

#27

DES-MADRE: MELANCOLÍA DEL LENGUAJE EN *TRILCE*

Juan de Miquel

Universitat Pompeu Fabra

<https://orcid.org/0000-0001-7824-4679>

Artículo || Recibido: 14/11/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.16

juandemiquelf@gmail.com

Ilustración || © Isela Leduc – Todos los derechos reservados

Texto || © Juan de Miquel – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || Este artículo propone una interpretación del problema del lenguaje en *Trilce*, de César Vallejo, a partir del concepto de «melancolía» tal y como ha sido desarrollado por Kristeva. En concreto, entendiendo la «ausencia» como requisito de la operación semiótica occidental, trataremos de mostrar en qué sentido el duelo por la pérdida de la «madre» (o lo que Kristeva llamaría la «Cosa») es, en tanto que tema poético (es decir, no como duelo del «autor», sino del texto), indesligable de la crisis del lenguaje tríllica. En el mismo sentido, recurriremos a la noción agambeniana de «infancia» para ahondar en el conflicto mediante el cual la voz tríllica renuncia, en su luto, a constituirse como sujeto del discurso, aunque sin entregarse por ello a la experiencia muda.

Palabras clave || *Trilce* | César Vallejo | Melancolía | Kristeva | Crisis del lenguaje | Infancia

Des-mare: malenconia del llenguatge a *Trilce*

Resum || Aquest article proposa una interpretació del problema del llenguatge a *Trilce*, de César Vallejo, a partir del concepte de «malenconia» tal i com ha estat desenvolupat per Kristeva. En concret, entenent l'«absència» com a requisit de l'operació semiòtica occidental, intentarem mostrar en quin sentit el dol per la pèrdua de la «mare» (o el que Kristeva anomenaria la «Cosa») és, com a tema poètic (és a dir, no com a dol de l'«autor», sinó del text), indesligable de la crisi del llenguatge tríllica. En el mateix sentit, recorrerem a la noció agambeniana d'«infància» per a aprofundir en el conflicte mitjançant el qual la veu tríllica renuncia, en el seu dol, a constituir-se com a subjecte de discurs, si bé sense entregar-se, per aquest motiu, a l'experiència muda.

Paraules clau || *Trilce* | César Vallejo | Malenconia | Kristeva | Crisi del llenguatge | Infància

Un-mother: Melancholy of language in *Trilce*

Abstract || This article suggests an interpretation of the problem of language in César Vallejo's *Trilce* based on the concept of “melancholy” as it has been developed by Kristeva. Specifically, parting from an understanding of “absence” as a requisite for Western semiotic operations, we will attempt to show in which sense the loss of the “mother” (or what Kristeva would call the «Thing») is, as a poetic

topic (that is, not as the “author’s” but as the text’s mourning), inseparable from the Trilcean crisis of language. In the same way, we will turn to Agamben’s notion of “infancy” to delve into the conflict through which the Trilcean voice refuses, in its mourning, to establish itself as a subject of discourse, without, however, indulging in mute experience.

Keywords || *Trilce* | César Vallejo | Melancholy | Kristeva | Crisis of language | Infancy

0. Introducción

Que el término *melancolía* sea, habida cuenta de su recorrido histórico, impreciso y tal vez indefinible está en solidaridad con la naturaleza misma del fenómeno, toda vez que aceptemos que el melancólico es principalmente un taciturno o, en términos de Kristeva, un «incrédulo del lenguaje» (Kristeva, 2017: 30). Y, si la melancolía se manifiesta como una incredulidad del lenguaje, entonces tampoco podrá hablarse de ella sin traicionarla; pero, como lo contrario sería simplemente callarse, podemos intentar recurrir, para explicarla, a la teoría psicoanalítica y, en concreto, a los conceptos de *Verneinung* —denegación de la pérdida necesaria para el advenimiento del símbolo¹— y *Verleugnung* (o *desmentido*), aplicado este ya no solo a la relación del fetichista con su fetiche —que en la teoría freudiana (Freud, 1976: 149) sustituye al objeto ausente pero, al mismo tiempo, recuerda perpetuamente su ausencia—, sino a la relación del atrabiliario con la palabra: mientras que el hablante normal niega la pérdida, olvida la arbitrariedad de los signos y «se hace uno con su discurso» (Kristeva, 2017: 71), el sujeto melancólico encuentra en aquellos el signo mismo de la pérdida que estos prometen suplir —promesa que, por supuesto, queda siempre por cumplir—. Elevando el razonamiento freudiano a principio general de la semiótica moderna, puede decirse entonces que todo símbolo es (en tanto que susceptible de ser desmentido) el «símbolo de algo y de su negación» (Agamben, 2016: 246), y que también el propio acto de significar, a la vez que —fiel a la etimología del vocablo *símbolo*— une lo dividido (significado y significante se encuentran en el signo), significa la misma división (significado y significante son mutuamente irreductibles) merced a la cual existe. Todavía más: lo que en Freud era una parafilia específica consistiría en realidad en una «fractura original de la presencia que es inseparable de la experiencia occidental del ser», fractura que, por lo demás, es precisamente la que posibilita el acto de significar (2016: 229). De este modo, reconocer la imprecisión o maleabilidad histórica del término *melancolía* no debería eximirnos de definirla ya con una cierta precisión, a saber: como un «fetichismo del lenguaje» o relación ambivalente con la ausencia que la significación impone, y, desde esta perspectiva, la afirmación de que la melancolía es definitoria de la «sensibilidad del hombre contemporáneo», como dijera Klibansky en su prólogo a *Saturno y la melancolía* (Klibansky, 1991: 21), adquiere un sentido distinto y concreto: sería así en la medida en que la experiencia occidental del ser es experiencia del lenguaje².

