

# “Este piano viaja para adentro” (Sobre la *forma del contenido* y el *contenido de la forma* en *Trilce*)

## “THIS PIANO TRAVELS INWARD” (ON THE *FORM OF CONTENT* AND THE *CONTENT OF FORM* IN *TRILCE*)

Jorge Frisancho

jorgefrisancho@gmail.com

### RESUMEN

*Trilce* ha sido leído por un sector importante de la crítica como un libro que opone resistencia a la interpretación, que empuja la lengua española y la forma poética hasta su límite y las lleva *fuera de sí*. En ese trámite, se dice, *Trilce* fragmenta y disuelve el sujeto de la escritura y revela su vacío y su imposibilidad. Ya sea explícita o implícitamente, la crítica atribuye a esas operaciones una valencia emancipatoria, en la medida en que interrumpir la clausura hermenéutica es resistirse al poder que circula en los discursos establecidos, incluyendo los de la poesía y sus aparatos interpretativos. En última instancia, tal negativa a significar se postula como la dirección en la que se mueven los versos de *Trilce*; es decir, su *sentido*. Apoyándose en algunas versiones emblemáticas de esa lectura y revisando las operaciones que *Trilce* realiza con pares dialécticos como *abierto/cerrado* y *adentro/afuera*, entre otros, este ensayo quiere sugerir una posibilidad distinta: la de leer el gesto formal de *Trilce* como un tránsito hacia la construcción, no la disolución, de un sujeto plural —uno cuya escritura no se mueva hacia el vacío sino hacia la plenitud, afirmando en ese proceso la capacidad del lenguaje poético de significar lo nuevo—.

**PALABRAS CLAVE:** *Trilce*, Vallejo, poesía, poema, sujeto, sentido, forma, contenido, vanguardia

### ABSTRACT

*Trilce* has been read by a significant number of critics as a book that resists interpretation, pushing against the boundaries of the Spanish language and poetic form to place them *outside themselves*. In that process, it is said, *Trilce* fragments and dissolves the subject of writing, signaling its emptiness and its impossibility. Explicitly or otherwise, critics often imbue these operations with an emancipatory valence since interrupting hermeneutic closure is a way of resisting the power that circulates in established discourses, including those of poetry and its interpretive apparatuses. Ultimately, such refusal to signify is posited as the direction in which *Trilce* moves; i.e., its *meaning*. Leaning on emblematic versions of this reading and revisiting how *Trilce* operates with such dialectical pairs as *open/closed* and *inside/outside*, among others, this essay wants to suggest a different possibility: reading *Trilce's* formal gesture as a passage towards the construction, not the dissolution, of a plural subject —one whose writing moves not towards emptiness but towards plenitude and, in the process, affirming the capacity of poetic language to signify the new—.

**KEYWORDS:** *Trilce*, Vallejo, poetry, poem, subject, meaning, form, content, modernism

1. *Trilce* se resiste a ser leído: así explica Miguel Casado las dificultades de la crítica con ese libro y con lo que sus poemas hacen, con lo que pulsa en ellos. Más aún, añade, esa resistencia es de un tipo singular y específico, enteramente propio, al punto de convertirse ella misma en la definición de todo el proyecto<sup>1</sup>. Tiene razón. Pero es curioso: esa resistencia singular no adopta la forma del silencio. *Trilce* se resiste a ser leído, pero persiste en decir, en hablar, en ser texto y producir sentidos que no son un puro señalamiento del vacío. No deriva realmente al hermetismo. Su escritura no es oscura u opaca; es luminosa, repleta de brillos. Y si bien la resistencia que ofrece en última instancia imposibilita el trabajo de completar su lectura, esto no es así porque se niegue a significar. Al contrario: es un libro radicalmente abierto a la significación. Esa apertura radical es su dificultad. Lo imposible es cerrarlo.

2. No he escogido esa metáfora gratuitamente. La sugiere el propio *Trilce*. Lo abierto y lo cerrado, lo que está dentro y lo que está fuera, los vasos comunicantes entre ambos territorios y lo que fluye por ellos: ese campo conceptual pesa en los poemas, les da fundamento a sus figuras y es una matriz de su vocabulario.

No es por azar. Como bien observa Casado, el encierro es uno de tres motivos fundantes que se trenzan en los 77 poemas del libro, junto al vínculo familiar y filial (específicamente: su pérdida o su ausencia) y el erotismo. Ahí hay, por supuesto, un elemento autobiográfico, una anécdota tenaz de la que *Trilce* no quiere desprenderse: la de los casi cuatro meses que el poeta pasó preso en la cárcel de Trujillo. Pero también hay mucho más que eso. El motivo carcelario y la topología que *Trilce* delimita desde él operan, creo, como una piedra angular para la construcción de su sentido.

(Entre paréntesis, quiero anotar que esos tres motivos —una noción tripartita que sin duda hace juego con el enigmático título del libro— bien podrían ser cuatro, y quizá deban serlo. A los tres mencionados —el encierro, el vínculo filial, el sexo— se les puede añadir una medular conciencia de la historia y de la forma que ella le confiere al orden social e, incluso, al económico. Más aún, se trata de una conciencia situada, definida por los destellos de su localización concreta, su *aquí* y su *ahora*. En *Trilce*, esas *islas guaneras*, esas *carabelas sin americanizar*, esos *cuzcos moribundos* nunca están demasiado lejos de la superficie del poema).

