

Lomismo/Isismo: Poéticas gemelas de César Vallejo

Lomismo/Isismo: César Vallejo's Poetic Twins

Autor: Pedro Granados¹.

Filiación: Vallejo sin Fronteras Instituto (VASINFIN), Lima, Perú.

Email: vasinfin@gmail.com

Resumen.

Isismo (Trilce I)/Lomismo (Trilce II) en tanto poéticas consecutivas y complementarias, no sólo del poemario de 1922, sino también de la poesía póstuma de César Vallejo. Aunque aquí nos concentraremos en Trilce II o, más bien, este último poema será la puerta de entrada para extendernos a las islas o pensamiento “Archipiélago” y, no menos, a la “Poética de la Relación” y al “Derecho de la Opacidad”. Conceptos, estos últimos, todos de Édouard Glissant; pero que consideramos podrían ser también vallejanos. Es decir, elaboramos aquí un tamiz común de empatía o entrecruzamiento entre el “meta-archipiélago” que levanta el poeta y filósofo martiniqueño, Glissant, y la poesía “meta-andina” que, finalmente, postula el autor de *Trilce*. Andes y Caribe van, pues, aquí entrelazados, aunque esto último no constituya culturalmente, en sí mismo, una novedad; basta escuchar la tan difundida “chicha”, mezcla de ritmos andinos y caribeños (Canclini). Finalmente, y tal como lo ensayó este último autor en *Culturas híbridas*, nuestro ensayo también va en “busca de un método” (Franco) para lo que podríamos denominar el estudio de las culturas complejas u opacas.

Palabras clave: Pensamiento andino y del Caribe, poesía de César Vallejo, Culturas opacas.

Abstract.

Islismo (Trilce I) / Lomismo (Trilce II) as consecutive and complementary poetics, not only of the poetry of 1922, but also of the posthumous poetry of César Vallejo. Although here we will concentrate on Trilce II or, rather, this last poem will be the gateway to extend to the islands or thought "Archipiélago" and, as well as, to the "Poetics of Relation" and the "Right of Opacity". Concepts, the latter, all by Édouard Glissant; But which we consider could also be Vallejian. That is to say, we elaborate here a common sieve of empathy or cross-linking between the "meta-archipelago" that rises the martiniqueño poet and philosopher, Glissant, and the "meta-Andina" poetry that, finally, postulates the author of Trilce. The Andes and the Caribbean are thus intertwined here, although the latter does not in itself constitute a novelty; Just listen to the widespread "chicha", a mix of Andean and Caribbean rhythms (Canclini). Finally, as the latter author rehearsed in *Hybrid Cultures*, our essay also goes on "searching for a method" (Franco) for what we might call the study of complex or opaque cultures.

Keywords: Andean and Caribbean thinking, poetry, César Vallejo, opaque cultures.

El presente artículo postula una relación de reciprocidad entre las nociones de lomismo e islismo, presentes en la poesía de César Vallejo (específicamente en Trilce I y II). Como una extensión de la cuestión cordillerana al archipiélago - o viceversa- propone, además, una perspectiva comparada de esos conceptos vallejianos con las nociones de "archipiélago", "poética de la relación" y "opacidad" presentes en la poética de Glissant, para dar forma a la noción de una "opacidad vallejana". Concepto, este último, cuyas implicaciones mayores --aunque no siempre explícitas-- consisten en:

A. Una crítica al Indigenismo clásico -1 y al Indigenismo-2², en cuanto César Vallejo sepultó con su obra poética -aunque valiéndose también de sus persuasivas crónicas y ensayos- todos los indigenismos; y sacó adelante un concepto y una práctica que podríamos motejar como Indigenismo-3, aunque preferimos -junto con Édouard Glissant- denominar “opacidad”³; y, en específico en este ensayo, “opacidad vallejana”:

en *Trilce* se superan las “Nostalgias imperiales” (*Los heraldos negros*) de nuestro autor; ni melancolía ni esencialismo andino, entonces. César Vallejo en Lima se torna híbrido, rural-cosmopolita; le toma el pulso a la modernización a través de la música popular urbana, la marinera limeña; y, de este modo, lo andino y lo costeño, lo indígena y lo afro-peruano, también se dan la mano. *Trilce* es, en síntesis, cultura popular --oralidad, actores, contexto-- elevada a un rango universal (Granados, *Trilce: Húmeros para bailar* 38).

Opacidades ambas, las de Glissant y Vallejo, a las cuales les corresponde una respectiva y muy semejante “poética de la relación”: “não tem como finalidade a edificação de um sistema. Ela pretende apenas ser uma exploração, em todos os sentidos, em todos os níveis, de situações de contatos culturais em todo o mundo” (Damato 275).

Y, a su turno, “Poética de la relación” que trae implicada la noción de “archipiélago” cultural; la cual elabora a su modo, John Murra, y reelabora al suyo, aunque de modo análogamente positivo o auspicioso, también César Vallejo.

Por último, concepto de “opacidad”, en general, que acaso se extrapole de modo más operativo o con mayores ventajas taxonómicas en las ideas de Doris Sommer sobre cómo leer el “secreto”: en tanto “reticencia” informativa de parte del “otro”; en cuanto “figura retórica” aún no investigada por la academia;

relacionada a los límites, complejidad, vitalidad o actualidad del sincretismo cultural; y, finalmente, al modo en que se modifica e incluso invierte el valor semántico de un enunciado cultural.

B. Hacer ya insostenible que el autor de *Los heraldos negros* (1918) o *Trilce* (1922) empezara recién a pensar -políticamente o en términos culturales- sólo una vez instalado en Europa. Es decir, que urge retroceder unos años e integrar a Vallejo en el debate intelectual y político -no sólo literario- en el contexto de la época y, para empezar, en el área de toda nuestra región. No únicamente respecto a los años 20 del siglo pasado, esto queda claro, sino -y sobre todo- también para los años veinte de este XXI.

Ahora, con respecto a la noción de “poéticas gemelas” que -de manera figurativa- desde el título del presente ensayo ventilamos; alude, en tanto las lomas e islas son “mitos inscritos en el paisaje”, a la semejanza icónica y complementariedad cultural entre los Andes y el Caribe, ya no sólo entre los Andes y la Amazonía⁴; aunque no a su exacta equivalencia⁵. Lo de “poéticas cónyuges”, o complementarias, refuerza este último criterio; aunque, asimismo, desliza -no enfática, sino sutilmente- la noción de “simetría” (Bruno Latour) o de “multinaturalismo” (Eduardo Viveiros de Castro) en cuanto “cónyuges” se hacen -en el mito- los hombres (la cultura) y el paisaje (la naturaleza).

