

CRITICANDO AL CRÍTICO

Julio Carmona

Lima, Perú

Resumen

Se hace una crítica a un texto (también de crítica literaria) que busca explicar cómo en el poema XXXVI del libro *Trilce* de César Vallejo, no solo se propone una poética (una especie de propuesta sobre lo que es la poesía para el autor en referencia). Siendo el punto de partida un acierto, no así lo es la conclusión. Esta última, que es la propuesta crítica que aquí se confuta, es analizada y puesta en entredicho, interpretando el poema mismo de manera distinta.

Abstract

A critique is made of a text (also literary criticism) that seeks to explain how poem XXXVI of the book Trilce by César Vallejo not only proposes poetics (a kind of proposal about what poetry is for the author in question). While the starting point is clear, the conclusion is not. The latter, which is the critical proposal being challenged here, is analysed and questioned, interpreting the poem itself in a different way.

Introducción

Leyendo el trabajo de crítica literaria de Dominic Moran, titulado «Fuentes de *Trilce* XXXVI»*, se puede ver en él que, en dicho poema, se hace la propuesta de una poética. Y, en efecto, leído y releído el poema, no puedo hacer menos que admitir dicha sugerencia. Yo no soy renuente a reconocer los aciertos de los críticos en sus interpretaciones y/o valoraciones. Es más no acostumbro a descalificar lo que opinan sobre la poesía de un poeta: cada quien —como yo mismo— es responsable de sus aciertos y de sus ridículos. No obstante, soy renuente a admitir, con la misma tolerancia, que del poema se saquen conclusiones sobre el estado de ánimo del poeta en sí o sobre su ecuanimidad, o que se llegue a conclusiones que equiparen lo dicho por el poeta de la realidad con las *emociones* que él tenía de esa realidad antes o al momento de escribir sobre ella (esto, a mi entender, deviene especulación si no «adivinación», impertinentes). Hay una regla común en la crítica literaria, y es esta: que no es lo más recomendable sacar conclusiones interpretativas a partir de fragmentos aislados de un poema. En concordancia con estos planteamientos, voy a hacer un análisis totalizador del poema estudiado por Dominic Moran.

Manos a la obra

De acuerdo con lo expresado arriba, no dejo de reconocer que es respetable lo dicho por este autor sobre las fuentes que atribuye a CV en relación con las teorías biológicas de Ernst Haeckel y Charles Darwin, como sustentadoras de una concepción de la realidad. Y admito también que CV, al parecer, pudo haber tenido acceso a las obras de esos autores, en especial las que el autor dice que giran en torno a ciertas partes del cuerpo como elementos que la evolución biológica no ha suprimido no obstante ser injustificada su presencia (como es el caso del dedo meñique o las tetillas del hombre).

Es más, ratifico mi adhesión a lo considerado por Dominic Moran de que el texto analizado constituye uno de los poemas de *Trilce* —entre otros— que tiene las características de una poética. Dice Moran: «Varios críticos han observado con razón que Tr. XXXVI es una especie de manifiesto o “Arte poética”» (op. cit.: 56). Partiré yo de esta premisa. Pero lo haré para deslindar del tipo de poética que Moran dice estar ilustrando. Es así que cito la última parte de su artículo (que es continuación de la cita precedente):

Espero haber demostrado —dice— que es un “Arte poética” revolucionaria abocada a marcar el comienzo de una nueva época, en la que no solo se anuncia, sino que también se efectúa estilísticamente la transición de la anticuada estética modernista a una nueva estética “científica”. Apropiándonos de un par de términos de la teoría de los actos de habla, podríamos calificar al poema de “emisión realizativa” o “acto perlocutivo”, que simultáneamente pone en práctica lo que describe (Ibíd.).

Me hago partícipe de la observación de Moran, de que, en el poema como *poética*, no solo se enuncia una concepción poética, sino que se la pone en práctica con el poema mismo. Transcribo la primera estrofa:

«Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!

