



Este artículo  
se encuentra  
disponible  
en acceso  
abierto bajo  
la licencia  
Creative  
Commons  
Attribution 4.0  
International  
Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022, 55-72

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5313

## *Trilce*, el deseo del acto *Trilce*, the desire of the act

WILLIAM ROWE

Birkbeck College, University of London

(Londres, Reino Unido)

ubls053@mail.bbk.ac.uk

Scopus ID: 36947160200

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36947160200>



### RESUMEN

Si bien varios poemas de *Trilce* parecen indicar un horizonte de espera utópica, una lectura atenta encuentra, más bien, que la esperanza está condicionada por la dificultad de acceder al acto. No hay imagen o propuesta del acto, sino presentación del subsuelo del que tendría que emerger el acto en tanto acto ético. Tal subsuelo consiste en el tiempo molecular que caracteriza el libro en su totalidad y que constituye una destrucción del tiempo-espacio moderno. Entonces, el acto estaría precedido por cierta anulación de la realidad existente. El acto atraviesa aquello sin forma; el deseo del acto en *Trilce* incluye la anulación de la separación del arte y la vida.

**Palabras clave:** utopía; esperanza; acto; espacio-tiempo; modernidad.

**Términos de indización:** poesía; análisis literario (Fuente: Tesauro Unesco).

## ABSTRACT

Although several poems of *Trilce* seem to indicate a horizon of utopian hope, a careful reading finds, rather, that hope is conditioned by the difficulty of accessing the act. There is no image or proposal of the act, but rather a presentation of the substratum from which the act should emerge as an ethical act. This substratum consists of the molecular time that characterizes the book in its totality and that constitutes a destruction of modern time-space. Then, the act would be preceded by a certain annulment of existing reality. The act traverses that without form; the desire of the act in *Trilce* includes the annulment of the separation of art and life.

**Key words:** utopia; hope; act; space-time; modernity.

**Indexing terms:** poetry; literary analysis (Source: UNESCO Thesaurus).

**Recibido:** 24/10/2022

**Revisado:** 14/11/2022

**Aceptado:** 21/11/2022

**Publicado en línea:** 26/12/2022

**Financiamiento:** Autofinanciado.

**Conflicto de interés:** El autor declara no tener conflicto de interés.

### Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

La crisis de los años 20 del siglo pasado se puede comprender, desde *Trilce*, no solo como una crisis de la destrucción («Craterizados los puntos más altos, los puntos / del amor» [«LVII», vv. 1-2]), sino también en términos de la prolongación de las condiciones y las fuerzas dentro de las cuales se había producido la reciente Primera Guerra Mundial. Las condiciones remontan a la colonización (carabelas), la extracción capitalista (caña, guano) e incluyen la más reciente expansión imperialista (canal de Panamá).

Con referencia a los años que siguieron a la Gran Guerra, Walter Benjamin (2005, *Konvolut N*) insiste en que la crisis es de la preservación de la tradición, es decir, una crisis que consiste precisamente en la preservación de aquello que necesita destruirse.

De por medio está no solo el mundo producido por la acumulación del capital extractivo (oro, salitre, guano, tungsteno, etc.), sino el mundo de la expresión de las emociones, cuyas relaciones con lo socioeconómico no son unívocas ni inmediatas. *Trilce* taladra —para echar mano a una metáfora— los afectos para encontrar su relación con lo exterior, operación que, a pesar de lo que podría pensarse, aumenta su especificidad subjetiva.

Entremos en detalle. Vallejo escribe en la tercera estrofa de «LVI»:

Flecos de invisible trama,  
dientes que huronean desde la neutra emoción,  
pilares  
libres de base y coronación,  
en la gran boca que ha perdido el habla.

