



HAL
open science

Trilce LVII y la Persistencia del Pharmakon

César Jumpa Sánchez

► **To cite this version:**

César Jumpa Sánchez. Trilce LVII y la Persistencia del Pharmakon. Vallejo & Company, 2022.
hal-04661501

HAL Id: hal-04661501

<https://hal.science/hal-04661501v1>

Submitted on 24 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Trilce* LVII y la Persistencia del *Pharmakon

César Jumpa Sánchez

Universidad de París Nanterre

En el dossier de Sien en Trilce (1922-2022) —la última publicación colaborativa de la revista Mar con Soroche, en conjunto a Cæsura Magazine y el Instituto VASINFIN— me topé con la sorpresa de que el poema LVII hubiera quedado intacto, tal y como Vallejo lo propuso: «para el latido lacio y contra toda corrección». Es por eso por lo que ofrezco aquí un comentario en relación con el proyecto creativo que se viene llevando a cabo en conmemoración del centenario de Trilce.

LA ANTESALA CINEMATOGRAFICA

Evocaremos, como punto de partida, el ensayo de Juan Carlos Cabrejo (2020) sobre las correspondencias textuales, remitidas a *Trilce* IV, IX, XII y XLIX, con las visuales en ciertas películas de David Cronenberg (*Videodrome*, *Crash* y *eXistenZ*). El estudio se basa en una aproximación al *ser así* de cualidad híbrida: maquinista y humana, acuñada como «la Nueva Carne». Éste, asimismo, resalta la extensión y el traslape intersemiótico entre los medios artísticos, de los cuales Vallejo hace uso en su faena por liberarse de una restricción fisiológica, impuesta por fuerzas sociales externas que lo someten y acechan constantemente, ya de por sí fuera del control del yo-poético. A través de tales sugerencias, y de manera análoga, esta transposición nos servirá como hilo conductor para el análisis a seguir.

Cotejando las correlaciones específicamente, el vínculo que nos interesa lo construyó el cineasta británico Danny Boyle en *Trainspotting* (1996), durante las secuencias de ingesta del fármaco, con efectos visuales que pretenden emular el cambio de conciencia realizado en el consumidor. Aquellas astucias del celuloide anticipan a otras *mise en scène* de novelas como *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998) de Hunter S. Thompson adaptada por Terry Gilliam y *Requiem for a Dream* (2000) de Hubert Selby Jr. adaptada por Darren Aronofsky. Desde este punto de vista, consideramos que el opio aparece en algunas instancias en la obra del período limeño del escritor peruano, notablemente en su cuento «Cera» de *Escalas melografiadas* (1923). Póstumamente se re-introducirán las «píldoras de opio» en «Las ventanas se han estremecido», uno de sus *Poemas en prosa*.

¿Por qué, entonces, recalcar el uso de un derivado: la heroína (diacetilmorfina) en el tercer verso, proveniente de la flor de la amapola, que es la *adormidera*? La respuesta yace en la representación de una pérdida anónima, ocasionada por la extracción de cualquier referente circunstancial o anecdótico, el cual atañe a las vivencias del autor (e.g. encarcelamiento, amorío condenado, bohemia, etc.) identificadas por otros críticos como los rasgos principales del poemario. Aquel mismo ambiente imbuye a sus lectores con un potencial de corte místico y revelador. Ejemplos abundan en la monografía *Pharmako/Poeia* de Dale Pendell, cuando él nos insta: «Pero si el dolor espiritual proviene del interior de ti mismo, ¿cómo podrías escapar jamás? Y hay un *feedback loop* particularmente pernicioso en la narcomanía: la presencia del «aliado» en tu cuerpo impide el propio trabajo espiritual necesario para aliviar la presión, así que la presión aumenta.» (p. 138)

