

**TRILCE: CÉSAR VALLEJO COMO PRECURSOR DEL DISCURSO
DE LA “NUEVA CARNE” DEL CINEASTA DAVID CRONENBERG**

José Carlos Cabrejo
Universidad de Lima

Resumen

El presente artículo explora cómo algunos pasajes de referencias tecnológicas del poemario *Trilce* (1922) de César Vallejo demuestran ser antecedentes del discurso de la “Nueva Carne” que introdujo David Cronenberg en su filme *Cuerpos invadidos* (*Videodrome*, 1983). En la cinta del realizador canadiense, la “Nueva Carne” implica trascender el cuerpo humano para devenir en un ser puramente tecnológico, lo que se plasma con las mismas intensidades eróticas y con las mismas ambigüedades en cuanto a identidad de género que las expresadas por varias de las figuras corporales de *Trilce*. En ese sentido, se analizarán los alcances visionarios de la poesía vallejana en el campo cinematográfico.

Palabras clave: *Trilce*, César Vallejo, David Cronenberg, Nueva Carne, ciencia ficción.

Abstract

This article explores how some passages of technological references from the poetry collection *Trilce* (1922) by César Vallejo prove to be a background to the “New Flesh” discourse that David Cronenberg introduced in *Videodrome* (1983). In the film by the Canadian filmmaker, the “New Flesh” implies transcending the human body to become a purely technological being, which is embodied with the same erotic intensities and with the same ambiguities in terms of gender identity as those expressed by several of the body figures of *Trilce*. In this regard, I will analyze the visionary reaches of Vallejo poetry in the cinematographic field.

Keywords: *Trilce*, César Vallejo, David Cronenberg, New Flesh, science fiction.

Uno de los rasgos más importantes de la poesía vanguardista, no solo peruana, sino latinoamericana, fue su íntima relación con lo maquinal. La década pasada, Mirko Lauer destacó que varios poetas peruanos, entre los años 1916 y 1930, conectaron sus versos con el automóvil, el aeroplano o el cine intensamente, sobre todo con la

convicción de que eran medios para la descripción del mundo de lo nuevo, e inspirados en el futurismo italiano y sus seguidores europeos (11, 12, 27, 29). Por su parte, Raúl Bueno refiere que Francine Masie-llo identifica una mirada del poeta vanguardista “mediatizada por las cámaras fotográfica y cinematográfica y por las ventanas del automóvil, el tren o el paquebote, que ponen el paisaje a distancia y lo hacen fragmentario y cambiante” (30). En esa perspectiva, Bueno recuerda la visión cinemática de los versos de Carlos Oquendo de Amat a través de un pasaje de su poema “New York”:

Para observarla
HE SA LI DO
RE PE TI DO
POR 25 VEN TA-
NAS

Oquendo de Amat, al igual que vates como Alberto Hidalgo o Juan Parra del Riego, trasluce en su poesía esa mirada deslumbrada ante lo tecnológico que fue objeto de crítica por parte de César Vallejo. En la revista peruana *Varietades* N° 1151 (26 de marzo de 1930), el vate de Santiago de Chuco escribió “Autopsia del surrealismo”, texto en el que observa la racionalización industrial como una de las agudas crisis del imperialismo económico, que corresponde sincrónicamente “a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras”, sobre las cuales aseveró además que “nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas” (*Ensayos y reportajes completos* 415).

Ya en el primer número de la revista *Favorables París Poema*, del año 1926, Vallejo se refirió indirectamente al futurismo en un texto llamado “Poesía nueva”. El autor describe una poesía dotada de versos “cuyo léxico está formado de las palabras ‘cinema’, ‘avión’, ‘jazz-band’, ‘motor’, ‘radio’ y, en general, de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras”, aunque señala que en muchas ocasiones si un poema no dice la palabra “avión” puede poseer aun así “la emoción aviónica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana”. Así, sentencia que este último tipo de poesía es la auténtica “poesía nueva” (*Ensayos y reportajes completos* 435), una que es “simple y humana” y que “se la tomaría por antigua” o no atraería “la atención sobre si es o no es

moderna”, a diferencia de una poesía de nuevas palabras o metáforas caracterizada “por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo” (436).

De ese modo, Vallejo demostró su distanciamiento del futurismo iniciado por Filippo Tommaso Marinetti, y en otras oportunidades expresó calificativos muy duros contra otro futurista importante como el ruso Vladimir Mayakovski, de quien dijo en el artículo “El caso Maiakovski”, publicado en la página 7 del número 7 de la publicación madrileña *Bolívar* (1 de mayo de 1930), que “hizo tan sólo versos desprovistos de calor entrañable y sentido, suscitados por tracción exterior y mecánica, por calefacción artificial” (*Ensayos y reportajes completos* 442).

En ese contexto, en el que César Vallejo expresó en algunos de sus escritos su rechazo no sólo hacia el futurismo, sino hacia las vanguardias en general, hay autores que afirman que no aparece en *Trilce* “el entusiasmo por las máquinas, la tecnología o la ciencia” (Lauer 32), o que dicho libro, junto a *España, aparta de mí este cáliz* (1939), *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Borges y *Residencia en la tierra* (1935) de Neruda, más allá del sistema vanguardista imperante, “optaron por otros caminos de representación, a veces contrarios al anhelo vibrante de futuro que había postulado la vanguardia efervescente”, por lo que encarnan así el desmantelamiento de la “metáfora maquinaria de la vanguardia latinoamericana”, ya que en ellos “de algún modo queda rota la ilusión de una modernidad intencional y discursiva, demostrada su falacia, puesta a la vista la insubstancialidad de una existencia apenas sostenida por ‘fatigadas máquinas que aúllan y lloran’, como había sentenciado perspicazmente Neruda” (Bueno 26).

