispuso
esta su suerte de hacer.

Ebullición de cuerpos, sin embargo,
aptos; ebullición que siempre
tan sólo estuvo a 99 burbujas.

¡Remates, esposados en naturaleza,
de dos días que no se juntan,
que no se alcanzan jamás.

Desalación

El tiempo corre de dos en dos por no ser menos. Y dos no da con dos.

Me quedo mirando el número, el numeral, el grande, se comba hacia dentro, hacia abajo, se concava. L y VI, dolorosamente, se escoran, hacia dentro, hacia abajo, como perfilándose. Y solas, en el fondo, las equis prevalecen, sosegadas. Convalecen, quizá. No se dice que sean dos, pero lo son.

Apenas puedo pasar del verso 2. Me enredo en la lengua, me pasman las equis mudas. ¿Son dos, son más, son muchas, son N, son X? ¿X equis?

De la noche a la mañana el tiempo corre, vuela.

Todo es tiempo, *aquí*, y también todo es letra, una por una, s e p a r d a una de otra, quizá cada u n a de sí misma. El tiempo, de haberlo (*aquí*), lo desperdiga todo, de uno en uno todo sale disparado, volando, con alas desalado, en las más improbables direcciones. De ahí el espacio. Es el espacio lo que extraña.

Y el tiempo.

También los nombres subieron despavoridos y aquí solo hay habla en nombre, sin nombre, esa la della.

De la llave y la chapa ni hablar.

Tampoco el hervor vuelve a juntar. 99 es dos ojos la-grimeando, es dos testigos mendaces, dos peregrinos a medio camino, dos casi que no dan el ancho.

No hay cómo ser dos, a pesar de que se lo son.

Noche, mañana, días, dos, el alcance, la unión, la juntura, el ayuntamiento se da, sí, jamás.

LXXVI. Setenta y seis: $7+6 = 13$. Y $3-1 = 2$. No hay manera.

Abajo las equis, en quiasmo, además de mudas, ciegas.

Suben las letras, los nombres.

Se sube para abajo. También.

Ayar Vallejo y Coya Vallejo

Resumen

Se explora Trilce LXXVII como ejemplo de superación o salto cualitativo respecto a “Huaco” (*Los heraldos negros*), poema clave del apartado “Nostalgias imperiales” del poemario de 1918 y, lo hemos ventilado anteriormente, también de todo el poemario de 1922. En “Huaco”, aunque en lo fundamental se perfile un héroe solidario, el sujeto poético anda solo; mientras, y muy por el contrario, en Trilce LXXVII el Inca (“Ayar Vallejo”) va indisolublemente acompañado de su “Coya”. Es más, ejecuta ahora sus ritos cosmogónicos literalmente fundido con ella y en íntima complicidad con la naturaleza. Por lo tanto, Ayar, Coya y Naturaleza constituyen, al menos por un determinado lapso, una compacta unidad o plenitud.

Palabras clave: *Trilce* y mito de Los hermanos Ayar; mitos masculinos y mitos andróginos; César Vallejo y la mitología andina.

Summary

Trilce LXXVII is explored as an example of improvement or qualitative leap with respect to “Huaco” (The Black Heralds), a key poem in the “Imperial Nostalgia” section of the 1918 collection of poems and, we have previously ventilated it, also of the entire collection of poems from 1922. In “Huaco”, although basically a solidarity hero is outlined, the poetic subject walks alone; while, and quite to the contrary, in Trilce LXXVII the Inca (“Ayar Vallejo”) is inextricably accompanied by his “Coya”. What’s more, he now performs his cosmogonic rites literally merged with her and in intimate complicity with nature. Therefore, Ayar, Coya and Nature constitute, at least for a certain period, a compact unity or fullness.

Key words: Trilce and myth of the Ayar brothers; male myths and androgynous myths; César Vallejo and Andean mythology.

TRILCE LXXVII (Vallejo 219)

Graniza tánto, como para que yo recuerde	14	YO
y acreciente las perlas	7	
que he recogido del hocico mismo	11	
de cada tempestad.	7	
No se vaya a secar esta lluvia .	10	5
A menos que me fuese dado	9	
caer ahora para ella , o que me enterrasen	15	YO-ELLA
mojado en el agua	6	
que surtiera de todos los fuegos .	10	
¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia ?	11	10
Temo me quede con algún flanco seco ;		12
temo que ella se vaya, sin haberme probado	14	ELLA-YO
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,	14	
por las que,	4	
para dar armonía,	7	15
hay siempre que subir ¡nunca bajar!	11	
¿No subimos acaso para abajo?	11	
Canta, lluvia , en la costa aún sin mar !	11	IMPERSONAL

Retomando a James Higgins, en este poema: “por razones de contigüidad, *las perlas* [v.2] representarían los *granizos*” (82-84). Añadimos nosotros, y con este mismo criterio, también la *lluvia* (vv.5, 10 y 18) y, por último, aunque previo recodo sintáctico en el texto, asimismo *ella* (vv. 7 y 12). Por lo tanto, en Trilce LXXVII, aquellos elementos son equivalentes; aunque, como luego veremos, faltaría incluso adicionara esta lógica de “contigüidad” al propio sujeto poético o primera persona¹: “yo” (v. 1) y “me” (vv. 6, 7, 10 y 11).

Ahora, hablábamos de “recodo sintáctico” porque, ciertamente, y a modo de una oración subordinada, el poema tiene también dos niveles. El primero de estos, el dominante, constituido por los versos que van del 1 al 5; y, luego, por dos versos discontinuos 10 y 18 (final y que “resume” el poema). En cambio, la proposición o lexía subordinada, estaría constituida por dos bloques de versos: del 6 al 9 (bloque A)² y del 11 al 17 (bloque

1 “Este desplazamiento del signo, en términos lacanianos, permite la identificación analógica entre la lluvia, el sujeto lírico y las cuerdas vocales o el sonido” (Menczel).

2 Este bloque A, tanto como el siguiente (B), construye e ilustra --en breve-- lo que constituirá la androginia o totalidad final de todo el poema. De este modo, se distinguen fundamentalmente una primera persona (“me”), aunque aquí supeditada o sin autonomía (vv. 6 y 7), la cual, en última instancia, deseará fundirse con cada uno de los elementos de la naturaleza: aire (“caer”, v. 7), tierra (“me enterrasen”, v. 7), agua (“agua”, v. 8) y fuego (“todos los fuegos”, v. 9); más “ella” incluida (v. 7).