De acuerdo con lo expuesto, la creación literaria dará testimonio, según el caso, de dos afectos opuestos, la tristeza (porque el signo significa la ausencia de lo significado) y la alegría, «triumfo» del artificio y de la traducción: gracias a la *tekhné*, algo (y no solo una carencia) ha sido significado (Kristeva, 2017: 39). En freudiano: la alegría es *Verneinung*, la tristeza es la *Verleugnung* de esa misma *Verneinung*. Así, las distintas manifestaciones de la moderna crisis del lenguaje (conciencia del abismo entre significado y significante o

<1> «“Perdí un objeto indispensable que resultaba ser, en última instancia, mi madre” parece decir el hablante. “Pero no, la volví a encontrar en los signos, o mejor, porque acepté la pérdida no la he perdido (he aquí la denegación), puedo recuperarla en el lenguaje”» (Kristeva, 2017: 60).

<2> Priorizar la interpretación kristeviana de la melancolía no equivale, en modo alguno, a negar su deuda con una tradición filosófica y médica que viene pensando la melancolía desde la Antigüedad (y en particular con la vertiente seudoaristotélica que hace del melancólico un individuo excepcional y particularmente dotado para la poesía), ni la familiaridad de la melancolía psicoanalítica con el fenómeno tal y como lo entendiera la teoría médica de la Modernidad temprana, caracterizado en su expresión más básica por las emociones de miedo y tristeza (Gowland, 2006: 97); pero merece la pena recordar que esta «family resemblance» está llena de «significant discontinuities» (2006: 81).

entre signo y referente y, en algunos casos, «retórica del silencio», o sea, renuncia más o menos ostensiva al comercio con las palabras) pueden leerse en el marco del problema de la pérdida y del duelo; y esto no vale solamente para el caso más obvio, a saber, esa Viena *fin-de-siècle* que asistió al «fin de un mundo (y de un mundo no sólo austriaco)» (Casals, 2003: 30) y fue, por ello, capital de la *Sprachskepsis* (2003: 38), sino también para el vanguardismo no siempre jocoso de un poemario como *Trilce*³.

1. Lo inexpresable y la inexpresabilidad en *Trilce*

La crítica vallejana tradicional coincide generalmente en hablar del autor de *Trilce* como un poeta que no renuncia a la lógica representacional, sino que, en todo caso, la extrema. Así Pascual Buxó, que distingue la poesía «retórica», que tiene por principio el denotar objetos comúnmente reconocibles (aunque en forma velada o desplazada, es decir, valiéndose de recursos retóricos), de la «antirretórica» (la vallejana), que, hurtándose a la sensibilidad compartida, denota una realidad para la que no existen todavía palabras, sirviéndose para ello de un lenguaje que no forma parte de lo colectivo ni, por tanto, de lo inteligible; de esta forma, cuando la poesía retórica —representada por el Samain de T55⁴— se vuelve un conjunto de fórmulas fosilizadas y pierde de vista su premisa, es decir, la realidad precisamente, podemos decir: «Samain resulta traductible pero insignificante; Vallejo significativo pero intraductible» (Pascual Buxó, 1992: 23-24). Insignificante —el primero— porque ha dejado, precisamente, de traducir; significativo —el segundo— porque traduce con ambición radical, porque busca acercarse a lo real inmediato, captarlo en toda su desnudez y plasmarlo en «un mensaje unívoco o casi unívoco» (1992: 19). En la misma línea se expresa Yurkievich cuando defiende que Vallejo trata de transmitir una «percepción original» del mundo o «experiencia directa de la realidad» previas al ordenamiento de esta o de aquel mediante el sistema lingüístico (Yurkievich, 2002: 20). En una palabra: Vallejo es un poeta que se ocupa de lo real, y lo abstruso de los poemas contenidos en *Trilce* demuestra lo exigente de su esfuerzo.