Tipográficamente, el poema reproduce este «circuito de retroalimentación» al concentrarse en cuatro estrofas: tres de ellas con 4 versos, y solo una, la tercera, con 3. El último verso: «Y el éste y el aquél» parece haberse extraviado de la uniformidad expresiva, otorgándole una suerte de desdén programático a la totalidad del conjunto léxico. La edición Cátedra de *Trilce* recolecta las variadas perspectivas críticas que ha suscitado este poema, tanto de Jean Franco (1976) como de Alberto Escobar (1973), aunque sin incidir en el carácter farmacológico de su impulsión. Solamente en el poema XXI: «En un auto arteriado de círculos viciosos» Julio Ortega indaga sobre la posibilidad, según Neale-Silva y Xavier Abril, de una «referencia al uso de drogas, aunque de forma indirecta» (T. 122). Entonces, en el poema LVII deducimos que por más efímera que sea la manifestación del narcótico, éste se asemeja a una señal, o palabra crucial, para el desarrollo de una dinámica que expresa la moción dialéctica entre estos polos opuestos:

Veneno <—> Remedio

Prisión <—> Libertad

Traición <—> Lealtad

Abordaremos estas dicotomías a partir de cada estrofa con más detalle, recorriendo la línea de pensamiento derrideana, en cuanto a la evolución de las acepciones del término Φάρμακον [pharmakon] a lo largo de la historia occidental, integrando las nociones que bordean el carácter de su ambigüedad. El enlace es antiquísimo, y se basa en un comentario de Platón respecto a Thoth, dios egipcio creador de la escritura: «[Su] intención declarada fue darle valor a su

producto, él *hace girar* a la palabra alrededor de su extraño e invisible pivote, y lo presenta bajo uno solo, el más alentador, de sus *polos*. Esta medicina es benéfica, esta produce y repara, acumula y remedia, aumenta la sabiduría y reduce el olvido.» (Derrida 120) Acerca de tal definición de la escritura como *pharmakon* volveremos al final de esta nota, y especularemos acerca del transvase que sedimenta la intención de Vallejo al redactar este poema.

DESGLOSES POÉTICOS

(V.1) Craterizados los puntos más altos — Sobresale la imagen de los muchachos (*mates*) de *Trainspotting* inoculándose, riéndose y mirando el techo hendido por el desgaste de años de inatención. Se representa aquí el vacío de la intoxicación a la que conduce este tipo de consumo deliberado y no restringido. Hay una resonancia con los versos de *Trilce XXXIX*: «Sonrío aún más, si llegan todos/ a ver las guías sin color/ y a mí siempre en punto». Mark Renton, el protagonista del filme, durante la escena de su sobredosis, se hunde en una especie de hoyo elástico, desde el que es transportado por Swanney, su propio proveedor de heroína, hacia un taxi rumbo a la sala de emergencias. Esta secuencia reitera la profundidad de la estratificación en sus percepciones hacia el nivel más marginal.

(V. 2 y 3) los puntos del amor, de ser mayúsculo, bebo, ayúno, ab-/sorbo heroína para la pena:

En el tercer verso aparece la clave del texto como tal, de la que se desarrollará enteramente la trama del poema. El ser en su mayoría de edad —aludiendo a «esta mayoría inválida de hombre» de T. XVIII— cavila sobre su condición en un ambiente despojado de cualquier significado jovial. Beber y ayunar son dos preparativos equiparables antes del consumo de un opioide, pues ambos pueden revelarse de tal modo, tanto corporal como espiritual. Siguiendo este curso, sintonicemos la escena de acumulación de abarrotos en *Trainspotting*. Renton clava unas tablas en la puerta para bloquear acceso a su habitación. Digamos que este *ab-sorber* no es específico, pues puede referirse a modalidades tan distintas como la inyección intravenosa, la absorción intranasal, el acto de fumar, o a su acceso por vía de un supositorio —ésta última es por la que opta el protagonista para despegarse de su mal hábito—. Además, aparece el encabalgamiento en dicho punto, lo que agrega esa pausa tipográfica, escenificando el momento de la ingesta como secuencia álgida en la que la conciencia empieza a trastornarse. Se ingresa al paraíso artificial del individuo. El guion (-) bien puede representar gráficamente el pinchazo de la jeringa suministrado por el sujeto.