3. Es importante recordar esto: los motivos que *Trilce* trama no son una secuencia ni una exposición argumental. No forman relato. Tienden a presentarse de manera simultánea, acumulativa, haciendo fricción el uno con el otro en el espacio de un mismo texto y, a veces, incluso en el de un mismo verso. Lo dije antes: se *trenzan*, sin que sea realmente

1 En *Un discurso republicano* (2019), Casado le dedica dos ensayos a Vallejo, “*Trilce*, como habla” y “Las cuatro paredes, y los dos, más dos”. Los comentarios que siguen sobre su lectura de Vallejo toman elementos de ambos.

posible decidir sobre su valencia relativa en la totalidad del conjunto. De hecho, ese trenzarse, esa simultaneidad, es un gesto formal clave en el que insiste el libro. Esa es *una forma de su contenido*<sup>2</sup>.

Así, por ejemplo, el célebre poema *Trilce* III, donde el lector accede por primera vez a la voz infantil que reaparecerá sistemáticamente a lo largo del libro para excavar en el tema de los lazos familiares, su memoria y su pérdida, y donde se instala el tono que dominará esos ejercicios, el de una tierna tristeza ante la ausencia y el deseo de que se remedie (“madre dijo que no demoraría”), y que concluye vinculando la situación del niño hablante en el entorno doméstico, constatado su vaciamiento, con la del preso<sup>3</sup>:

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.

Aguedita, Nativa, Miguel?  
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.  
No me vayan a haber dejado solo,  
y el único recluso sea yo.

En una casa vacía, esta voz infantil no puede forzar el “desagravio” de los mayores que han partido ni derrotar las “dobladoras penas” de la memoria, aun si se somete voluntariamente al orden familiar (“obedientes y sin más / remedio”). *Recluso* aquí es hablante del poema que apostrofa a sus hermanos, pero solo recibe silencio por respuesta. El vocablo reaparece una única vez en el libro, ya muy cerca del final (*Trilce* LXXIV), en un contexto parecido:

Hubo un día tan rico el año pasado...!  
que ya ni sé qué hacer con él.

Severas madres guías al colegio,  
asedian las reflexiones, y nosotros enflechamos  
la cara apenas. Para ya tarde saber  
que en aquello gozna la travesura

- 
- 2 Voy a dar por sentado que los términos *forma del contenido* y *contenido de la forma* se explican a sí mismos. En realidad, no es así; tienen significativas implicancias teóricas y filosóficas cuya elucidación no cabe entre los márgenes de este ensayo. Pero quien busque mayor claridad sobre ellos y su relación con la poesía de vanguardia, la encontrará en *The Modernist Papers* de Fredric Jameson, especialmente en la introducción y en el ensayo “The Poetics of Totality” dedicado a William Carlos Williams.
  - 3 Todas las citas de *Trilce* provienen de la de la segunda reimpresión (2015) de César Vallejo. *Obra poética completa* publicada por Biblioteca Ayacucho.

y se rompe la sien.  
 Qué día el del año pasado,  
 que ya ni sé qué hacer con él,  
 rota la sien y todo.

Por esto nos separarán,  
 por eso y para ya no hagamos mal.  
 Y las reflexiones técnicas aún dicen  
 ¿no las vas a oír?  
 que dentro de dos gráficas oscuras y aparte,  
 por haber sido niños y también  
 por habernos juntado mucho en la vida,  
 reclusos para siempre nos irán a encerrar.

Para que te compongas.

Aquí, nuevamente, *recluso* designa al niño que purga o purgará condena precisamente por su niñez, por su desafío del orden y su “travesura”, y también por lo que en ese contexto aparece como un lazo de solidaridad, aquel “habernos juntado mucho” que se debe reprimir “para que te compongas”.

La sensibilidad sinceramente melodramática de estos poemas —y varios otros— usa las imágenes del encierro y la cárcel como una metáfora de la condición del hablante que rememora un bien perdido, ya sea este la calidez y las certidumbres de la pertenencia familiar, ya sea la experiencia liberada de un momento *fuera de orden*, gozoso y por ello mismo resistente a la normalización (“Hubo un día tan rico el año pasado/ que ya ni sé qué hacer con él”). *Trilce* XVIII, entretanto, empieza invirtiendo esa relación y literaliza la escena carcelaria para permitir que sean los fantasmas del lazo familiar los que hacen el trabajo metafórico, convertidos en *llave* que potencia el deseo de liberación:

Oh las cuatro paredes de la celda.  
 Ah las cuatro paredes albicantes  
 que sin remedio dan al mismo número.

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

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

El procedimiento se revierte en las dos estrofas finales, sin embargo: las paredes de la celda vuelven a aparecer como figuras maternas, proveedoras de forma y contención; el hablante —*el recluso*— las reconoce una vez más como bienes perdidos y termina enunciando la necesidad de permitirse cumplir él mismo, ya sin madre, esa función estructurante:

Ah las paredes de la celda.  
De ellas me duelen entretanto más  
las dos largas que tienen esta noche  
algo de madres que ya muertas  
llevan por bromurados declives,  
a un niño de la mano cada una.

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

Miguel Casado ve en estos últimos versos, en el modo en que el hablante alcanza esa “mayoría inválida de hombre” al desprenderse de la mano materna y encontrarse con la propia, un emblema de la medida en que *Trilce* “se teje como una experiencia de aprendizaje personal”, y la posibilidad de una vía de salida al encierro literal y simbólico que el libro tematiza (Casado, 2019, p. 149). Su lectura es correcta, pero puede matizarse. Ciertamente, hay pasajes en *Trilce* que “resuelven” las tensiones de su imaginario sugiriendo una aceptación incluso gozosa del estado del hablante (“Regocíjate, huérfano: bebe tu copa de agua / desde la pulpería de una esquina cualquiera”, *Trilce* LXXI) y las imágenes construidas en torno a la acción de *salir* y al sustantivo *salida* tienen sin duda una valencia liberatoria.