Hallamos en Ferrari una idea semejante: «se trata de lograr que el poema dé cuenta inmediatamente del flujo confuso de la vida afectiva, de las violentas contradicciones del pensamiento, como si la palabra escrita emanara directamente de la tensión de la vida» (Ferrari, 1972: 239). Sin embargo, esta está matizada gracias a dos observaciones relevantes: primero, que «si tal propósito hubiera de ser llevado a sus últimas consecuencias, el poema, en tanto que estructura, dejaría de ser» (1972: 240), y, segundo y más importante, que la tarea poética de Vallejo no tiene por único objetivo «expresar lo inefable», sino también «decir la imposibilidad de decir» (1972: 192).

Tomemos por caso los famosos versos de T2: «¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE» (Vallejo, 2018: 48). Poca duda cabe de que, en

<3> Valga lo dicho para, en la línea de la nota anterior, explicitar, por perogrullesco que sea, que la melancolía que aquí interesa no es la «psicológica», o sea, la del hombre Vallejo —sin duda dolorido y quizá traumatizado por una serie de acontecimientos que lo zarandearon entre 1918 y 1921, iniciados con la muerte de su madre, que lo «enlutó irremediamente para el resto de sus días» (Larrea, 1978: 22), y terminados con una estancia de varios meses en prisión que, para su «hipersensibilidad en gran medida infantil», supuso «un tormento indecible que psicológicamente lo descompuso» (Larrea, 1978: 56-57)—, sino la del propio texto según lo muestran sus tensiones internas.

<4> Siguiendo a Julio Ortega en las notas a su edición (2018), favorecemos la denominación T55 a *Trilce* LV, etc.

efecto, se habla aquí de una suerte de realidad prelingüística, que, por no haber sido todavía mediada por la lengua, aparece como carente de forma y de límites: «Lomismo»⁵. Esta realidad «padece» el proceso de nominación, que, fijándola, la cercena o aniquila. Poca duda cabe, también, de que, desde el momento en que la voz poética acuña *Lomismo*, este se constituye como signo, es decir, como la unión de un significante con un significado (el cual presupone a su vez un referente), y lo que esto implica es que podemos leer T2 no solo como una lamentación por el hecho de que lo real sea mediado y dividido por la lengua (digamos: al poner nombres a las cosas, cercenamos y falseamos Lomismo: el nombre que Lomismo padece es cada uno de los nombres de las cosas), sino también por el hecho de que ya para referir esta lamentación deba hallarse una forma de designar lo real, hacerle padecer «nombre nombre nombre nombrE»: el nombre que Lomismo padece es, para empezar, el nombre *Lomismo*. El texto referiría aquí, entonces, su propio desasosiego por tener que denotar positivamente aquello a lo que solo puede aludirse por una suerte de *via negationis* (aunque sin misticismo alguno): no procede hablar de Lomismo, porque el mero hecho de nombrarlo es ya una aporía (decir lo indecible). Podemos como mucho decir algo de sus efectos (que, en todo caso, no constituyen cualidad positiva suya alguna), y aun esto de forma poco clara: que «heriza nos», es decir, que nos hiere (si es que *heriza* = *eriza* + *herida*⁶), que produce una sensación escalofriante (si lo que eriza son los pelos), que despierta una respuesta defensiva (toda vez que nos remite a las púas del erizo). Por lo demás, la idea de que Lomismo es algo contra lo cual conviene defenderse está ya tácitamente incluida en la misma forma interrogativa: preguntar por el nombre de algo implica precisamente la voluntad de, dibujándole un contorno y situándolo en un lugar —convirtiéndolo, en fin, en un objeto—, protegerse contra lo que Chantal Maillard llamaría la «náusea ante esa infinitud que asoma cuando las cosas pierden los límites que los nombres les confieren» (Maillard, 2008: 31); y que en este caso la pregunta se manifieste en forma precaria («¿Qué se llama...?») y la respuesta no asegure nada sino que prolongue y se complazca en la náusea es, claro está, perfectamente coherente con lo que venimos diciendo, a saber: que el poema habla de no poder o no querer ejercer la violencia de hablar (esto es: de hablar de algo).

¿Intento, pues, de transmitir los datos inmediatos de la conciencia mediante un «mensaje unívoco»? Sin obviar la lectura fenomenológica de *Trilce*, la actitud que aquí nos interesa observar es el constante doblarse de la poesía sobre su propia insuficiencia, es decir (según ha escrito a otro propósito José Ángel Valente), su insistente forzar a la palabra «a decir en su misma precariedad, y sólo en ella, la imposibilidad del decir» (Valente, 2000: 203).

<5> Vale la pena destacar que el término *Lomismo* concuerda con una imagen habitual del pensamiento sin lenguaje, tal como, por ejemplo, lo describe Saussure: «rien n'est distinct avant l'apparition de la langue» (Saussure, 1995: 155). (Poco importa, por lo demás, que nos refiramos aquí a la «realidad» o al «pensamiento», pues, evidentemente, si de lo que se está hablando es de lo preconceptual tampoco cabría todavía establecer una distinción —necesariamente lingüística— entre ambos: Lomismo pertenece igual al adentro que al afuera, o, más bien, no hay en Lomismo adentro ni afuera.)

<6> Así lo cree también Meo Zilio (1967: 46).