(V. 3 y 4) para el latido lacio: El narcótico ejerce un cambio drástico en el bombeo cardiaco (sin vigor) que el corazón experimenta, por lo que se explica una de las posibles causas de esta pena. La enunciación se asemeja a la de un soliloquio, o monólogo interior, aunque no tiene mucho de sentimental. En la película, Renton apela a menudo contra su estado marginal, bajo un alto grado de ofuscación que se debe a su desgracia y adicción. En adelante, se alude a la imagen del «chivo expiatorio» mediante la pulsación versificada que Vallejo provee. El movimiento es paralelo al de un proceso psicoanalítico. En efecto, el estado esencial inducido por la heroína puede traducirse en una postura comatosa, degradada. Derrida explica: «Según una operación, la cual deberemos recordar más tarde, [Platón] recomienda de excluir [al *pharmakon*] del espacio social, de expulsarlo o sustraerlo: incluso ambos a la vez, por medio de la prisión, donde él no recibirá más la visita de hombres libres sino solamente la del esclavo que les traerá la comida; y que luego lo someterá a la privación de sepultura.» (120-21).

(V. 4) y contra toda corrección: De este modo se nombra el objetivo del sujeto, a quien no le importa lo que piensen los demás. En su estado actual, éste ha sobrepasado los límites impuestos por una sociedad capitalista, por la que se siente apresado en varios sentidos: «Escoge la vida. Escoge un empleo. Escoge una carrera. Escoge una familia. Escoge un pinche televisor grande, escoge lavadoras, carros, reproductores de discos compactos, y abridores de lata eléctricos», nos anuncia Renton al inicio. Visto de otra manera, esa *corrección* es sinónima a una *rehabilitación*, en el caso de alguien que es juzgado por las normas socioeconómicas de la metrópoli, en tanto que habitante sometido a una escala jerárquica de dominación. Desde aquí examinaremos la similitud entre la situación de Renton con la del encarcelamiento de Vallejo en Trujillo, de noviembre de 1920 a febrero de 1921, etapa importante en la germinación de *Trilce*. Por otra parte, dado que Renton decide fugarse del *rehab center* en una de las escenas, su acción no solo demuestra disidencia e inconformidad contra el *establishment*, sino también una necesidad fisiológica que lo mantiene a la deriva.

La segunda estrofa amplifica la sensación de extrañamiento, ya de lleno bajo el efecto del opioide. Las dos preguntas retóricas son respondidas al instante, sin titubeos, socavadas por un yo-poético invadido por la euforia (transitoria) que se vierte en su figura y recorre cada retazo de su ser:

¿Puedo decir que nos han traicionado? (V. 5). El verso podría ser otro guiño hacia la figura del chivo expiatorio, siguiendo la perspectiva de Platón en *Fedro*. Este *scapegoat* plantea

no haber sido engañado, ya que está asumiendo su deber como liberador de las masas, a las que por la tradición occidental se les atribuye un carácter decadente. Esto conlleva al poeta a deducir «**¿Que todos fueron buenos? Tampoco.**» (V.6) Incrementa la certeza de que hay gente poderosa jalando los «hilos de su marioneta», pues la sustancia que éste consume también lo envenena y lo anquilosa. En general, durante el periodo de la Antigua Grecia, eran las personalidades más influyentes del pueblo quienes exigían la destitución de los esclavos y criminales, en busca de apaciguar los múltiples males que acaecían sobre la comunidad, tales como la peste, la sequía, o la hambruna.

Globalmente, se percibe un grado de desconfianza por parte del hablante, tal vez un chispazo de paranoia, algo que éste trata de explicar en su interior —propiciándose de un monólogo aparte— con el fin de volver a la calma psicósomática. Uno de los efectos mayores de la sustancia que lo exaspera es el estancamiento. El individuo hace hincapié en el deterioro de su autoestima para asegurarse de que permanecerá de «**buena voluntad**» (v. 7) a toda costa. Este modo de *self-evaluation* nos sugiere al «**ser así**» (v. 8), que cierta resonancia mantiene con el engranaje filosófico heideggereano, fundado en la desolación del «ser para la muerte». Ese estado simula asimismo uno de los efectos del *pharmakon*, a saber, la constante sensación de un vacío metafísico que envuelve al narrador de los sucesos.