Sin embargo, la relación entre *salir* y *entrar*, al igual que la que se teje entre *abrir* y *cerrar* y sus múltiples derivados, es menos lineal de lo que lo anterior sugiere. Estas nociones se problematizan mutuamente de poema a poema, de estrofa a estrofa, de verso a verso, y el vínculo entre ellas termina siendo —si se me permite forzar un poco la definición— de tipo *dialéctico*. En *Trilce* LXXII, por ejemplo, un “salón de cuatro esquinas y ninguna salida” es lo que se cierra, no lo que se abre; al mismo tiempo, ese cierre se figura como un derribo de muros y una expansión del horizonte visual (es decir, una liberación: *cerrar* es *abrir*) que solo sucede, significativamente, cuando las llaves ya no son accesibles.

Lento salón en cono, te cerraron, te cerré,  
aunque te quise, tú lo sabes,  
y hoy de qué manos penderán tus llaves.

Desde estos muros derribamos los últimos  
 escasos pabellones que cantaban.  
 Los verdes han crecido. Veo labriegos trabajando,  
 los cerros llenos de triunfo.  
 Y el mes y medio transcurrido alcanza  
 para una mortaja, hasta demás.

Por lo demás, la referencia inmediata aquí no es al encierro carcelario: el “salón” y su entorno sugieren la estancia rural asociada desde el inicio a las memorias familiares del hablante de los poemas. Pero ese imaginario es interferido por la mención del número cuatro, que *Trilce* persistentemente vincula con la literalidad de la celda y con otras formas de persecución (“Es posible que me juzguen hasta cuatro / magistrados vuelto”, *Trilce* XXII), de modo que la imagen termina siendo, en alguna medida, indecible y la referencia colapsa.

Ese colapso de los motivos del libro —la forma última de su trenza— es más evidente aún en *Trilce* LVIII. Aquí, la escena familiar y la escena carcelaria, cargadas a estas alturas ya cada cual de sus propios vocabularios y sus propias isotopías, provistas ya de todos sus *valores significantes*, desembocan en un mismo espacio textual y se sugieren como dos registros de una misma experiencia. Pero no entran al texto para “resolverse” sino para sumarse de manera aleatoria, un procedimiento que involucra su pasaje no solo a través de varios tiempos verbales, sino incluso a través de varias fases de la materia. Lo citaré completo:

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

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

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

Se tomaría menos, siempre menos, de lo  
 que me tocara erogar,  
 en la celda, en lo líquido.

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

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

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

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

En el redil de niños, ya no le asestaré  
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,  
todavía sangrando, lloraría: El otro sábado  
te daré de mi fiambre, pero  
no me pegues!  
Ya no le diré que bueno.

En la celda, en el gas ilimitado  
hasta redondearse en la condensación,  
¿quién tropieza por afuera?

4. Los anteriores son solo un puñado de muchos posibles ejemplos de la dialéctica que *Trilce* trama entre *entrar y salir, abierto y cerrado, adentro y afuera*. Apenas arañan la superficie y dejan demasiado sin mencionar. Entre muchas otras cosas, no he dicho nada sobre el modo en que el motivo erótico —y con él, la insistencia de los poemas en el cuerpo y su materialidad— pasa también por ese tamiz (“dos puertas abriéndose cerrándose”, *Trilce XV*; “Por allí avanza cóncava mujer / cantidad incolora, cuya / gracia se cierra donde me abro”, *Trilce XVI*) o la manera en que entre los dos términos de ese eje binario emerge también la posibilidad de estancamiento, una estasis orgánica, como en *Trilce XXVI*:

Las uñas aquellas dolían  
retesando los propios dedos hospicios.  
De entonces crecen ellas para adentro,  
mueren para afuera,  
y al medio ni van ni vienen,  
ni van ni vienen.

No importa. Que sirva lo dicho hasta aquí para enfatizar el punto: este colapso de sus motivos referenciales y esta simultaneidad de la materia textual es uno de los gestos

formales clave de *Trilce*. Es, como dije, *una forma de su contenido*. La pregunta, entonces, se hace obvia: ¿cuál es el contenido de esa forma?

Me repetiré: *Trilce* se resiste a la lectura. Parte de su resistencia es que una pregunta como esa, por necesidad, permanece para siempre sin resolución —ella misma queda abierta—. Hay que forzar un poco las cosas para cerrarla y eso solo puede hacerse de manera provisional y tentativa.

Aun así, en lo que sigue intentaré esbozar una respuesta.

5. El énfasis en el encierro, la reclusión y la cárcel invita un comentario foucaultiano. Esa es la línea que sigue Casado. Para él, el tratamiento que se hace en *Trilce* del *topos* del encierro contiene “los elementos de una compleja concepción del poder, que no se limita a los aparatos estatales y los propietarios de los medios de producción”, sino que “se infiltra en lo personal más hondo, ...en cada ámbito y situación” y “lleva al niño, a la novia y al novio, a reproducirlo con naturalidad”. Se trata de “lo que Foucault ha llamado microfísica del poder” (Casado, 2019, pp. 144-145). Es en esa clave que interpreta la resistencia de los poemas a la lectura, al cierre hermenéutico, tomando como índice el *deseo de salir* que se anuncia en aquella “mayoría inválida de hombre” y en aquel encuentro con la propia mano; ese deseo, dice, es a la vez la constatación de una imposibilidad y su afirmación como utopía, y en ese encuentro contradictorio es que la *resistencia* se convierte en *rebelión*. Pero esta es una rebelión que “no equivale o se corresponde con la vital, sino que se ejerce limpiamente en la escritura, como escritura” (Casado, 2019, p. 120)<sup>4</sup>.