Las islas surgieron del océano, primero como islotes aislados, luego los cayos se hicieron montañas y las aguas bajas, valles. Más tarde las islas se reunieron para formar una gran isla que pronto se hizo verde donde no era dorada o rojiza. Siguieron surgiendo al lado las islitas, ahora hechas cayos y la isla se convirtió en un archipiélago: una isla larga junto a una gran isla redonda rodeada de miles de islitas, islotes y hasta otras islas. Pero como la isla larga tenía una forma definida, dominaba el conjunto y nadie ha visto el archipiélago, prefiriendo llamar a la isla isla y olvidarse de los miles de cayos, islotes, isletas que bordean la isla grande como coágulos de una larga herida verde.

Ahí está la isla, todavía surgiendo de entre el océano y el golfo: ahí está.

Guillermo Cabrera Infante, *Vista del amanecer en el trópico*

II

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aun de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE.

(Vallejo, "Trilce II", en *Poesía Completa*)

Decíamos sobre este segundo poema de *Trilce*, en un libro todavía inédito (Granados, *Trilce/Teatro*), lo siguiente: "Tiempo. Tiempo./ Mediodía estancado entre relentes" (1-2). "Gallos cancionan escarbando en vano./ Boca del claro día que conjuga/ era era era era./ Mañana Mañana./ El reposo caliente aún de ser" (6-10).

Mediodía (otra imagen del Sol; y de Inkarrí, aunque en tanto "estancado", icónicamente, impedido de salir a flote o hacia lo alto). Ante esta situación, "gallos" (animales, como veremos luego, vinculados al Sol) tratan de remediarla "escarbando" para desenterrar el cadáver aún "caliente" -o siempre actual en el mito- de Inkarrí: "El reposo caliente aún del ser"; pero resulta en vano. Es decir, el "tiempo" (1) del "era" (4) no se pudo tocar con el "mañana" (9); vivimos o necesariamente debemos vivir en el "ahora" o el presente del estado del "nombre" (Vallejo, "Trilce II" en *Poesía Completa* 13-16) -Inkarrí- que yace sumergido. Como vemos, Trilce I trata de un Sol externo o de la paradoja de un Inkarrí en lo alto; de un Sol opaco, "crepúsculo", en vías de sumergirse en el mar. Por su parte, Trilce II trata más bien de un Inkarrí enterrado que no puede salir o elevarse al exterior. Por último, hablamos de dos soles donde necesariamente está presente uno u otro, pero no ambos simultáneamente⁶. En síntesis, Trilce I y II son como un FUERA/ DENTRO, poemas sucesivos y complementarios; aunque a la larga semejantes o, acaso, incluso equivalentes⁷: "Pues no deis 1, que resonará al infinito./ Y no deis 0, que callará tanto,/ hasta despertar y poner de pie al 1./ Ah grupo bicardiaco" (Vallejo, "Trilce V" en *Poesía Completa*).

Es más, desde esta lectura, el ceñido concierto entre los dos primeros poemas de *Trilce* parecería invitarnos a concebir la estructura temática de este poemario tal como la de una égloga, es decir, pendiente del ir y venir de los motivos de su canto alternado⁸. En el caso de aquel par específico de poemas, al piscatorio -propio de la costa- o de las “islas que van quedando” (Trilce I)⁹ sucedería y correspondería el del *Lomismo que padece* -aquel de las 'lomas' o de la cordillera-, el propiamente pastoril, y no menos histórico, que constituye Trilce II. Es decir, “isla” icónicamente es a “lomo” (∩), y viceversa¹⁰. Tanto como al gozo de Trilce I (Granados, *Trilce: Húmeros para bailar*) corresponde, y se funde también en ello, el padecimiento o postración -histórico (conquista)-mítica (Inkarrí)- que informa aquel “Lomismo que padece”¹¹. Postración y conflicto histórico-cultural todavía no resuelto (conquista), iconizado en los cerros o lomos; incluso en el diseño -repetitivo, de noria- de un tiempo curvo o circular: “Lo que hace posible esta temporalidad fluida es su curvatura, no su linealidad” (Gutiérrez 192). Por lo tanto, isla es análoga a lomo, como “Lomismo que padece” lo sería de *Islismo que padece*; esto último por motivos históricos (lugar del primer contacto o *descubrimiento* europeo, y posterior colonización), socioculturales (a consecuencia de la conquista) y poéticos¹². Aunque, en tanto Inkarrí, cerro o lomo o círculo o isla o esfera que de modo virtual se puede romper e incluso eruir.

Trilce II, en afortunada frase de Jorge Recharte, “Islas en el cielo”:

[...] debido a que la geografía abrupta de las montañas y las distancia entre sus valles separa a los pueblos como si fueran islas [...] una concepción del paisaje como un conjunto de retazos o 'archipiélago', una idea del espacio distinta a la europea [...] No hay manera de pensar un país como el Perú [aunque para César Vallejo, el mundo entero] sin aceptar que las montañas [hoy por hoy, hacinada su población en las urbes de la costa, viviendo de espaldas a ellas] estructuran desde el clima hasta nuestra historia (1).

Sin embargo, “desde el Caribe”, de modo paralelo y complementario, se puede sostener una concepción semejante:

Su *Caribe* [el de Antonio Benítez Rojo: Las islas son simultáneas y no sucesivas] carece de centro: está diseminado por todas partes. Se encuentra mucho más allá del enjambre de islas y pueblos costeros hasta llegar a convertirse en un 'meta-archipiélago' que 'desborda con creces su propio mar' y que proteicamente 'puede hallarse en Cádiz o en Sevilla...o en una discoteca en Manhattan' (Díaz Quiñones 9).

Con la concurrencia de ambas orillas -la andina y la Caribeña- que encarna con su testimonio el mismísimo Édouard Glissant:

cada vez que vuelvo a empezar ese viaje [sobre el mapa de las identidades del mundo], parto una y otra vez de un trozo de tierra de Martinica, denominado curiosamente Morne de Perú [Un Morne es una pequeña montaña, o una gran colina o montículo, generalmente con la cumbre arrasada], en el que encuentro un modelo reducido de las ventilaciones estupefactas de los Andes. Emprendemos una y otra vez estos itinerarios, volvemos a hacer este viaje, pronunciamos las mismas palabras para atraer en nuestras paradas el favor de los dioses. La repetición es una de las formas modernas del conocimiento [...] No he dejado mi Perú de origen, la altura de su paisaje me persigue, en ningún modo tanto por su poder para darnos vértigo como por su capacidad para crear su propia transparencia. Luego de repente retoma de nuevo su materia terrosa, que avanza como un estuario o como una bahía (*Las américas barrocas*).