B)³. Obvio, aunque son sintácticamente de distinto nivel, ambas proposiciones constituyen una sola oración o, como en este caso, ambas confluyen en el sentido de un único poema. Abreviando esto último, aunque iremos matizándolo, se trata de cómo, secuencialmente, el Yo –o primera persona, de los versos 1 a 5– pasa a constituirse en un Yo-Ella, entre los versos 6 al 9 (bloque A); de aquí regresa momentáneamente el Yo (‘masculino o él’, v. 10); luego, aunque en un orden modificado, se pasa nuevamente a un Ella-Yo de los versos 11 al 17 (bloque B). Para, por último, resolverse todo aquello en una mutua e íntima identificación o androginia –que no distingue ya más entre Yo (‘el’) y Ella– a través del impersonal “Canta, lluvia”. Con este último término (“lluvia”), si honramos la lógica de la contigüidad observada más arriba, asimismo en tantosinónimode “granizo”, “perlas”, “ella” e incluso, al final, el propio “yo” –“flanco” (v. 11) análogo a “Costa” (v. 18)⁴– o primera persona

3 Algo semejante, a la nota anterior, ocurre entre los versos 11 al 17; aunque aquí se ponga de relieve lo correspondiente ya no a la naturaleza, sino a “ella”. Mejor dicho, el sujeto poético “recuerda” (v. 1) su apasionado encuentro con la amada; haciendo que todos, y cada uno de estos versos, aludan a un coito entre ambos amantes. De este modo, fusionado con la naturaleza desde el bloque A, ahora también el sujeto poético lo está con la amada. Por lo tanto, el “recuerde” (v. 1) significa, literalmente, un volver a vivir.

4 “Flanco”, “Costa” o, también, “costilla” de Adán. Lo cual haría remitirnos al capítulo 2 del Génesis, donde se lee: “Entonces Jehová Dios hizo

en el poema. En consecuencia, en el verso 18 se hallan todos aquellos elementos fusionados, hechos uno, aunque con una apariencia inusual y ejecutando una acción específica: “Canta, lluvia”; frente a un “otro” distinto: el “mar” (v. 18)⁵. El cual, apenas aparezca o se perciba su presencia, establecerá una automática disgregación o separación respecto a la “Costa”. Es decir, mientras dure la “lluvia” (unión y fusión de todos aquellos elementos), garantiza plenitud, suficiencia e indistinción –denomi-

caer sueño profundo sobre **Adán** y, mientras éste dormía, tomó una de sus **costillas** y cerró la carne en su lugar. Y de la **costilla** que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer y la trajo al hombre”. Mito bíblico que, en realidad, Trilce LXXVII va a focalizar, aunque paradedbatir; y el verso 11 (“Temo me quede con algún flanco seco”) sería, entre otros, uno que ilustraría aquello muy bien. Es decir, y glosando el verso, “Temo me quede en algún punto –en particular en aquella costilla que Jehová me tomó– no mujer”.

5 Elemento de la naturaleza que tiene una muy significativa, aunque no menos compleja presencia, en la poesía de Vallejo. En *Trilce* (1922), lo hallamos en tanto palabra individualizada: Trilce XXIV (“llorando a mares”, v. 3); Trilce XLV (“Me desvinculo del mar/ cuando vienen las aguas a mí”, vv. 1-2) (de sugestivo paralelo respecto a lo que vamos argumentando aquí entre “Costa”/ “mar” o “lluvia”/ “mar”); y también en Trilce LXIX (“Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes”, “El mar, y una edición en pie” (vv. 1 y 14). Como asimismo, y de modo anagramático, formando “mar” parte de otras palabras: Trilce XIX (“Penetra en la **mar**ía ecuménica”, “**Quemare**mos todas las naves!, **Quemare**mos la última esencia!, vv.7, 12-13), Trilce XXIV (“transcurren dos **mar**ías llorando”, v. 2). Palabras compuestas que, por cierto, ameritan toda nuestra atención; sobre todo aquellas donde “mar” pierde su hegemonía o individualidad y pasa, no a perder, sino a ganar en completud o plenitud. Por ejemplo, aquello de Trilce XIX: “mar/ía” (‘masculino’ + ‘femenino’) reforzado por lo de “ecuménica”.

némosla epifanía, más corto que “Merienda suculenta de unidad” (Trilce LXXI) (Vallejo 213)-; la cual, y por el contrario, una vez aquélla mengue esos elementos retornarán a ser de modo claro y distinto lo que son.

Por su parte, el esquema “oracional” que acabamos de repasar, distingue y describe los campos semánticos de lo que más arriba hemos denominado “Ayar Vallejo y Coya Vallejo”; con la otra parte de nuestro lema (“Trilce LXXVII”), en tanto “canto” (de “Canta, costa”) propiamente dicho. Ayar Vallejo y su amada o Coya (presente-ausente en el poema). Edad post-antropocéntrica y de una geo-política universal respecto, incluso, al mito de Inkarrí⁶. Trilce LXXVII, por lo tanto, fusiona un mito cosmogónico, en tanto “Ayar Vallejo” (oración “principal”), a un mito amoroso, en tanto “Coya Vallejo” (oración “subordinada”)⁷. Lo cual va a dar como resultado

⁶Así en 1958 al publicar Efraín Morote B. una de las versiones recogidas en Qéro no titubeó en hablar de un nuevo mito de fundación del imperio[Inkarrí], haciendo referencia a que su valor es tan comparable al de los dos mitos “oficiales, el de los hermanos Ayar y el de Manco Qhapac saliendo del Titikaka (pág. 442)... A partir del siglo XVIII parece extenderse la versión solar del lago Titicaca, independiente del texto de Garcilaso~. Similarmente a esta difusión y coincidiendo con ella aparece Inkarrí en su forma actual (Burela44-45).

⁷ En realidad, también podemos constatar aquel “mito amoroso”, o espacio íntimo del poema (bloque B), incluso en la cadena cosmogónica o bloque A; por ejemplo, aquello de: “que he recogido del hocico mismo/ de cada tempestad” (vv. 3-4). Es decir, aquella “tempestad” no ha sido

uno andrógino (“Ayar Vallejo y Coya Vallejo”); que no va a corresponder ni responder más a un pronombre personal, sino aun mito inscrito en el paisaje o, en general, a la Naturaleza (“Canta lluvia”). Es decir, y finalmente, a un andrógino constituido por ambos personajes juntos (Ayar y Coya) y la naturaleza. Todavía, por ejemplo en “Huaco” de “Nostalgias imperiales” (*Los heraldos negros*), el sujeto poético, aunque Inca, era un solitario; ahora es doble, “recuerda” (v. 1) el *tinku*⁸ con su amada y, al final, se funde en ella:

si bien existen otros mitos andinos, en este [Hermanos Ayar] la participación femenina es de especial relevancia. Inclusive, se encuentra la participación de cuatro mujeres míticas: Mama Oclo, Mama Huaco, Mama Cora y Mama Auca. Asimismo, se puede hallar muchas manifestaciones de la dualidad, que es un aspecto fundamental del Tahuantinsuyo (Guzmán Giura, “Resumen”)

única, sino que ha habido varias (“de cada”); “tempestades”, entonces, en relación a orgasmos; y estos, obvio, vinculados a “hocico” [de tenca] o portio femeninos. Aunque el efecto de realidad y el tono, sobre todo en los cuatro primeros versos de Trilce LXXVII, son clara o uniformemente “épicas” o “masculinos”.

