

## TRILCE ANTE JOYCE / ECYOJ ETNA ECLIRT\*

Fernando Balseca

*A la que bien me dona la palabra.*

*Nunca se sabe con quién estás hablando.*

Joyce, *Ulises* (185)

*¿No subimos acaso para abajo?*

César Vallejo, *Trilce* (LXXVII)

*No saber nunca de quiénes son las ideas que masticas.*

Joyce, *Ulises* (194)

*Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.*

César Vallejo, *Trilce* (LXXIII)

Es común el acuerdo general, entre lectores y estudiosos de la literatura, acerca de la importancia de la obra de James Joyce, particularmente de su novela *Ulises*, considerada un texto cumbre no solo de la lengua inglesa sino de toda la prosa del siglo XX. En inglés *Ulises* tiene el peso y la resonancia que nosotros en español le otorgamos al *Quijote* de Cervantes: son obras que —más mal que bien leídas— no se pueden evitar. Si en español ha-

\* Este texto y los siguientes, a excepción de los de Luis Aguilar Monsalve y Paco Benavides, fueron leídos en el marco del «Seminario sobre James Joyce con motivo de los cien años del Bloomsday», organizado por el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y la Corporación Cultural Viñay de Quito, entre el 16 y el 18 de junio de 2004. Intervinieron como expositores, los escritores: Jorge Aguilar Mora, Fernando Albán, Fernando Balseca, Cristina Burneo, Miriam Merchán, Raúl Serrano Sánchez, Nora Sigal de Eliscovich y Fernando Tinajero. *Kipus*, los publica como parte de esa mirada que desde América Latina se da en relación a otras literaturas.

blamos y escribimos *a partir* del cimiento de Cervantes, ocurre algo similar con Joyce en la lengua inglesa; la obra del irlandés es un hito de lo que se toma por novela en el siglo XX; *Ulises* conduce la forma novelesca a rupturas y audacias de estilo, y, sobre todo, a un modo curioso de ejercitar el arte de la narración.

Entre tantas innovaciones en el lado expresivo de la lengua, ¿no opta Joyce por un cierto desparpajo en la prosa y la estructuración de su novela? Junto a ese impresionante trasfondo culto del cual Joyce obtiene las palabras y las enrevesa, ¿no juega también la cultura popular un contrapunto impresionante? No olvidemos que el autor irlandés sostenía que todo en *Ulises* era cuestión de una inmensa broma. ¿No conviven, de modo certero, una extraña teoría acerca de *Hamlet* y las baladas de las fondas de los barrios bajos de Dublín? Si bien la presencia de lo popular no es un invento joyceano, lo notable aquí es el engarce que se produce con lo que sería la alta cultura, pues ¿no se hace la literatura, en *Ulises*, en una mezcla que aúna lo soez con lo sublime? Ciertamente *Ulises* es la novela de los extremos, la escritura puesta en el límite, la escritura del límite, la prueba de que el escritor anda por los bordes, en la medida en que hace el esfuerzo por registrar lo que podría ser la totalidad, esto es —para ponerlo en palabras de Nadine Gordimer—, «la comprensión de la experiencia pasada y presente como elementos que coexisten coetáneamente» (9).

El ideal de conquistar la totalidad se encuentra presente en cada escritor, pues éste debe asumirse en tanto representante de toda una cultura, ser el gozne entre lo que hubo y lo que hay, propiciar con la obra un vacío para que por ahí se pueda pensar lo por venir, dejar vencerse por el mismo lenguaje que es el dispositivo donde rezuma esa pasta difícilmente moldeable del todo. Lo que proporciona la ilusión de totalidad es el trabajo que ejecuta el lenguaje en nosotros, que, al mismo tiempo que nos conecta, por ejemplo, con nuestros hijos, acaso sin saberlo nos está replicando escenas que ya vivimos con nuestros padres. Por el lenguaje que compartimos, que nos junta y nos separa, que nos resguarda y nos desampara, es posible esta percepción más completa. Lo que ocurre en *Ulises* como escena fundamental de su relato —y lo que será un punto de cruce con *Trilce* de César Vallejo— es que su texto, de modo deliberado, es una puesta en escena de la palabra, es el despliegue de la lengua que nos permite ver *in situ* cómo ésta actúa, casi, por su propia cuenta. En Joyce y en *Trilce* la presencia del lenguaje es el drama mismo de la literatura, el tema de la obra.