Si se tratara de cierto tipo de comentario convencional, se diría que el sentido de estos versos pertenece a una escena en

la cual faltan los soportes del sentido mismo (la trama que teje un texto, la emoción que se ha de expresar, el habla mismo). Los pilares, cuya función sería la de dar soporte y dignidad a una construcción, carecen tanto de basamento como de capitel. Los pilares del conocido soneto de Baudelaire (s. f.), ««Correspondencias», producen, al contrario, una escena clásica —un «templo»— de estables sentidos, tal como se puede leer en su primera estrofa:

La Natura es un templo donde vívidos pilares  
dejan, a veces, brotar confusas palabras;  
el hombre pasa a través de bosques de símbolos  
que lo observan con miradas familiares.

La segunda estrofa introduce cierta distancia entre el sujeto y las «confusas palabras» que brotan de ese templo que está constituido como espacio del mito y que en *Trilce* «ha perdido el habla» («LVI», v. 19):

Como prolongados ecos que de lejos se confunden  
en una tenebrosa y profunda unidad,  
vasta como la noche y como la claridad,  
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Nos encontramos ya en el mundo de lo que vendría a llamarse el simbolismo francés. La estable organización de los sentidos se licúa y, a raíz de ello, cualquier objeto es capaz de simbolizar estados interiores. *Trilce* suspende esa simbolización. En el poema «XXXIV» la madre de la amada ofrece «un té lleno de tarde» (v. 8), frase que, como otras de *Trilce* que pertenecen a la zona afectiva de la melancolía, recuerda sobre todo la poesía de Verlaine. No está demás anotar que, en este poeta francés, esa unidad de los sentidos, esa sinestesia, desemboca en la música; este último estadio de la estética simbolista revela su deriva. No

obstante, Vallejo va más allá. Ese mundo «se acabó», desemboca en «el dolor sin fin, / y nuestro haber nacido así sin causa» (vv. 13-14). Proponemos que estos versos finales del poema «XXXIV» nos dejan en un filo en el cual debemos elegir entre un mundo donde los objetos existen en cuanto simbolizaciones de un estado afectivo interior y otro espacio que consiste en la des-simbolización, donde los objetos simplemente están, es decir, no simbolizan:

Fósforo y fósforo en la oscuridad,  
lágrima y lágrima en la polvareda («LVI», última estrofa).

De por medio ha habido un desplazamiento técnico de las capas más profundas de la conciencia. Desde un punto de vista histórico, este hecho corresponde con algo que anotó Rilke (1945), en su novena elegía de *Las elegías de Duino*: ya no existen las cosas simples que reposaban en palabras como «casa», «puente», «pozo», «puerta», «jarrón», «árbol frutero», «ventana», como mucho, «columna», «torre». Decir que ese cambio es el resultado del advenimiento de la producción en masa sería una aproximación al complejo asunto de la historia de los sentidos. En el caso de *Trilce*, se podría citar el guano, el azúcar, la minería como huellas de la penetración global del capital<sup>1</sup>. Cabe señalar que la afirmación del poema de Rilke presupone la resonancia simbólica de las palabras.

---

1 En el poema en que figura el autocarril («XXXIII»), la velocidad y la acumulación se escapan de la admiración por la modernidad técnica: *Trilce* rechaza la estética futurista, la fascinación por la mera acumulación. La frase «el firmamento gringo» (v. 10) sorprende por la colocación de la palabra «gringo»: lo sublime numérico y la colonialidad de la tecnología se intersecan.

Como anotamos ya, *Trilce* opta por la destrucción en lugar de la preservación. Esto es evidente en el plano del tiempo. Veamos la última estrofa del poema «VII»:

Ahora hormigas minuteras  
se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas  
dispuestas, y se baldan,  
quemadas pólvoras, altos de a 1921.