Comencemos por los dos primeros versos. Moran dice que «El famosísimo verso inicial de Tr. XXXVI sexualiza de forma deliberadamente provocadora la advertencia de Cristo, de que “Es más fácil que un camello pase por un ojo de aguja que el que un rico entre en el reino de Dios”» (op. cit.: 48). Y, en realidad, a mí me parece que la ‘provocación deliberada’ viene, no del poeta sino del crítico. Porque si él mismo ha dicho que el poema es un texto que propone una poética, pregunto: ¿qué tienen que ver con esta el ‘camello’ y el ‘ojo de la aguja’ para ser interpretados como símbolos sexuales? Copio aquí la parte conclusiva de la interpretación de Moran sobre lo sexualizado de esta estrofa: «... y de allí en adelante nos encontramos con una serie de referencias afines (“enfrentados”, “a las ganadas”, “conflicto/ de puntas que se disputan”), todas las cuales indican una actividad sexual violenta e incluso bestial» (Ibíd.). Todo lo cual me sigue pareciendo fuera de contexto, en tanto en la relación sexual no hay tal *enfrentamiento* ni las partes están en *conflicto* ni, mucho menos, que sean *puntas que se disputan*.

Lo que me parece destacable, más bien, es la relación que hay entre este poema y el otro de *Poemas humanos*: «Intensidad y altura», que también tiene visos de postular una

poética, por la razón de que en ambos se trata del plural de primera persona: *nosotros* («pugnamos», «enfrentados», y en el poema contrastado leemos: «Vámonos pues por eso a comer hierba»), para aludir a la confrontación que se da entre las dos tendencias literarias (realista y formalista) cuyas características del *orden* y la *aventura* son resaltadas por Guillermo de Torre, cuando dice que son «los dos extremos polares de la línea evolutiva trazada por el espíritu innovador durante los últimos lustros, en el lapso interbélico» (1960: 11).¹ Incluso, para ilustrar mejor esta clasificación, De Torre dice haberla tomado de un poema de Apollinaire, y cita de él estos versos: «Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention de l'ordre et de l'aventure.» (Yo juzgo esta larga disputa de la tradición y de la invención / del orden y la aventura). Pudiéndose entender —en el caso de Vallejo— que los poetas de ambos «polos» están en ‘pugna, enfrentados y a las ganadas’ por demostrar cada quien que son los que logran pasar por ese ‘ojo de aguja’. Y si se coteja el poema «Intensidad y altura» se ve que el locutor poético propone lo que él quiere hacer al escribir, o lo que él cree que debe ser la poesía, y opone a esto el resultado de lo que no quiere hacer, o lo que no es la poesía:

Quiero escribir, pero me sale espuma
.....
Quiero laurearme, pero me encebollo

Volviendo a la primera estrofa del poema XXXVI, en el tercer verso se lee: «Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo», y el locutor poético no hace sino complementar a los versos precedentes en el sentido de que se estaría exacerbando esa pugna con el despropósito de «buscar la cuadratura del círculo», es como si «casi» se estuviera logrando esa avidéz, que es equivalente a creer que se está haciendo lo que hace el amoniaco con el agua, cuya disolución es hacedera y para múltiples usos, según la química.² Y los versos siguientes de la estrofa dan a entender que quienes pretenden eso, con actitud obsesiva, se convierten en seres partenogénicos, que tienen en sí mismos la posibilidad de autogenerarse, por ser andróginos: macho/hembra a la vez, y dice que se asumen así ‘a raíz de tener probables senos’ (órganos atrofiados en el hombre): elemento este que le sirve a Moran para establecer la fuente de Darwin/Haeckel, pues son ellos que tratan este tema, pero que —bien visto— es un tópico común en el imaginario social. Y frente a esa tendencia poética de llegar a esos extremos de individualismo (en lucha estéril por ser los elegidos de dios) se desprende que el locutor poético se siente alejado de ella, pues concluye que esa es ‘precisamente la raíz de cuanto no florece’. Paso a analizar ahora la segunda estrofa:

¿Por ahí estás, Venus de Milo?³
Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilus, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de iminencias, laceadora

del paréntesis.

«¿Por ahí estás, Venus de Milo?», pregunta el locutor poético, porque la Venus es el paradigma estético del arte griego, clásico, ordenado, y es en ese lugar (indeterminado: «por ahí» en el que, sin embargo, apenas se la vislumbra, a la Venus). Y al preguntar: ¿por dónde está?, la respuesta implícita es: —Por ahí—, ese «por ahí» es tan vago, tan inasible: «tan ala, tan salida, tan amor» (como dice de su madre el locutor poético en «Los pasos lejanos» de *Los heraldos negros*). Pero, ¿por qué se encuentra así la Venus de Milo? Porque su estado de «orden» ha sido *quebrado* más de una vez. Porque la tendencia de la «aventura» la tiene postergada. Pero, antes de proseguir con este análisis, cito la interpretación que hace Moran:

«Puesto que el poema acentúa la naturaleza arbitraria y sin fin directriz de la lucha por la vida, en la que nada llega nunca a un estado de plenitud o permanencia, (1) cabría preguntarnos por qué Vallejo representa a la manca Venus de Milo mecida en los “brazos plenarios de la existencia”. (2) ¿No incurre así en una contradicción que socave la coherencia fundamental del poema?» (3) (Ibíd.)