Esto que se puede decir de la obra de Joyce se debe al contacto que el escritor irlandés estableció con un discurso que, aunque finalmente se resuelva en la práctica clínica, ha ejercido una profunda atracción, a la vez que una tímida desconfianza, entre los escritores del siglo XX: el psicoanálisis. Para el

novelista argentino Ricardo Piglia es notable lo que se pone en el ejercicio joyceano de narrar, pues allí se confirmaría una estrecha relación entre literatura y psicoanálisis. Piglia nos dice que

...la literatura le debe al psicoanálisis la obra de Joyce. Él fue capaz de leer el psicoanálisis, como fue capaz de leer otras cosas. Joyce fue un gran escritor porque supo entender que había maneras de hacer literatura fuera de la tradición literaria; que era posible encontrar maneras de narrar en los catecismos, por ejemplo; que la narración, las técnicas narrativas no están atadas solo a las grandes tradiciones narrativas sino que se pueden encontrar modos de narrar en otras experiencias contemporáneas; el psicoanálisis fue una de ellas. (Piglia 64)

Dado que la producción literaria involucra complejos procesos síquicos que el autor no tiene por qué conocer, se puede sostener que existe una literatura pre freudiana y otra post joyceana; en literatura habría un *antes de Freud* y un *después de Joyce*; y éste último instauro un modo de narrar que viene replicado de algunos descubrimientos del psicoanálisis que en la literatura asumían la forma de intuiciones. Lo que era intuitivo e instintivo en la literatura ha sido procesado como sentido (o sinsentido) en el psicoanálisis. Lo que la literatura sabe es reformulado en el saber del psicoanálisis. Continúa Piglia:

Cuando le preguntaban por su relación con Freud, Joyce contestaba así: «Joyce, en alemán, es Freud». Joyce y Freud quieren decir «alegría»; en este sentido los dos quieren decir lo mismo, y la respuesta de Joyce era, me parece, una prueba de la conciencia que él tenía de su relación ambivalente pero de respeto e interés respecto de Freud. Me parece que lo que Joyce decía era: yo estoy haciendo lo mismo que Freud. En el sentido más libre, más autónomo, más productivo. (Piglia 62)

Lo que se puede entrever de la intervención de Piglia es el reconocimiento por el cual la literatura —después de que Joyce fuera tocado por el descubrimiento del inconsciente freudiano— es una práctica que ya no puede ser leída desde la inocencia de antes que colocaba al autor de un texto como dueño absoluto de sus significaciones. No en balde una línea crítica anterior a Freud otorgó inmenso peso a la relación entre la obra y la vida del autor, puesto que se pensaba que quien disponía de los sentidos era esa autoridad humana que se afirmaba como completa y en control absoluto de sus palabras. Hoy se estima que esa autoridad del autor es momentánea, que está siempre en vilo; se reconoce que hay un destello en el lenguaje que va más allá de las intenciones de lo dicho, y que la obra literaria se organiza como un incesante decir que decanta sus sentidos según su lector, su experiencia, y las condiciones de lectura en la medida en que los sentidos no son otra cosa que los efectos posibles de aquello que se lee en quien lo lee.

Se hace necesario, pues, considerar el trabajo de Joyce desde esta idea de la *gran broma*, con todas las consecuencias desestabilizadoras que esto implica. Porque tanto en Joyce como en César Vallejo enfrentamos obras que voluntariamente se han cerrado y se han presentado como de difícil acceso. Veamos lo que el psicoanalista francés Jacques Lacan les pedía a sus discípulos en una intervención sobre la función de lo escrito:

...pueden leer a Joyce, por ejemplo. Allí verán cómo el lenguaje se perfecciona cuando sabe jugar con la escritura.