Aquí el tiempo presente, el ahora del poema, se sitúa en el presente histórico. El tiempo calendárico, aquí objeto de la representación, ha llegado a atracarse<sup>2</sup>. El poema pasa por el deseo de darse con la fuerza cuantitativa del instante en cuanto sonido («el grito aquel») y visualidad («la claridad del careo») y echa mano a un instrumento de la minería («la barreta sumersa en su función de / ¡Ya!»). El deseo del acto se instancia en profunda contradicción con la declaración temporalizante que la calle lanza al aire cuando «pregona» el «trasmañanar las salvas en los dobles». Es de notarse, además, que el instrumento que permitiría el acto pertenece a los trabajadores de la mina. El tiempo, como sucede en el libro entero, no es sólo objeto de la representación crítica sino también se presenta—aquí en la forma del minuterero—como sustrato de la percepción de la realidad. La duración (bergsoniana) se fragmenta—al pasar por las hormigas—a micro-escala, se hace granular, imposible de vivir como experiencia<sup>3</sup>. Ambos planos, el de la representación a escala grande y el del sustrato molecular, se intersectan<sup>4</sup>. La

---

2 Tema de varias obras claves de esos años, como *Al faro* de Virginia Woolf.

3 Baudelaire escribe «*Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible, / dont le doigt nous menace et nous dit: «Souviens-toi!»*». Las «hormigas minuteritas» de Vallejo son incapaces de traer memoria alguna.

4 La estética de T S Eliot que opta por la preservación de la tradición, se hace trizas.

estética de T. S. Eliot que opta por la preservación de la tradición, se hace trizas. (Sin embargo) el deseo del acto se frustra.

Podemos decir, dado lo anterior, que la destrucción que lleva a cabo *Trilce* no es la misma que la del futurismo italiano que, a despecho del loor a la velocidad y la guerra—fuerzas aparentemente transformativas—deja en pie la estructura (profunda) del tiempo, no altera la temporalización dominante. Eso se realza cuando leemos aquellos poemas de *Trilce* en que el tiempo se convierte en micro-partículas. Este tiempo es sobre todo el tiempo en que no vuelve la madre, quien «nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas hostias de tiempo»; (XXIII) es el tiempo que se llena del sonido ajeno de las «canas tías que hablan / en tordillo retinte de porcelana, / bisbiseando por todos sus viudos alvéolos» (XXVIII). Estas partículas del tiempo—sea en la forma de migajas o en la de fragmentos de sonido que no se suman en palabras—son incapaces de sostener aquella duración lírica que se denomina «la tarde»; al contrario, la tarde ha perdido su unidad: «Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsuelo / empatrullado» (LV). La misma palabra que denomina el número se ha trizado en tres pedazos («diez y seis»). Eso último sucede en el ámbito de un hospicio; es decir, la tarde, que en la poesía decimonónica había sido figura de la duración subjetiva en la poesía previa, solo es representable en tanto articulada por la administración de la muerte, sea en el hospicio sea en la cárcel, instituciones que declaran ya el nuevo estatuto del tiempo y desvelan su mecanismo. Ese «subsuelo» es sustrato de la representación; inclusive, sería la superficie en que está escrito el libro—escrito en una superficie compleja, «tridimensional» (palabra de Jorge Eduardo Eielson).

El tiempo molecular destituye los mitos de origen, esa mitología que pretende que «cuando nacemos, siempre no fuese

tiempo todavía.» («XLVII») «La fibra védica» no desvela el futuro, «lo que aún no haya venido, sino / lo que ha llegado y ya se ha ido.» («XXXIII») Podría parecer que se nos estuviera proponiendo una actitud de burdo estoicismo frente a la vida, actitud para la cual la posibilidad del acto ya se ha cancelado. Para la nuestra época, esa actitud sería reconocible en la conciencia de que el futuro se ha cancelado. En el fondo la postura sería la misma: que la única opción es la de ajustarse a la lógica existente del tiempo. Pero en cuanto al estoicismo, se trataría de una versión empobrecida de él, ya que el pensar estoico desemboca en el vivir correctamente, postura que se abandona en el poema «LVII»: «ab- / sorbo heroína para la pena, para el latido / lacio y contra toda corrección.»