2. Lo elegíaco

Trilce se publica en 1922, esto es, veinte años después de esa «Carta de Lord Chandos» de Hofmannsthal en que la crisis del lenguaje se expresaba de forma perfectamente inteligible; en *Trilce*, la explicación contradictoriamente nítida del derrumbe lingüístico ha dejado de ser posible. Aunque no faltan referencias más o menos explícitas al cese de la competencia lingüística («la gran boca que ha perdido el habla» (Vallejo, 2018: 262)), a la resistencia autónoma del medio de expresión («La creada voz rebélase y no quiere / ser malla, ni amor» (2018: 59), «Y hasta la misma pluma / con que escribo por último se troncha» (2018: 163)) o a la reticencia del propio hablante («Si al menos el calor (—Mejor / no digo nada» (2018: 163)), el desmoronamiento del lenguaje no necesita en realidad ser aludido, puesto que es ya mostrado cada vez que se manifiesta la imposibilidad de aludir a cualquier (otra) cosa. Y que es pertinente recalcar la naturaleza melancólica de esta crisis lo puede corroborar una lectura de los tres poemas que hablan de la madre y su pérdida: T23, T28 y T65, que se cuentan también entre los más inteligibles y los que —por lo tanto— más tematizan el duelo.

T23 es una elegía a la madre desaparecida que establece, desde los primeros dos versos, una contigüidad entre el objeto *madre* y el objeto *comida* —el signo «madre» puede ir asociado sinonímicamente, en la primera estrofa, a «tahona» (lugar de la comida) o a «yema» (comida en sí) (2018: 129); en la segunda, la madre se perfila como un ave que alimenta a sus crías indigentes; en la tercera, su papel nutricio se extiende al ámbito del tiempo: madre que da la vida, pero también, puesto que distribuye el tiempo a su voluntad, madre deificada—, hasta que, a partir de la cuarta estrofa («Madre, y ahora!» (2018: 129)), a la ausencia de la madre responden el absurdo y la impotencia: con renovado pero frustrado canibalismo infantil, el yo lírico se lamenta de que sus «puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar» (2018: 129) y se revela incapaz de tragar una miga (lo cual puede ser una metáfora del nudo en la garganta lo mismo que, más literalmente, una alusión a la renuncia luctuosa a la comida), sirviéndose pues del campo semántico del alimento (la comida no deja de ser un símbolo del afecto materno, como evidencia de nuevo la expresión «tierna dulcera de amor» (2018: 129)) también para expresar el dolor de la pérdida. Y, en la última estrofa, el silencio de la madre ausente revela un mundo absurdo: en concreto, es absurda, juzgada desde la inocencia infantil, la obligación existencial de participar en la economía, y además en una basada en la escasez («cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo») y ya no en la abundancia (el «pan inacabable») (2018: 130). El mundo infantil se desvanece, y el mundo adulto que viene a ocupar su lugar carece de sentido.

Por su parte, T65 anticipa el regreso del yo poético al hogar y su reencuentro simbólico con la progenitora fallecida, de quien busca una «bendición» (2018: 304) y a quien transforma en objeto de culto

o, de nuevo, en divinidad (en un engrandecimiento que hace del padre, por su parte, un ser pequeño y humilde y no cónyuge, sino hijo de la madre); la operación culmina en la última estrofa, donde el esqueleto de ella («la columnata de tus huesos» (2018: 305)) se vuelve templo indestructible, inmune incluso a la fuerza del Destino. En esto se reconoce también la condición de «edificio» que ha adquirido la madre por su relación metonímica con la casa: «tu arco de asombro, / las tonsuradas columnas de tus ansias», «los dobles arcos de tu sangre» (2018: 304). Si los arcos son la puerta de regreso al seno materno como único hogar posible, las columnas son las que sostienen: de ahí el peligro de desmoronamiento y la necesidad de «[plasmear] tu fórmula de amor / para todos los huecos de este suelo» (2018: 304).

En su comentario al poema, Ortega considera que el sintagma «muerta inmortal» es un «audaz oxímoron para recobrar a la madre en el habla más que en el viaje», pero sin olvidar que, en el sintagma, *inmortal* complementa a *muerta*: «es inmortal en tanto muerta; no es inmortal porque esté, ahora, viva». El adverbio deíctico *así*, que lo custodia en ambos flancos, reitera «la “verdad” de la recuperación: es en el poema donde la madre está muerta pero es inmortal» (Ortega: Vallejo, 2018: 310). Ciertamente, aquí la *Verneinung* opera con nitidez. «El símbolo se construye por la denegación (*Verneinung*) de la pérdida», que supone su simultánea aceptación (Kristeva, 2017: 43): la palabra intenta o simula recuperar el objeto perdido, haciéndolo —pues ya no es objeto sino palabra, y por tanto maleable— universal e inmortal; a su vez, la recuperación («inmortal») solo es exitosa en la medida en que se asume la pérdida («muerta»)⁷.