8 Entre las representaciones más generalizadas de la idea de *tinku* (encuentro) generatriz o *sawasiray-pitusiray* estaba, sin duda, el choclo en el que dos mazorcas de maíz crecen pegadas por su base [] El ciclo mítico de «Los hermanos Ayar» sugiere, por otro lado, que existe un nexo entre los vocablos *pitusiray-sawasiray* y el *tinku* sexual (Sánchez y Golte 15).

Sujeto “doble”, en Trilce LXXVII, y en realidad incluso sujeto “triple”, mientras logre elevar su canto aquella “lluvia” (v.18). Por lo tanto, “Ayar Vallejo y Coya Vallejo”⁹, constituye el mito de una nueva edad. No uno de la destrucción; sino, por el contrario, uno de creación simétrica o post antropocéntrica.

9 “A partir del mito de Los Cuatro Hermanos Ayar se puede encontrar como se le va clasificando a ciertos espacios, actividades y divinidades como masculinos o femeninos. Pese a ello, las diferencias de los roles no son tajantes. Puesto que, en ciertos casos los roles femeninos pueden ser realizados por varones y viceversa. Esto se fundamenta en el mito revisado... Entonces, se legitima que existan tanto mujeres femenino/femenino como femenino/masculino. A diferencia del mundo occidental, que ha creado roles sexuales estáticos” (Guzmán Giura 66).

Referencias

Burela, María. “De los hermanos Ayar a Inkarrí”, *Anthropologica*, 1983. 44-45.

Guzmán Giura, A. “El mito de los cuatro hermanos Ayar: una aproximación a los roles femeninos”. Tesis Lic. Historia, PUCP, 2015.

Higgins, James. *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa Editores, 1989.

Menczel, Gabriella. “El canto de la lluvia: la palabra poética de César Vallejo (Trilce LXXVII)”. *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Pierre Civil, Françoise Crémoux (Coordinadores), Vol. 2, 2010 ([CD-ROM]).
Sánchez, Rodolfo y Jüngen Golte. “Sawasiray-Pitusiray, la antigüedad del concepto y santuario en los Andes”. *Investigaciones sociales*, Año VIII, n. 13 (2004) 15-29.

Vallejo, César. *César Vallejo. Obra poética completa*. Lima: Moncloa, 1968.

[BIOBIBLIOGRAFEMAS]

Elvira Hernández (Lebu/Santiago). Sus dos últimas publicaciones son antologías del año 2020. “Estado de sitio” (UDP, Chile) con dos libros y un adelanto: *Santiago waria / Santiago rabia / Ciudad cero*. Y la antología (Ediciones Sin Fin, Barcelona) de tres libros: *La Bandera de Chile / Carta de viaje / Santiago waria*.

Tatiana Oroño (San José, Uruguay). Escritora, profesora de Literatura e investigadora asociada a la Academia Nacional de Letras. Primer premio poesía (Premios Nacionales de Literatura, MEC, 2019) y premios *Bartolomé Hidalgo* (2009) y *Juan José Morosoli* (2009). Últimas publicaciones: *Still Life with Defeats/Naturaleza muerta con derrotas*, antología bilingüe (2020); reedición de *El alfabeto verde* (2019).

Manuel García Cartagena (Santo Domingo). Escritor, profesor, editor y traductor dominicano. Ha firmado varios de sus libros como G.C. Manuel.

Pablo Oyarzun Robles (Santiago); filósofo, crítico y ensayista, es Profesor titular y Director del Centro interdisciplinario de estudios en filosofía, artes y humanidades en

la U. de Chile. Últimos libros: *Baudelaire: la modernidad y el destino del poema* (2016), *Devaneo sobre la estupidez y otros textos* (2018) y *Doing Justice* (Inglaterra, 2020). En 2021 viene *Between Celan and Heidegger* y *Literature and Skepticism* en Estados Unidos.

Reynaldo Jiménez (Buenos Aires/Lima). Este año sale el segundo volumen de su reunida poesía, *Ganga* (Madrid). Entre sus ensayos: “Arzonar”, referido a C. Vallejo. En [bandcamp](#) se pueden escuchar sus grabaciones solo o con Emanuel Frey Chinelli.

Valeria Canelas (La Paz/Cádiz), escritora, licenciada en Historia y Magíster en Literatura hispanoamericana y en Estudios ibéricos y latinoamericanos. *Maquinería*, su primer libro, ha sido editado en España y Bolivia (Ravenswood Books, 2016; Editorial 3600, 2018). Artículos suyos sobre cine, literatura y sociedad han aparecido en distintas publicaciones digitales e impresas.

Laurie Lomask es profesora asistente de castellano en el departamento de Lenguas Modernas del Borough of Manhattan Community College, de la *City University* of New York. Su investigación atañe a la literatura española y latinoamericana y sus vínculos con el cuerpo a través del movimiento, tacto y danza. Es coeditora de las cartas de Benito Pérez Galdós, *Correspondencia* (2016), y presi-

de el comité organizador del Congreso “Vallejo, Siempre” (2021), en coordinación con el Centro de estudios vallejanos (en Lima).

Jaime Pinos (Santiago/Valparaíso). Poeta, escritor, editor y productor. Estudiara sociología y fuera licenciado en literatura y lingüística por la U. de Chile. Publicado ha *Los bigotes de Mustafá* (1997, 2016), *Criminal* (2003, 2017), *Almanaque* (2007, 2016), *80 días* (2014), *Visión periférica* (2015), *Trabajo de campo* (2017) y *Documental* (2018). Fuera creador-y-editor del sello (independiente) *La calabaza del diablo* y de la revista homónima, e integrante del editorial colectivo *Lanzallamas*.