Raúl Bueno, en relación con lo que él llama “metáfora maquinaria de la vanguardia latinoamericana”, identifica en un primer nivel la “euforia del poeta que se sirve de los símbolos maquinarios” y en un segundo nivel “el júbilo de quienes, al interior de las representaciones simbólicas, se valen de los artefactos representados” (28). En el primero pone como ejemplo el uso de palabras que exaltan lo maquinal como “palpitar”, “gloria viril” o “aleluyas” en el poema “Taller” de *Prismas* (1924), escrito por el argentino Eduardo González Lanuza; en el segundo, la conciencia poética de la calidad metafórica presentada por símbolos maquinales que se aprecia por ejemplo en “Canción desde un aeroplano” del libro *Poemas interdictos* (1927) del

mexicano Manuel Maples Arce: “Canción/ florecida/ de las rosas aéreas,/ propulsión entusiasta de las hélices nuevas,/ metáfora inefable despejada de alas” (28-29).

Para Bueno, en contraposición, el Vallejo de *Trilce* “afirma una suerte de premodernidad aldeana, muy ligada a la familia y al tiempo de la infancia. Mientras la vanguardia batiente exalta la velocidad y el traslado mecánico (vapores, trenes, automóviles, aviones), Vallejo afirma el simple movimiento a caballo: ‘Esta noche descendiendo del caballo,/ ante la puerta de la casa donde/ me despedí con el cantar del gallo’ –dice en el poema LXI, y continúa– ‘El poyo en que mamá alumbró/ al hermano mayor, para que ensille/ lomos que yo había montado en pelo/ por rúas y por cercas, niño aldeano” (32).

En otras palabras, dicho autor asevera que Vallejo actúa “como si desconfiara de la modernidad, y especialmente de su apartado maquinario, al que erradica de su verso” (32). Pues bien, el objetivo de este artículo es demostrar que en *Trilce* sí existe una presencia de figuras maquinarias, pero no como medios de lectura de la modernidad tecnológica que fascinaba a Marinetti y sus epígonos, sino como imágenes que presagian fantasías narrativas que aparecieron muchas décadas después, sobre todo en el cine de ciencia ficción desarrollado por el realizador canadiense David Cronenberg a partir de su filme *Cuerpos invadidos* (*Videodrome*, 1983), que maneja el discurso sobre la llamada “Nueva Carne” (*The New Flesh*), también identificable en mayor o menor medida en otras películas suyas como *Crash: Extraños placeres* (*Crash*, 1996) o *eXistenZ* (1999).

Long live the new flesh!

En *Cuerpos invadidos*, Max Renn (James Woods) es el presidente de una estación televisiva que emite contenidos eróticos y violentos que llegan a través de una señal satelital. A medida que la película avanza, descubrimos que dicha señal de video produce un tumor cerebral que genera alucinaciones. En una de ellas, Max toca las superficies de un televisor, y al hacerlo siente que éste se inflama y que brotan venas en el aparato. Pocos momentos después, ve que los labios de Nicki (Deborah Harry), pareja con la que tenía sexo “duro” mientras miraba las transmisiones satelitales, aparecen en la pantalla de su TV y se abren para succionar su cabeza como si se tratara de un falo.

Dicha señal es llamada Videodrome, y fue usada contra Max por Barry Convex (Leslie Carlson), quien forma parte de la corporación global "Optical Spectacular". Ésta tiene la misión de que el canal de TV del protagonista se convierta en un medio de alcance masivo de aquella señal, para así controlar la mente de los televidentes. El personaje interpretado por James Woods logra descubrir ello gracias a Bianca O'Blivion (Sonja Smits), lideresa de la "Misión del Rayo Cósmico", que ofrece a sus seguidores cabinas de televisores que transmiten violentas imágenes pornográficas para ayudarlos "a pertenecer al plano de mezcla mundial".

Bianca le revela a Max que Nicki, su pareja, en realidad, había muerto, y que él sólo estaba interactuando con una imagen creada en video por Global Spectacular para manipularlo. Además, le dice que ahora es un ser diferente, que ha devenido en "la palabra del video en carne y hueso" ("You are the video word made flesh"), y que debe destruir Videodrome, bajo la consigna "¡Muerte para Videodrome! ¡Larga vida a la nueva carne!" ("Death to Videodrome! Long live the New Flesh!"). La comprensión de la "Nueva Carne" se hace más nítida en la escena final de la película: al interior de un barco abandonado, Max ve en la pantalla de un televisor el rostro de Nicki, quien le dice que parte del proceso para lograr la destrucción de Videodrome consiste en liberarse de la "vieja carne" y alcanzar la "nueva carne".

A continuación, vemos en la pantalla de la TV imágenes que indican a Max cómo lograr la transformación total hacia la "Nueva Carne": muestran al protagonista en el mismo lugar en el que se encuentra, el barco, y apuntando a su sien la pistola que en escenas anteriores se había fusionado con una de sus manos, para finalmente exclamar "Larga vida a la nueva carne" y disparar. La pantalla explota y se ven vísceras que salen despedidas del aparato. Finalmente, vemos a Max repetir los mismos actos que vio en el televisor.