La autodegradación como método de destrabarse del régimen de la sociedad dominante fue utilizado por Rimbaud y—hablando de la época actual—en cierta medida se reactualizó en la estética punk. En «Jubilee» (1977), la película Punk-anarquista de Derek Jarman, el deseo del acto es en todo momento una presencia punzante que sin embargo se degrada en *el pasaje al acto*, definición psicoanalítica de un acto compulsivo del cual el sujeto no asume la responsabilidad. La poesía de *Trilce* elige otro camino, el de atravesar lo sin forma. Esto, que aparece en el poema II de manera extremadamente condensada bajo el nombre propio «Lomismo», existe como trasfondo o subsuelo de todos los poemas. Figura, por sobre todo, en expresiones sustractivas: así los «ceros a la izquierda» («XVI»); así el paletó que cuelga «sin proferir ni jota» (LXVIII); así los «fleclos de invisible trama» (LVI); y así el «sobrelecho de los numeradores a pie» del poema XXV, el de los «alfiles», instancia máxima de la múltiple deriva denominativa del libro. A un nivel genérico, podemos decir que la colocación de una E mayúscula al final de la última palabra del poema II, la palabra «nombrE», que esa

acción revierte la dirección de la lectura y a la vez nos coloca frente al nombre del nombre.

Pero no es fácil llegar a lo sin forma; Vallejo sabe que hay que ganárselo a costo de «duras áljidas / pruebas espirituivas.» (IV) No se presenta lo sin forma a modo del caos original, versión mítica de la formación del mundo, ni como lo meramente cotidiano; llegar a lo sin forma requiere una sustracción más difícil. La frase «pruebas espirituivas», por la que pasa un espacio en blanco que no suena, no significa, puede leerse en plano irónico, ya que el espiritualismo se había popularizado en el siglo XIX, siendo una forma degradada de la religión y la mitología. Al contrario, el poema propone que no se trata de un proceso pasivo («absorber heroína») ni de lo aparentemente opuesto, el amarse a sí mismo, sino de despojarse de todas prehensiones, sean adictivas o sean ideológicas, y así llegar a las mínimas diferencias que van quedando, que se escapan a la mera repetición, aunque sea a nivel del puro inicio de la diferencia, «el éste y el aquél», que emerge en un filo indiscernible entre la tristeza de lo meramente banal y el acto de discriminar entre una cosa y otra. (LVII) De lo sin forma surge la posibilidad del acto que no preserva, no repite. Para Walter Benjamin, como ya dije, la crisis consiste en la preservación de lo que debe destruirse. La repetición, la preservación se figuran en la forma del círculo, tal como «los anillos», como la esfera que gira y que acorrala el amor, el mundo; la anulación de la libertad que surge y resurge.

No hay concepto ni imagen que trascienda esta prueba espiritual.<sup>5</sup> Lo que continúa, lo consistente, es la «perenne imperfección», la cual equivale al sumergirse en un material increado cuya existencia temporal consiste en «aúnes que gatean / recién». Esta duración negativa excede la idea de «la pantalla deshabi-

---

5 Vallejo se coloca al lado de Santa Teresa y no de los Ejercicios espirituales ... de

tada» (XL), es decir de una superficie blanca:<sup>6</sup> «ni el propio revés de la pantalla / deshabitada enjugaría las arterias / trasdoseadas de dobles todavía.» La ausencia, que fue la «Penélope» de Mallarmé, no le basta a Vallejo. Tampoco la totalidad ideal, el tres que completa el dos:

Tendime en són de tercera parte,  
mas la tarde —qué la bamos a hhazer—  
se anilla en mi cabeza, furiosamente  
a no querer dosificarse en madre. Son  
los anillos. (IV)

La ideal y fantasmática completitud del 3--como con el «terciario brazo» que arrasaría con la condición de la «mayoría inválida»--se ofrece a modo de resolución de las luchas espirituales y sin embargo se cancela con la intromisión de la tarde que al protegerse contra el tiempo de la madre, adquiere la forma de anillos, nombre de lo repetitivo del amor adulto. Esa palabra «furiosamente» expresa el rechazo angustiado del tiempo de la madre, pero inmediatamente ese tiempo queda atrapado por lo anular. Dicho de modo más abstracto, el pasaje hacia la posible trascendencia,<sup>7</sup> una vez que se haga duración, tiempo vivido, implica darse con el tiempo de la madre y ahí se tilda de furia y en el mismo momento se convierte en lo circular—contradicción irresoluble.