Si “archipiélago” era la palabra para nombrar al Mar Egeo en la Grecia antigua: “el término archipiélago cultural andino [...] permite reflexionar sobre situaciones diaspóricas, situaciones de resistencia cultural y la dinámica de la cultura andina entre sitios de migración y de origen” (Zevallos 105). Sobre todo

sí, por otro lado, y según Gayatri Spivak, el sujeto -tanto en Vallejo como en Glissant- no se halla compelido a conservar a su homónimo de Occidente, o a Occidente como sujeto. Es decir, el suyo, el de ambos, “tiene determinaciones geopolíticas” (Añón 260).

Entonces, Islas o Andes en tanto “mitos inscritos en el paisaje” (Chocano, Rowe, Usandizaga 13) y “poéticas cónyuges” (Glissant, *Tratado de Todo-Mundo* 32), pero que implican o abrazan -hacen suyo a su vez- la solidaridad o la conexión con el componente humano. Es decir, aquellos mitos se tornan ecológicos -simétricos (Bruno Latour)- en un sentido muy amplio. Es de esta manera como debemos leer un significativo pasaje de la crónica vallejjiana, en *La intelectualidad de Trujillo* (1918), donde el poeta recuerda a su entrañable amigo y lúcido mentor, Antenor Orrego¹³: “-Vivamos nuestra situación --me decía Antenor Orrego, altivamente--. No necesitamos de nadie. Y cuidemos que nuestra isla sentimental no se carcoma; y que ninguno se nos vaya” (Vallejo 2002a: 6). Ergo: que ninguna de nuestras islas “se nos vaya” (naufraque, destruya, envilezca, etc). Con lo que se ilumina, de modo muy sugestivo, en concreto Trilce I: “Quién hace tanta bulla y ni deja/ Testar las islas que van quedando” (1-2). Es más, aquello de “en el insular corazón” (8), o alude al de las “islas” (2) o al “corazón” que corresponde al sujeto poético aquí implicado. Lo cual, si este último fuera caso, el sujeto poético se estaría autodefiniendo asimismo como “insular” o isleño¹⁴; costeño u oceánico.

En otras palabras, en *La intelectualidad de Trujillo*, y asimismo en Trilce I, Vallejo se fusiona con Orrego y, juntos, militan en este proyecto pedagógico, solidario, cultural y trasatlántico. De modo semejante, creemos, a lo que se propone el escritor del *Manuscrito de Huarochiri* -un hombre de letras indígena... escribano al servicio de Francisco de Ávila, extirpador de idolatrías (Lienhard 175)-; es decir, sin dejar de ser fiel a las órdenes de Ávila, aquél se plantea además “tomar nota de las tradiciones locales para las futuras generaciones de indios [...] Me parece aquí que un indio está hablando a otros

indios" (Lienhard 175)¹⁵. Lo cual equivale, por cierto, a alentar o fomentar la creación de "archipiélagos". En síntesis, tanto a Vallejo como a Glissant los guía un "pensamiento archipielar"¹⁶ y una "Poética de la Relación" -el de hallar lo común en la diferencia¹⁷- hacia la consolidación de un ayllu, de una familia (no burguesa) lo más extendida posible. Sobre todo, si para la realización del mismo, se tiene -al lado de una plenitud ancestral¹⁸- el desafío de una dificultad instrumental básica y un riesgo ambiental no menos azaroso:

Las islas a lo largo del litoral peruano se caracterizan por su escasez de agua que las torna inhabitables para una población permanente. Estas formaciones rocosas, batidas por los vientos, rodeadas por corrientes y contracorrientes que producen un fuerte oleaje, sólo son morada de lobos de mar y de aves marinas [aunque] formaban un todo con el continente, no sólo por la utilidad del abono que guardaban, sino por el significado que se les atribuía, tanto religioso como mítico (Rostworowsky 332).

Pensamiento "archipielar" conectado en Glissant, además, a la idea del respeto a la Opacidad: "Para poder reaccionar así contra tantas reducciones a la engañosa claridad de los modelos universales" (*Introducción a una poética de lo diverso* 31). Concepto este último que, aunque no se calca, tiene un muy sugestivo correlato en Doris Sommer:

Desde hace mucho tiempo, en mundos ajenos a Adorno, la gente ha sabido que su propia protección dependería de ser discreta, lacónica, ambigua o reservada con respecto a su identidad" (48) [Uno de los sentidos, el primero, del "derecho a la opacidad"]. "Para aprender a leer estos textos reticentes habrá necesidad de percibir los re-paros. Tan inesperados como los rodeos narrativos de Flaubert, las repulsas a la familiaridad deberían producir esas brechas que Gerard Genette describe como figuras retóricas, si las reconociéramos [Otro de sus

sentidos, el segundo, de carácter más bien técnico o metodológico]" (36).

Reticencia u opacidad que, a su vez, nos llevó a acuñar la frase “hacia un diccionario nocturno” en la presentación de un índice de cultura caribeña que elaboraron Pedro Ureña Rib y Jean-Paul Duviols: “intentamos sugerir no sólo aquello que está por comprenderse e investigarse mejor; sino también –en particular con aquello de “nocturno”– un lugar de alteridad, identidad o diferencia que resiste a naturalizarse o familiarizarse fácilmente” (Granado, *El Caribe*).

“Lomismo” vallejiano o “archipiélago andino” que según John Murra -y Vallejo propondría algo semejante en varios de sus poemas póstumos (ejemplo, “Telúrica y magnética”)- exhibe características poco menos que utópicas:

[a diferencia de las civilizaciones meso-americanas] no hubo tributos en los reinos andinos; las autoridades políticas recibían sus ingresos en forma de energía humana” (1). “Las islas periféricas fueron establecidas en zonas más y más lejanas [poblaciones que había puesto el Inca por 'mitimaes']” (3). “[¿Cuáles son los límites a la elasticidad de los lazos de parentesco?] Cada año la etnología de las sociedades precapitalistas nos ofrecen nuevos datos y dimensiones de la versatilidad, polivalencia y capacidad sincrética de las redes de parentesco [Otro de los sentidos, el tercero, de la “opacidad” vallejiana] (4).

Aunque también en “Telúrica y magnética”, y a diferencia de *Los heraldos negros* o *Trilce*, Vallejo esté escribiendo no sólo para un público peruano¹⁹; sino, en tanto autor en diáspora, para tres públicos simultáneos y diferenciables entre sí²⁰. Tal como sostiene Ángel Rama:

el público mayoritario del país o cultura en el cual se encuentra instalado provisoriamente; el público también amplio de su país de origen al que aspira a continuar hablando, no empiece las trabas que imponen las dictaduras para la circulación de su mensaje; el público de sus compatriotas que integran el pueblo de la diáspora, el cual no puede asimilarse simplemente al del propio país de origen por las nuevas situaciones que está viviendo. Es posible optar exclusivamente por uno de ellos pero lo propio de esta ubicación del escritor exiliado es el intento de conjugar los distintos públicos, que se traduce por su intento de hablar al mismo tiempo a todos ellos, lo que fatalmente habrá de reflejarse en la composición de su obra y será facilitado o entorpecido por el género que practique (102).