Como puede notarse en la descripción de algunas de las escenas de *Cuerpos invadidos*, la "Nueva Carne" (The New Flesh) se comprende como un cuerpo humano que pasa de ser orgánico, biológico, a ser electrónico. Por ello, muchas de las imágenes alucinatorias que afectan a Max exhiben partes del cuerpo humano integrados o fusionados con lo maquinal, en estado de transición hacia lo tecnológico: sea la corporeidad femenina convertida en un aparato televisivo, sea una

mano masculina que se hibrida con una pistola. Como bien lo manifiesta Lia M. Hotchkiss, las interpretaciones que podemos hacer de filmes de Cronenberg como *Cuerpos invadidos* se enlazan con la naturaleza y las consecuencias culturales de la nueva carne cibernética de la humanidad impregnada por tecnología electrónica¹ (16). Recordemos que lo cibernético se comprende como un “organismo cibernético” (McQueen 4).

Istvan Csicsery-Ronay (citado por Hotchkiss 19) se refiere a Cronenberg como una de las grandes influencias de la cultura pop en la literatura *cyberpunk*, que tuvo su apogeo a mediados de los años 80. Los escritores de este tipo de literatura se caracterizan por su estética centrada en el cuerpo y su relación con la tecnología. Bruce Sterling, uno de ellos, señaló en su prefacio a *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology* que esta clase de ficciones temáticamente hicieron énfasis en la invasión del cuerpo y la mente a través de prótesis, circuitos implantados, cirugía cosmética y alteraciones genéticas² (citado por Hotchkiss 19).

Entre la carne y el metal de *Trilce*

Trilce es una de las obras cumbres de la poesía vanguardista latinoamericana. Entre sus rasgos está el uso de neologismos, así como el tránsito hacia rupturas gramaticales que ubican al yo poético en estados como el de la locura. En efecto, José A. Mazzotti reconoce a *Trilce* como un: “muestuario de fenotipos que incluyen desde la neologización, la arcaización y el coloquialismo de diversos tipos hasta el desmembramiento gramatical propio del discurso esquizoide (con su propia lógica interna) y de los estados previos a la etapa crística en la adquisición del lenguaje, propios de infantes en proceso de ser hablantes competentes de un idioma, según explica la psicolingüística contemporánea” (158).

¹ “Central to interpretations of [...] *Videodrome* [...] are the nature and cultural consequences of humanity’s new cyborg flesh permeated by electronic technology”.

² “In his well-known preface to *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, science fiction writer Bruce Sterling describes cyberpunk [...] thematically emphasizing invasions of body and mind through ‘prostheses, implanted circuitry, cosmetic surgery, genetic alteration’”.

Por otro lado, así como Cronenberg es un cineasta del cuerpo, Vallejo es un poeta del cuerpo. Juan Fló, citado por Bruce Marticorena, "rastrea en todos los poemas de Vallejo más de un millar de sustantivos referidos a lo corpóreo". El mismo Bruce Marticorena agrega que un número importante de ellos estaría en Trilce y que "hay imágenes y metáforas no incluidas en el inventario de Fló que pueden, inter e intrapoéticamente, aludir al cuerpo" (14). Asimismo, en *Mapas anatómicos* de César Vallejo, Roberto Paoli afirma que existe en *Poemas humanos*:

un cuerpo casi nunca erótico y, sin embargo, nombrado en toda su anatomía, en todos sus órganos y partes con clínica meticulosidad [...] Todo lector de *Poemas humanos* queda asombrado con el gran número de voces anatómicas halladas: algunas indudablemente comunes (/bronquios/ /cabello/ /cabeza/ /dedo/ /espalda/ /esqueleto/ /frente/ /hombro/ /oreja/ /sien/ etc.); otras más o menos técnicas (/aurícula/ /falange/ /fémur/ /húmeros/ /laringe/ /metacarpo/ /pelvis/ /pleura/ /yeyuno/ etc.). Esa presencia dominante de un léxico anatómico no es menos insólita que la de un vocabulario eminentemente intelectual (120).

En ese sentido, el autor reconoce que si bien para muchos poetas lo central es lo que ocurre alrededor del cuerpo, para Vallejo dicho cuerpo es el marco en el que se desarrollan sus versos: "El paisaje de Vallejo es el cuerpo. El lugar que en otros poetas tiene la animación del universo externo, está ocupado en Vallejo por la animación del cuerpo, la cual en nada difiere de su manifestación inversa, es decir de la corporalización del alma" (Paoli 126).

Muchas de las figuras internas del cuerpo en el poemario de Vallejo están muy presentes: "grupo bicardiaco", "en el chorro de su corazón", "Cervical coyuntura", "Criadero de nervios", etc. Además, el cuerpo trilceano puede ser intenso y sexual. En el siguiente fragmento del poema IX se refleja que, tal como lo señala Incaminato, "aún en su fragmentación y hermetismo, el poema construye una isotopía del encuentro erótico"³ (178). Veamos:

³ Para Greimas y Courtés, la isotopía designa una iteratividad (230). Según Blanco, ésta se puede expresar como una recurrencia de semas (unidades mínimas de significados), sean estos semas *nucleares* o específicos (por ejemplo, las características de una columna como /verticalidad/, /fijeza/, /soporte/, etc.) o semas contextuales, también conocidos como *clasesemas* (por ejemplo, si apreciamos el tipo de columna de la cual hablamos: /arquitectónico/, /anatómico/,

Vusco volvvver de golpe el golpe
 sus dos hojas anchas, su válvula
 que se abre en succulenta recepción
 de multiplicando a multiplicador,
 su condición excelente para el placer,
 todo avía verdad (*Poesía completa* 216).