T28, finalmente, ahonda en el tema del absurdo como consecuencia de la orfandad. Es elocuente la cuarta estrofa:

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 (Vallejo, 2018: 150).

en que la imposibilidad de comer nada que no provenga de la madre es enfatizada por el trato privilegiado (doblemente destacado por las mayúsculas y su disposición en el espacio) que se le da al significante *MADRE*. ¿Restauración del objeto perdido (*Verneinung*) o constatación impotente de su ausencia (*Verleugnung*)? Diríase que su énfasis al intentar lo primero provoca lo segundo. En la segunda estrofa, la voz lírica se pregunta:

<7> La idea de recuperar a la madre fallecida aparece, por lo demás, en otros lugares de la escritura vallejana, como en cierta carta de 1918 a su hermano Manuel en que se manifiesta «seguro de que mamacita está viva, allá en nuestra casita, y que mañana o algún día que yo llegue, me esperará con los brazos abiertos, llorando mares» (Vallejo: 2011: 97), o en el relato «Más allá de la vida y de la muerte», publicado en 1922, cuyo narrador-protagonista —que vuelve a casa ansiando el «pezón eviterno, siempre lácteo de la madre; sí, siempre lácteo, hasta más allá de la muerte» (Vallejo, 1996: 99)— se reencuentra asimismo con la madre muerta, en una escena entre conmovedora y cómica que termina con él riendo «con todas mis fuerzas» (Vallejo, 1996: 30).

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

Cómo iba yo a almorzar nonada (2018: 150).

La madre (o, en sentido metonímico, el alimento que ella proporciona), que es lo único que le sería deglutible al hablante, no puede ya ser devorada. Pero en el verbo *asomar*, que expresa dos posibles movimientos —de dentro hacia fuera o de fuera hacia dentro—, late también el sentido de que las palabras no pueden formularse en la boca del yo: la madre no puede ya decirse, e intentarlo solo conduce a la *Verleugnung*, esto es, a la conciencia de que de la madre no se dice más que su falta.

3. La MADRE y la Cosa

Se habrá hecho ya evidente que esta madre mitificada o deificada (esta MADRE) es en *Trilce* más que un objeto concreto y delimitado cuya pérdida se llora: si así fuera, habría ciertamente duelo (es decir, elegía, y por lo tanto consuelo, al menos en potencia), pero no melancolía, que es «duelo patológico» (Freud, 1979: 248), o sea, duelo que no puede o no quiere ser superado. La explicación freudiana de la melancolía es que consiste en la reacción a una pérdida no registrada en la conciencia, cuyo objeto queda, por tanto, invalidado para su sustitución; Agamben, en cambio, propone —en diálogo con Freud— que se trata más bien de un simulacro del luto, en que el sujeto se comporta como si se hubiera producido tal pérdida, para, al menos, gozar de la fantasía de haber gozado; la melancolía sería entonces la «capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable» (Agamben, 2016: 53). Este duelo es, así, la manifestación de un Eros perverso, que, puesto que no puede o no quiere satisfacer su deseo, se comunica con su objeto bajo la forma de la negatividad y hace de aquella ausencia su razón de existencia. Por eso la melancolía (o su versión religiosa medieval, la acidia) no es lo contrario del deseo, sino del *gaudium* (2016: 31).

Algo parecido sostiene Kristeva cuando habla del apego melancólico a la Cosa, la cual, en oposición al objeto («la constancia espacio-temporal que verifica una proposición enunciada por un sujeto dueño de su decir»), se define como «lo real rebelde a la significación, polo de atracción y repulsión, morada de la sexualidad de la cual se extrae el objeto del deseo» (Kristeva, 2017: 28), aunque esto último a condición de desaparecer ella misma: por eso allí donde hay devoción a la Cosa (como es el caso del melancólico) no puede haber satisfacción de deseo alguno, porque no se distinguen, en rigor, los objetos de dicho deseo; y por eso también «se entiende que la retirada melancólica es una fuga frente a los peligros del erotismo» (2017: 175). De ahí que la trílca sea una sexualidad intelectual, como en T13 (donde el verbo más repetido —hasta cuatro veces—

es *pensar*: «Pienso en tu sexo», «Oh Conciencia, / pienso, sí en el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede»⁸ (Vallejo, 2018: 88)), o una sexualidad truncada, como en T9:

Vusco volvvver de golpe el golpe.
[...]
Busco volvvver de golpe el golpe.
[...]
Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
[...]
Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía (2018: 72).