En principio, me parece apresurado —cuando recién ha terminado de analizar la primera estrofa— concluir que el poema (lejos de su condición de *poética*) esté acentuando «la naturaleza arbitraria y sin fin directriz de la lucha por la vida». Esto es lo que le atribuye el crítico para hacer calzar al poema con la concepción científica de Darwin/Haeckel, la misma que puede ser cierto que fuera conocida por el poeta, pero que no necesariamente ha sido asumida por él, y menos que esa sea la orientación que propone el poema, ya que la constatación de que existe una realidad contradictoria, ello no implica que esta se dé como irreversible, y menos que este pensamiento se quiera prescribir como propio del poeta o del poema.

En segundo término, considero que no es que el locutor poético esté haciendo la representación de la Venus *mecida* en los «brazos plenarios de la existencia». La Venus está representada en su incapacidad, ella «manquea» apenas (por la indefensión en que la han dejado los movimientos de aventura), pero aun tiene la capacidad de pulular (bullir, moverse, diseminarse) ¿dónde?: ‘en las entrañas de los brazos plenarios de la existencia’; es decir: la Venus tiene «la inmanente dignidad de la existencia»⁴, «de esta existencia» —enfatisa CV— «que todaviiza / perenne imperfección»: no es que la existencia sea imperfecta desde siempre y para siempre, sino que *prolonga el todavía* de la imperfección, o sea que sí es una existencia perfectible.

En tercer lugar, no es que Vallejo haya incurrido «en una contradicción que socave la coherencia fundamental del poema». Lo que en todo caso debe preguntarse el crítico es lo siguiente: ¿No estaré pidiendo que el poema tenga coherencia con lo que yo interpreto?, si lo que debe exigirse el crítico es hacer que *su interpretación sea coherente* con el poema que analiza.

Hasta aquí he analizado los seis primeros versos de la segunda estrofa del poema XXXVI de *Trilce*, en cotejo con la interpretación de Moran. Los versos que siguen, relacionados siempre con la Venus de Milo, no hacen sino confirmar la propuesta vallejana de una *poética del equilibrio*⁵, porque no es como dice Moran al final de su artículo que esté desechando «la anticuada estética modernista [en transición] a una nueva estética

“científica”», porque CV sabe que la estética modernista era usufructuaria del clasicismo griego, y ve en este, a través de la figura de la Venus de Milo, una apoyatura para «todaviizarlo».

Luego, el locutor poético pasa, a partir del verso sétimo, de la segunda persona (tú: que es como se dirigía a la Venus en los versos anteriores) a la tercera persona (ella: que es como la presenta ahora a los lectores). Cito, otra vez, los versos aludidos:

Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilos, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

Y así la presenta: ‘revolviéndose con su cercenado, increado brazo, tratando de encodarse’, dando a entender que no ha desaparecido, que se resiste a desaparecer, con su brazo cercenado (aquel que los movimientos de aventura insisten en cercenar), que es al mismo tiempo un brazo increado, que necesita ser creado (o recreado), y con ese muñón todavía tiene ímpetu para «encodarse», para tomar impulso. Y lo hace...

a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilos, aunes que gatean/
recién, vísperas inmortales.

Y cabe preguntarse: ¿sobre quiénes se impulsa la manca?, y la respuesta es: sobre «verdeantes guijarros gagos». No lo hace sobre piedras graníticas sino sobre *trocitos* de ellas (guijarros) que, además están a la intemperie *enverdecidos* por la humedad del campo y sin ser bien hablados, sino tartamudos, *gagos*. Y lo hace sobre «ortivos nautilos», es decir, ‘moluscos marinos’ (nautilos) que salen de la oscura profundidad del mar hacia el orto del sol (ortivo alude al orto o salida de un astro), y, finalmente, se impulsa sobre «aunes», es decir, sobre poetas que *aun* no son, que *gatean* «recién, vísperas inmortales», pero que son los futuros poetas que quedarán para siempre: «vísperas inmortales». Estos proyectos de poetas se relacionan con la última estrofa del poema «Oración del camino» de *Los heraldos negros*, que aquí cito:

*Queda un olor de tiempo abonado de versos,
para brotes de mármoles consagrados que hereden
la aurífera canción,*

es decir, que el pasado revive en el presente, con nuevos brotes, herederos de la canción. Y, es más, también se puede ilustrar con los versos iniciales del poema LXXVII de *Trilce*:

Graniza tanto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad.