Nótese la forma en que la “válvula” y las “dos hojas anchas” actualizan metafóricamente una vulva (referida enfáticamente con la repetición del grafema “v” alterando la escritura convencional –Vusco, volvvver, avía– tal como lo recuerda Bruce Marticorena, 41) y las piernas femeninas. Dicha “válvula” se abre “en succulenta recepción” y tiene una “condición excelente para el placer”. Como bien lo indica Franco, “la amada en *Trilce* es generalmente despersonalizada, reducida a una ‘cervical coyuntura’ (XII), ‘dos hojas anchas’, una de las dos carretas que rechinan (IV)” (201-202). Las hojas son figuras que además en otros pasajes de *Trilce* poseen una connotación sexual. En relación con los versos del poema XLIX: “Buena guardarropía, ábreme/ Tus hojas blancas”, el ya citado Bruce Marticorena afirma: “la voz poética se dirige a la guardarropía y le pide que abra sus ‘blancas hojas’. La alusión sexual no es fácilmente descartable” (36).

Veamos otros detalles del poema IX: la doble repetición de la letra “v” al medio del neologismo “volvvver”, así como la forma en que reemplaza a la letra “b” en la palabra inicial del poema (“Vusco”, equivalente de “Busco”) o en otras expresiones (“avía”, que reemplaza a “había”), sugiere la penetración sexual, el acto en el cual el pene entra y sale, vuelve reiteradamente al órgano sexual femenino, y a la vez éste también “busca impactar” al miembro viril durante el coito. Ello se constata con la expresión que refiere el acto de devolver “de golpe el golpe”. La “v” es un grafema que al repetirse establece una isotopía sexual que trasluce no sólo una palabra de carácter sexual como “vulva”, sino también “vagina”.

/institucional/) (27). En el campo de la semántica discursiva, Greimas y Courtés también hacen la distinción entre isotopías figurativas, de carácter sensible, e isotopías temáticas, de carácter abstracto (230), y como se apreciará en el análisis del poema IX, la redundancia del grafema “v” es una isotopía figurativa, que nos lleva a identificar una isotopía temática del encuentro erótico por sus implícitas referencias a la vulva, la vagina o al acto coital.

El cuerpo en el poema IX concentra un máximo de intensidad sexual creciente ("de multiplicando a multiplicador/su condición excelente para el placer"), al interior de una extensión cerrada (el interior de un cuerpo femenino). Deviene exteriormente en presencia maquinal y sexual, pero desde lo interior y orgánico. Y es en este aspecto del poema que identificamos evidentes conexiones entre su construcción de un cuerpo femenino y la elaboración que hace *Cuerpos invadidos* de la imagen tecnológica del personaje de Nicki, al devenir en aparato de TV ante los ojos absortos de Max. El cuerpo del poema IX no sólo usa una figura mecánica o electrónica como válvula para referir una vulva y a la vez una vagina, sino también unas figuras metálicas como hojas anchas, debido a su posible referencia a las hojas de las tijeras, semejantes a piernas que se abren y cierran en un acto sexual. Es como el cuerpo televisivo que se describió en párrafos anteriores de la película de Cronenberg. Dicha válvula actúa sexualmente del mismo modo que el televisor que contempla y acaricia Max Renn, con una pantalla que abre sus labios como las hojas anchas del poema de Vallejo, dispuestos a recibir una presencia carnal y masculina que se introduce en postura fálica.

Susana Reisz llegó a detectar las metáforas genitales en este poema, así como su metálica iconización maquinal. Ella señaló que una de las propiedades de una válvula es "su capacidad de cierre hermético y, por tanto, de 'aprisionar' o 'hacer desaparecer' un objeto en el interior de una máquina [...] que puede ser trituradora". Asimismo, con respecto a las "hojas anchas", aseveró que "no solo pueden traer la reminiscencia inofensiva de dos puertas batientes que se abren y cierran conforme a las necesidades del usuario, sino que igualmente tienen el poder de convocar la imagen de una tijera de podar, cuyas 'dos anchas hojas' se abren con el único fin de volver a cerrarse... para cortar". La corporeidad femenina del poema IX es una máquina sexual como la de *Cuerpos invadidos*, pero a diferencia castradora: "No estamos aquí muy lejos de la fantasía peruana precolombina –bien documentada por la arqueología– de una vagina dentada, que muerde, castra y fagocita al hombre que intente penetrarla", afirma Reisz (205).

Esa visión mecánica de un cuerpo femenino de metal en el poema IX se vincula a figuras eléctricas como los cables: "a treintidós cables y sus múltiples" (*Poesía completa* 216). Lo cierto es que la figura de las

tijeras como piernas que se abren sexualmente hacen recordar imágenes contemporáneas de *Cuerpos invadidos*, como las de Hajime Sorayama, específicamente su colección de ilustraciones de la primera mitad de la década de los años 80 conocida como *Sexy Robot*. En una de ellas, una mujer de cuerpo maquinal abre sus metálicas extremidades inferiores para ser penetrada por un robot de apariencia masculina.

En el poema XLVIII, encontramos también no sólo versos sumamente eróticos, sino además cargados de referencias eléctricas:

Ella, vibrando y forcejeando,
pegando grittttos,
soltando arduos, chisporroteantes silencios,
orinándose de natural grandor,
en unánimes postes surgentes (*Poesía completa* 263).