Admito que Joyce no es legible; ciertamente no se le puede traducir al chino. ¿Qué ocurre con Joyce? Que el significante viene a rellenar como picadillo al significado. Los significantes encajan unos con otros, se combinan, se aglomeran, se entrechocan —lean *Finnegans Wake*— y se produce algo así que, como significado, puede parecer enigmático, pero es realmente lo más cercano a lo que nosotros los analistas, gracias al discurso analítico, tenemos que leer: el lapsus. Es como lapsus que significa algo, es decir, que puede leerse de una infinidad de maneras distintas. Y precisamente por eso se lee mal, o a trasmano, o no se lee. (Lacan 48-49)

Se puede, además, tomar la obra de Joyce como si se tratara de un *gran error* que, implacablemente, está disparando los sentidos (los sinsentidos) hacia todas partes, propiciando una circulación diferente de la palabra, que ya no se resuelve en el supuesto significado unívoco sino que se confronta en el lado multívoco y equívoco de la comunicación. La obra de Joyce parecería proponer constantemente que no hay una sola voz, que hay varias voces; que no hay un solo lugar de enunciación; que no es posible un solo sentido; que no es dable el sentido sino los sentidos en el sinsentido; que no hay manera de fijar un mensaje, pues se trata del juego de las palabras que nos conecta y nos ahuyenta unos a otros: la palabra como guión, que, al mismo tiempo que junta una cláusula con otra, procesa una diferenciación expresada en la raya que separa. *Ulises* —y acaso más *Finnegans Wake*— es la novela en la que todos los personajes pugnan por hablar al mismo tiempo, incluso los varios personajes encerrados en un solo yo, en una sola voz narrativa.

¿Pero para qué ha sido convocado el poeta peruano César Vallejo en este homenaje a James Joyce? En el prólogo a la edición cubana de la *Obra poética completa* de César Vallejo, Roberto Fernández Retamar, en 1965, llama la atención a la coincidencia que trae el año 1922, pues, juntados por esa cronología, se hallan *Ulises*, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, y *Trilce* de César Vallejo.

Resulta evidente que las fechas son datos que hay que dotar de contenido, pues no solo el año 1922 junta a César Vallejo y a Joyce. Por eso las preguntas son: ¿qué hace posible que al mismo tiempo dos artistas tan distantes y distintos hayan producido obras que se abren a la tarea de desarmar el len-

guaje, de dejar hablar al lenguaje lesionando en diversos grados al referente? ¿Qué puede haber de revelador detrás de esta coincidencia cronológica que pueda iluminarnos sobre el sentido de la literatura y acerca de quién es aquel que finalmente escribe? ¿Cómo modernidades tan contrariadas, como la europea y la andina, acunan estas obras? ¿Qué atesora el arte de la palabra que, bajo sufrimientos desiguales, dos obras se realizan en afanes parecidos? Porque, en fin, el revolucionario experimento que Joyce le entrega a la novela del siglo XX se encuentra también presente en la propuesta de César Vallejo para la lírica, al parecer sin que el peruano hubiera estado familiarizado con la obra de Joyce o de Freud:

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 hialóidea  
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.

Éste es el poema I de *Trilce*, uno de los libros más difíciles de leer en lengua española pero, a la vez, uno de los más emotivos jamás escritos. ¿Qué interesa destacar de este poema de apertura? Especialmente la no referencialidad del lenguaje. ¿Qué se entiende de este texto? ¿No es el protagonista del texto la materia sonora del poema y las asociaciones que de ella se derivan? Hay algunas ediciones que, de manera minuciosa, ensayan explicaciones a estos versos de *Trilce*. Sin duda, una adecuada documentación puede ayudar en esa tarea, pero se debe indagar más bien por lo que está detrás del impulso de esa forma de escribir. ¿Por qué dar a la luz pública algo que no se entiende?

La poesía de César Vallejo amplifica la intuición del poeta de que la palabra es el actor principal de un texto, la palabra que se emite como balbuceo, como un *no saber hablar*. César Vallejo es poeta porque ha podido decir en su

poesía que no hay sentido acabado ni hay intención perfecta en los actos de emisión de mensajes. Si hay algún desorden o alguna zona oscura en la poesía de Vallejo es porque se reconoce dolorosamente que la palabra humana no consigue clarificar —al menos con la milimétrica precisión con que la desean los lingüistas y los comunicadores— lo que quiere decir, y que las confusiones se producen justamente porque todos participamos de esa ritualidad en la transmisión de los mensajes.