Martín Bakero (París, Santiago). A través del soplo, la sílaba, el fonema, el verso, el hechizo y el éxtasis, cree crear una nomenclatura entre imagen (acústica) y poema-síntoma (sic). Emplea retruécanos, asonancias, métricas invocatorias; intenta abolir la distancia entre la palabra y la cosa, lo real y lo imaginario; explora las fronteras entre [...]. Sus composiciones emplean técnicas de lectoescritura cabalística teúrgica y trabajos vocales extendidos, así como instrumentos de vientos y osciladores. Explora lo que llama *ArTelúrico*, en el cual opera con sonidos del interior de la tierra gracias a instrumentos de captación infrasónicos.

Gerson Rodrigues de Albuquerque, doutor em História Social pela PUC-SP (2001), é professor titular da Universidade Federal do Acre, no Centro de Educação, Letras e Artes. Líder do Grupo de pesquisa História e cultura, linguagem, identidade e memória (GPHCLIM) e membro do Núcleo de estudos das culturas amazônicas e pan-amazônicas (NEPAN). Atualmente opera como editor geral de *Muiraquitã* - Revista de Letras e Humanidades.

Norka Uribe es artista visual y poeta que mora en Lima. Es docente en la Facultad de Arte y Diseño por la PUCP, donde realizó sus estudios con mención en escultura, y desarrolla una maestría en Estudios culturales en la misma casa de estudios. Su trabajo con la materia se despliega en poesía, fotografía, escultura, dibujo y video para profundizar, cuestionar e impulsar iniciativas frente a cómo lo humano interviene, transforma y configura el espacio, con énfasis en aquellas zonas de contacto entre cuerpo y memoria.

Daniela Catrileo (Santiago) ha publicado «Río herido» (2016), «Guerra florida» (2018), las plaquettes «El territorio del viaje» (2017), «Las aguas dejaron de unirse a otras aguas» (2020) en poesía y el libro de cuentos: «Piñen» (2019). Integra el colectivo mapuche *Rangiñtulewfü* y el equipo editorial de *Yene Revista* (<https://yenerevista.com/>).

Silvia Guerra (Maldonado, Uruguay). Último libro en poesía: *Un mar en madrugada, Todo comienzo lugar* (con José Kozer). Publicó una biografía aproximada del Conde de Lautreamont (*Fuera del relato*) y un libro para chicos (*Historias de un pueblo que dejó de serlo*). Editó las obras completas de Nancy Bacelo y de Parra del Riego (en coautoría esta con Mariela Dryfus). También coeditó con Verónica D'Auria el libro *Conversaciones oblicuas / Diálogos entre la cultura y el poder, y*, con Verónica Zóndek, la correspondencia entre Gabriela Mistral y escritorxs uruguayxs, *El ojo atravesado*.

Andrea Goic es artista visual y diseñadora; actualmente mora en Viña del Mar. Tiene nomás una obra en la colección de videoarte del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile nominada “Madame Bovary”; otras circulan como libros, “Video/Goic 1996-2006” (2007), “Video Tremens” (2010) y “Maruri Tour” (2013). Al pie de la imprenta se encuentra “Madame Marga Marga”.

Cynthia Rimsky (Santiago/Buenos Aires) ha publicado *Poste restante, La novela de otro, Los Perplejos, Ramal, Fui, El futuro es un lugar extraño, En obra, La revolución a dedo*. Profesora de Artes de la escritura en la UNA, Buenos Aires, pagos en los que hoy por hoy coincide.

Néstor E. Rodríguez (La Romana, República Dominicana); poeta, ensayista y académico. Ha publicado *Animal pedestre* (2004), *El desasido* (2009), *Limo* (2018) y *Poesía reunida* (2018). Es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Toronto, Canadá.

Sergio de Matteo (Santa Rosa de La Pampa). Publicado ha *Criatura de mediación* (2005); *El prójimo: pieza maestra de mi universo* (2006), *Diario de navegación* (El suri porfiado, 2007), *Me sangra la poesía por la boca. Concomitancias en la frontera de la lengua* (2017). Es miembro fundador del colectivo artístico “Patria de arena” y del “Grupo de la neurona poseída”, y editor de la revista Che, Artes y Culturas en Abya Yala, rebautizada Museo Salvaje (2001). Actualmente preside la Asociación Pampeana de Escritorxs de La Pampa.

Amálio Pinheiro, poeta, tradutor e professor no Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP. Coordena o grupo “Barroco e Mestiçagem”, onde se investigam as relações entre literatura, comunicação e cultura na América Latina. Tem produzido ensaios e traduções comentadas de autores da Espanha, América Latina e o Caribe. Publicou, entre outros, “César Vallejo: o abalo corpográfico”, “César Vallejo a dedo” (tradução) “Aquém da identidade e da oposição. Formas na cultura mestiça”, “Nicolás Guillén: *Motivos de son*”, e “Rafael Alberti: *Sobre os anjos*” (tradução), “Tempo Solto” (poemas).

Carlos Eduardo Quenaya (Arequipa) es Magíster en Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Sus áreas de indagación incluyen la filosofía antigua, la estética y la teoría política. Ha publicado *Elogio de otra vana invención* (2008), *Los discutibles cuadernos* (2012), *La trama sorda o la nube del no saber* (2016) y *La forma del confín* (2020) en poesía. Es profesor de la Universidad de Lima y de la Universidad Peruana Cayetano Heredia.

Leslie Bary es profesora de literatura y estudios latinoamericanos en la U. de Luisiana, en Lafayette. Autora de “Carceral States: From Death Row to Immigration Detention in Louisiana,” en *Capitalist Lootings: Carceral Regimes and Racialized Violence*, eds. Ortiz-Minaya y Starzman (2021) y “Border Trouble: Anzaldúa’s Margins,” en *Intersectional Feminism in the Age of Transnationalism*, eds. Bezhanova y Amador (2021), entre otros. Con I. Goldemberg y S. Reiter tradujo *Amerindios/Amerindians* de Pedro Granados (2020).

Jonathan Mayhew es catedrático de letras hispánicas en la Universidad de Kansas-Lawrence, y estudioso de nota de García Lorca. Entre sus libros: *Lorca’s Legacy* (Routledge), *Apocryphal Lorca* (Universidad de Chicago), *The Twilight of the Avant-Garde* (Universidad de Liverpool), *The Poetics of Self-Consciousness* (Bucknell), y *Claudio Rodrí-*

guez and the Language of Poetic Vision (Bucknell). Tiene en preparación un libro sobre Lorca y la música.

Berta García Faet (Valencia) es autora de *Los salmos fosforitos* (2017), Premio nacional de Poesía Joven “Miguel Hernández” 2018; *La edad de merecer* (2015), traducido al inglés, por K. Vanada, tal *The Eligible Age* (2018), y otros cuatro poemarios reunidos en *Corazón tradicionalista: Poesía 2008-2011* (2017). Ha traducido *Aquest amor que no és u / Este amor que no es uno*, de Blanca Llum Vidal (2018) y *Todos los ruiditos: antología de poesía Alt Lit* (2018).