En esta perspectiva, entonces, *Trilce* propone una *escritura rebelde*, ejercida contra los límites normativos del discurso y del lenguaje. Esos límites son, como recuerda Casado con referencia a Wittgenstein, “los límites de la realidad” y, en esa misma medida, no permiten ningún *afuera*, solo su intuición mediante la ruptura liberadora del acto poético. Giorgio Agamben entiende *Trilce* en términos similares, aunque con un giro deleuziano. En un breve e influyente ensayo titulado “¿Qué es el acto de creación”<sup>5</sup>, Agamben propone el libro de Vallejo —junto con las *Iluminaciones* de Rimbaud y los *Himnos* de Hölderlin, entre otros— como un ejemplo de *poesía de la poesía*, un tipo de acto poético eminentemente autorreferencial que se caracteriza por su “inoperosidad”: una interrupción del pasaje de *potencia* a *acto* donde la escritura se vuelve sobre sí misma y deja de simplemente decir para “decir que está diciendo”, haciéndose, en ese trámite, “suspensión y

4 El adverbio *limpiamente* está, creo, cargado de significación. Consistentemente en los ensayos de *Un discurso republicano*, Casado circunscribe la valencia política del acto poético y teoriza la interrupción de sus inscripciones “vitales”. No insistiré en ese comentario aquí, pero lo dejo anotado. Me ocupé del tema con más detalle, no con respecto a Vallejo sino a Rimbaud y la Comuna de París, en “Trabajo y utopía del poema”, *Pesapalabra* #6, octubre 2020.

5 La traducción al español de este ensayo se publicó primero en *El fuego y el relato* y luego en *Creación y anarquía*; esta segunda publicación es la que he consultado.

exposición de la lengua”, de la misma forma en que la pintura es “suspensión y exposición de la mirada” (Agamben, 2019, p. 40).

La ocasión inmediata del ensayo de Agamben es elucidar lo que, en una conferencia de 1987 con el mismo título, Gilles Deleuze describió como la *resistencia* constituyente del acto creativo, que subvierte y niega el “paradigma de la información” a través del cual circula el poder en las sociedades de control. Para Agamben, no se trata de una resistencia a fuerzas externas al acto poético sino de algo intrínseco, interior y orgánico a él: aquella “inoperosidad” es una *potencia-de-no* en permanente relación dialéctica con su opuesto, la productividad afirmativa del *hacer obra*; la escritura autorreferencial, la poesía de la poesía, emerge de ese tenso vínculo y detiene el flujo de la lengua hacia la significación, pero no para reducirla al silencio sino más bien para “hacerla vivir y abrirla en posibilidades” (Agamben, 2019, p. 45). Esa es, según esta lectura, la resistencia que *Trilce* ejerce y pone en escena.

Agamben —como Deleuze y como Foucault— concibe esta resistencia en términos explícitamente políticos (al menos, en el sentido que tales términos adquieren en el denso entramado de su filosofía). La “inoperosidad interna” del acto creativo, escribe, es parte de una praxis propiamente humana que toma las “obras y funciones específicas del viviente” y “las hace, por así decirlo, girar en el vacío ... liberando al viviente ser humano de todo destino biológico y social y de toda tarea predeterminada” (Agamben, 2019, p. 45). Esta liberación es una *antropogénesis*, el punto en el que lo humano se hace tal y en el que política y arte adquieren su completo sentido —un sentido que es equivalente, para Agamben, a su vaciamiento: “Política y arte no son tareas ni simplemente ‘obras’: nombran, más bien, la dimensión en la cual operaciones lingüísticas y corpóreas, materiales e inmateriales, biológicas y sociales son desactivadas y contempladas como tales” (Agamben, 2019, p. 46)—. La poesía, escribe Agamben citando a *Trilce* como ejemplo ilustrativo, es un modelo por excelencia de esta resistencia al poder, al desactivar las “tareas predeterminadas” de comunicación e información mediante las cuales ese poder circula por el lenguaje y el discurso, y propiciar su apertura a nuevas posibilidades de uso.

6. En *El pensamiento del poema*, libro breve y brillante al que aquí no le puedo hacer ninguna justicia, Mario Montalbetti toma la noción de *resistencia* desarrollada por Agamben y la enlaza con la idea de un *borde del lenguaje*: el terreno en el cual lenguaje y el no-lenguaje se intersecan y que contiene todo aquello que les es común. Además de hacer resistencia, escribe Montalbetti, el poema hace borde: señala el límite del lenguaje y presiona contra él. Al menos, algunos poemas lo hacen. Y el poema que hace borde no puede significar, porque el significado no es parte de la intersección entre lenguaje y no-lenguaje: está siempre dentro del primero, nunca fuera de él. En otras palabras, el poema que hace borde, el que presiona contra el límite del lenguaje, *no dice nada*. Y esto es así, escribe Montalbetti, porque significar es vincular el lenguaje con algo que el

propio lenguaje postula como su “afuera” y denomina “realidad”, un universo de cosas y objetos a los que les atribuye una esencia no lingüística, mientras que ese tipo de poema solo se vincula con el lenguaje mismo, y lo que hace a partir de él, con sus mecanismos y solo con ellos, es *nombrar y pensar, no decir*.