La tercera estrofa integra un panorama introspectivo. La destilación psicotrópica se convierte en paradigmática —observando el caso del típico *junkie*— tras el objetivo de modificar los planos de su conciencia con la mayor intensidad en el tiempo más corto. Nos resta la pregunta: ¿cuál es el verdadero propósito del consumo? De acuerdo con Ortega: «[...] se trata de un poema donde el planteamiento existencial se define como una variación frente a las codificaciones: «contra toda corrección», y «junto... a lo indebido» sugiere opciones morales que, en el balance de exploraciones y frustraciones del monólogo que es el poema, evidencian la indeterminación del sujeto en la experiencia.» (T. 270)

La auto-inepación: «**Y qué quien se ame mucho!**» (v. 9) establece el núcleo de la relación entre todos los significantes del texto, pues delimita las cargas emocionales —las que al principio objetivaban tanto la culpabilidad del individuo como la de su grupo social—, para de inmediato estallar en la expresión de una actitud derrotista: «**Yo me busco [...] en vano: nada alcanzó a ser libre.**» (vv. 9-11) Presentimos el toque al fondo de su «designio» como usuario, luego de un descenso por la espiral de la toxicomanía, asimilando la temática de *Trainspotting*. En suma, lo que por otro lado «explicita la convicción del narrador respecto a una poética de la

reclusión» (T. 269), en la película ese comportamiento es exhibido en las recaídas recurrentes de Renton, o en su alarde compulsivo cuando rebate su propio estado de dependencia, pero que en realidad lo constriñe a un encierro alegórico.

En la cuarta estrofa se determina una resolución al dilema que agobia al protagonista. En el caso del yo-poético vallejiano, la variación de sus posturas morales es identificada por Francisco Leal, en su ensayo sobre el impacto del consumo de opio del poeta durante la etapa de creación que nos incumbe: «El relato [Cera] de Vallejo tampoco busca comprender o presentar esos extravíos desde una literatura anclada a la más tradicional moral burguesa: la prohibicionista, que impone costumbres, consumos y rechazos a partir de su moral y beneficios.» A mi parecer, la búsqueda de Vallejo se centra en la ruptura ante toda corriente tradicionalista, propulsando el texto hacia una nueva enunciación, como si fuese un trovador de antaño que versifica desde sus orígenes. De otra manera, sería como alguien que da salto libre hacia un abismo del tras cual solamente en el encierro llegaría a descifrarse: **«A que no me atrevo a cerrar la quinta ventana» (v. 13)**. Intuimos que esta vía de escape resulta la chance más plausible de redención, algo como un *margin* de riesgo insondable con el que el poeta contiene y mediante el cual Renton puntualiza su condición tras la huida del centro de rehabilitación.

UN DESENLACE HIPODÉRMICO

Cabe sostener que la escena más recalcitrante, en lo que se refiere a nuestro análisis, es la que enfoca a Renton recuperándose en su habitación bajo tutela parental. El «ser así» (v. 8), plantado en el centro mismo del poema, retoma la actitud que Vallejo emplea a lo largo de *Trilce* en cuanto al sujeto que asume su propia libertad, por sus propios medios, para transmitir el legado de un estado de conciencia en incesante reconstrucción. Del mismo modo, los estragos realizados por los camaradas Spud, Sick Boy, Begbie y Tommy, quienes comparten sus andanzas con Renton, salen a relucir durante esta escena decisiva. Ésta se asemeja a una vorágine de alucinaciones caóticas que nos recuerdan a los ensueños góticos de Thomas De Quincey en su ensayo *Confesiones de un comedor de opio inglés* (1821).