Sin embargo, al transcurrir el poema, adviene una emoción contraria, de igual intensidad, como en la música de Beethoven.

---

6 ver» las blancas hojas de las partidas» XLIX

7 Trascendencia del sonido chirriante de las «dos carretas» que también llevan el tres, al llamarse «trifurcas».

Aquel no haber descolorado  
por nada. Lado al lado al destino y llora  
y llora.

Está el dolor de la duración y está el no ceder a la protección-  
-la disminución de la conciencia--que ofrecería la armonía.  
Está «toda la canción» pero esa música existe en estadio de  
imposibilidad, «cuadrada en tres silencios.» El círculo, que es  
canción, cuadrado: figura de lo imposible que sin embargo existe.

Podríamos pensar en el dolor como aquello que anula la  
música; y en el pulso que es capaz de sostener una tensión  
emocional que traspasa el borde de lo imposible, lo que en el  
plano semántico no tiene resolución. La carga de esa situación  
pasa en la estrofa final a una extrema compresión:

Calor. Ovario. Casi transparencia.  
Háse llorado todo. Háse entero velado  
en plena izquierda.

La izquierda, como espacio de sustracción (como los «ceros a la  
izquierda» de otro poema) constituye otra negación: destrucción  
y limpieza. Las múltiples negaciones no se completan, quedan  
suspendidas frente a la necesidad de algún acto; así el doble  
sentido de «qué la bamos a hhazer», su fuerza fática. Si bien  
la interferencia del material del lenguaje obstaculiza siquiera la  
posibilidad de articular la pregunta por el acto, tal vez expresando  
una crítica al título del libro de Lenin, por otro lado la pregunta  
al chocarse con la inercia del lenguaje va hacia el acto verdadero.  
Quizás. Quizás el poema nos lleva al acto al contraponer lo  
trascendente y lo indiscernible, la música y la bulla.

La iniciación del acto es mínimo, ocurre entre «el éste y aquél»,  
entre el vaciamiento semántico y la potencialidad. Se figura  
ese momento liminar, marcado por la incertidumbre, en varios

poemas. El verso «Vusco volvvver de golpe el golpe» (IX) y los que le siguen exceden la puesta en escena sexual (que tanto se ha comentado) ya que incluyen el tamaño del proyecto de Bolívar y la noción de la Obra (con mayúscula). Así la envergadura de la pulsión. El poema XII comienza con el verso «Escapo de una finta, peluza a peluza» (XII) y va colocando el azar en tela de juicio, en los mínimos indiscernibles movimientos (que se escapan a la mecánica cósmica de Newton) y sin embargo termina con el verso «Chit! Ya sale», indicación de que el acto ya está comenzando.

La palabra y el acto se interpenetran. La superficie en que se inscribe la palabra es su revés, el exterior, como el mar, cuyo interior es exterior, «en su única hoja el anverso / de cara al reverso.» (LXIX) No se trata de que la acción práctica se separe, por práctica, del espacio imaginario de los poemas, sino de que la distinción entre interior y exterior es obra del cuerpo humano y de que, al nombrar y luego revertir esa distinción, el poema remueve la subjetividad privatizada que produce la modernidad. Entonces la apuesta sería que ese des-situar del sujeto lo lleve a la capacidad de actuar de una manera inédita.<sup>8</sup> Las «grandes decisiones» no figuran sino en la poesía posterior de Vallejo. Sin embargo, éstas no suprimen los mínimos detalles, como el «papelucho» del poema al obrero parado, «Parado en una piedra», de 1934/5. El que adquieran o no perfil y función simbólico estos mínimos detalles, pone en tela de juicio la pulsión de la vida. Asimismo los objetos encontrados en el bolsillo del combatiente de la guerra civil española, detalles en los cuales se debate el sentido de la pregunta qué es vida y qué es muerte. Esta distinción depende, en la poesía posterior, de la lucha colectiva. En *Trilce*