En suma, “estética de fragmentación” en *Trilce*, y en el resto de la poesía de César Vallejo, vinculada a Inkarrí: “Que los fragmentos de *Trilce* no son los de la vanguardia europea porque allí se trata del Inca mismo, restituyéndose” (Granados, *Trilce: Húmeros para bailar* 94); tal como, de modo muy semejante, lo observa Román De la Campa en la obra de Glissant:

Su estética de fragmentación parte siempre con un llamado a la historia cultural de Martinica, su tierra natal, para después extenderse al Caribe francés, rumbo al resto del Caribe y luego hacia América Latina, hasta abarcar un amplio marco de conflictos internacionales contemporáneos. Su relación con el mundo es amplia y actual y es bastante cáustico con respecto a cualquier tentativa de mistificar la cultura popular, especialmente el folclor (35)²¹.

Cáustico al “folclor”, colonialismo cultural u orientalismo, pero no a la poesía:

*Sobre el mar de Colón, aupadas todas,
sobre el Caribe mar, todas unidas,*

*soñando y padeciendo y forcejeando
contra pestes, ciclones y codicias,
y muriéndose un poco por la noche,
y otra vez a la aurora, redivivas*

Luis Palés Matos, "Mulata-Antilla" (Cit. En Díaz Quiñonez 4)

Es decir, algo análogo se comprueba entre los "fragmentos" de César Vallejo; entre sus islas "redivivas" tal como Inkarrí. Por lo tanto, y desde *Los heraldos negros* (1918), la poética o el "imaginario" del peruano no es exclusivo de la loma o de la cordillera, sino que constituye también otro -paralelo y no pocas veces incluso simultáneo- del mar o de la costa. Por ejemplo, una muestra muy ilustrativa de este complejo entramado nos lo brinda la "península" de los versos finales de Trilce I: "Y la península párase por la espalda/ abozaleada, impertérrita/ en la línea mortal del equilibrio". Con el observador, situado en la orilla, aquella "península" (casi o semejante a una isla) constituye literalmente el efecto óptico u holograma de una montaña que viene hacia él -por efecto del reflejo del sol sobre el agua durante el crepúsculo- desde la "espalda" del mar respecto a la línea paralela o 'frontal' de la playa. Tenemos, entonces, una epifanía o "península" asimismo efímera: "En la línea mortal del equilibrio"²². "Extensión de tierra" que a su modo no sólo conjuga -icónica, aunque sutilmente- tanto montaña como isla, "Lomismo" como "Islismo", sino también a ambos en tanto constituyen un común efecto de luz mancomunado y conectado, en este caso y de modo paradójico, a una fuente solar y no de "tierra". Lo cual no resta, sino más bien confirma, la particular relevancia o repercusión de este verso final de Trilce I en toda la propuesta simbólico-icónica-performática del poemario de 1922²³:

Vallejo ← Θ Esfera en dos partes simétricas, aunque efímeras, una exterior y otra oculta; con cada uno de sus puntos –en una u otra parte de la misma– equidistantes y con igual rango de valor. El lenguaje,

particularmente en *Trilce*, emana de la línea divisoria entre una y otra parte de la esfera. Lenguaje liminar (Granados, *Poesía peruana en diseño*).

“Liminar” en tanto *Trilce* -ya que el Inca anda desterrado de este mundo o restituyéndose en lo oculto- no es propiamente un libro de la tierra; y sí, uno aéreo y/o acuático. Por lo tanto, el “crepúsculo” aquí -presente cuantitativa y cualitativamente en el transcurso de todo el poemario, empezando por *Trilce I*- constituye, aunque efímera, algo así como la prueba fehaciente de la existencia del Inca vivo en nuestro día a día. En otras palabras, constituye la manera por la cual Inkarrí se corporeiza en un cronotopo específico -y no menos universal- por el cual, sin dejar de incluirlo, trasciende el puntual ámbito peruano o andino; y, con ello, cualquier “pensamento nostálgico de apego a um passado 'mítico” (Rodrigues de Albuquerque 283). El “crepúsculo” vallejiano no es romántico ni modernista; asume con lucidez el conflicto histórico (conquista) y social (injusticia y postergación de los conquistados), no lo soslaya, pero apuesta -tal como lo haría Édouard Glissant- por pensar los Andes en tanto parte de un “Todo-Mundo”²⁴. En síntesis, una convivencia ecológica y humana lo más amplia posible.

Por otro lado, en cuanto nuestro breve ensayo va también en “busca de un método” para intentar ventilar las culturas “opacas”²⁵, más arriba hemos llamado la atención sobre tres posibles acepciones del concepto “derecho a la opacidad” o, en particular, de la “opacidad vallejiana”²⁶. La primera de estas acepciones, en tanto *reticencia* informativa de parte del “otro”; la segunda, en cuanto *figura retórica* aún no investigada por la academia; la tercera, relacionada a los *límites, complejidad, vitalidad o actualidad del sincretismo*. Y, una cuarta acepción, vinculada más bien a aquella “península” o “montaña de oro” en *Trilce I*, que no incide tanto en lo cuantitativo del asunto o del “multiculturalismo” implicado -número de culturas que confluyen en otra-, sino en algo de tipo cualitativo, es decir, el modo en que se modifica e incluso

invierte el valor semántico de un enunciado cultural. En concreto, y en este caso específico: “línea mortal” (Trilce I) o “Lomismo que padece” (Trilce II); obvio, tanto el epíteto como la frase adjetival, correspondientes, alcanzan aquí su significado opuesto: vida y gozo. Esquema al que habría que añadir, para volver todavía mucho más denso el entramado, los contextos de localidad o exilio del lugar de enunciación del escritor; es decir, aquello que apuntaba Ángel Rama sobre los públicos a los cuales aquél se dirige. Todo esto, por último, adicionando la mayor o menor “opacidad” del propio género textual que se describe o analiza; en el caso de *Trilce*, y aunque César Vallejo lo escribiera en el Perú y pensando en los peruanos, sin lugar a dudas un enorme desafío en sí mismo.

Bibliografía.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, Ediciones del Norte, 1989. Impreso.

Chocano, Magdalena, Rowe, William y Usandizaga, Helena. “Prólogo”. En: Magdalena Chocano, William Rowe y Helena Usandizaga (eds.). *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2011. 9-20. Impreso.