Volcando todo su arsenal poético, Vallejo diseña, desde lo más profundo, una mecánica singular para reafirmar el despecho humano, una vez que el más mundano estímulo (*pharmakon*), ya sea benéfico o contraproducente, se convierte en remarcable. Bajo esta connotación, Derrida dedica varias páginas al comentario de Platón sobre Sócrates, en el que discute la importancia de la cicuta que su maestro bebe, aduciendo:

esta pócima que no tuvo en el *Fedón* otro nombre que *pharmakon*, es presentada por Sócrates como un veneno pero éste se transforma, mediante el efecto del *logos* socrático y la demostración filosófica del *Fedón*, como vehículo de liberación, posibilidad de salvación y virtud catártica. La cicuta posee un efecto *ontológico*: iniciar a la contemplation del *eidos* (forma) y a la inmortalidad del alma (p. 157).

La introducción de una apariencia fantasmagórica traspasa los significantes y elude asimismo a la interpretación. Los efectos filmográficos utilizados por Danny Boyle prescriben esa volatilidad sísmica que ejerce, a través del clímax de la escena en cuestión, una operación ante aquel que reflexiona. Lo que esta técnica sugiere posiciona al observador (y lector) como testigo y juez a la vez, compeliéndolo a padecer lo mismo por lo que pasa el protagonista. Recordemos la dinámica del hijo que supera al padre, algo que Vallejo tiene muy en mente cuando edita *Trilce* y proyecta una disyuntiva en base al Modernismo, el cual había alcanzado su auge en la poesía de Rubén Darío durante las dos primeras décadas del siglo XX. Por lo tanto, veremos cómo Vallejo logra encapsular su *raison d'être* en los versos finales del poema.

Así pues, el eje o pivote que subyace a *Trilce* LVII en su extensión, como *via crucis* de la experiencia vital, es repertoriado en el «**papel de amarse y persistir**» (v. 14), dado a que éste es escenificado en la congregación de los amigos para un último pacto, como ocurre en *Trainspotting*. Dicho sea de paso, la trama culmina en la persistencia del *pharmakon*, aunque con los roles invertidos, ya que los consumidores, compadres de una época viciosa, se convierten a estas alturas en sendos traficantes. Observamos enseguida cómo la complicidad los une y los deshace, obligándolos a conducirse tras el alcance de ganancias monetarias, y lograr luchar por el interés individual de cada personaje. El acto en sí promueve esta concepción repleta de ambigüedades que son inmanentes al sujeto, y que fueron mencionadas al inicio de esta nota. En palabras de Derrida:

Uno puede entonces atacar a la escritura, profiriéndole reproches injustos que solo el padre podría disparar—asistiendo así a su hijo— si precisamente su hijo no lo hubiera matado... Escogiendo la violencia contra el padre, ni el hijo ni la escritura parricida pueden pasar a exponerse por sí solos. Todo esto viene hecho para que el padre muerto, primera víctima y último recurso, no se encuentre ahí más. El *ser-allá* es siempre aquel de una palabra paternal. Y el lugar de una patria. (p.182, mi énfasis).

Tomando en cuenta el trasfondo literario a través del cual Vallejo surge desde la post-Primera Guerra, es notorio que su despliegue en las estrofas evaluadas anuncie un nuevo comienzo, o un génesis, retomando lo que Américo Ferrari denomina «la libertad del pensamiento que domina... que amenaza las estructuras mismas del lenguaje poético, y [que] si el poeta se abandona a ella, puede aniquilarlas totalmente.» (T. 268). Entramos al terreno del *ser-allá* con más cautela que confianza. Así que, para finiquitar la indagación, acoplaremos los versos 14 y 15 a este otro:

«Junto a las/horas y a lo indebido»... «a las dos de la tarde inmoral». (*Trilce* XXX)