---

8 No se trata de la teoría de los actos del habla sino de a calidad ética de los actos, aspecto que no creo que se incluya en esa teoría.

no sabemos, a ciencia cierta, donde está la vida y donde está la muerte, a pesar de que esa distinción tendría que ser el comienzo y el fin del vivir. Si bien en el relato «Más allá de la vida y la muerte», la madre—ya muerta en cuanto al tiempo histórico—le dice, «¡Hijo mío! [...] ¿Tú vivo? ¿Has resucitado?» (Vallejo 1999, 44), trastocando así los dominios de la vida y la muerte, el estado mental del narrador se registra en términos de la suspensión de los sentidos: «Sentíme como ausente de todos los sentidos» (Vallejo, 1999, p. 38), en *Trilce* no hay tal suspensión. No encontramos ese estado de fuga. El raciocinio y el trabajo de los sentidos no se separan: «Los sentidos ha devenido directamente en su práctica teóricos.» La cita es de Marx, de los *Manuscritos de 1844* (150).

Se podría decir que el poema «Nómina de huesos», cuyo título incluye entre sus varios sentidos el acto de nominar, somete la poesía de Vallejo a una prueba extremadamente dura. En ese poema (probablemente del final de los años 20 o comienzos de los 30) el Sujeto, que no puede ser situado en ningún lugar determinado por el discurso, al final ni siquiera es capaz de ser llamado por su nombre. La prueba incluye a los lectores: éstos deben decidir entre el escepticismo frente a las posibilidades del lenguaje y la potencia de una subjetivación libre de los discursos existentes. La dimensión del acto será la prolongación de la dirección que eligen los lectores.

Si *Trilce* lleva a cabo una parcial suspensión de lo simbólico, es relevante citar el *Dieciocho Brumario de Louis Bonaparte*, donde Marx se pregunta por la relación entre el acto revolucionario y la expresión lingüística del acto. Marx llama la atención al hecho de que la revolución francesa del siglo XVIII se vistió en ropaje romano antiguo, y que esa forma de expresión sirvió para disfrazar el propio contenido de esa revolución. Luego escribe:

La revolución social del siglo XIX no puede tomar su poesía del pasado sino solamente del futuro. [...] debe dejar que los muertos entierren a sus muertos para legar a su propio contenido. Allí la frase [es decir, la expresión] excedió el contenido —aquí el contenido excede a la frase (2001, p. 13).

*Trilce* lleva a cabo un vaciamiento de lo semántico/referencial que se concentra en ciertas frases, como «y el éste y el aquél» (LVII), «sombra a sombra», «tas / con / tas», «Chit! Ya sale». Las frases citadas con versos finales, y sorprende el hecho que en lugar de completar los poemas, llaman la atención sobre lo incompleto; en el momento en que el poema cesa de sonar y la lectura se encuentra con el afuera y el después, no hay significado al cual aferrarse. En la primera de estas frases («y el éste y el aquél») las palabras sustanciales no son adjetivos sino pronombres; no sabemos a qué se refieren. La frase vaciada va en dos direcciones: a lo ya sucedido y a lo todavía por nombrar. El poema al que pertenece la frase se sitúa en un tiempo en que la idealidad se ha destrozado («Craterizados los puntos más altos, los puntos / del amor, de ser mayúsculo» (LVII)), citando tal vez los cráteres que caracterizaban los paisajes de la primera guerra mundial. Sea como sea, el año 1922 sitúa a *Trilce* en un periodo en que varias obras registran una crisis de las formas literarias y del lenguaje mismo. Me refiero a obras entre otras de Virginia Woolf, Gertrude Stein, James Joyce, Tristan Tzara, Kruchenyk.