En este caso, la repetición del grafema “t” en la palabra “gritos” crea una sonoridad mecánica, precedida por gerundios de connotación intensa y sexual, o hasta violenta (“vibrando”, “forcejeando”, “pegando”). Esa redundancia sexual se intensifica, se acentúa, se *tonifíca*, para decirlo en términos de Zilberberg⁴ (478), no sólo con otras referencias eróticas, sino además eléctricas: “soltando arduos, chisporroteantes silencios,/ orinándose de natural grandor,/ en unánimes postes surgentes”. Los silencios emergen como capaces de producir una chispa, dado que la mujer del poema (“Ella”) orina en figuras que se yerguen no sólo fálicamente (“surgentes”), sino como objetos de cableado eléctrico (“postes”).

Una de las películas influenciadas por el discurso de la “Nueva Carne” de David Cronenberg es *Tetsuo* (1989) de Shin'ya Tsukamoto, en la que aparecen personajes humanos que progresivamente van perdiendo su condición orgánica para convertirse en robots, lo que se hace visible en sus protuberancias metálicas, como por ejemplo un taladro que emerge como miembro viril. El erotismo vanguardista de César Vallejo, como se puede apreciar hasta aquí, presagia muchas de las imágenes de la ciencia ficción gráfica y audiovisual del Japón de los años 80.

⁴ Para Zilberberg, la tonicidad es un término que “proviene del plano de la expresión, y nos proporciona la oposición básica [tónico vs. átono]”. Según el semiótico francés, el acento tónico se describe como una aumentación, que, entre otras posibilidades, puede ser de fuerza (478).

Inestabilidad de género

Los rasgos tecnológicos de *Trilce*, por su erótica intensidad, están antecedidos en un verso del poema "Triunfa vanidad" del mismo Vallejo y aparecido en el año 1916, previo a la publicación de *Los heraldos negros*, que dice: "Si brillan en tus carnes metálicos sudores" (*Poesía completa* 66). Pero, a la vez, preceden las ambigüedades sexuales que se aprecian en películas vinculadas al discurso de la "Nueva Carne". En *Tetsuo*, al interior de una escena onírica, se ve un personaje femenino con un objeto tubular y metálico de reminiscencia fálica que emerge de su cuerpo biológico, mientras que en *Cuerpos invadidos* el protagonista, en una de sus alucinaciones, siente que se abre en su estómago un orificio similar a una vagina, en la que introduce una pistola.

Si volvemos al poema IX, el yo poético, que tal como lo notamos se imponía como masculino, dice lo siguiente en los dos últimos versos: "Y hembra es el alma de la ausente./Y hembra es el alma mía" (*Poesía completa* 217). Reisz ya había identificado en *Los heraldos negros* versos muy semejantes, específicamente en el poema "Yeso" donde:

el yo, investido del rol "masculino" del que toma la iniciativa incluso para el abandono, asume la culpa pero la transforma en empatía con la sufriente, cuyo canto de "Eva" resonará en el nuevo Adán hasta poner en riesgo la diferencia genérica:

Amada! Y cantarás:
y ha de vibrar el femenino en mi alma,
como en una enlutada catedral (202, 203).

Lo femenino introducido en lo masculino tanto en "Yeso" y como en el poema IX se asocia al alma en detrimento de lo corporal. Se aproxima a los arquetipos de *animus* y *anima* identificados por Carl Gustave Jung. Frente al *animus*, el *anima* es "una parte femenina [...] del alma" (Jung 54). En su libro *Poética de la ensoñación*, Gastón Bachelard explica el *animus* y el *anima* en los siguientes términos: "Para que no hubiese confusión con las realidades de la psicología de superficie, C. G. Jung tuvo la feliz idea de poner el masculino y el femenino de las profundidades bajo el doble signo de dos sustantivos latinos: *animus* y *anima*. Son necesarios dos sustantivos para una sola alma a fin de transmitir la realidad del psiquismo humano. El hombre más viril, demasiado simplemente caracterizado por un *animus* fuerte, tiene

también un *anima*, un *anima* que puede poseer manifestaciones paradójales. De igual modo, la mujer más femenina tiene también determinaciones psíquicas que prueban en ella la existencia de un *animus*".

El *animus* y el *anima*, como lo dice Jung y lo amplía Bachelard, son dimensiones de una misma alma. Éstas son las que plasma Vallejo en aquellos poemas de *Los heraldos negros* y *Trilce*. Mientras que en IX el cuerpo femenino se maquiniza sexualmente, el alma del yo poético masculino define que su alma está caracterizada por el *anima*, lo femenino. Por otro lado, en el poema XXXVI lo femenino sí adquiere una condición corporal en el yo poético masculino:

¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece (*Poesía completa* 249).

Al respecto, Reisz señala que en el poema "ser varón es llevar los atributos de una feminidad frustrada o abortada, a medio camino de su maduración" (204). Coincidentemente, como ya se ha señalado, en *Cuerpos invadidos* Max, personaje masculino, sufre una alucinación en la cual su estómago muestra una abertura parecida a una vagina.

Imágenes semejantes encontramos en *eXistenZ*, En este filme, Alegra Geller (Jennifer Jason Leigh) diseña videojuegos de realidad virtual, a los que se puede acceder a través de "game pods", consolas orgánicas semejantes a una vagina. Éstos se conectan por medio de un cable con forma de cordón umbilical (en la película se le llama "umbycord") a unos "bio-puertos", similares a entradas USB, pero con forma anal, ubicados en las espinas dorsales de los jugadores.