Alan Smith Soto (San José, Costa Rica) es autor de *Fragmentos de alcancía* (Cambridge, Asaltoalcielo editores, 1998), *Libro del lago* (Madrid, Árdora, 2014) y *Hasta que no haya luna*, por Huerga y Fierro editores (Madrid), en poesía. En 2017 dirigió y actuó en *Tres episodios y un incendio*, obra de poesía dramática que escribió con Pilar González España.

Mark Smith-Soto ha publicado *Our Lives Are Rivers* (2003), *Any Second Now* (2006) y *Time Pieces* (2015), en poesía. *Fever Season: Selected Poetry of Ana Istarú* y *Berkeley Prelude: A Lyrical Memoir* fueron publicados por Unicorn Press el 2010 y el 2013 respectivamente.

Sasha Reiter (Nueva York) ha publicado dos poemarios en bilingüe: *Choreographed in Uniform Distress/Coreografiados en uniforme zozobra* (Artepoética Press, 2018) y *Sensory Overload/Sobrecarga sensorial* (Poetry Press, 2020). Ha traducido al inglés “La mirada” (2020), de Pedro Granados, y *Sueño del insomnio/Dream of Insomnia* (México, 2021), de Isaac Goldemberg.

Isaac Goldemberg (Chepén, Perú) reside en Nueva York desde 1964. Es autor, entre otros, de *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* (1978). Ha publicado cuatro novelas, dos libros de relatos, trece de poesía y tres obras de teatro. Su libro más reciente: *Sueño del insomnio/Dream of Insomnia* (México, 2021).

Gabriela Milone (San Luis/Córdoba). Doctora en Letras, docente de la U. Nacional de Córdoba e investigadora de Conicet. Autora de *Luz de labio. Ensayos de habla poética* (2015), *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea* (2013); *Héctor Viel Termpeley. El cuerpo en la experiencia de Dios* (2003), *Escribir no importa* (2016) y de *Las hijas de la higuera* (2007).

Scott Weintraub es profesor de Estudios Hispánicos de la University of New Hampshire. Es autor y co-editor de más de una docena de libros y números especiales de revistas académicas sobre poesía latinoamericana, literatura elec-

trónica y la problemática relación entre literatura y filosofía en España y América Latina. Actualmente es editor de la revista académica *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*.

Cristóbal Durán Rojas (Santiago), es Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile y Profesor asociado en la Universidad Andrés Bello, en Santiago. Últimos libros: *Polidfonías: Jacques Derrida, la voz, la sorpresa* (2021) e *Imágenes pandémicas. El corpo-pluralismo de David Cronenberg* (2021). Es editor de la colección “Puntos singulares”, en Pólvora Editorial, y miembro de la dirección editorial de la revista *Disenso* (<https://www.revistadisenso.com/>).

Christian Kupchik (Buenos Aires) ha publicado cinco libros de poesía (uno de ellos, *Transatlantik*, en sueco), uno de relatos (*Fuera de Lugar*, 1996), el ensayo sobre el filósofo y visionario sueco Emmanuel Swedenborg, *La Arquitectura del Cielo* (2003). Es editor (Leteo) y traductor del sueco, noruego, francés, inglés y portugués. Tradujo obras de Strindberg, Ibsen, Balzac, Perec, Pessoa, entre otros.

Indran Amirthanayagam (Colombo/New York) es poeta, diplomático, ensayista, músico y traductor nacido en Sri-Lanka y radicado en Estados Unidos. Entre sus últimas publicaciones: *En busca de posada* (2019), *Paolo 9* (2019), *They Died Not in Vain* (video musical con Evans Okan;

2019), *Lírica, a tiempo* (2020), *The Migrant States* (2020) y *Sur bñle nostalgique* (2020).

Eugenia Prado Bassi (Santiago) es escritora, editora y diseñadora gráfica de la U. Católica de Santiago de Chile. Libros: “El cofre” (1987, 2001, 2013); “Cierta femenina oscuridad” (1996, 2020); “Lóbulo” (1998); “Objetos del silencio, secretos de infancia” (2007, 2015); “Dices miedo” (2011); “Advertencias de uso para una máquina de coser” (2017). Otras: “Hembros: asedios a lo post humano”, novela instalación (2004) y “Desórdenes mentales”, teatro (2005).

Vladimir Herrera (Lampa/Ranhuaylla, Cuzco) ha publicado los poemarios «Mate de cedrón» (1974) «Del verano inculto» (1980), «Pobre poesía peruana» (1989), «Almanaque» (1990), «Kiosko de Malaquita» (1993) y «Poemas incorregibles» (2000), entre otros. Ha dirigido las revistas *Trafalgar Square* y *Celos* junto con Enrique Vila-Matas y Cristina Fernández Cubas.

Federico Galende (Rosario/Santiago) es profesor de la Universidad de Chile, en Santiago, y autor de una quinceña de libros de teoría estética, filosofía e historia del arte. Ha publicado tres novelas, un libro de poemas y dirigido la colección *Libros de la Invención y la Herencia* y la revista de cultura *Extremoccidente*

Guillermo Daghero (Oliva, Córdoba) ha publicado libros-objetos y libros de poesía, habiendo participado de la red de arte-correo y *mail-art* con textos visuales; su pasar poético se materializa en lecturas/ediciones, ediciones de autor, libros/objetos, poemcollages, afiches A3 y otros formatos. Desde el 2000 codirige junto a Florent Fajole la colección *Dispositif éditorial*. Desde 1990 trabaja en relación a la producción artística en instituciones psiquiátricas.

Carolina Pezoa (Santiago) ha publicado los poemarios *Nacencia* (2007), *Gusana* (2010) y *Hubo mar una vez aquí* (2013). Ha participado en los proyectos del colectivo feminista de creación literaria “Ergo Sum”: ¡Basta! + de 100 mujeres contra la violencia de género, y ¡Basta! + de 100 cuentos contra el abuso infantil. En ensayo, ha publicado *Celan y Freud. Hacia lo estrecho* (2018).

Juan Arabia (Buenos Aires) es un poeta, traductor y crítico literario. Entre sus títulos más recientes se encuentran: *Il Nemico dei Thirties* (2017), *Desalojo de la naturaleza* (2018), *L’Océan Avare* (2018) y *Hacia Carcassonne* (2020).

Carlos Llaza (Arequipa) es autor de los poemarios *Brame el fuego* (2009) y *Naturaleza muerta con langosta* (2018).