Cabrera Infante, Guillermo. *Vista del amanecer en el trópico*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.

Calvacanti-Schiel, Ricardo. “Cómo construir y sobrepasar fronteras etnográficas. Entre andes y amazonía, por ejemplo”. *Chungara*, Vol.46, No 3 (2014): 453-465. Impreso.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Perú: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003. Impreso.

Chaumeil, Jean-Pierre. “Historia de Lince, de Inca y de Blanco. La percepción del cambio social en las tradiciones amerindias”. *Maguaré*, 2010. 59-67.

- Damato, Diva Barbaro. *Edouard Glissant: Poética e Política*. São Paulo: Capes, 1995. Impreso.
- De la Campa, Román. “El Caribe y su apuesta teórica”. *Zama/ 4* (2012) 25-38. Web. 14 de feb. 2017.
- Delgado, Manuel. “Prólogo”. Claude Lévi-Strauss, *Historia de Lince*. Traducción de Alberto Cardín y Manuel Delgado. Barcelona: Anagrama, 1992. 7-19. Impreso.
- Díaz Quiñonez, Arcadio. “Caribe y exilio en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo”. *Orbis Tertius*, 12-13 (2007): 1-17. Impreso.
- Do Carmo, Enilce. “O proceso de crioulização e a estética barroca em Édouard Glissant”. *Das Margens*. Gerson Albuquerque (org.). Rio Branco, 2016. 139-149. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.
- Glissant, Édouard. *Tratado de Todo-Mundo*. Teresa Gallego Urrutia (ed.). Barcelona: El Cobre Editores, 2006. Impreso.
- _____. “Las Américas barrocas”, Resonancias.org, 24 abril 2002a. Web. 30 nov. 2016.
- _____. *Introducción a una poética de lo diverso*. Luis Pérez Cano (trad.) Barcelona: El Cobre Editores, 2002b. Web. 30 nov. 2016.
- Granados, Pedro. (E-book in progress) “Trilce/Teatro: guión, personajes y público”, “Premio Mario González” (2016) de la ABH, Brasil, 2017.
- _____. “Poesía peruana en diseño”. Blog de Pedro Granados, 2016a. Web. 30 nov. 2016.
- _____. “El Caribe, de Pedro Ureña Rib y Jean-Paul Duviols, hacia un 'diccionario nocturno'”. *Blog de Pedro Granados*, 2016b. Web. 24 jul. 2016.
- _____. *Trilce: Húmeros para bailar*. Lima: VASINFIN, 2014. Impreso.
- _____. “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”. *Lexis*, Vol. 31, Núm. 1-2 (2007): 151-164. Impreso.

_____. *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*. Lima: PUCP fondo editorial, 2004. Impreso.

Gutiérrez Estévez, Manuel. “Lo mismo que padece nombre. La poesía de Vallejo y la antropología”. En: C. del Mármol, X. Roigé, J. Bestard & J. Contreras (eds.). *Compromisos etnográficos*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. 185- 197. Impreso.

Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007. Impreso.

Lienhard, Martin. “Textos indígenas”. En: Joanne Pillsbury (ed.). *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*, Vol. I. Lima: PUCP Fondo editorial, 2016. 167-195. Impreso.

Mignolo, Walter. “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”. *Anuario Mariateguiano*, ix/10 (1999): 55-85. Impreso.

Murra, John V. “Los límites y las limitaciones del 'Archipiélago Vertical' en los Andes”. *Congreso Chileno del Hombre Andino*, Simposio no. 2. Arica, Junio (1973): 7. Impreso.

Rama, Ángel. “La riesgosa navegación del escritor exiliado”. *Nueva Sociedad*, No 35 (1978): 95-105. Impreso.

Recharte, Jorge. *Islas en el cielo. Conservación de ecosistemas, afirmación de la cultura y prosperidad en las montañas del Perú*. Huaraz-Perú: The Mountain Institute, 2003. Impreso.

Rodrigues de Albuquerque, Gerson. “Nas margens do Aquiry: leituras a traduções obre a cidade de Rio Branco-Acre”. Organizadores: Gerson Rodrigues de Albuquerque, Miguel Nenevé y Sônia Maria Gomes Sampaio. *Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização*. Rio Branco: Nepan Editora, 2015. 255-284. Impreso.

Rostworowsky, María. “Las islas del litoral peruano”. *Actas del IV Congreso Internacional de Etnohistoria*, Tomo I. Lima: PUCP Fondo editorial (1998): 332-338. Impreso.

Rowe, William. "De los indigenismo en el Perú: Examen de argumentos". *Márgenes*, Año XI, No 16 (1998):111-120. Impreso.

Sánchez Garrafa, Rodolfo. "El zorro entre los mundos". *Tupac Yawri, revista andina de estudios tradicionales*. No1 (2008): 125-132. Impreso.

Sommer, Doris. *Abrazos y rechazos. Cómo leer en clave menor*. México: FCE., 2005. Impreso.

Spivak, Gayatri. "Historia". En: Nara Araújo y Teresa Delgado (comp.), *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: UAM-Iztapalapa/ Universidad de La Habana, 2003: 659-792. Web. 30 de Nov. 2016.

Vallejo, César. "La intelectualidad de Trujillo". En: *Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002a: 6-9. Impreso.

_____"El crepúsculo de las águilas". En: *Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002b: 356-357. Impreso.

_____"Las nuevas disciplinas". En: *Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002c: 458-461. Impreso.

_____"Los grandes periódicos ibero-americanos". En: *Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002d: 85-88. Impreso.

_____"Los escollos de siempre". En: *Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002e: 495-496. Impreso.

_____"América y la 'idea de imperio' de Franco". En: *Artículos y crónicas completos (II)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002e: 965-966. Impreso.

_____*Poesía completa*. Américo Ferrari (ed.). Madrid: Archivos, 1996. Impreso.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología estructural*. Buenos Aires/ Madrid: Katz. 2010. Impreso.

____ *A inconstancia da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. Impreso.

Yanes Viacaba, Aliza. “Las leyes de intercambio con el río en 'La canción de los delfines', de Luis Urteaga Cabrera”. Organizadores: Gerson Rodrigues de Albuquerque, Miguel Nenevé y Sônia Maria Gomes Sampaio. *Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização*. Rio Branco: Nepan Editora, 2015. 111-127. Impreso.

Zevallos Aguilar, Ulises J. “Hacia una topografía del archipiélago cultural andino”. *Socialismo y Participación*, No 87 (2000): 101-110. Impreso.