Veamos el comienzo del capítulo final de *Ulises*, en traducción de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Lagüéns:

Sí porque él no había hecho nunca una cosa así antes como pedir que le lleven el desayuno a la cama con un par de huevos desde los tiempos del hotel City Arms cuando se hacía el malo y se metía en la cama con voz de enfermo haciendo su santísima para hacerse el interesante ante la vieja regruñona de Mrs Riordan que él creía que la tenía encochada y no nos dejó ni un céntimo, todo para misas para ella solita y su alma tacaña tan grande no la hubo jamás de hecho le espantaba tener que gastarse 4 peniques en su alcohol metílico contándome todos sus achaques mucha labia que tenía para la política y los terremotos y el fin del mundo tengamos antes un poco de diversión que Dios nos ampare si todas las mujeres fueran de su calaña le disgustaban los bañadores y los escotes por supuesto nadie quería verla con ellos supongo que era piadosa porque no había hombre que se fijara en ella dos veces espero que nunca me parezca a ella... (855)

Este fragmento da paso a la voz de Molly Bloom, en esa suerte de duermevela en la que se halla, y que produce lo que en teoría literaria se ha dado en llamar, indistintamente, fluir de la conciencia, monólogo interior, palabra interior o corriente de conciencia. El asunto es que la escritura de Joyce coloca en una carrera desbocada ese archivo interno desde el cual hablamos y que se presenta en una lógica distinta a la de la vida despierta, supuestamente más ordenada y comprensible para los otros. Ambos textos, de Vallejo y de Joyce, apuntan a reafirmar esa idea por la cual la palabra humana es un dispositivo que hace patente la fragilidad del ser, y, sobre todo, destaca el ámbito endeble en que se realiza nuestro esfuerzo por lograr la comunicación entre humanos. En estos fragmentos citados el ser depende seguramente de una «mala» lectura del otro; en ambos proyectos escriturarios se le encarga al lenguaje que verifique la ilegibilidad (lo inentendible) siempre incrustada en lo que uno dice.

De otro lado, se conoce que la experimentación de la palabra en *Ulises* es tan singular que consigue procesar una transformación del sentido de la literatura, lo que se hace notable cuando es llevado a su extremo en 1939 con la aparición de *Finnegans Wake*, al instaurar el procedimiento de dislocación de la lengua a fin de potenciar nuevos sentidos de las palabras que oímos:

A non! A non! cuéntame más. Cuéntame toles chingos chinguitos. Quiero saber tos los dita yidix. Hasta lo que portó alcaller volataz a covacho. Y por qué estaban las mustelas mustias. Esa fiebre de homa me moma mi mondongo. Si un mahón cabaño me coraceara. Haríamos un bundukiboy con guajagurí. Bueno, ahora viene la parte que más timahoe. (Joyce 1939, 149)

No es casual que el ánimo de este libro sea mostrar el lenguaje del sueño, que atropella y que desarma, que dice a partir de códigos que no podemos fijar unívocamente, que mezcla varias lógicas, que revela el estallido de la misma sonoridad, la aglutinación de conceptos, el apareamiento de nuevas sensaciones para las que todavía no hay palabras que las nominen. Por tanto, es un lenguaje que se acondiciona en una cierta ilegibilidad de difícil escucha e interpretación.

Desde el mismo título, *Trilce*, de otra parte, asistimos a la desestructuración de la palabra y, por su envés, a la codificación de un secreto que se quiere transmitir. Lo que comunica esta literatura es un enigma. *Trilce* no es nada más que la materia auditiva que se adentra en nuestra escucha. Aunque algunos estudiosos han recurrido a la anécdota para explicar de qué se trata esto (una fusión de *triste* y *dulce*, para unos; para otros la deformación del guarisma 3), en verdad lo que queda es una expresión que anuncia la figuración de un otro lenguaje, que expresa la necesidad de reinventar cada palabra en cada verso. Para decir algo César Vallejo requiere desdecir primero. Esta estética negativa alcanza grandes proyecciones en el empeño por mostrar un malestar en la cultura que, necesariamente, tiene que atravesar la cuestión de la palabra y su utopía de comunicación:

Grupo dicotiledón. Oberturan  
desde él petreles, propensiones de trinidad,  
finales que comienzan, ohs de ayes  
creyérase avaloriados de heterogeneidad.  
¡Grupo de los dos cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.  
A ver. No trascienda hacia fuera,  
y piense en són de no ser escuchado,  
y crome y no sea visto.  
Y no glise en el gran colapso.

La creada voz rebélase y no quiere  
ser malla, ni amor.  
Los novios sean novios en eternidad.  
Pues no deis 1, que resonará al infinito.

Y no deis 0, que callará tánto,  
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco.