El paradigma es la escritura de Vallejo, tanto en *Trilce* como en textos posteriores (aunque no en todos). Luego de elucidar algunos mecanismos mediante los cuales esta escritura hace borde y señala un límite del lenguaje —por ejemplo, una radical sustracción sintáctica que genera vacíos en el texto y hace visible así aquello que no puede nombrar, i.e., la sintaxis misma— Montalbetti retorna a Agamben y la idea de resistencia, y encuentra en Vallejo “una demostración magistral de la potencia-de-no como forma constitutiva de la potencia a secas”<sup>6</sup>. En su evaluación, esa “potencia de no hacer” de Vallejo “se expresa manifiestamente en la ausencia de sintaxis, en arrojar la sintaxis al vacío interno del poema. Lo que falta no es una falta, sino algo que pudo estar y no está”. En última instancia, esto es lo que hace posible la autorreferencialidad “inoperosa” teorizada por Agamben, y también, escribe Montalbetti, lo que hace que el poema “no sea un puro acto final e inerte”, sino un *acto de creación* (Montalbetti, 2019, p. 113).

Conviene recordar en este punto que para Montalbetti, como para Agamben, todo lo anterior tiene un componente ontológico y a la vez político, aun si esa no es la veta en explícita explotación en *El pensamiento del poema*. En un ensayo titulado “En defensa del poema como aberración significativa”<sup>7</sup>, por ejemplo, Montalbetti ha vinculado las dos operaciones fundacionales de la escritura poética, la metáfora y la metonimia, con una “resistencia a hacer signo” (es decir, resistencia a significar) que niega el significado como tal pero produce *sentido*. Aquí, la oposición entre sentido y significación es radical: el signo “destruye el sentido para fosilizar la significación”; el sentido es vital, mientras que el signo es el “mejor y más bello ejemplo de la pulsión de muerte” (Montalbetti, 2014, p. 55). El poema, así, tiene sentido (se salva de ser “final e inerte”) precisamente porque no significa. O, para decirlo con más exactitud, porque su pulsión hacia el significado es contradicha, resistida internamente, por su pulsión hacia el sentido.

Más aún —y esto es lo que me interesa subrayar ahora—, el sentido del poema no solo hace borde con el lenguaje y presiona contra él, señalando su límite; señala también (quizás es él mismo) un límite del sujeto, la escisión irresoluble que lo funda y lo marca: “El sentido es posible solamente si *no* se forma signo. Pero el sujeto no es otra cosa que aquello que quiere formar signo” (Montalbetti, 2014, p. 55). En esa medida, definir

6 La referencia es a “Magistral demostración de salud pública”, texto de *Contra el secreto profesional* que Montalbetti usa como base de su lectura.

7 “En defensa del poema como aberración significativa” apareció originalmente en abril de 2009, en el número 53 de la revista *Hueso Húmero*, como “Labilidad del objeto, labilidad del fin y pulsión de *langue*”; la versión que cito es la recopilada en *Cualquier hombre es una isla*, libro publicado en 2014.

el poema como una resistencia a significar es definirlo como una *resistencia al deseo del sujeto*, y cabe interpretar aquella “demostración magistral” de Vallejo como una demostración magistral de esa resistencia a la subjetivación, tanto como a la sintaxis. Por vía negativa, esta es otra forma de la antropogénesis emancipatoria a la que alude Agamben, y Montalbetti la vuelve explícitamente política: “En defensa del poema como aberración signifiicante” concluye anotando que el poema entendido de esa manera hace resistencia a “la engañosa e ilusoria noción de unidad y totalidad cerrada” de todos los discursos que conciben al sujeto humano como un *uno* no contradictorio, idea que se encuentra no solo en la estética o la ética, sino “en el centro del estado-nación” (Montalbetti, 2014, p. 59).

7. Para responder a la pregunta que planteé líneas arriba sobre el *contenido de la forma* de *Trilce*, quiero problematizar estas elaboraciones. No porque sean erróneas, sino porque me parece posible llegar a otro lugar a partir de los textos mismos, leyéndolos en una clave distinta (aunque no opuesta), e intuyo que la lectura que busco podría ser más útil para responder a necesidades críticas contemporáneas. Pero antes de volver a Vallejo, me voy a permitir un breve excurso.

Me interesa subrayar una imprecisa pero persistente topología que emerge al explorar el trabajo del poema en una vena como la que he glosado —la cual, a falta de mejor término, llamaré posestructuralista—, donde la oposición binaria *abierto/cerrado* cobra preeminencia y el espacio del pensamiento, de la escritura y de la subjetivación se figura necesariamente estructurado en un *adentro* y un *afuera* y definido por las relaciones de interacción que es posible imaginar, intuir o enunciar entre ambos territorios. Montalbetti ha sido explícito sobre esto, por ejemplo en su poema-ensayo *Notas para un seminario sobre Foucault*, donde propone que “la clausura del lenguaje” (y la del capitalismo) “le debe su existencia misma / a la supuesta imposibilidad del afuera”. Tal imposibilidad es, sin embargo, únicamente una apariencia, pues “hay más lenguaje que el gramatical (pregúntenle a Vallejo)”, y hay también “formas de salir de casa / que no hacen uso de la puerta de entrada” (Montalbetti, 2018, p. 64).

A su vez, en su seminal ensayo “El pensamiento del afuera”, Foucault historizó un momento específico en el curso de la cultura europea en el cual, contra la emergencia del racionalismo ilustrado como paradigma hegemónico del pensamiento, con su demanda de “interiorizar la ley del mundo”, se instala una “experiencia del afuera” como alternativa —como *resistencia*. Esta es la experiencia enunciada, por ejemplo, en la escritura de Sade, quien solo le permite hablar a la “ley sin ley” del deseo puro, revelando su presencia “en el murmullo infinito del discurso”, o por Hölderlin, quien revela la infinita ausencia de la divinidad y descubre “su subterfugio en un lenguaje en vías de perderse” (Foucault, 1997, p. 20).