En la secuencia en que el personaje llamado Gas (Willem Dafoe) intenta instalar un "bio-puerto" en la espina dorsal de Ted Pikul (Jude Law), Alegra le dice a este personaje que su cuerpo es una jaula que debe romper para unirse al videojuego, lo que revela la proximidad del filme al discurso de la "Nueva Carne": "Es esto, ¿lo ves? La jaula en la que te has encerrado te mantiene atrapado para siempre en un espacio muy reducido. Libérate de tu jaula, Pikul. Libérate ahora" ("This is it, you see? This is the cage of your own making which keeps you trapped and pacing about in the smallest possible space forever. Break out of your cage, Pikul. Break out now").

Ya vimos que el "umbycord" es una figura de semejanza umbilical que se prolonga desde los "game-pods". Además, estas consolas se activan estimulando con el dedo una zona semejante a un clítoris.

Otro aspecto interesante del “umbycord” es que funciona a la vez como figura fálica, dado que ingresa en un “bio-puerto” de apariencia anal. Esa confusión tecnológica y corporal del género es la que puede identificarse en el poema XXX de *Trilce*, que dice lo siguiente:

Quemadura del segundo
en toda tierna carnicilla del deseo,
picadura de ají vagoroso,
a las dos de la tarde inmoral.

Guante de los bordes borde a borde.
Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar
la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo (*Poesía completa* 241).

En el poema se crea inicialmente una connotación erótica muy intensa. El primer verso refiere una “quemadura del segundo”, que sugeriría así, valga la redundancia, una quemadura de segundo grado. Ésta se halla en una diminuta carnosidad que forma parte en realidad de la expresión de una fogosidad sexual. Ésta, a su vez, implica una sensación bucal picante, pero a la vez vagarosa y vigorosa, si tomamos en cuenta la acepción que le da Neale-Silva al neologismo “vagoroso” (citado por el editor y prologuista Ricardo González Vigil en vocabulario de *Poesía completa* 591).

La tónica isotopía sexual con que se inicia el fragmento seleccionado del poema se abre no sólo a figuras manuales, como el guante o la verdad “tocada en vivo”, sino a una figura tecnológica como la antena, que es además de condición sexual. Ciertamente es que la antena como metáfora del miembro viril podría entenderse también como una metáfora animal. Los artrópodos pueden llegar a tener antenas. Sin embargo, el verbo “conectar” nos conduce a darle a la metáfora un sentido tecnológico, como el enlace de dos humanos comparable al enlace de dos máquinas o sistemas electrónicos. Dicha conexión “con lo que estamos siendo sin saberlo” manifiesta una cercanía con las ambiguas figuras sexuales de *eXistenZ*, sobre todo a propósito de lo afirmado por Reisz en relación con dichos versos: “el yo articula rudamente su aceptación de una identidad genérica inestable, que se resquebraja de modo lastimoso en el ejercicio del sexo, ese acto de su cuerpo y de su alma con el que pretende reafirmarse cada vez” (203).

La visión maquinal y sexual en el poema XXX se asemeja a *Cuerpos invadidos* en cuanto este filme, siguiendo a Bowler, conecta la fusión del hombre y la máquina al colapso de las distinciones entre las fronteras del género, el cuerpo y la sexualidad (104)⁵, lo que sin ningún problema podría afirmarse también en *eXistenZ*, película en la cual según la misma autora, tal como sucede en muchas ficciones *cyberpunk*, identifica la matriz del ciberespacio con lo femenino⁶ (106).

Placeres automovilísticos

Uno de los filmes de Cronenberg próximos al discurso de la “Nueva Carne” es *Crash: extraños placeres*, aunque no de modo explícito. Es decir, no apreciamos directamente en la película personajes que trascienden su cuerpo para unirse a un universo tecnológico o virtual. Sin embargo, sí plasma una fusión erótica del ser humano con la máquina. Esta adaptación de la novela *Crash*, escrita por J. G. Ballard en 1973, nos muestra a personajes que se excitan sexualmente por observar accidentes de tránsito o participar en ellos. Algunos de éstos representan la muerte de estrellas del cine como James Dean o Jayne Mansfield.

Vaughan (Elias Koteas), quien dirige un grupo de fetichistas de los accidentes automovilísticos, disfruta teniendo relaciones sexuales con James Ballard (James Spader), el protagonista, o con Catherine (Deborah Kara Unger), la esposa de éste. Además, utiliza un automóvil para chocar una y otra vez, como en un movimiento coital, el carro en el que puede estar Ballard solo o con su pareja. En uno de estos actos eróticos, el carro de Vaughan se desvía de un puente y se estrella contra un bus, lo que ocasiona su muerte. En la última secuencia del filme, Ballard utiliza el auto en que murió Vaughan, sacado de un depósito, y persigue en la autopista a su esposa, quien maneja su propio automóvil, siendo impactada una y otra vez por detrás. Una vez que el vehículo de Catherine se vuelca fuera de la pista, el protagonista la busca. Al encontrarla con heridas y manchas de sangre sobre

⁵ The film links the fusion of man and machine to the collapse of distinctions between the boundaries of gender, the body and sexuality [...].

⁶ [...] like much cyberpunk fiction, identifies the matrix of cyberspace with the feminine.

un pasto, le pregunta si se encuentra bien. Ella, algo aturdida, le responde que sí. Él, a continuación, se echa detrás de ella y la penetra sexualmente.

En *Crash: extraños placeres*, los carros funcionan como prótesis o extensión de los órganos sexuales, que al entrar en contacto permite alcanzar un placer que bordea o alcanza lo mortal. Como bien le dice Vaughan a Ballard: "el accidente de coche es fecundador, y no destructivo. Una liberación de energía sexual que canaliza la sexualidad de los que mueren con una intensidad que es imposible de darse de cualquier otra forma" ("the car crash is a fertilizing rather than a destructive event, a liberation of sexual energy mediating the sexuality of those who have died with an intensity that's imposible in any other form").