En el poema V de *Trilce* se trata de poner en circulación el sinsentido, en medio del reconocimiento de que el más puro y lógico de nuestros lenguajes siempre está secretando un plus de sinsentido, un añadido que se resuelve cuando el otro escucha, o, como lo advirtió Jorge Aguilar Mora, cuando uno mismo se escucha como si fuera otro.<sup>1</sup> O, como se afirma en el capítulo I de *Ulises* «Soy otro ahora y sin embargo el mismo» (12). El cometido de la poesía de César Vallejo es cifrar. El afán de esta opción poética es hacer palpar que la palabra las más de las veces no consigue pasar el mensaje, y que todos estamos atravesados por esta lógica del sinsentido. En César Vallejo esto invita también al lapsus, al no saber decir cómo, al no saber decir qué, aunque haya una claridad en que la forma poética es precisa para expresar esta paradoja:

999 calorías.  
Rumbbbb .... Trrrraprrrr rrach ... chaz  
Serpentínica u del bizcochero  
enjirafada al tímpano.

Quién como los hielos. Pero nó.  
Quién como lo que va ni más ni menos.  
Quién como el justo medio.

1 000 calorías.  
Azulea y ríe su gran chachaza  
el firmamento gringo. Baja  
el sol empavado y le alborota los cascos  
al más frío.

Remeda al cuco: Roooooooeecis ...  
tierno autocarril, móvil de sed,  
que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!  
Si al menos el calor (—————Mejor  
no digo nada.

1. Jorge Aguilar Mora dictó tres charlas en el «Seminario sobre James Joyce con motivo de los cien años del Bloomsday», en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 16 al 18 de junio de 2004.



Y hasta la misma pluma  
con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta  
y tres calorías.

Lo que propone el poema XXXII es una torcedura de la lengua. En César Vallejo hasta el instrumento básico de la escritura se trastoca, se alrevesa, se desorganiza. La estética que aquí nace no es la de la legibilidad, sino la de una zona dudosa en la que no sabemos muy bien a qué nos enfrenta la aventura de la palabra.

Mi intención es insinuar que los descubrimientos que hacen genial a una obra literaria tienen que ver no solo con las condiciones culturales límite a que un autor puede llevar a la literatura sino, también, con el proceso subjetivo. Muchos de los procedimientos que se celebran en *Ulises* y en *Finnegans Wake* están ya anunciados en esa rara obra poética de César Vallejo que apareció hacia diciembre de 1922, hecha en los Talleres de la Penitenciaría de Lima. No trato de poner a Vallejo a competir con Joyce sino de reivindicar, entre nosotros, que la subjetividad puede producir estas coincidencias, debido a que lo que está en juego en una obra literaria, en última instancia, es una situación en la que el sujeto se ve expuesto, decide mostrarse, se escucha hablado por un autor; de esta manera sospechamos que quien habla a través de la literatura es una misma y diversa voz: la de la subjetividad, que atesora saberes antiguos de nuestra condición humana, que, como se afirma en el capítulo 13 de *Ulises*, es «ese grito que ha resonado a través de los siglos» (420).

Se trata de preguntar por las condiciones que, en 1922, en los Andes, Vallejo pudo ser contemporáneo de Joyce (¿o será que es Joyce el contemporáneo de César Vallejo?) y ser, gracias a una palabra poética, verdaderos coetáneos siendo cuasi antípodas. Podemos leer a Joyce en la luz que emite César Vallejo, pues ambos experimentos de la lengua literaria, basados en rupturas de la cadena lógica de la lengua, conforman momentos cruciales del cambio que procesa el siglo XX y que nos dura hasta hoy, lo que incluye, por cierto, la posibilidad de *seguir no entendiendo* a estos autores debido a la radicalidad de su concepción de la literatura: ¿es que sus obras quieren dar un mensaje?