Fecha de recepción: 17/01/2017

Fecha de aceptación: 03/07/2017

¹ PEDRO GRANADOS. Lima, Perú, 1955. Ph.D (Hispanic Language and Literatures), Boston University; Master of Arts, Brown University; Profesor de Lengua y Literatura Española, ICI (Madrid); Bachiller en Humanidades, PUC del Perú. Crítica: *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo* (2004), *Vallejo sin fronteras* (2010), *Autismo comprometido: Sobre poesía peruana reciente* (2013), *Breve teatro para leer: Poesía dominicana reciente* (2014), *Trilce: húmeros para bailar* (2014) y *César Vallejo: Tiempo de opacidad* (Rio Branco: UFAC, 2017) [in progress]. Poesía: *Sin motivo aparente* (1978), *Juego de manos* (1984), *Vía expresa* (1986), *El muro de las memorias* (1989), *El fuego que no es el sol* (1993), *El corazón y la escritura* (1996), *Lo penúltimo* (1998), *Desde el más allá* (2002), *Poesía para teatro* (2010), *Poemas en hucha* (2012) y *Activado* (2014). Novelas: *Prepucio carmesí y otras novelas cortas* (2012), *Fozi Lady* (2014). El 2016, con “Trilce/Teatro: guión, personajes y público”, mereció el Prêmio Mario González de la Associação Brasileira de Hispanistas (ABH). Actualmente preside el “Vallejo sin Fronteras Instituto” (VASINFIN). Asimismo, administra varios blogs, en general, dedicados a temas de literatura, cultura y creación literaria; y, en específico, a la mediación cultural entre el Caribe Insular Hispano y el área Andina, y entre esta última y el Brasil.

² “el indigenismo-2, fenómeno 'literario, plástico, arquitectónico o musical' que se dio aproximadamente entre 1919 y 1945. Se llama así para distinguirlo del indigenismo sociopolítico, con el que no tendría una relación de continuidad. En cuanto a sus horizontes literarios y plásticos, no incluye a Arguedas o Vallejo (el de después de *Trilce*)” (Rowe 112).

³ “A confluência das culturas está determinando transformações tanto nas sociedades e comunidades, quanto nas sensibilidades dos seres humanos; e os povos, sobretudo os que emergem da colonização, vêem-se confrontados a um movimento duplo e aparentemente contraditório: o de enraizamento cultural, necessário à sua sobrevivência, e o da Relação da totalidade das culturas” (Do Carmo 139).

⁴ “esto significa tomar una perspectiva muy distinta de aquella por la que Andes y Amazonía han sido dispuestos como conjuntos socioculturales diferentes 'por naturaleza', desde el criterio extrínseco y empirista de la organización social. Esto significa [...] instar en la 'mitología', que no es otra cosa que reconocer en la dimensión cosmológica el cerne intrínseco de la

producción de sentido para la propia gente indígena, y de esa forma, desde el desafío 'antinarcisista' de las significaciones del otro" (Calvacanti-Schiel 461).

⁵ Somos conscientes de la riqueza y complejidad del término "gemelas". En este sentido, aunque sin haber desarrollado aquí a este autor, coincidimos con Claude Lévi-Strauss en su consideración cultural amerindia de la "imposible gemelitud", por ejemplo, en *La historia de Lince*: "De tal negativa a concederle opción a la igualdad de lo diverso, de esa irreconciliabilidad entre los opuestos, es de lo que depende la armonía misma del cosmos" (Delgado 15-16). *La historia de Lince*, donde "el maestro presentará la *catacterización más acabada de la ideología bipartita de los amerindios* basada sobre un *dualismo en perpetuo desequilibrio*; ideología que Lévi-Strauss opone a la pasión por lo idéntico que caracteriza el pensamiento occidental" (Chaumeil 63).

⁶ Anteriormente ya habíamos llamado la atención sobre este tabú o radical utopía o aplazada "visión binocular". Es decir, sobre: "la elocuente no inclusión en *Trilce* del número 8 [José Fernández, «El lenguaje aritmético en *Trilce*». *Socialismo y participación*, n.º 11, pp. 245-252, 1980. 250]. Si *Trilce* reproduce una lógica ternaria; pero donde el 3 no alude tanto a los números como a las dimensiones puesta en juego en este poemario: intentar recrear con el lenguaje un paisaje en movimiento, todo el itinerario cinético de un viaje (*Trilce I* al LXXVII). *Trilce*, entonces, sería un poemario tridimensional; y el **8**, la cuarta dimensión o el Tiempo --el de la realización de la utopía-- que aquí se alude sólo por omisión porque constituye lo aún no realizado y, por lo tanto, permanece en la órbita de la promesa o la posibilidad. Virtualidad, en suma, aunque sólo para aquellos no iniciados; es decir, para las demás "islas" (*Trilce I*) o seres anfíbios --tal como el propio sujeto poético-- experimentar el 8 sería una cuestión cotidiana, reiterativa e incluso proliferante ("Pero he venido de Trujillo a Lima/ Pero gano un sueldo de cinco soles") y, en este sentido, el 8 no aparecería en *Trilce* más por pudor que por utopía o mesianismo. El 8 es el único número, de los que contienen el círculo --señalado en la **o**-- entre los primeros doce dígitos (UNO, DOS, CUATRO, CINCO, ONCE y DOCE), irreductible a un solo cero: OCHO (**8**); icono poderoso, entonces, símbolo de plenitud" (Granados, *Poéticas y Utopías* 61-100).

⁷ Equivalencia más bien efímera o relativa, aludiendo al concepto de "gemelitud" de Lévi-Strauss; es decir, inestable. Por ejemplo, en el repertorio de personajes predominantes en cada uno de los poemas de *Trilce* se pasa, en un mismo poema, de los pares binarios (A/ B) a paradojas o androginias conceptuales (A-B) (Granados, *Trilce/Teatro*).

⁸ Pares alternados múltiples cuyos actores -también en *Trilce: guión, personajes y público-* funcionan precisamente como los personajes de *Trilce* en tanto obra de teatro. Conceptos más que personajes de "carne y hueso"; y andróginos, finalmente, más que separados o distintos.

⁹ Anteriormente, desde un punto de vista estructural del poemario de 1922, ya hemos llamado la atención sobre que el escenario de *Trilce* no sólo se abre, sino que también se cierra con el mar ("Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!") (Granados, *Poéticas y Utopías*). Sin embargo, en una lectura desde una geología biográfica y cultural acaso no es menos relevante que aquel poemario inicie su canto "alternado" desde la costa: experiencia trujillana, viajes por barco desde Trujillo hacia Lima, y la misma estancia decisiva en la capital del Perú para elaboración de *Trilce* (Granados, *Trilce: muletilla del canto*). Es como si César Vallejo, siendo de la sierra, hubiera asumido plenamente lo yunga --hablándonos desde el "insular corazón" (*Trilce I*, v.8) de la isla o del propio sujeto poético-- para iniciar su égloga: "Para los pueblos prehispánicos, el mundo natural palpitaba de vida y ahí donde nuestros ojos sólo ven estériles y desoladas islas, ellos percibían a sus antiguos señores y a dioses transformados bajo el aspecto de islas y farallones. De allí que los *yunga* acudieran a las islas para celebrar a sus huacas y a sus difuntos [llevados a las islas por los lobos de mar llamados *tumi*] en una época del año que quizá coincidía con la extracción del guano" (Rostworowky 336).