En su *Foucault*, mientras tanto, Gilles Deleuze hizo una útil distinción entre este *afuera* y la simple exterioridad; esta última, escribió, es una estructura, una forma, y de

lo que se trata en el *afuera* es de la disolución de tales estratificaciones (en la medida en que toda estratificación, todo mapeo, es siempre efecto del discurso y, por lo tanto, un efecto del *adentro*). De la misma manera en que Agamben se refiere al acto de creación como suspender la mirada y suspender la lengua (y exponerlas) a partir de una potencia-de-no que les es orgánica a ambas y las revierte sobre sí mismas, Deleuze propone en su comentario a Foucault un *afuera* que es “más lejano que todo mundo exterior e incluso que toda forma de exterioridad, y por lo tanto infinitamente más próximo”. Este *afuera* no es accesible a la mirada o al habla, sino al pensamiento: “Si ver y hablar son formas de exterioridad, pensar se dirige a un afuera que no tiene forma. Pensar es llegar a lo no estratificado” (Deleuze, 1986, p. 116). En la elaboración de Montalbetti, tal *afuera* del lenguaje —del discurso, del poder— es también la dirección en la que viaja el sentido; la autorreferencialidad “inoperosa” del poema es su índice, y ese señalamiento es lo que la crítica posestructuralista, en última instancia, postula como un movimiento hacia la emancipación.

8. En *Trilce* XLIV, Vallejo escribe:

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

Adelanta. Arrástrase bajo túneles,  
más allá, bajo túneles de dolor,  
bajo vértebras que fugan naturalmente.

Otras veces van sus trompas,  
lentas asias amarillas de vivir,  
van de eclipse,  
y se espulgan pesadillas insectiles,  
ya muertas para el trueno, heraldo de los génesis.

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

Oh pulso misterioso.

Las imágenes relacionadas con la música no son frecuentes en la poesía de Vallejo; de hecho, la palabra “piano” solo aparece tres veces en la totalidad de su obra poética, y las de *Trilce* XLIV son dos de ellas. Eso ya basta, creo, para llamar la atención sobre este poema y señalar su singularidad. Más aún, el piano que aparece aquí está marcado por su inmediatez, por su presencia tangible, mediante la inserción de un demostrativo como entrada en el texto: no es un piano genérico o abstracto ni un instrumento musical

cualquiera, sino el que el hablante del poema tiene entre las manos, el que toca o al menos el que escucha o contempla. No hay que forzar demasiado la lectura para intuir la autorreferencialidad en ese *este*. ¿Cómo puede leerse, entonces, que el instrumento autorreferencial viaje *para adentro*?

Antes de intentar responder esa pregunta, quiero fijarme en otra característica de este piano de *Trilce*: *viaja a saltos*. Miguel Casado conecta ese modo de andar con el adjetivo “hifalto” que Vallejo utiliza en *Trilce* VIII (“Mañana esotro día, alguna / vez hallaría para el hifalto poder, / entrada eternal”) y que describe el movimiento de las aves cuando no vuelan; según Casado, “hifalto” es en general el modo de moverse de todos los poemas, que van de forma en forma y de figura en figura, y traman “en la dispersión de hablas el brote del sentido” (Casado, 2019, p. 138). El sentido en *Trilce*, en otras palabras, surge a saltos. En *El pensamiento del poema*, Montalbetti recoge esta observación y la expande (o quizás la contrae): para él, el movimiento “hifalto” de los poemas señala la ausencia de sintaxis, su vaciamiento, pero *Trilce* no se queda ahí. Lo que hace con ese señalamiento es *expresar* la sintaxis “como parte constitutiva del poema mismo”, precisamente al revelar “el vacío innombrable” que la constituye (Montalbetti, 2019, p. 109). Así, en alguna medida, trasciende su mera forma (su moverse a saltos) para afirmar su potencia y confrontar con ella la clausura de la lengua. En la teorización de Montalbetti, esta *puesta de la sintaxis en vacío* como “el nombre que no se puede nombrar” es el punto en el cual el poema se vuelve sobre sí mismo y empieza a ejercer resistencia.

Sin el contexto que brindan en sus argumentaciones los ensayos de Casado y Montalbetti, todo lo anterior resulta imposiblemente abstracto. Para darle un poco de concreción a mi lectura, quizá vale la pena que me detenga en *Trilce* VIII antes de volver al piano de Vallejo. *Trilce* VIII:

Mañana esotro día, alguna  
vez hallaría para el hifalto poder,  
entrada eternal.

Mañana algún día,  
sería la tienda chapada  
con un par de pericardios, pareja  
de carnívoros en celo.

Bien puede afincar todo eso.  
Pero un mañana sin mañana,  
entre los aros de que enviudemos,  
margen de espejo habrá  
donde traspasaré mi propio frente  
hasta perder el eco  
y quedar con el frente hacia la espalda.

Es interesante notar aquí que lo que el adjetivo “hifalto” describe —lo que se mueve a saltos— es un *poder*, es decir, una potencia. Es interesante también que no tenga (todavía) “entrada eternal”; lo que esta formulación sugiere es que aquella potencia no está enteramente “afuera”, sino que *entra*, aunque solo lo haga provisoriamente. El deseo de hallar esa entrada es, en cierto grado al menos, utópico (o, más específicamente, ucrónico): se aplaza y se espera para *esotro día*, para un “mañana sin mañana” a la vez postulado como ajeno a la secuencia del tiempo o en contradicción con él, y señalado en su concreción por medio, una vez más, de un demostrativo que funciona como entrada al texto, aunque aquí solo se le sugiera (“ese otro”). A todo lo anterior *Trilce* VIII le trenza el motivo erótico: ese “mañana” sugestivamente ucrónico es también el de “un par de pericardios”, una “pareja de carnívoros en celo”, es decir, el de la unión con un otro sexuado y también *romantizado*, en tanto que “pericardio”, sin abandonar la materialidad del cuerpo sino más bien enfatizándola, moviliza la imagen del corazón que la retórica tradicional asume como asiento de las emociones amorosas. Esto, finalmente, deriva a un “margen de espejo” donde el hablante del poema será capaz de trascender su “eco” (la escucha de su propia voz) y emergerá transformado, puesto de revés, como un otro hecho de sí mismo.

