

1979

## ***Trilce IX: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria.***

Lida Aronne Amestoy

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### **Citas recomendadas**

Amestoy, Lida Aronne (Primavera 1979) "*Trilce IX: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria.*" *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 9, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss9/5>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## **TRILCE IX: BASES ANALÍTICAS PARA UNA POÉTICA Y UNA ANTROPOLOGÍA LITERARIA**

**Lida Aronne Amestoy**

### **NOTA SOBRE EL MÉTODO**

«La historia del arte no es más que la evolución del hombre-espejo hacia el hombre-dios», el arte tiende a «desligarse cada vez más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad».i Traducida al discurso crítico, la afirmación del poeta de *Altazor* refiere la creciente autonomía de la obra de arte respecto de sus contextos extrínsecos, a partir de los movimientos esteticistas de fines del XIX, y sobre todo, de la llamada *Vanguardia*: y como tal anticipa las corrientes modernas de la crítica. Pero por otra parte, y en tanto que verbo poético, ambiguamente refiere el sentido contrario: la relación íntima, indisoluble, entre el arte y el hombre -es decir, entre la creación estética y la realidad humana. Esta compleja relación a la vez dependiente y autónoma respecto de los contextos externos «dados» (*realidad preexistente*) es la clave de la evolución del arte y del hombre. La proposición de Huidobro pretende fundar a la vez una Poética y una Antropología. No sólo es un manifiesto para la nueva concepción de la imagen poética; es una proclama de nuevos derechos del hombre, sin duda, de resonancias nietzscheanas. Cuando se estudia una obra no se puede evitar aprender sobre la realidad humana de la que es manifestación.

Me propongo enfocar un poema de la fase trícica de César Vallejo, teniendo en cuenta esta doble proyección estético-antropológica de su sistema de imágenes. Mi punto de partida será, por lo tanto, el sistema individual del poema. De sus múltiples posibilidades de cristalización semántica han de resultar los núcleos referenciales que me permitan construir el modelo poético y el modelo humano encarnados en el discurso.

Ahora bien, dado que las coordenadas estéticas y antropológicas que constituyen el universo poético de C. Vallejo no pueden establecerse a partir de una obra aislada sin riesgo de incurrir en interpretaciones subjetivas, mi perspectivación del análisis evitará la clausura semántica del texto. Con esto no quiero decir que vaya a rastrear la referencia del poema fuera de sus contextos intrínsecos sino, al contrario, que el único modo objetivo de establecer la

referencia de un poema de *Trilce* es -en razón de su hermetismo-, la simultánea contextualización del texto en el resto de la obra. La descodificación simbólica de un discurso hermético depende del previo establecimiento de los valores contextuales de los lexemas en el sistema particular del autor. Es porque la relación semántica no es la convencional, que un discurso se vuelve hermético, precisamente.

Sin duda, al revelar las concepciones estéticas y antropológicas implícitas en los mundos del poema, se puede integrar los contextos biográfico, histórico-social e histórico-literario en la interpretación del texto. Por razones de espacio y propósito, sin embargo, mi estudio no se interesa en indagar esos campos, sino en abrir vías para su integración.

Mi reflexión será, a la vez, un diálogo con algunos de los mayores representantes de la crítica vallejiiana, con el propósito de confirmar vetas ya exploradas, y de abrir nuevos caminos mediante este nuevo enfoque.

## TRILCE IX

Vusco volvver de golpe el golpe.  
Sus dos hojas anchas, su válvula  
que se abre en suculenta recepción  
de multiplicando a multiplicador,  
su condición excelente para el placer,  
todo avía verdad.

Busco vol ver de golpe el golpe.  
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades  
a treintidós cables y sus múltiples,  
se arrequintan pelo por pelo  
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,  
y no vivo entonces ausencia,  
ni al tacto.

Fallo bol ver de golpe el golpe.  
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo  
de egoísmo y de aquel ludir mortal  
de sábana,  
desque la mujer esta  
¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.  
Y hembra es el alma mía.

## ANÁLISIS DEL POEMA

### I.- DESCRIPCIÓN DE LOS RECURSOS EXPRESIVOS:

La primera lectura de *Trilce IX* induce a clasificar el poema con los que fundan la nueva estética vallejiiana; es decir, con aquellos que rompen la línea Modernista de *Los Heraldos Negros* (la cual se continúa dentro de *Trilce* en los poemas 3, 15, 23, 28, 35, 36, 46, 50, 51, 52, 61, y 65).