¹⁰ Nuestra lectura se produce, pues, como a través de mitos "inscritos en el paisaje" (Chocano, Rowe, Usandizaga 13).

¹¹ Y que lo liga directamente con los temas ventilados en "Huaco" de *Los heraldos negros* (Granados, *Trilce: Húmeros para bailar* 75-78).

¹² Padecimiento en cuanto “isla” e incluso “lomo” o “montaña” serían, a su vez, icónicamente análogos a las 'olas' del mar de Trilce LXIX: “Qué nos buscas oh mar, con tus volúmenes/ docentes! Qué inconsolable, qué atroz/ estás en la febril solana” (Vallejo, *Poesía Completa* 255, 1-3). Isla, montaña u ola serían todos, dinámicos o activos, y estarían animados por un deseo común.

¹³ En una crónica fechada en París en 1925, *Los escritores jóvenes del Perú*, César Vallejo se referirá a Antenor Orrego, en estos términos: “el más grande de todos” (79).

¹⁴ Recordemos que ya en *Los heraldos negros*, puntualmente en “Huaco”, el sujeto poético se autodefinió como “Un fermento de sol;/ ¡levadura de sombra y corazón!” (vv.18-19); por no decir un Inca oculto o de perfil bajo, actuando entre las sombras, a la manera de Inkarrí. Y que, con posterioridad a *Trilce*, César Vallejo también lo ensaya en *A lo mejor, soy otro* (21 oct 1937); donde el lector se topa, esta vez, con otro héroe cultural: “un zorro ausente, espúreo, enojadísimo” (6). Al respecto, y tal como nos lo ilustra Rodolfo Sánchez Garrafa: “Como vinculante y conector, el zorro explora los mundos, tiene una insaciable curiosidad [...] Su presencia es anuncio de cambios, es el 'señalero' por excelencia. Él mismo se sitúa permanentemente en situaciones de inestabilidad, tensión y conflicto. Su condición de héroe cultural, se evidencia en su viaje al cielo, de donde cae más tarde dando lugar al esparcimiento de especies vegetales indispensables para el hombre” (128).

¹⁵ Con la importante diferencia -frente, por ejemplo, al *Yarahuis oder Lieder* publicado por Middendorf (Lienhard 186)- que, en el caso de César Vallejo en *Trilce*, de ninguna manera se trata de algún entusiasta de la lengua o de la cultura quechua que a pesar de todo está pensando en español; sino, más bien, que en el caso de Orrego y Vallejo se trataría de unos “indios” en opacidad o de mestizos con “sensibilidad indígena”.

¹⁶ “El pensamiento archipiélagos es sintonizar con esa parte del mundo que, precisamente, se ha extendido en archipiélagos, esas a modo de diversidades en la extensión, que, no obstante, aproximan orillas y desposan horizontes. Nos damos cuenta de qué lastre continental y agobiante, y que llevábamos a cuestas, había en esos suntuosos conceptos del sistema que hasta hoy han empuñado las riendas de la Historia de las humanidades y han dejado de ser adecuadas para nuestros desperdigamientos, nuestras historias y nuestros no menos suntuosos derroteros errabundos. La idea del archipiélago, de los archipiélagos, nos franquea esos mares” (Glissant, *Tratado de Todo-Mundo* 33).

¹⁷ O “Poética de la Relación”: “esa posibilidad de lo imaginario que nos mueve a concebir la globalidad inasible de un Caos-mundo como ése, al tiempo que nos permite hacer que despunte algún detalle y, muy particularmente, nos permite cantar el lugar que nos corresponde, insondable e irreversible. Lo imaginario no es ni el sueño ni el vaciado de la ilusión” (25-26). Con la atingencia de lo que observa Walter Mignolo respecto al concepto de lo Imaginario en Glissant: “construcción simbólica mediante la cual una comunidad (racial, nacional, imperial, sexual, etc.) se define a sí misma. En Glissant, el término no tiene ni la acepción común de una imagen mental, ni tampoco el sentido más técnico que tiene en el discurso analítico contemporáneo, en el cual el Imaginario forma una estructura de diferenciación con lo Simbólico y lo Real. Partiendo de Glissant, le doy al término un sentido geo-político y lo empleo en la fundación y formación del imaginario del sistema-mundo moderno/colonial” (Mignolo 55).

¹⁸ “Para los pueblos prehispánicos, el mundo natural palpitaba de vida y ahí donde nuestros ojos sólo ven estériles y desoladas islas, ellos percibían a sus antiguos señores y a dioses transformados bajo el aspecto de islas y farallones. De allí que los *yunga* acudieran a las islas para celebrar a sus huacas y a sus difuntos [llevados a las islas por los lobos de mar llamados *tum*] en una época del año que quizá coincidía con la extracción del guano” (Rostworowsky 336). “Al igual que las *guanca* o piedras sacralizadas presentes en todo el ámbito andino, semejantes a los *apus* de los cerros nevados, las islas encarnaban a seres tutelares a quienes se ofrecían sacrificios, y eran también lugares apacibles para el descanso de los difuntos” (Rostworowsky 344) Por lo tanto, la siguiente serie de interrelaciones se ligan: Isla como

huaca... Isla como guanca.. Isla como sagrada... Isla como apu... Isla como cementerio... Isla como Inkarrí (de mar o de la Costa).

¹⁹ Público peruano al que se dirigía César Vallejo incluso ya en *Trilce*, debemos presuponer, desde ya plural o complejo. Tal como al que señala e incluye en su crónica, “El crepúsculo de las águilas” (1926), en relación a la defensa de la nacionalidad de Paul Gauguin: “Los amores temáticos del gran pintor, su fuerza temeraria, su exceso insultante, su simplicidad están voceando los Andes, el Amazonas, el Cuzco” (Vallejo 2002b: 357); y, agregaríamos nosotros, asimismo la costa y mar del Perú.

²⁰ Por ejemplo, en “Las nuevas disciplinas” -crónica fechada en julio, 1927, escrita en París y contemporánea a “Telúrica y magnética”- Vallejo declara: “La juventud intelectual del nuevo continente, a la que, es especial, me dirijo en estas líneas, desconoce o conoce mal la existencia, calidad de vida y alcance de la cultura europea *d’après guerre*” (Vallejo 2002c: 458).