Rosario Bartolini (Lima) poeta con estudios en ciencias sociales e investigación sobre salud y nutrición en diversos paisajes de América Latina. Recitadora desde escolar, amante de escuchar, leer y escribir poesía.

León Félix Batista (Santo Domingo) ha publicado siete libros de poesía y seis antologías en diez países, así como el libro de ensayos *Globos de ensayo y error* (2020). Está incluido en varias antologías de poesía, entre ellas *Zur Dos* (Madrid, 2005), *Jardín de Camaleones* (Brasil, 2005) y *Cuerpo Plural* (antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, Valencia, 2010).

Gonzalo Ramírez Quintero (Caracas) tiene en su haber un libro de poemas, *Ciudad Sitiada* (2006) y dos plaquettes: *Por Solimar* (2013) y *Cuaderno de Playa Colorada* (2018). Poemas suyos aparecen en la *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI, el turno y la transición* compilada por Julio Ortega (1997). Forma parte del consejo de redacción de la prestigiosa y cincuentenaria revista *Poesía* (<http://poesia.uc.edu.ve/>).

Cristino Bogado (Cruz Roja de Asunción) vive hoy por hoy en Lambaré (cuna del cacique homónimo y de la homónima revista en guaraní del siglo XIX). No poeta que ha escrito mucho y publicado *Poema Rendy* (2021), *Iporäkaka* (2019), *Pindo Kuñakarai* (2018), *Puente Kavi* (2012), *Amor Karaiva* (2010), *Mi Yo es un Yopará* (2015).

Erín Moure (Calgary, Canadá) est poète (en anglais et en galicien) et traductrice du galicien, français, portugais, portugais et espagnol, surtout vers l'anglais mais aussi vers le français et le galicien. Elle a publié 18 livres de sa poésie, et a traduit ou co-traduit 20 collections de poésie des poètes comme Nicole Brossard (avec Robert Majzels), Fernando Pessoa, Chus Pato, Rosalía de Castro, Wilson Bueno, Uxío Novoneyra, Andrés Ajens, et Yuri Izdryk (avec Roman Ivashkiv).

Soledad Fariña Vicuña (Antofagasta) ha publicado, entre otros libros de poesía, *El primer libro* (1985), *Albricia* (1988), *En amarillo oscuro* (1994), *Donde comienza el aire* (2006), *Yllu*, (2015), “1985” (2016). En 2006 recibió la beca de la Fundación J.S. Guggenheim y en 2018, el Premio por Trayectoria de la Fundación Neruda.

Mario Arteca (La Plata) es periodista, poeta y ensayista. Algunos de sus libros: “Guatambú”, “Cinco por uno”, “Géminis”, “Piazza Navona”, “Hotel Babel”, “Tres impresiones”, “El pronóstico de oscuridad”, y “Deje un mensaje después del tono”. Es coautor, junto a Maurizio Medio, Benito del Pliego y Reynaldo Jiménez, de las muestras literarias de poesía latinoamericana editadas en España, “País imaginario. Escrituras y transtextos. Poesía Latinoamericana 1960-1979”, y de un segundo tomo con poetas nacidos entre 1980 y 1992.

Douglas Diegues (Rio de Janeiro) es poeta, traductor y editor. Autor de «Dá gustó andar desnudo por estas selvas», considerado [falta fuente] el primer poemario en portunhol en el ámbito de las literaturas hispanoamericanas.

Luis Bravo (Montevideo); poeta, performer, ensayista, investigador y profesor universitario. Ha publicado 10 libros de poesía, 7 discos, 2 cdroms, 1 DVD, junto a músicos y videístas en virtud de su multimedial poética. *Voice & Shadow// Voz y Sombra* (bilingüe) es su último libro (2020). Fue residente del *International Writing Program* (Iowa University); y la Notre Dame University le otorgó el *Shaheen Award* en Humanidades por su tesis doctoral en literatura latinoamericana contemporánea (2009).

Roger Santiviáñez (Piura/New Jersey) estudió Literatura en la U. de San Marcos y obtuvo un doctorado en Temple University. Participó en *La Sagrada Familia* (1977), militó en *Hora Zero* (1981) y fundó el *Movimiento Kloaka* (1982). «Santificado sea tu nombre. Poesía 1977-2017» se titula su más reciente recopilación de poesía. Vive a las orillas del río Cooper, al sur de New Jersey.

Mario Pera (Lima) mora hoy por hoy en Barcelona. Ha publicado *Preparaciones anatómicas* (2009 y 2020), *Ruido Blanco* (2011; 2015 y 2016), *The Most Natural Thing*. *New*

American Poetry (junto a D. Keplinger, 2016) e *Y habrá fuego cayendo a nuestro alrededor* (2018) en poesía; *De este lado del cielo. Nueva antología de la poesía peruana* (2018) en antología, y *Fare l'America or learn to live in it? Italian immigration in Peru* (2012) y *Comunicaciones marcianas. Revista Amauta, a 90 años de la vanguardia peruana* (junto a R. Santiváñez, 2019), en ensayo.

Joseph Mulligan es doctorando en Romance Studies de la Duke University. Es traductor al inglés de César Vallejo e investigador de la poesía moderna de España y Latinoamérica, del liberalismo y la educación popular en el mundo hispano, y de la proliferación de lo vernáculo en la cultura impresa de los siglos XIX y XX.

Jussara Salazar, habiendo nacido en Pernambuco, se considera más paranaense; publicó *Inscritos da casa de Alice* (1999), *Baobá - Poemas de Leticia Volpi*, (2002), *Natália* (2004), *Coraurissonoros* (2008), *Carpideiras* (2009), *O gato de porcelana, o peixe de cera e as coníferas* (2014), *Fia* (2016) e *O dia em que fui santa joana dos matadouros* (2020). É doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/São Paulo e mestra em Estudos literários pela Universidade Federal do Paraná, Brasil.

Patricia Robaina (Melo, Uruguay) ha editado, entre otros discos de nota, *Canciones para responder lo que nadie pre-*

gunta (Perro Andaluz, 2016), *Cancionero de juguete* (Pagayo Azul, 2019) y, con letras de la escritora afro-uruguay Virginia Brindis de Salas, *Marimorena* (2020).

Andrés Ajens (Pirque). Entre otras publicaciones: *Cúmulo lúcumo* (2015/2016), *Bolivian Sea* (2015), *Æ* (2015), *Viajem a Santiago* (2014), *La flor del extérmino* (2011) y *El entrevero* (Santiago/La Paz, 2009). Codirige *Mar con Soroché* y da seminarios de literaturas y textualidades andinas en ex Instituto Pedagógico de la U. de Chile (Santiago).