La Cosa, que «toma para lo imaginario la consistencia de una madre arcaica» (Kristeva, 2017: 161), es para el melancólico «un bien supremo innombrable [...] que solo la devoración podría indicar, pero que ninguna palabra es capaz de significar» (2017: 28). Es, de hecho, ese mismo afán, entre hambre y deseo sexual indefinido, de un bien supremo innombrable, de una «merienda succulenta de unidad» (Vallejo, 2018: 329), la que condena al yo poético de *Trilce* al sinsentido. El absurdo es también un refugio, aunque poco habitable, contra la crudeza de la carencia: «Absurdo, sólo tú eres puro» (2018: 336). Si el hablante ideal cree poseer los objetos en la medida en que los nombra (y no reconoce que nombrarlos es nombrar su ausencia), el hablante melancólico cree poseer la Cosa en la medida en que la calla, en que nunca la traduce del todo. Por eso el absurdo es, en Vallejo, un efecto doloroso de la orfandad —sin la Cosa/MADRE, nada tiene sentido— pero una protección contra algo peor: la reconciliación con el lenguaje, negación explícita pero admisión implícita de la pérdida o (todavía peor) de la inexistencia de la Cosa/MADRE, que, hasta entonces, sigue viva en el murmullo intraducible del poeta. Hablar con sentido es poner fin al luto; resistiéndose a la significación, el hablante trílrico opta en su lugar por prolongar la relación fantasmática con lo supremo ausente.

4. Lenguaje infantil

La crisis lingüística que toma cuerpo en *Trilce* puede explicarse, así pues, por la relación entre la pérdida de la Cosa/MADRE y el sinsentido (el rechazo de la significación), pero puede también (y complementariamente) asociarse a lo que en *Trilce* se llama «mayoría inválida de hombre» (Vallejo, 2018: 107). La desconfianza de yo trílrico hacia el lenguaje tiene que ver, en efecto, con una minoría de edad e incluso con una «infancia», si bien el lenguaje infantil no se encuentra solamente en aquellos poemas que reproducen el habla del niño (por ejemplo, las meteduras de pata del yo poético de T3: «¡el mío es más bonito de todos!» (2018: 51)), sino en cada uno

<8> Nótese de paso lo erróneo de atribuir la conversión final, en el mismo poema, del sintagma «estruendo mudo» en la exclamación «¡Odumodneurtse!» (Vallejo, 2018: 88) a un intento «balbuceante», que no llega ni a onomatopeya, de expresar el placer orgásmico (Meo Zilio, 1967: 27-28): la reversión de un sintagma, letra por letra, está entre las operaciones lingüísticas menos espontáneas, exactamente al contrario que la onomatopeya y el balbuceo.

de los desplazamientos y deformaciones que los signos padecen («todas no están mías» (2018: 63), «Ese no puede ser, sido» (2018: 91), etc., etc.).

En realidad, el sintagma «lenguaje infantil» sería un oxímoron, toda vez que, siguiendo a Agamben, la infancia es precisamente lo inefable (Agamben, 2010). Si la Modernidad, por un lado, ha constituido al sujeto moderno como nada más que sujeto del discurso —siendo el lenguaje un *a priori* y una condición necesaria del *ego cogito*, de forma que «“ego” es aquel que dice “ego”» (2010: 60)— y, por el otro, ha establecido la «experiencia pura» como «experiencia muda», esto es, prelingüística o extralingüística, resulta de ello que no es en el sujeto donde puede darse la experiencia, sino fuera de él, a saber: en la infancia, que no puede decirse. Por su parte, infancia y subjetividad no son dos segmentos de tiempo separados por un corte nítido sino dos posibilidades sincrónicas que se constituyen mutuamente —«la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia» (2010: 64-65)—: la infancia no desaparece, más bien es «algo que todavía no ha dejado de acaecer» (2010: 68).

Así, lo infantil no es tanto la ingenuidad de ese hablante desprotegido que, en T3, intenta tranquilizar a sus hermanos y a sí mismo asegurando que «Madre dijo que no demoraría» (Vallejo, 2018: 51) como la angustia —y esto lo hallamos, de una manera u otra, en todos los poemas— de un sujeto que a ratos se querría adulto, amo y señor de su discurso, pero que padece una vez y otra la amenaza de la infancia, esto es, de la incompetencia lingüística. La «mayoría inválida de hombre» lo es porque el yo no puede constituirse sin conflicto como sujeto en el lenguaje y, al mismo tiempo, tampoco puede refugiarse en la experiencia muda, que es necesariamente extrasubjetiva.

Este conflicto puede rastrearse en T27:

Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable
cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para este no saber donde estar.
No entremos. Me da miedo este favor
de tornar por minutos, por puentes volados.
Yo no avanzo, señor dulce,
recuerdo valeroso, triste
esqueleto cantor.
Qué contenido, el de esta casa encantada,
me da muertes de azogue, y obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad.
El chorro que no sabe a cómo vamos,
dame miedo, pavor.

Recuerdo valeroso, yo no avanzo.

Rubio y triste esqueleto, silba, silba (2018: 147).