Esto último es lo que quería subrayar. Lo que ese “hifalto poder” desea —y, más precisamente, lo que el hablante del poema desea al desplegarlo, enunciándolo en primera persona— es operar tal transformación del sujeto, empujándolo al margen (es decir, al borde) no solo del lenguaje como tal, sino *del espejo*. No lo haré aquí, pero es ciertamente posible argüir que “lenguaje” y “espejo” son nombres para un mismo objeto, sobre todo si se los asocia con la noción de eco y se asume que la imagen que el habla produce es la imagen del hablante que la produjo, en un bucle de perpetuo solipsismo. Pero a riesgo de repetirme, enfatizaré lo que dije antes sobre la lectura posestructuralista: sin negarlo, quizá sea más útil —no más “correcto” o “verdadero”— abrir los poemas (también) en la dirección de un sentido distinto.

9. Vuelvo ahora sí a *Trilce* XLIV. En *César Vallejo: Un poeta del acontecimiento*, Víctor Vich hace un interesante comentario de este poema. Vich observa que el cruce de bordes, el tránsito de *adentro* hacia *afuera*, y viceversa, es algo implícito en la imagen del piano de Vallejo. Es lo que sucede con todo instrumento musical: se toca por el borde para producir sonidos que saldrán de él, viajarán por su exterior y se introducirán luego en el cuerpo de quienes los escuchan. La palabra que Vich usa donde yo he escrito “cuerpo” es *subjetividad*, y me parece precisa: “La enunciación [de *Trilce* XLIV] nota cómo ese movimiento [de la música] adquiere un vínculo con el exterior porque localiza algo central de la subjetividad que está simultáneamente «dentro» y «fuera» del lenguaje”, escribe. Y aclara: “está «fuera», porque no puede simbolizarse, pero está «dentro» porque se presenta como una rajadura al interior de lo simbólico” (Vich, 2021, p. 63). En esta lectura de raigambre lacaniana, la música (o el arte en general o *la creación* en el sentido en que Agamben usa el término o *el poema* en el sentido en que Montalbetti despliega esa

palabra) “ nombra algo que traba y detiene la significación” y, al hacerlo, “apunta a lo Real” (Vich, 2021, p. 62); es por eso que el piano de Vallejo *tiene que ser mudo* incluso al producir sonido, no puede no serlo, pues hablar es simbolizar, y lo que este piano señala es lo que hay de imposible en ello. Para Vich, finalmente, *Trilce* XLIV propone una poética que se ubica “fuera del mandato de la no-contradicción y lejos de la espacialidad” y donde el discurso artístico “se encuentra más allá de lo simbólico, es decir, más allá de los parámetros disciplinarios sobre los que se ha construido la realidad social” (Vich, 2021, p. 64).

Creo que, sin violentarlo demasiado, puede añadirse a todo lo anterior una nota distinta. Para hacerlo, me apoyaré primero en otro uso del vocablo *adentro* en *Trilce*, uno que, en mi opinión, matiza y pone en contexto todas estas condensaciones de sentido. Está en *Trilce* L:

El cancerbero cuatro veces  
al día maneja su candado, abriéndonos  
cerrándonos los esternones, en guiños  
que entendemos perfectamente.

Con los fundillos lelos melancólicos,  
amuchachado de trascendental desaliño,  
parado, es adorable el pobre viejo.  
Chancea con los presos, hasta el tope  
los puños en las ingles. Y hasta mojarrilla  
les roe algún mendrugo; pero siempre  
cumpliendo su deber.

Por entre los barrotes pone el punto  
fiscal, inadvertido, izándose en la falangita  
del meñique,  
a la pista de lo que hablo,  
lo que como,  
lo que sueño.  
Quiere el corvino ya no hayan adentros,  
y cómo nos duele esto que quiere el cancerbero.

Por un sistema de relojería, juega  
el viejo inminente, pitagórico!  
a lo ancho de las aortas. Y sólo  
de tarde en noche, con noche  
soslaya alguna su excepción de metal.  
Pero, naturalmente,  
siempre cumpliendo su deber.

Aquí volvemos a la escena carcelaria, ahora con el énfasis puesto en el carcelero y en la dinámica de sus relaciones con el recluso (o los reclusos: en este poema, el plural es significativo). Asumamos que el carcelero es un emblema del poder en tanto tal y que en su figura se funden en simultaneidad, pero sin cancelar su aspecto individual, todas las facetas del poder que circulan en *Trilce*, incluyendo las del orden familiar y las del orden erótico. Este es un poder que abre y cierra el cuerpo mismo, “los esternones” (y lo hace, anotaré entre paréntesis, con llamativa sustracción de la sintaxis, sin la conjunción “y” que le he añadido en mi comentario). Pero no figura aquí como un poder arbitrario o incomprensible, sino como uno cuyos gestos se entienden “perfectamente”. Tampoco figura como un poder maligno. Por momentos, es más bien benévolo. En todo caso, es neutro e indeterminado, heterogéneo y múltiple, mojarrilla y también corvino. La contradicción que lo define no es la que se construye en esta multiplicidad, sino la que emerge de sus relaciones con quienes se encuentran sometidos a su encierro. Esa es la tensión central de este poema: el dolor que causa “esto que quiere el cancerbero”. Y lo que quiere el cancerbero se hace explícito: “que ya no hayan adentros”.