Edgar Saavedra (Cajamarca) ha publicado *Lengua negra de colores* (2012), *Isla / island* (2010) y *Final aún* (2000 y 2004). Ha traducido del portugués el poemario *Paranoia* de Roberto Piva (2016).

Simón Villalobos Parada (Santiago). Poeta, doctor en literatura. Ha publicado *Edad oscura* (2010), *Voca* (2011) y *Ninguna parte esta cieguera* (2014), en poesía, además de participar en diversas antografías, entre ellas: *Desencanto personal* (2004) y *Lof sitiado, homenaje poético al pueblo mapuche de Chile* (2011).

Kent Johnson (Freeport/Spokane, Washington) nunca ha recibido ni un premio de consuelo de poesía en su pago natal, Freeport, Illinois, pero cuando tenía doce años era arquero titular del equipo de baby-fútbol en Montevideo,

Uruguay, el Vallejo F.C. Después de un partido en el cual le habían hecho un tremenda goleada, Lasdislao Mazurkiewicz, de Peñarol, uno de los mejores guardametas que en el mundo han sido, le puso su mano en la cabeza y le dijo: “Nunca bajas la cabeza, botija, que sos campeón” (sic). Con A. Ajens, transluciera *César Vallejo: Heraldo de Madrid* (NY, 2015).

Martín Barea Mattos (Montevideo), poeta, artista visual, músico y gestor cultural. Ha publicado: *Never Made in America* (2017), *Made in China* (2016); *Parking Barea Mattos* (2014), *Conexo* (2012), *Por hora por día por mes* (E2008) y *Los ojos escritos* (2002), entre otros. Organiza el Mundial Poético de Montevideo.

Pedro Granados (Lima) publica poesía desde 1978 (sin motivo aparente) y ya van más de una docena de poemarios; la cual ha sido traducida, parcialmente, al portugués, inglés y alemán. También ha publicado las novelas cortas *Prepucio carmesí*, *Un chin de amor*, *Una ola rompe*, *Boston Angels*, *!Fozi Lady!* y *Poeta sin enchufe*. Asimismo, es autor de innúmeros ensayos de crítica; entre otros, *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo* (2004) y *Trilce: húmeros para bailar* (2014). Desde el 2014 preside VASINFIN.

Renato Dennis (Santiago/Algarrobo) es documentalista y poeta. Publicó en 2010 el libro *PAN*, y desde el 2011

ha llevado carrera frenética de activista audiovisual con movimientos sociales, especialmente los del mundo estudiantil, sindical y de vivienda, que lo ha llevado a realizar 7 largometrajes y más de 50 cortometrajes y mediometrajes. Su obra fílmica se encuentra en el canal 'Cordones Audiovisuales' de YouTube.

Juan Javier Rivera Andía. En 2001 publica fragmentos del poemario «La cofradía del tiempo», y en 1997, su único relato de ficción: «El tío Juan o la sombra anticipada de José Alfredo» (Lima, PUCP). Ha publicado estudios de antropología sobre las cosmologías de poblaciones quechua-hablantes de los Andes peruanos contemporáneos, como, por ejemplo: “Non Humans in Amerindian South America” (2018), o “Cañaris. Etnografías y documentos de la sierra del Perú” (2018). Además, junto con P. Snowdon, ha publicado cuatro experimentos visuales bajo el título de «The Owners of the Land» (2013).

Chus Pato (Lalín, Galicia) es autora de once poemarios, publicados entre 1991 y 2019, por los cuales ha recibido más de un premio. Destacamos la pentalogía *Decrúa, antes método* que incluye *m-Talá, Charenton, Hordas de escritura, Secesión* y *Carne de Leviatán*. Sus libros han sido editados en países como Reino Unido, Canadá, EEUU, Argentina, Portugal, Holanda y Bulgaria. Ha participado en múltiples festivales por todo el mundo.

Marina Arrate (Osorno) es poeta, psicóloga clínica, Magister en Literaturas Hispánicas. Cuenta con ocho libros, entre ellos: *Este lujo de ser* (1986), *Máscara negra* (1990), *Tatuaje* (1992, 2009), *Uranio* (1999) *Trapezio* (2002 Premio Municipal de Poesía 2003), *El libro del componedor* (2008). Su obra ha sido incluida en numerosas antologías de poesía chilena e hispanoamericana.

Bruno Pólack (Lima) es poeta y ensayista. En poesía ha publicado *Alegorías hiperbólicas* o *las ruedas del beso de Reinaldo Arenas* (2003), *El pequeño y mugroso pólack* (2007), *Poemas médicos* (2009), *Universal / Particular* (2013), *fe* (2016) y *¡Ars fascinatoria!* (2018). En ensayo ha publicado *El último virrey del Perú* (2017) y *Las mujeres que forjaron el Perú* (2020). Es magister por la Universidad Autónoma de Barcelona y codirige la revista web y la editorial Vallejo & Company.

Prisca Agustoni (Lugano/Juiz de Fora); poeta de nacionalidad suiza; vive entre Suiza y Brasil, donde trabaja como profesora de literatura italiana en la Universidad Federal de Juiz de Fora y como traductora. Escribe en italiano, francés y portugués. Entre sus publicaciones recientes: *O mundo mutilado* (São Paulo, 2020), *L'ora zero* (Italia, 2020), *Animal extremo* (São Paulo, 2017), *Un ciel provisoire* (Ginebra, 2015).

Giovanni Bello (La Paz/Nueva York) ha publicado el libro de poemas *Los castillos verdes*, dos selecciones de ensayos sobre música, *Mixtape* y *Canciones*, la investigación académica *La orquesta jazz: entre vanguardia y cosmopolitismo cholo* y varios fanzines de gráfica y poesía. Actualmente es doctorante en Historia en la Stony Brook University, en el Estado de Nueva York.

Alan Castro Riveros (La Paz) es escritor, investigador y editor. Publicó la novela *Aurificios* (2010, reed. 2020). Es docente del Departamento de Cultura y Arte de la UCB, de la Carrera de Literatura de la UMSA, en La Paz, y parte del comité editorial de la revista de literatura *La Mariposa Mundial*. Es autor de múltiples ensayos sobre literatura, arte e imagen.

Diana Araujo Pereira (Rio de Janeiro/Foz), poeta, narradora, traductora y doctora en Literaturas hispánicas, docente en la U. Federal Latinoamericana, en la triple frontera entre Brasil, Paraguay y Argentina. Ha publicado: *Horizontes partidos* (2016), *Vientreadentro*, con Adolfo Monteo Navas (2006) y *Otras Palabras/Outras Palavras* (2008).