El texto nos habla de un «chorro» que parece representar a un «buen recuerdo», caracterizado con matices muy diversos: es entre cómico y siniestro («Rubio y triste esqueleto» que canta y silba), un «señor fuerte» y «valeroso» (en oposición al yo, que es cobarde o al menos está atemorizado), y un «implacable / cruel dulzor» —oxímoron nada absurdo, porque la causa del temor del yo podría ser menos el contenido del recuerdo (bueno y dulce) que el hecho mismo de recordar—. El otro elemento principal del poema, la casa, es más difícil de situar. En la primera estrofa, parece ejercer de contraste del recuerdo, como único refugio contra el chorro, solo lugar «entero» donde sí se puede estar. En cambio, la segunda se abre con una exhortación contradictoria —«No entremos»— y en la tercera la casa aparece asociada al esqueleto: está «encantada», es tóxica y parece que, como haría un recuerdo secuestrador, imposibilita la participación del yo en el presente. La casa podría simbolizar, entonces, tanto el habitáculo mental en que el yo se refugia contra un pasado que llama con vehemencia a la puerta como el espacio memorístico en el que el yo no se atreve a adentrarse. Por si fuera poco, en esa misma estrofa en que la casa es caracterizada negativamente y vinculada, por tanto, al recuerdo se hace evidente su oposición al chorro: las tomas (*toma*: ¿conquista?, ¿porción?, ¿toma de un medicamento?, ¿toma de corriente?: no cabe descartar del todo ningún sentido, aunque el más razonable sea el último) han sido bloqueadas por ella, es decir que su plomo impide, precisamente, el flujo de algún chorro que sería, ahora, benigno (es porque falta ese chorro que está «seca [la] actualidad»).

Conceptualmente tampoco caminamos en tierra firme. El recuerdo está vinculado a la muerte a través del muy explícito símbolo del esqueleto, lo cual es congruente con una imagen de aquel como peso muerto, como cadáver que no ha sido debidamente enterrado; pero no deja de haber en el esqueleto una alusión implícita a la muerte que aguarda al otro lado, esto es, la muerte del yo que será y no solo la del yo que fue. La declaración «yo no avanzo» podría leerse, entonces, no solo como una reticencia a adentrarse en el espacio oscuro de la memoria, sino también a avanzar en el camino (chorro, que, según Ortega, es sinécdoque de río (Ortega: Vallejo, 2018: 149)) de la vida, por miedo a la misma y a la muerte. Esta lectura es congruente con la subordinada especificativa que acompaña a *chorro* en la última estrofa: «que no sabe a cómo vamos», y que señalaría la incertidumbre a la que debería someterse un yo que quisiera cambiar la seguridad de la casa por «este no saber donde estar». Por otro lado, llama la atención que el primer «Yo no avanzo», que en otras circunstancias podría expresar sin problemas la dirección del río de la vida hacia la muerte lo mismo que la dirección del cauce del recuerdo hacia el interior del yo, esté precedido por el enunciado «Me da miedo este favor / de tornar por minutos, por puentes volados», lo cual expresa, no un avance, sino un (qui-

zá imposible y en todo caso indeseable) retroceso, de modo que la oración «yo no avanzo» no parece querer añadir nueva información («me da miedo regresar, pero tampoco avanzo»; es algo como ese *pero* lo que nos faltaría para defender esta lectura) sino reiterar de forma paradójica el miedo expresado («me da miedo regresar, por eso no avanzo»: la falta de conector favorece la lectura de «yo no avanzo» como enunciado consecutivo más que adversativo, porque este exigiría una marca).

En el nivel representacional como en el simbólico, pues, podemos leer en el miedo al chorro la angustia del yo poético al regreso de la infancia en forma de recuerdo, miedo asimismo infantil («me da miedo ese chorro» ya es, en sí, una afirmación infantiloides) que nos indica que el hablante ya está, de hecho, instalado en el objeto temido. Hay, entonces, al menos dos ambivalencias: por un lado, el recuerdo (cruel dulzor) se teme y se aprecia; por otro, la infancia es a la vez el lugar al que se teme llegar y el lugar desde el que ya se habla, tal la casa, que es, como veíamos, espacio de la infancia y refugio contra ella: «me da entero bien» y «me da muertes de azogue».

En el plano metapoético, son precisamente estas ambigüedades, que imposibilitan dotar al texto, no ya de un sentido definitivo, sino de una base proposicional mínimamente sólida, las que hacen de la escritura poética trílrica una escritura infantil en el sentido explicitado: como tensión del sujeto entre dos imposibilidades, la de apresar los signos (madurez lingüística) y la de encararse a lo inefable (regresión infantil), ante lo cual resta solamente el anuncio angustiado: «Yo no avanzo». Recordemos, en fin, que la casa no le proporciona al yo un entero lugar *contra*, sino «entero / lugar *para* este no saber donde estar» (la cursiva es nuestra). El lenguaje en *Trilce* no es la casa del ser, o, si lo es, es una «casa encantada», que no ofrece el amparo de un suelo firme y un techo seguro. Dentro o fuera de ella, el hablante trílrico —ni infante ni sujeto— se halla siempre a la intemperie.