Pero nótese que este deseo del carcelero y el dolor que causa operan una transición del sujeto gramatical. A lo largo del poema, el hablante es inestable; las operaciones del poder se enuncian por momentos en primera persona singular y por momentos en primera persona plural. En este pasaje, el tránsito sucede de un verso al otro y *Trilce* L parece llamar la atención del lector sobre lo que está haciendo ahí la forma de su lenguaje: la intervención del poder, su deseo y su efecto sobre la persona, tiende un puente del *yo* al *nosotros* y el dolor que está en el centro del poema se enuncia sobre un sujeto colectivo.

Los *adentros* de *Trilce* L, así, están conectados a esta forja de una subjetividad plural, marcada formalmente y manifiesta, no sustraída, como un acto de lenguaje. Si el “piano que viaja para adentro” de *Trilce* XLIV, como observa Vich, enuncia una experiencia estética que trasciende lo simbólico y apunta hacia lo indecible de lo real, es posible entender ese señalamiento no como el desmenuzarse del sujeto en una multitud de individuaciones, fragmentos en flujo de un *yo* perpetuamente inestable y nómada, sino como un movimiento hacia el *nosotros* que resulta del encierro compartido. A fin de cuentas, la “sordera que oye” y la “mudez que asorda” hacia las cuales deriva el poema no son silencio, sino algo que lo niega, aunque no sea música (o habla). La interacción entre piano y sujeto —ese viaje *para adentro*— produce algo nuevo: algo que asume y enuncia su carácter contradictorio, pero permanece activo, provisto de agencia, operante en el mundo. Esa, quiero decir, es también una resistencia del poema a los deseos y designios del poder. Al menos, esa es una resistencia que *Trilce* opera cuando su sintaxis no solo se sustrae, sino que, simultáneamente, insiste<sup>8</sup>.

8 Quizá cabe anotar aquí que esta insistencia es fundamentalmente “inoperosa” también en un sentido marxiano y no solo en los términos de la lectura posestructuralista. No es casual que su

10. Si la simultaneidad de los motivos y el desplazamiento *hifalto* de su instrumento autorreferencial son *formas del contenido* de la poesía de *Trilce*, quiero proponer entonces que ese “piano que viaja para adentro” —la forja de una subjetividad plural en la experiencia estética, concebida como resistencia al poder— se lea como un *contenido de su forma*, índice de su deseo y dirección de su movimiento. Ese *para adentro* de su pulso es lo que salva estos poemas de ser un puro formalismo (o más bien, si he de ser preciso, es lo que debería salvar nuestra lectura de ese destino). Es lo que permite que las rupturas y vacíos del poema persistan como algo más que mero ruido. Es lo que hace posible la negativa del poema a “esto que quiere el carcelero”. Ese *adentro* es lo que abre su habla y lo que opera al abrirla, lo que pulsa, no es únicamente el indicio de una subjetividad imposible, quebrada y negativa, sino también, y sobre todo, la simultánea demanda de su construcción. Lo que habla en el poema, lo que hace obra en él, escribió alguna vez Henri Meschonnic (2007, p. 50), no es el sujeto de la historia o el sujeto freudiano o el sujeto del poder ni ninguna de las múltiples subjetividades que habitamos; es el *trabajo de la subjetivación* en sí mismo. No es la renuncia del sujeto sino su potencia productiva, siempre en proceso, siempre en trámite de hacerse, siempre en movimiento hacia el margen de su espejo y su eco. Lo diré de esta forma y, para cerrar este ensayo, lo dejaré abierto: En *Trilce*, el poema *hace sentido* porque, en contradicción con lo que quiere el carcelero y desde la forma misma de su lenguaje, *hace sujeto*.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo Editora.
- Casado, M. (2019). *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*. Libros de la resistencia.
- Casanova, C. (2017). *Comunismo de los sentidos. Una lectura de Marx*. Catálogo Libros.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Paidós Ibérica.
- Foucault, M. (1997). *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos.
- Jameson, F. (2007). *The Modernist Papers*. Verso.

---

emblema sea un piano y su figura, la música. Como recuerda Carlos Casanova en *Comunismo de los sentidos* (2017), ya el joven Marx de los *Manuscritos* proponía la experiencia de la escucha musical como figura paradigmática de una *praxis* emancipada, no dominada por los dictados del capital; en su formulación, el vínculo del cuerpo y sus órganos sensibles con la música —el viaje de la música *hacia adentro* por la vía de nuestros sentidos— le da forma concreta a la idea de un trabajo no alienado, y es, en palabras de Casanova, una “relación productiva” de esas que en la teoría marxista posterior constituirán el ámbito en el cual se genera y se transforma la subjetividad.

- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Mármol Izquierdo Editores.
- Montalbetti, M. (2014). En defensa del poema como aberración significativa. En *Cualquier hombre es una isla* (pp. 47-61). Fondo de Cultura Económica.
- Montalbetti, M. (2018). *Notas para un seminario sobre Foucault*. Fondo de Cultura Económica; Sur Librería Anticuaria.
- Montalbetti, M. (2019). *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*. Marginalia Editores.
- Vich, V. (2021). *César Vallejo: Un poeta del acontecimiento*. Editorial Horizonte.
- Vallejo, C. (2015). *Obra poética completa* (E. Ballón Aguirre, Ed.). Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en 1979).