²¹ Tal como, a su vez, César Vallejo desautoriza con ironía al folklore en “Los grandes periódicos ibero-americanos”, crónica de 1925: “Pie a tierra, mano en la acción inmediata y en el ambiente vivo de la realidad integral, la empresa de Alejandro Sux no trata de soldar y compenetrar la vida de América y la de Europa, por medio de versos, cuentos ni exhibiciones, con música, pastas y refrescos. No quiere merodear en torno a las oficinas europeas de explotación de humildades infatuables de América, en busca de la difusión de un folklore y una arqueología que se trae por los cabellos a servir aprendidos apotegmas de sociología barata” (Vallejo 2002d: 85).

²² Obviamente no es el caso, pero este verso podría describir muy bien --dada su propiedad, intensidad y dramatismo-- el trance por el que atravesó la península ibérica durante la Guerra Civil Española; el vasto movimiento popular al servicio de la “causa democrática de la Península” (Vallejo, *América y la idea de ‘imperio’ de Franco* 965).

²³ Trilce I: “Quién hace tanta bulla y ni deja/ Testar las islas que van quedando./ Un poco más de consideración/ en cuanto será tarde, temprano, / y se aquilatará mejor/ el guano, la simple calabrina tesórea/ que brinda sin querer,/ en el insular corazón,/ salobre alcatraz, a cada hialoidea/ grupada./ Un poco más de consideración, y el mantillo líquido, seis de la tarde/ DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES./ Y la península párase/ por la espalda, abozaleada, impertérrita/ en la línea mortal del equilibrio” (Vallejo, *Poesía Completa* 170).

Crepúsculo. Revelación incompleta o a medias para el sujeto poético porque --incluso en tanto “SOBERBIOS BEMOLES”-- no se llegan a alcanzar las 'notas'; aunque, de modo simultáneo, el crepúsculo constituiría el preludio espectacular de aquéllas --que lograría el sol una vez ya dentro del mar-- y de las cuales, obvio, sólo cabe imaginarnos: “Así como el cuerpo del Dios Inti (Sol) desciende todas las noches sumergiéndose en las tinieblas del mundo ctónico, el cuerpo del Inca ha descendido a esta misteriosa morada. Pero este mundo inferior es también un mundo interior, misteriosamente iluminado por el Sol invisible a la mirada profana. Por lo tanto, aquello de “Y la península párase/ por la espalda” (vv. 14-15), vendría a ser la estela intensamente iluminada que describe el Sol --desde el horizonte y hacia la playa: “por la espalda” del mundo respecto al observador en la orilla-- justo antes de sumergirse del todo en aquél. Paisaje efímero. En este sentido, las “islas” (v. 2) o lo “insular” (v.8) vendrían a ser también sinécdoques plásticas del Sol en 'crepúsculo' o en “pen-ínsula” ('casi o semejante a una isla'). Y, en consecuencia, imagen del propio Inkarrí, Sol anfibio él mismo. A manera de su sinécdoque “salobre alcatraz” (v.9) que es tanto del cielo o del sol (ave) y, en tanto “salobre” --porque se sumerge para cazar-- es también del mar. En términos generales, Trilce I resume toda la escena-cerebro tanto del poemario como de la obra teatral. Cómo el Sol e Inkarrí, el Cielo y el Mar, son finalmente amantes e, implícitamente, también equivalentes; aunque aquí destaque la figura fálica del Sol frente a la vaginal de Inkarrí. Con el sujeto poético mismo, cual un *voyeur*, también “penetrado” o con el Sol sumergiéndose dentro de él. Si matizamos, asumiendo aquél en el poema una actitud doble. Es decir, tanto “activa” (vv. 1-2) o semejante al Sol-Sujeto poético que se aplica a “Testar las islas” (v.2); canjeando incluso el sujeto poético su voz con la del propio Sol (vv.1-2). Como también pasiva (vv. 3-10) o análoga al mar --y por extensión la Tierra-- que, junto con las “islas”, recibe agradecida finalmente del mismo Sol: “la

simple calabrina tesórea/ que brinda.../ en el insular corazón,/ salobre alcatraz” (Granados 2017).

²⁴ El mismo Rodrigues de Albuquerque remarca, para el caso de pensar la amazonía de Acre conectada al concepto de “todo-o-mundo” de Glissant, lo siguiente: “sem compreender isso como uma alienação das práticas culturais tecidas nas diferentes e múltiplas territorialidades amazônicas, articuladas/ produzidas na dinâmica das diferentes temporalidades dos grupos e sociedades humanas que ai vivem” (283).

²⁵ Juicio de Jean Franco [“Border patrol”, en *Travesía*, Journal of Latin American Cultural Studies, vol. 2, Londres, Short Run Press Ltd., 1992, 134-142] citado por García Canclini (14).

²⁶ Respecto a la de su propia obra, por ejemplo la opacidad de su poesía; como, también, la opacidad que el mismo Vallejo invita a que nos percatemos o plantea como un problema cultural: “Porque Merino [el gran pintor piurano, en *La muerte de Colón*], contra lo que pretenden algunos, no poseía un temple nervioso y un gusto exclusivamente franceses, y francés de la época, sino que tenía eso y además lo español y lo que dio el clima de la historia, la secular atmósfera quechua. ¿Error? Cada cual ve desde su talla” (“Lienzos de Merino”) (443). En este último sentido, ahora en el contexto amazonense, y a manera de otro ejemplo, la opacidad que percibe Aliza Yanes Viacaba en el cuento “La canción de los delfines”, de Luis Urteaga Cabrera: “a pesar de ser un texto escrito en español que maneja con destreza técnicas literarias propias del sistema 'culto' [...] sin utilizar giros lingüísticos, marcas de oralidad ni estructuras propias de la cultura aborígen de la que se nutre, es una de las más profundas muestras de la tradición oral amazónica, tanto de la cultura shipibo-conibo como de las culturas amazónicas en general, pues desarrolla relaciones de intercambio que existen entre los seres humanos y el río aplicables a toda la Amazonía” (126). Sin olvidar, que el mismo César Vallejo ya trató semejante fenómeno de opacidad cultural y en casi los mismos términos: “Un arte, a base de sensibilidad indígena, así se busque en él fines cosmopolitas, se trate temas extranjeros y se emplee materiales estéticos igualmente advenedizos, frutece, por fuerza, en obra y emoción genuinamente aborígenes [...] La indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista. La obra indígena es acto inocente y fatal del creador político o artístico, y no es acto malicioso, querido y convencional de cualquier vecino” (Vallejo 2002e: 495-496).