La relación temática es obvia. «Graniza tanto», es decir hay tantas agresiones, tanta intolerancia que el locutor poético siente que eso ocurre para hacerle recordar que él ha sufrido esas embestidas que sufren los poetas noveles, y eso es un aliciente para que el locutor poético se sienta en la obligación de acrecentar los logros de la poesía que otros han ido forjando sin mezquindades y que él sabe que ha «recogido del hocico mismo / de la tempestad». Entonces, la Venus de Milo es la «Laceadora de inminencias, laceadora / del paréntesis», esa estética antigua (representada por la Venus) todavía está a la caza no de «eminencias» sino de *inminencias*, de aquello ‘que está próximo a ocurrir o es muy próximo en el tiempo’, y ¿por qué es «laceadora del paréntesis»?., porque ella está allí, en cada pausa, en cada detención o parada que se realiza en medio de la actividad poética.

A continuación, analizaré la última estrofa (dejando en suspenso la penúltima). Confutando, primero, lo que hace Moran con ella. Por eso, creo pertinente citarla (lo que no hace Moran):

Tal siento ahora al meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.
¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!

Sobre la base científica de Haeckel y Darwin, dice Moran: «Según se cuente, el meñique coincide con el día jueves, el quinto día de la semana, y así el más inútil de las excrescencias corporales adquiere un propósito, por más modesto que este sea». Y continúa Moran: «Huelga decir que esta asociación entre los días de la semana y los dedos de la mano es completamente arbitraria (1), pero resulta suficiente para sacar al poeta de su acceso de “rabia” e inducirlo a formular la exhortación desafiante con que pone fin al poema» (2).

Primero. Leída la cita, y en relación con lo que sigue, hay cierta ambigüedad en lo ahí expresado, pues se presta a interpretación; por un lado, que la relación entre ‘dedos y días es una asociación hecha por el poeta’ o, por otro lado, que tal relación es hecha por quien hace la crítica, y que, en ambos casos, es ‘arbitraria’. Ahora bien, si es por lo segundo, yo digo que toda interpretación es arbitraria, hasta la que —supuestamente— más se acerca a la idea original del poema, puesto que quien debe dirimir esta controversia es el poeta, y él ya no está para hacerlo.

Segundo. Ahora bien, lo dicho en esta parte, precisamente, está haciendo lo que recusé al comienzo de este artículo: de cargar al poeta —literalmente— un estado de ánimo: «rabia», por ejemplo. Y —peor aun— si se está insinuando que con la interpretación (reconocida como «arbitraria») se puede «sacar al poeta de su acceso de “rabia”», pues no se puede decir que esa interpretación sea la que coincide exactamente con los referentes con los que cargaba el poeta a sus versos. Si lo que se está haciendo es la interpolación de un sentido accesorio, extra-poético y «arbitrario», no se ha de aventurar sugerir que dicha interpretación es la que induce al poeta (?) «a formular la exhortación desafiante con que pone fin al poema».

Lo que yo creo que se debe sacar en claro respecto del dedo meñique es que, en esa situación de rivalidad por obtener la calificación de poeta, este se siente como el dedo meñique en su mano: desamparado, desterrado del ámbito de la poesía. No se olvide que — según los biógrafos de CV— en Trujillo sufrió vejaciones no solo verbales sino materiales (agresión física), y en Lima, un desinterés agresivo. Y así como él cree que su dedo meñique ‘no debe serle’: que está demás en su mano, es decir «que está en sitio donde no debe», igualmente el locutor poético advierte la ausencia de su persona en esa realidad que *denuncia*. Y es esa situación de rivalidad —que deja, en la mayoría de los casos, en indeseada orfandad a los poetas noveles— la que ‘le inspira rabia’; pero «inspirar» no es estar ya con rabia, sino que se siente en el ánimo el despertar de un sentimiento como el aludido: es esa *situación de rivalidad* la que le inspira ese sentimiento de rabia. Y por eso lo morigera y dice que ‘lo azarea’, es decir, lo enoja, lo enfada (que es lo que significa «azarear» y no es lo mismo que sentir rabia). Y lo más terrible es que ese «sitio» en que *se está* y no se debería estar, constituye un callejón sin salida porque «no hay cómo salir de él». Pero obsérvese que — como ya dije antes— el locutor poético atenúa, modera esa situación, y agrega que sí hay una salida: «haciendo la cuenta de que hoy es jueves», es decir, un sitio en el que el tiempo es un eterno retorno: ayer, hoy y mañana, siempre son iguales: siempre jueves.⁶ Pero eso no es lo que CV propone como solución, sino como lo hace en «Intensidad y altura»:

¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,

Es decir, la solución es hacer un llamado a los litigantes, en especial a sus opuestos en concepción poética: «¡Ceded al nuevo impar!»: No opongáis resistencia al poeta novel, al «nuevo impar», que no es igual a ellos como individuos. Y además les dice que no pierdan de vista que el estar en orfandad no es estar en derrota, porque esta también potencia: y el «nuevo impar» debe sentirse «potente de orfandad». Y es así que lo ha sugerido en la penúltima estrofa que, ahora sí, transcribo para después analizarla.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!

En los dos primeros versos el locutor poético hace la distinción de dos grupos de interlocutores: sus afines y sus contrarios: un *ustedes* (ausente en el verso, que serían sus afines) y el «vosotros» (presente en el verso como sus contrarios). Y hasta en el tercer verso se dirige a ambos y les dice que ‘la seguridad de la Armonía’ no es segura, y menos que sea igual (dupla) para ambos. Y lo mismo se debe hacer con la simetría: tampoco es una realidad segura o que deba tenerse como inamovible. No se olvide que tanto la armonía como la simetría son puntos de base de la tendencia del orden. Y el locutor poético no se enfada con ella. Y lo interesante es que lo vuelve a plantear en el poema LXXVII. Dice:

para dar armonía,
hay siempre que subir ¡nunca bajar!

¿no subimos acaso para abajo?

Si en esta encrucijada temporal, la Venus de Milo está abajo, entonces no se tiene por qué quedarse con ella: ¡hay que subir! Porque si seguimos junto a la Venus de Milo estaremos bajando a su estar. Y se debe asumir que ‘se sube para abajo’, porque si en este nuevo tiempo se sube por encima de donde está la Venus de Milo, seguramente se alcanzará una altura considerable que también tendrá su declive. Esta propuesta vallejana del *subir para abajo*, tiene su antecedente en la poesía mística española. Sea esta muestra poética de Santa Teresa de Jesús:

Aquella vida de arriba
que es la vida verdadera,
hasta que esta vida muera,
no se goza estando viva;
Muerte, no me seas esquivia,
viva muriendo primero,
que muero porque no muero.⁷

¿Y no fue, acaso, que así ocurrió con CV: que subió a dónde hoy se encuentra cuando bajó a la tumba? Pasando ahora al otro verbo imperativo: «Intervenid» (que suena casi a una orden) es mucho más categórico que «rehusad», y se puede colegir que lo usa para exhortar a sus afines, pidiéndoles que intervengan en el conflicto «de puntas que se disputan»: de opuestos que antagonizan «en la más torionda de las justas», o sea: en la más *genésica* de las contiendas: no se pierda de vista que se trata de la creación (o procreación) poética, y «torionda», según el diccionario: «Se aplica al ganado vacuno que está en celo, en especial a la vaca». Y en la justa de la poesía, quien está en celo es ella: la poesía. Se trata entonces de ensartarla como al ojo de una aguja.

Sin embargo y para concluir, queda por aclarar lo dicho por Moran respecto a que «Varios críticos han observado con razón que Tr. XXXVI es una especie de manifiesto o “Arte poética”, pero ninguno ha logrado explicar exactamente qué tipo de “Arte poética” es, o cuál sería su propósito fundamental». La expresión «varios críticos» es muy vaga, y no se puede constatar lo que dice Morán respecto de su *fracaso* por «explicar exactamente qué tipo de “Arte poética” es» ni sobre «cuál sería su propósito fundamental». Pero sí se puede opinar sobre lo que Moran dice haber resuelto sobre el particular.