Tanto Joyce como César Vallejo llevaron la literatura a una instancia fronteriza, de precipicio. En el caso de *Ulises* es un procedimiento por el cual lo no entendible figura como elemento fundante de la obra literaria. No se trata del barroco español, una oscuridad sostenida en el desorden de la cadena sujeto-verbo-predicado y en el cruce conceptual. Es una intuición o comprensión fundamental de que la novela es un mecanismo que aglutina diversas hablas que ofrecen variados puntos de vista, produciendo así la sensación de un

laberinto lingüístico que no se ordena solamente con una nueva frase sino que, en ese mismo interés por dislocar la lengua, se halla el empeño de ese lenguaje literario. La mayor parte de la novela *Ulises* es ciertamente legible; lo que no hace sentido son las abundantes referencias desarticuladas, lo que asombra son las voces narrativas que no se sujetan al devenir convencional de describir con orden los hechos; lo que hace ilegible a *Ulises* es la rotura que procesa esa voz que incesantemente habla sin parar y que impide el diálogo, casi a la manera de un delirio, una voz que no puede detener su pensar, que sigue procesando ideas cuando esgrime otras, una voz que atosiga toda la narración porque no cesa de arrojar sentidos en todas las direcciones pensables. Esta es una nueva forma de concebir la comunicación o, visto de modo extremo, un atentado a la comunicación que propone *Ulises*.

Si esto sucede en *Ulises*, ya puede intuirse qué acontece en *Finnegans Wake*, donde la poética que rige la construcción de dicho texto es la de un experimento tan radical que concluye en la creación de una lengua cuya materia prima sigue siendo la llamada lengua materna —la lengua natural, la lengua nacional—, pero ésta se halla de modo tan comprometida con el sonido y las gramáticas de otras lenguas que, verdaderamente, asistimos a la creación de un lenguaje que se basa en lo indiscifable. Las palabras en *Finnegans* denotan y connotan en un radio tan grande que no hay por dónde escoger significados, porque todos escapan. El problema de esto es la magnitud con que la operación ha sido planteada, pues nos enfrenta a la conformación de una nueva lengua: invita a que nos acerquemos a la lengua de la literatura, prevenidos de la nueva operación lógica que se pondrá en escena: la del significante.

*Trilce* representa un paso decisivo en el poetizar de César Vallejo, no solo porque es un texto que, a contrapelo de las vanguardias, produce un corte con la lírica anterior del modernismo poético, la de *Los heraldos negros* de 1918, sino porque aquí se procesa una lengua descoyuntada en la que cuesta armar los significados. Vallejo invita, también, a pensar desde una otra lógica la condición de la poesía moderna, la condición del mestizaje que busca un lenguaje tal que represente de otra manera al sujeto en cuestión. En *Trilce* asistimos a un experimento de la lengua comparable por su radicalidad al de *Ulises* y *Finnegans Wake* juntos. De allí se comprende el asombro de Fernández Retamar:

No en un centro mayor de la cultura europea, sino en una ciudad peruana, y en humilísima edición hecha por manos de presos, también ese año, apareció *Trilce*, de César Vallejo [en la que se ve] la sorprendente isocronía de esta obra en relación con la cultura metropolitana. Cosa extraña en verdad [...] para nuestras literaturas espejantes y boquiabiertas. (Fernández Retamar vii)

Puestas frente a frente, como en un espejo, tal vez las literaturas de James Joyce y de César Vallejo no hagan otra cosa que proclamar, desde el recinto

público de la literatura, que a través de los textos circula un incesante muestreo de la sujetación, que se construye en agitada contienda con la significación. Si como Joyce quería, en *Ulises*, que «La cuestión suprema sobre una obra de arte es saber desde qué profundidad de vida surge» (212), tal vez este espejeo con la obra de César Vallejo permita recordar, una vez más, que la palabra literaria no hace otra cosa que mostrar la desnudez de nuestra condición, el palpito débil de nuestras certezas y la esperanza de que podamos asumir con plenitud nuestras contradicciones y paradojas. ✱

## OBRAS CITADAS

- Fernández Retamar, Roberto. «Prólogo», en César Vallejo, *Obra poética completa*, La Habana, Casa de las Américas, 1975 (1965), pp. vii-xx.
- Gordimer, Nadine. «El diálogo del atardecer», prólogo a Naguib Mahfuz, *Ecos de Egipto: pasajes de una vida*, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Martínez Roca, 2001 [1996].
- Joyce, James. *Ulises*, edic. Francisco García Tortosa, trad. Francisco García Tortosa y María Luisa Venega Lagüéns, Madrid, Cátedra, 2004 [1922].
- *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*, edic. y trad. Francisco García Tortosa, Madrid, Cátedra, 1992 [1939].
- Lacan, Jacques. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun. 1972-1973*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julietta Sucre, Buenos Aires, Paidós, 1998 [1975].
- Vallejo, César. *Trilce*, edic. Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1991 [1922].