Pero igual de significativa es la relación de *Trilce* con obras del siglo XIX. Ya me referí a Baudelaire y a la manera en que *Trilce* vacía el «bosque de símbolos» del soneto de las Correspondencias. Si se suspende lo simbólico, se esperaría que se aumentara el espacio de lo imaginario. Es así en *Las iluminaciones* de Rimbaud. Esa obra fue escrita precisamente después de la derrota de la Comuna de París, es decir después de la supresión del mayor chance para una revolución social en el siglo XIX. Se

trata de una época en que el acto había quedado imposibilitado. La época a que pertenece *Trilce* es otra; el final de la guerra, la revolución soviética, el auge de la izquierda en el Perú son sus coordenadas. El acto en *Trilce* existe o más bien espera en el borde del lenguaje; si el acto es el punto más difícil de la época que actualmente vivimos, en que la situación de crisis excede la capacidad de actuar, entonces *Trilce* sería de algún modo su revés.

Quisiera terminar con una referencia breve a una parte de la vida posterior de *Trilce* en campo de la literatura. En *Purgatorio*, de Raúl Zurita, hay una página que consiste de los ejes o coordenadas del espacio cartesiano. Éstos van impresos en la página, cinco veces. En las dos primeras, la palabra «eli» se sitúa en el punto cero, rigiendo los dos ejes. Las tres restantes están vacías. Debajo y afuera de la última están las palabras «y dolor». Esta página muestra diagramáticamente el hecho que el dolor existe como exceso para con la totalidad del espacio que ha sido destituido de Dios, el Otro, y el significado—que incluye, obviamente, el significado biográfico. Me parece que allí, entre otras pocas obras de nuestra época encontramos la vida posterior de *Trilce*.

El recurso a lo topológico es evidente en *Purgatorio*. También, aunque menos evidente, juega un papel imprescindible en *Trilce*. Para decirlo de modo sintético, los objetos y espacios a los que van pegadas las emociones no se subsumen en la referencia simbólica, tal como era el caso en Baudelaire, Verlaine, Samain, Valdelomar, y como también continúa siendo el caso en la obra de Eliot (La tierra baldía), sino, al contrario, en *Trilce* esos objetos y espacios están traspasados por el espacio-tiempo. Tal es el caso del salón del poema LXXII. A pesar de ser un lugar relacionado con un dolor intenso, siendo el lugar donde se encontraban los amantes, el salón existe «en cono», como el cono de luz de

Einstein en que la luz vehiculiza el desplazamiento espacio-temporal de cualquier evento. También es «de cuatro entradas y sin una salida», y tiene «seis dialectos enteros». La puesta en escena topológica rompe la identidad del salón consigo mismo, destruye su unidad. Esa desidentificación incluye, en el poema de la Venus de Milo (XXXVI), la desidentificación del sujeto consigo mismo: «Tal siento ahora el meñique / demás en la siniestra. Lo veo y creo / no debe serme, o por lo menos que está / en sitio donde no debe.»

El dolor es el sustrato y el exceso a esos ejes. Dejarse penetrar por el movimiento de *Trilce*, como acto de lectura, siendo el dolor lo que penetra, constituiría el acto tanto artístico como ético y político. El acto será la prolongación de lo que el lector tiene la libertad de elegir en contra de los discursos y las imágenes que perviven gracias a la ausencia de la verdadera destrucción.

## EPÍLOGO

En *Trilce* el acto existe como potencia y no como imagen o propuesta. Va entramado con el tiempo molecular—el tiempo-espacio que carece de significado y que existe entre otras cosas en la forma de «flecós» (LVI) o «peluza[s] (XII)»; se relaciona con un proceso de inversión o trastrocamiento topológico—«quedar con el frente hacia la espalda» (VIII).