Descartamos aquí, no obstante, el ajetreo romántico que otros críticos se empeñan en dilucidar cuando atribuyen ciertos rasgos autobiográficos hacia la interpretación de varios poemas de *Trilce*. Vallejo excluye las bases circunstanciales para aproximarse a un suceso primordial que antecede incluso al *homo sapiens* y a su voluntad civilizadora, ya sea por el apareamiento físico con el sexo opuesto: «Busco volvvver de golpe el golpe» (IX), o bien consigo mismo: «Hembra se continúa el macho, a raíz de probables senos...» (XXXVI). El movimiento apunta a una dificultad ontológica ante el discernimiento de género, con respecto a los criterios de aceptabilidad social en un mundo moderno, el cual siempre se desarrolla muy rápido. De esta forma encauzamos los resultados de ambas fuentes creadoras, la del filme y la del poema, con tal de imbricar los pliegues visuales y sintácticos en una fehaciente armazón caleidoscópica.

¿Y cómo no arribar al verso concluyente: «**Y el éste y el aquél**» (v. 16) —en posición de quinta estrofa desglosada— con más de una interrogante? Más allá de perfilarse como un *non sequitur*, en el verso nº16 atisbamos la interacción por medio de la fórmula de la *Tetraktys* pitagórica, «el esquema general de la manifestación que supone el número 4 se manifiesta también en forma del círculo dividido en cuatro partes... [la cual representa] la «‘circulatura

del cuadrante' o 'cuadratura del círculo'» (Rosas-Martínez, pp. 30-31), tan predominante en el aspecto numerológico de *Trilce*. Haciendo nuestro cálculo, ya en una de las últimas escenas de *Trainspotting*, somos testigos de la división exacta del botín de £16,000 entre los cuatro integrantes de la movida; ya que Tommy (el quinto), había muerto de SIDA en una escena previa, tras contaminarse con una jeringa infectada. Apreciamos entonces que el miembro fallecido, ahora fuera de serie, apartado y solitario en el poema, se entrega en calidad de un *pharmakon* que posibilita la homeostasis del conjunto.

Después de numerosos altibajos, Renton desplaza sus motivaciones, asumiendo su culpabilidad tras escapar con su dinero y el de los demás. Él nos confiesa que «no es para tanto, es solo una pequeña traición, o nos dejamos atrás entre nosotros, lo sabes, ese tipo de cosas, pero admitámoslo: los estafé». Ambos monólogos, —el del poema y el adaptado por el guionista— por ende, ocasionan la reversión de los papeles: desde el de la víctima inicial hacia el del perpetrador que clausura, para de ahí contentarse, en el caso de Renton, con haber restituido su carrera poseyendo una responsabilidad renovada, así pudiendo (paradójicamente) «escoger la vida» soberana a la que tanto aspiraba.

Referencias

Cabrejo, José Carlos. (2020) *Trilce: César Vallejo como precursor del discurso de la «Nueva Carne» del cineasta David Cronenberg*. RCLL, AIP y Université Bordeaux Montaigne, pp. 309-28.

Derrida, Jacques. (1972). « La Pharmacie de Platon ». *La Dissémination*. Éditions du Seuil, París, pp.77-214.

Hodge, John. (1996). Guion de la película *Trainspotting* dirigida por Danny Boyle. Basada en la novela de Irvine Welsh [1993]. Consultado en:

<http://www.dailyscript.com/scripts/trainspotting.html>.

Leal, Francisco. (2015). «“Quise entonces fumar”: El opio en César Vallejo y Pablo Neruda: Rutas Asiáticas de Experimentación». *Aisthesis*, n° 58, pp. 59-80.

Rosas-Martínez, Alfredo. (2014). «La *Tetraktys* pitagórica en *Trilce*, de César Vallejo». *La Colmena*, nº 83, pp. 25-36.

Pendell, Dale. (2010). 'Heroin and the Nature of Addiction'. *Pharmako/Poeia, Revised and Updated: Plant Powers, Poisons, and Herbcraft*. 2^{da} edición, North Atlantic Books, California, pp. 137-43.

Vallejo, César. (2021) *Trilce*. Comentado por Julio Ortega, 7^{ma} edición, Cátedra, Madrid.