Dice que «es un “Arte poética” revolucionaria abocada a marcar el comienzo de una nueva época». Y en esto estamos de acuerdo porque el resultado de esa poética, vallejana, que no solo enuncia su concepción de la poesía, sino que la realiza, se demuestra con el testimonio contundente de su obra total. Sin embargo, en lo que sí discrepo de Morán es que diga que esa poética «efectúa estilísticamente la transición de la anticuada estética modernista a una nueva estética “científica”». Sobre la primera observación en lo que respecta a «la anticuada estética modernista» ya he adelantado algo arriba que aquí puedo complementar, respecto del calificativo de «anticuada» aplicado a la estética modernista, porque todavía no lo era al momento de ser escrito el poema tratado, y en este —justamente, lo he dicho— se

valora su nexa con la poesía de la «clásica era» (que, aun hoy, puede —como también lo precisaba Marx— «procurarnos goces estéticos y se consideren en ciertos casos como norma y modelo inaccesibles»).

Pero, aparte ese desliz venial, lo que sí me parece exagerado y hasta inapropiado es el otro calificativo que Moran adosa a la «poética» del poema en cuestión, como *tránsito a una estética “científica”* (las comillas son de Moran, no así la cursiva). Porque estoy seguro que él sabe que toda estética y toda poética lo son: como ciencias del arte y de la poesía, respectivamente. Pero son ciencia de su propio objeto no porque estén relacionadas con las ciencias de la naturaleza, que es lo que se filtra de lo expuesto por Moran al sustentar sus alcances en los vínculos que él dice haber descubierto entre las teorías de los biólogos Haeckel y Darwin y el trabajo poético de César Vallejo, al extremo de llegar a decir que «El argumento determinante a favor de esta interpretación es —me permito sugerir— la deuda profunda que tiene con el pensamiento de Haeckel, deuda que he intentado identificar y dilucidar a lo largo de estas páginas» (op. cit.: 56).

Y yo creo que las deudas son reconocidas por los propios deudores o por los acreedores (y en ambos casos es imposible que se pueda dar), pero no por terceros, que es el caso de Moran. Y en el caso de CV, su poema habla por sí solo. Cualquier interpretación sobre él es arbitraria, incluida la mía, y, por supuesto, también la de Moran.

Notas:

* Dominic Moran, «Algo más sobre las fuentes de *Trilce* XXXVI», en: Varios, Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre. Lima: Cátedra Vallejo, pp. 45-56.

¹ Torre, Guillermo de (1960). *La aventura y el orden*. Buenos Aires: Losada.

² «El amoníaco o amoniaco es un gas que disuelto en agua puede usarse en infinidad de casos, especialmente como limpiador del hogar. Sus propiedades lo convierten en un producto muy apropiado para eliminar suciedad y manchas de numerosas superficies».

³ CV, a un año y un mes de estar en París, escribió esto: «Entre la Manca de Milo y una madre que da a dos manos el seno a su bebé, yo, naturalmente, me inclino entre ambas: las dos puede ser la mujer al mismo tiempo». («Las mujeres de París», de 1924, en: B-1987: 26). En esta cita, reafirma su vocación por una poética/estética de equilibrio.

⁴ «Todo cuanto existe, digno es de entrar en la obra de arte, porque todo goza de la inmanente dignidad de la existencia. El arte no distingue cosa sucia o inferior. La distinción de cosa sucia podrá venir del estómago. Lo de cosa inferior, del cerebro. El corazón no tiene nada que ver en estas diferenciaciones. Un gran dolor, un inmenso placer, hacen olvidar lo sucio y lo inferior, nivelándolo todo en emoción» (B-1973-3: 51).

⁵ Un equilibrio que se puede ilustrar con la siguiente precisión de Baudelaire: «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable» (cit. por Guillermo de Torre en A-1960: 12). De lo que se trata dirá De Torre, citando a Unamuno, es de «la eternización de la momentaneidad» (op. cit.: 110).

⁶ Es la permanencia de lo fugaz de que trata Guillermo de Torre, recuerda el soneto de Quevedo cuando en dos momentos de su ya citado libro, dice: «Siempre he recordado aquel soneto de Quevedo que comienza: “Busca en Roma a Roma, ¡oh peregrino!” Y concluye así: “¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme y solamente / lo fugitivo permanece y dura...”» (pp. 12 y 110).

⁷ Cit. por Helmut Hatzfeld (1955). Estudios literarios sobre mística española. Madrid: Gredos. p. 243.

© RUNA YACHACHIY
Revista digital, Berlín, 2024
ISSN 2510-1242
www.alberdi.de