¿Por qué? Mejor dicho, ¿cuál es el resultado de esas condiciones? Creo que podríamos decir (i) que el acto requiere el arrasamiento de la realidad existente en el sentido de los significados y estructuras que la sostienen. Quizás suene exagerado esto. Sin embargo, podríamos situarlo en un piso mesiánico, citando a la *Primera carta a los Corintios* de San Pablo, tal como lo ha hecho Pasolini: «Dios ha escogido [ . . . ] lo que no cuenta, para anular a lo que cuenta» (1 Corintios: 27-

31), cita que en versión alternativa dice «Dios ha escogido [...] lo que no existe, para anular lo que existe». (ii) La ciencia deja de ser la medida del tiempo y el espacio; la ciencia deja de ser lo real. Así, en el poema XII, «Chasquido de moscón que muere / a mitad de su vuelo y cae a tierra. / ¿Qué dice ahora Newton?» El ruido no-significante y las leyes de Newton son incompatibles. (iii) El acto atraviesa las «pruebas espirituales» del poema IV. (iv) El acto atraviesa la incertidumbre, pero no la que se resuelve en certidumbre mediante una operación cartesiana de cálculo. Ni mediante un salto de fe como en Kierkegaard. En el XVI, la fe («tengo fe en ser fuerte») requiere que el Sujeto se galonee con «ceros a la izquierda», es decir que pase por un proceso sustractivo. Atravesar la incertidumbre requiere afirmar la diferencia entre el presente y el pasado («Tengo fe en que soy, / y en que he sido menos»), aferrándose a la máxima dificultad en cuanto al pensar el movimiento, a que éste sea libre. (v) Esa libertad—este acto libre—involucra tanto la escritura como la acción práctica. Se trata de un punto en que se intersectan escritura y acción. Se puede decir que este es un punto absoluto pero en un sentido delimitado, en cuanto aunque objeto del saber no es un lugar al que se puede llegar; dice el poema «Trilce», «hay un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / adonde nunca llegaremos.» (vi) La relación entre el acto y la espera (LXVII: «Así yo me decía: Si vendrá aquel espejo / que de tan esperado, ya pasa de cristal.») incluye lo mesiánico, idea tal vez más relevante a *Trilce* que la utopía, pero un mesianismo secular y fallido, tal como en el XIX («el sin luz amor» que acaba en «Se ha puesto el gallo incierto, hombre.») Ahí *Trilce* entrecruza con el conocido ensayo de Benjamin, «Sobre la teoría de la historia», y difiere de él. (vii) El que acto y palabra ocupen un mismo lugar sucede en muy poca poesía. Desde luego, el deseo de remover cualquier separación entre el arte y la vida es el deseo del surrealismo; es también el punto hacia el cual va el ensayo de Walter Benjamin

sobre el surrealismo (Benjamin, 1929). Ese punto se sitúa en el tiempo de la revolución social.

## REFERENCIAS

Baudelaire, C. (s. f.). Correspondencias. En *Flores del mal*. Ciudad Seva.  
<https://ciudadseva.com/texto/correspondencias/>

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.

Benjamin, W. (s. f. [1929]). «El surrealismo, última instancia de la inteligencia europea.» <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/03/el-surrealismo-la-c3b9ltima-instantc3a0nea-de-la-inteligencia-europea.pdf>

Jarman, D. (1977). *Jubilee*.

Marx, K. (2001 [1844]) *Manuscritos económicos y filosóficos*. <https://pensaryhacer.files.wordpress.com/2008/06/manuscritos-filosoficos-y-economicos-1844karl-marx.pdf>

Marx, Kl. (2003 [1869]). *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. [https://aulavirtual4.unl.edu.ar/pluginfile.php/7094/mod\\_resource/content/1/18\\_brumario\\_de\\_luis\\_bonaparte\\_Karl\\_Marx\\_.pdf](https://aulavirtual4.unl.edu.ar/pluginfile.php/7094/mod_resource/content/1/18_brumario_de_luis_bonaparte_Karl_Marx_.pdf)

Rilke, R. M. (1923). *Las elegías de Duino*.

San Pablo. *1 Corintios*.

Vallejo, C. (1999). *Narrativa completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Silvia Moreano. Pontificia Universidad Católica del Perú.