5. Conclusión

Hemos tratado de ahondar en el problema trílrico por excelencia — el problema del lenguaje— a partir de lo que creemos es el afecto trílrico por excelencia (aunque desde luego no el único), a saber, la melancolía, estableciendo una asociación entre ambos que no siempre ha sido reconocida por la crítica. Para ello, hemos tenido que relegar el aspecto fenomenológico de *Trilce* para insistir, en su lugar, en su dimensión metapoética, dimensión que, por lo demás, no solo es explícita en la obra de Vallejo sino que podríamos decir que —si es cierto que, como afirma Heidegger, lo propio de un verdadero poeta en tiempos de penuria es que la pregunta por el camino y por el destino de la poesía pertenezca en sí misma a su poesía (Heidegger, 1998: 201-202 y 238)— permea implícitamente toda gran obra poética moderna, incluida, por supuesto, la que nos ocupa. Lo que esperamos haber mostrado es que la muerte de la madre, en

tanto que tema poético, sirve de correlato a la crisis del lenguaje, en lo que podríamos describir como un «desmadre», entendiendo con ello la confluencia de los dos sentidos de la palabra: por un lado, y literalmente, la pérdida de la figura materna (o, más exactamente, la pérdida imaginaria de la Cosa) y el consiguiente duelo y, por el otro, el «caos», esto es, la falta de asidero de los signos, rebeldes a la exigencia de sentido, cuyo requisito, como hemos visto, es la denegación de la ausencia mediante una operación que nunca logra, en el fondo, dejar de referirse a la misma. El apego a la Cosa, y por tanto al absurdo, es entonces lo que, en la lógica interna de *Trilce*, explica la aporía de un «lenguaje infantil» que, puesto que renuncia al consuelo (esto es, al sentido), evita —en tanto en cuanto es «infantil»— situarse en la subjetividad plena; pero que al mismo tiempo —y puesto que no deja de ser «lenguaje»— rechaza el silencio de la experiencia pura.

En cualquier caso no está de más, para acabar, recalcar aquí algo que, aunque evidente, no ha sido explicitado todavía, a saber: que, contra cierta noción spinoziana de los afectos, en las páginas de *Trilce* la potencia poética proviene precisamente de la melancolía. A algo así se refiere la voz poética cuando habla del «cercenado, increado / brazo» de la Venus de Milo (Vallejo, 2018: 177) con elocuente sinonimia —lo perdido es también lo que está por crear— o cuando exclama: «Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!» (2018: 178). Es porque algo falta que algo puede ser dicho y es porque nada puede, en rigor, ser dicho hasta el final que hay que seguir diciéndolo siempre. Luto inacabable y lucidez del sinsentido, la melancolía es por lo mismo espuela del lenguaje, al cual, exigiéndole lo imposible, impide la estasis de satisfacción. Y, así, el último verso de *Trilce*: «Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!» (2018: 356), evoca la dinámica aporética de la poesía, que avanza hacia lo imposible, lo indecible o lo impensable guardándose bien de llegar nunca a su término. No puede llenarse el mar: por eso mismo, siempre tiene que llover.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2010): *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G. (2016): *Estancias*, Valencia: Pre-Textos.
- CASALS, J. (2003): *Afinidades vienesas*, Barcelona: Anagrama.
- FERRARI, A. (1972): *El universo poético de César Vallejo*, Caracas: Monte Ávila.
- FREUD, S. (1976): *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. XIV.
- FREUD, S. (1979): *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. XXI.
- GOWLAND, A. (2006): «The Problem of Early Melancholy», *Past & Present*, vol. CXCII, 1, 77-120.

- HEIDEGGER, M. (1998): *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza.
- KLIBANSKY, R. (1991): «Prólogo» en Klibansky, R.; Panofsky, E.; y Saxl, F.: *Saturno y la melancolía*, Madrid: Alianza, 11-21.
- KRISTEVA, J. (2017): *Sol negro*, Terrades: Wunderkammer.
- LARREA, J. (1978): «Vallejo. Poeta absoluto» en Vallejo, C.: *Poesía completa*, Barcelona: Barral, 9-142.
- MAILLARD, C. (2008): *En la traza. Pequeña zoología poemática*, Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- MEO ZILIO, G. (1967): «Neologismos en la poesía de César Vallejo» en V.V.A.A.: *Lavori della sezione Fiorentina del gruppo ispanistico*, Florencia: Casa Editrice G. D'Anna, 11-98.
- PASCUAL BUXÓ, J. (1992): *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, México, D.F.: UNAM.
- DE SAUSSURE, F. (1995): *Cours de linguistique générale*, París: Éditions Payot & Rivages.
- VALENTE, J.A. (2000): *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Barcelona: Tusquets Editores.
- VALLEJO, C. (1996): *Narrativa completa*, Madrid: Akal.
- VALLEJO, C. (2011): *Correspondencia completa*, Valencia: Pre-Textos.
- VALLEJO, C. (2018): *Trilce*, Madrid: Cátedra.
- YURKIEVICH, S. (2002): *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*, Barcelona: Edhasa.