Según McQueen, esta película, al igual que la novela que adapta, sin ser una obra directamente cibernética, posee una sensibilidad cibernética, por la manera en que aborda las fronteras de las representaciones tecnológicas de lo sexual. Asimismo, por mostrar la influencia tecnológica que ejerce el automóvil en el cuerpo humano, siendo un catalizador para una subjetividad cibernética que pone énfasis en su valor cosmético⁷ (13). En un pasaje de la novela adaptada por la película, el protagonista describe una fantasía, en la que roza partes íntimas del cuerpo de Catherine con un automóvil, al que refiere como su cuerpo de metal: "la unión de sus membranas mucosas y el vehículo, mi propio cuerpo de metal, fue celebrado por los coches que pasaban a toda velocidad cerca de nosotros" ("the junction of her mucous membranes and the vehicle, my own metal body, was celebrated by the cars speeding past us").

Volviendo a la dimensión cosmética y maquinaria de la película, las heridas y moretones que aparecen en el cuerpo de los personajes por los accidentes de carro también se reflejan en las hendiduras y raspones de los coches conducidos. Este componente especular se hace notable en la escena en que Ballard toca el automóvil chocado de

⁷ "Cronenberg's film was received by many critics as a tour de force of perverse fetishes, suggesting it says much about the way we police the boundaries of technological representations of sex and sexuality—a concern shared by cyborg discourse. [...] the car exerts a technologising influence on the human body and is a catalyst for a cyborg subjectivity that emphasizes its cosmetic value".

Catherine. Al pasar la palma de su mano en una zona impactada del carro, se ve en éste una abertura similar a los labios vaginales.

Bajo la lógica cibernética de la integración ser humano/máquina, los personajes actúan como un organismo interior del carro, que a través de la velocidad y el choque obtendrán un hondo placer sexual. El auto funciona, siguiendo a Fontanille, como un *cuerpo-envoltura* (267-268), que, por un lado, está dotado de una *superficie de inscripción*; por otro, es el continente o envoltura de un contenido.

El carro como metáfora cibernética actúa como superficie en la que se inscriben las huellas de los accidentes, y a la vez como envoltura de un contenido orgánico, humano. Esa dinámica se puede identificar en el poema XXI de *Trilce*, específicamente en el verso que dice “En un auto arteriado de círculos viciosos” (*Poesía completa* 229), en caso asumamos que el neologismo “arteriado” refiere a la máquina móvil como una *envoltura* de arterias, que además sugieren un ser inmerso en “círculos viciosos”, si se comprende la idea de vicio en un sentido de exceso sexual.

En el poema XXXII, a un autocarril, a través de la figura retórica de la prosopopeya, se le atribuye un deseo humano. Esto es lo que dicen algunos versos sobre aquel coche de ferrocarril: “tierno autocarril, móvil de sed,/ que corre hasta la playa” (*Poesía completa* 243). Estamos así ante un objeto tecnológico que además, bajo la idea del *tempo*, que Claude Zilberberg (475) define como la velocidad, aquello que transita entre lo rápido y lo lento, se desplaza acelerado hacia una playa, lo que explica la aparición de otros versos que contienen onomatopeyas que parecen emular los ruidos de un vehículo (“Rumbbbb... Trrraprrrr rach... chaz”) y que sugieren una quema calórica producida justamente por en un vehículo que avanza como un raudo cibernético (“999 calorías”, “1,000 calorías”).

Otros versos que logran un acercamiento a la sensibilidad cibernética son los que aparecen en el poema LXXI:

Vanse los carros flagelados por la tarde,
y entre ellos los míos, cara atrás, a las riendas
fatales de tus dedos.
Tus manos y mis manos recíprocas se tienden
polos en guardia, practicando depresiones,
y sienes y costados (*Poesía completa* 295).

Nuevamente la prosopopeya. Los carros son violentados como entidades humanas ("flagelados") del mismo modo en que los automóviles en *Crash: extraños placeres* son fuertemente impactados como objeto sexual. Lo atractivo en el poema es que el yo poético señala que sus carros van "cara atrás", a las "riendas fatales" de los dedos de un enunciatario representado al interior del poema, enuncivo. En otras palabras, los automóviles van en retroceso hacia dedos que actúan fálicamente y de un modo que podría poner en riesgo la vida. La expresión "a las riendas" representa el contacto entre los carros y los dedos como violento y acelerado. Esa conexión sexual entre lo maquinal y lo humano se refuerza en otros versos de connotaciones automovilísticas. Las manos que se disponen ("se tienden") y a la vez se oponen ("polos en guardia") lo hacen recorriendo espacios cóncavos ("depresiones"), zonas laterales de la cabeza ("sienes") y partes laterales del cuerpo ("costados"), como si los cuerpos amantes se tocaran recorriendo pistas, con manos que actúan con la fuerza y velocidad de un automóvil. Hay una cercanía con lo cibernético, pero a la vez una proximidad con esa sensibilidad maquinal que se halla tanto en la novela de Ballard como en la película de Cronenberg.