Marcelo Villena Alvarado (La Paz) a la fecha ha suscrito *Pócimas de Madame Orłowska*; *Las tentaciones de San Ricardo...*; *El preparado de yeso...*; *Roland Barthes, el deseo*

del gesto y el modelo de la pintura; y, junto a otras manos, *Algo por el estilo*; *Memorias del coloquio Internacional Roland Barthes Amateur*; *Eis Δημήτρων / Himno a Deméter* y *Rastros del Dr. Mariño. Crónicas policíarias 1937-1959*. Labora en la carrera de Literatura y en el IEB de la UMSA (La Paz, Bolivia).

Sergio Gareca (Oruro) ha publicado *Historias a la luna* (2004) y *Bostezo de serpiente infinita* (visual poesía; 2009), *Transparencia de la Sangre* (2010), *Mirador* (2011), *Traiciones del futuro* (2015), *Área Vip* (2016), *Apología de un monstruo de minuto* (2018) y *La inconclusa y su yapa* (2019).

César Antezana/Flavia Lima (La Paz) es parte de la colectiva trans/cultural ALMATROSTE, de la editorial artesanal homónima y coorganizadoras de la Feria del libro independiente y autogestionado de La Paz. Ha publicado el libro de narrativa *Zzz...* y los poemarios *El Muestrario de las pequeñas muertes*, *Cuerpos imperfectos*, *Masochistics*, *Anjani* y *Polímeros queer*. Co-organiza el Festival Súdaca de poesía marica y es egresada de la Maestría en Literatura de la UMSA de La Paz

Rocío Ágreda Piérola (Cochabamba). Ha estudios en Filosofía y Literatura y ha participado de proyectos editoriales ‘Género aburrido’ y ‘Lenguanegra’. Ha dirigido la

esquizoeditorial Klamm y fundado las revistas *Metamorphoseón* y *Heroína*. Publicó el poemario *Detriktus* y actualmente está en proceso *Horses Drawn with Blue Chalk*, en Ugly Duckling Presse.

Juan Carlos Orihuela (La Paz). Profesor Emérito de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, Bolivia. Doctor en Literatura Hispanoamericana (Davis, California). En poesía ha publicado *De amor, piedras y destierro* (1983); *Llalba / Los gemelos* (1995); *Febreros* (1996); *Cuerpos del cuerpo* (2000); *Oficio del tiempo* (2005); *Poemario de sensaciones* (2009); *Las horas del mundo. Antología personal* (2010); *Fragmentos nómadas* (2014); *Padre nuestro* (2017) y *Lo distante* (2018).

Mónica Velásquez Guzmán (La Paz) es poeta, ensayista y lectora. Realizó el doctorado en Literatura hispánica en El Colegio de México. Actualmente es docente de la Carrera de literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, donde dialoga sobre poesía y literatura latinoamericana actual. Publicó seis libros de poesía y dirige la colección *La crítica y el poeta*, con trece monográficos editados hasta hoy sobre poesía boliviana.

Ina Salazar (Lima/París) es catedrática de literatura hispanoamericana en la U. de la Sorbona. Su actividad se centra en la poesía hispanoamericana moderna y contem-

poránea y más precisamente en la peruana. Últimamente ha publicado las monografías *La poesía ante la muerte de Dios, César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela* (2015), y *La substancia humana de la poesía, aproximaciones a la obra poética de César Vallejo* (2016). Como poeta ha publicado *En tregua con la vida* (2002), y *En las aguas de la noche* (2016).

Juan Carlos Villavicencio (Puerto Montt/Santiago). Poeta, traductor y editor de Descontexto. Ha publicado los poemarios *The Hours* (2012), *Breaking Glass* (con Carlos Almonte, 2013), *Oscuros ríos* (2018), *Visiones de María Magdalena* (2020), y del texto dramático *Antígona en el espejo* (2021). Traductor de Trakl, Eliot, Pessoa, Clapés, Teasdale y Rothenberg, entre otros.

Alba María Paz Soldán (La Paz) es Doctora en Literatura por la Universidad de Pittsburgh, y actualmente es profesora de Literatura en la Universidad Mayor de San Andrés. Ha sido Coordinadora Académica del Departamento de Cultura de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” durante 14 años. Su tesis doctoral fue publicada por Oxford University Press como introducción a la traducción de la novela *Juan de la Rosa* al inglés (2006). Es coautora con Blanca Wiethüchter de *Hacia una Historia Crítica de la Literatura* en Bolivia.

María Montserrat Fernández Murillo (La Paz) es Licenciada en Literatura y Maestra en Literatura Latinoamericana de la Universidad Mayor de San Andrés. Fue ganadora del II Concurso de Poesía para Jóvenes Poetas Bolivianos, con el poemario “Crisálida Andina” (2008), al cual le siguió “Warmi” (2011). Su producción crítica se encuentra en las revistas “Nuestra América” “La lagartija emplumada”, “Tink’azos”, “Zorro Antonio”, “Ciencia y Cultura” y en la co-lección de libros de ensayo “La crítica y el poeta” (2011-2016).

Guillermo Augusto Ruiz (La Paz/París) es autor de *El fuego y la fábula* (2010), *La última pieza del puzzle* (2013), *Sombras de verano* (2015) y *Cosas que se pierden* (2016). Ha publicado la monografía *Eduardo Mitre y la generación dispersa* (2013) y participado en la elaboración de *Vértigos, antología del cuento fantástico boliviano* (2013). Fue galardonado con el Premio Nacional de Novela en Bolivia por su obra *Los días detenidos* en el 2019. Acaba de publicar un libro de cuentos titulado *Los claveles de Tolstoi* (2021).

José María Antolín (Valladolid/Portland) ha publicado CUENCO (1985-1989)1995, y la trilogía *Ojo Vivo* (1990-92), *Los Animales Extinguidos*(1995) y *El Cuerpo del Libro Quemado* (1998), y *Elegías del Río Brazos* (2018). En 1990 ganó el Premio Nacional de Pintura C. España con *El Hospital Africano*. En la actualidad vive en Portland, Oregon, USA.

Claudia Pardo Garvizu (La Paz/París) es actualmente doctorante en la Sorbonne Nouvelle, habiendo estudiado Literatura en la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz, Bolivia. Ha publicado *Los engendros de la imagen en la obra de Arturo Borda* (2017), el libro de poesía *Residuos de noviembre* (2013) y participó de la antología de poesía latinoamericana *Tea Party* (2016), entre otros. Dice ser más bien celeste.

César Vallejo Mendoza (Santiago de Chuco, 16.3.1892 — París, 15.4.1938).



SIEN EN
(DOSSIER) 1922-2022 **TRILCE**

<https://marconsoroche.org/sien-en-trilce/>