De la mirada del presente a la mirada del futuro

La visión erótica de lo metálico y tecnológico en *Trilce* es una entre varias que se pueden encontrar en los tiempos de vanguardia, y sobre todo en el futurismo y sus seguidores. En el manifiesto "¡Matemos el claro de luna!", Marinetti utiliza figuras maquinales de guerra en un sentido sexual:

¡Esta es la furibunda cópula de la batalla, vulva gigantesca que se estremece al celo del valor, vulva informe que se desgarrará para entregarse al espasmo terrible de la victoria próxima!... Y la victoria es nuestra, estoy seguro, porque ya nuestros locos lanzan sus corazones hacia el cielo cual si lanzasen bombas., ¡Tíradlos lo más alto que podáis!... ¡Atención!... ¡Fuego! (155).

La mirada de la guerra en este texto de Marinetti es como si dicha guerra se tratara de un cuerpo femenino con el que se copula. A diferencia de Vallejo, quien tiende a crear una idealización hasta maternal de la mujer, lo sexual y maquinal nos lleva a identificar figuras de lo bélico y no una exploración del cuerpo femenino como

tal. Lo que no causa sorpresa. En su texto “El desprecio a la mujer”, el futurista dice: “Sí; despreciamos a la mujer-búcaro de amor, máquina de voluptuosidad” (65). Marinetti rechaza a la mujer máquina, mientras que Vallejo la acepta y goza con ella.

Como se dijo al inicio de este artículo, siguiendo lo afirmado por Lauer, otros poetas peruanos acercaron el cuerpo humano a lo tecnológico. Es cierto que Alberto Hidalgo estaba influenciado por Marinetti y sus máquinas de guerra. Pero, del mismo modo que en “Canto a la guerra”, de la obra *Panoplia lírica* (1917), escribió versos “al Tren i al Automóvil, / al poder de la Fuerza i la Velocidad” (en antología de Grünfeld 444), en “Emoción simplista”, poema incluido en *Simplismo. Poemas inventados por Alberto Hidalgo* (1925), avizora las inestabilidades de género de *Trilce* desde una perspectiva maquinal: “Desde mi aeroplano/ engancho una visión invertida/ del panorama. / Hasta el modo de ver se vuelve andrógino” (450).

Asimismo, en vates como Magda Portal y Juan Parra del Riego encontramos figuras cercanas a la sensibilidad cýborg. Mientras que Portal escribió sobre “los mil faroles eléctricos/ que decoran la catedral de tu cuerpo” en su poema “12” de *Una esperanza y el mar: Varios poemas a la misma distancia* (1927), Parra del Riego en “Al motor maravilloso”, de *Himnos del cielo y de los ferrocarriles* (1925), creó versos como: “¡Y qué electricidades/ se me van por los alambres calientes de los nervios/ hasta el cerebro, caja de las velocidades/ azules y negras y rojas de todos los sueños...!” (en antología de Grünfeld 444, 528).

A pesar de todo, estos poetas peruanos principalmente dan la sensación de estar plasmando una fascinación por las máquinas del presente desde una reimaginación poética del cuerpo. Las máquinas en *Trilce*, más bien, están viendo el futuro del cuerpo y la tecnología con un erotismo descarnado y hasta violento, entre susurros que gritan “¡Larga vida a la nueva carne!”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2013. Edición Kindle.
- Ballard, J. G. *Crash: A Novel*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. Edición Kindle.

- Blanco, Desiderio. *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Universidad de Lima, 2009.
- Bueno, Raúl. "La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 48 (1998): 25-37. Online. <https://www.jstor.org/stable/4530992?origin=JSTOR-pdf>
- Bowler, Alexia L. "eXistenZ and the spectre of gender in the Cyber-Generation". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 5, 2 (2007): 99-114.
- Bruce Marticorena, Enrique. *Madre y muerta inmortal: género, poética y política desde los textos de César Vallejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola Fondo Editorial, 2014.
- Courtés, Joseph. *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos, 1997.
- Fontanille, Jacques. *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Universidad de Lima, 2008.
- Franco, Jean. "La temática: de *Los heraldos negros* a los 'poemas póstumos'". En Kapsoli, Wilfredo, comp. *César Vallejo en la crítica internacional*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Centro de Investigación, 2001.
- Greimas, Algirdas Julien, y Courtés, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990.
- Grünfeld, Mihai. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Hiperión, 1997.
- Hotchkiss, Lia M. "'Still in the Game': Cybertransformations of the 'New Flesh' in David Cronenberg's eXistenZ". *The Velvet Light Trap* 52 (otoño de 2003): 15-32. Online. <https://muse.jhu.edu/article/46029>
- Incaminato, Natalí Antonella (2016). "Temporalidad y Cuerpo en el Fin de la Historia en *Trilce* de César Vallejo". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* Vol. 5 Núm. 10 (2016): 111-118. Online. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1201>
- Jung, Carl Gustave. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.
- Lauer, Mirko. *Musa Mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del cotal S. A., 1978.
- Mazzotti, José Antonio. "Hacia una lectura sociocrítica de *Trilce*". *Sociocriticism* 11-12 (1990): 149-175.
- Mcqueen, Sean. (2011). "Fearful Symmetry: Technophilia and the Science Fiction Cyborg in J. G. Ballard's and David Cronenberg's *Crash*". *Colloquy: Text, Theory, Critique* 22 (2011). 4-23.
- Oquendo de Amat, Carlos. *5 metros de poemas*. Lima: Libros de la quimera, 2005.
- Paoli, Roberto. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Messina: Casa Editrice D'Anna, 1981.
- Reisz, Susana. "César Vallejo y el naufragio de la diferencia". *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y Universidad de Lérida, 1996. 189-207.

Vallejo, César. *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

—. *Poesía completa*. Lima: Seix Barral, 2018.

Zilberberg, Claude. *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima, 2006.