El rasgo dominante del nuevo sistema expresivo puede definirse, a mi ver, como Expresionismo, en la medida en que radica en la ruptura con la imagen-espejo, que significa por la analogía sensible, en favor de una imagen símbolo semejante a la imago onírica, la cual no representa el objeto descrito en sí sino su valor en el sistema perceptivo del sujeto del discurso.<sup>2</sup> En otras palabras, el sistema de imágenes es mítico antes que mimético: nos da las relaciones sensibles pero solo en forma de enigma a resolver por la reflexión; no nos da un significado, nos «da qué pensar»<sup>3</sup> Parafraseando a Ferrari, podemos decir que lo objetivo y lo subjetivo, lo conceptual y lo afectivo, se funden en la imagen sensible aboliendo la distancia entre lo sentido y lo pensador

A medida que describamos los recursos expresivos vamos a descubrir que este Expresionismo básico integra rasgos de otros movimientos de la Vanguardia literaria europea.

Llaman la atención, a primera vista, los recursos visuales de índole ortográfica (vusco, volvwer, avía, bolver) y ortográfico-tipográfica (vol-ver, Vaveo). Sobre su función semántica particular volveremos en el análisis de la estructura de imágenes. En cuanto a la función estructural de las modificaciones gráficas, es posible distinguir varios aspectos. Este procedimiento se remonta al Futurismo italiano, que a principios de siglo inaugura la Vanguardia Literaria (si ha tenido precedentes, no merecen consideración porque no han constituido programa estético), y se desarrollará especialmente en el letrismo (*Calligrammes* de Apollinaire, Tristan Tzara y su grupo Dada), culminando en la poesía «concreta».<sup>5</sup> En Vallejo el recurso no parece tener simple función de choque. Según se verá, sirve para atraer la

atención sobre un lexema -y una imagen- concretos, pero a la vez funda su ambigüedad, o aún recrea gráficamente un sentimiento (la fricación difícil de «volvwer» connota esfuerzo; la anómala escisión de «vol ver» connota dualidad, separación). El recurso visual tiene pues función semántica y ultraexpresiva.<sup>6</sup>

La anomalía visual o sonora a la vez intensifica el valor del lexema (su significación usual), y provoca asociaciones nuevas con otros lex-emas (otros significados). En el caso de la analogía natural entre estructura fónica y significado de la onomatopeya, creemos con Hellén Ferro<sup>7</sup> que el fin no es puramente percutivo (función mimética), sino provocar una atmósfera (función ultraexpresiva).

*Trilce IX* obra la ruptura con la estética de la poesía hispánica precedente también por medio de la adopción de ritmos conversacionales, prosaicos, que pretenden corresponder con el estado afectivo sugerido en las imágenes. La expresión se contorsiona para encarnar la emoción.<sup>8</sup>

El prosaísmo del discurso es notable. Las imágenes se constituyen por perífrasis ordinarias. Con excepción de los neologismos o arcaísmos léxicos, la retórica del poema se ajusta a la del discurso cotidiano y la del discurso científico. Tal vez sólo la inversión predicativa de los dos últimos versos y el v. 12 -«no vivo entonces ausencia»-, guardan algún eco del lenguaje poético tradicional. No hay tropos de valor decorativo, ni siquiera en función adicional; las imágenes son tales sólo en virtud de su ambigüedad.

Los recursos de ambigüedad utilizados en el poema son múltiples. Algunas veces, la ambigüedad reside principalmente en la capacidad de un lexema para retener dentro del contexto del poema significados acumulados en su historia. Así por ejemplo, la mayúscula en *Obra* (v. 11) induce a filiar el lexema en la literatura alquímica, de modo que todo su contexto místico queda incorporado en el poema a través de la imagen de que el lexema forma parte. Del mismo tipo es la ambigüedad de «golpe», imagen axial del poema. Su connotación de padecimiento existencial no sólo pertenece a la tradición oral del castellano sino particularmente a la tradición vallejiana, que se inaugura precisamente con esa imagen: «Hay golpes en la vida tan fuertes...»<j

Otro recurso de ambigüedad es el opuesto; es decir, el uso de lex-emas que no han acumulado historia -neologismos-, o que conllevan una historia desconocida u olvidada -cultismos, tecnicismos, arcaísmos. Este efecto puede producirse con un lexema conocido que, sin embargo, deviene ambiguo por su contextualización inusual («no *ensillaremos* jamás el toroso Vaveo»); o con un lexema insuficientemente especificado por el contexto (este es el caso de la imagen central: «golpe»).

También, según mencionáramos anteriormente, las deformaciones visuales y sonoras provocan asociaciones ambiguas. Pero con más frecuencia la ambigüedad es un efecto contextual puro. Si bien poseen referencia evidente, las frases entran en mutua incompatibilidad semántica, de modo que su significado habitual resulta bloqueado y es preciso buscar la constante referencial del sintagma en otro plano. La referencia literal de «hojas anchas», «válvula», «multiplicando», «suculenta», «belfos», y toda la serie descriptiva que compone las tres estrofas mayores, yuxtapone campos semánticos incompatibles dentro del mismo sintagma (a saber: la botánica, la mecánica, la matemática, la gastronomía, la zoología, etc.). Esto obliga a negar la univocidad del lexema y a definirlo como imagen -es decir, a considerar la referencia literal como simple mediatización para una referencia figurada.

La quiebra sintáctica es un recurso vallejiano por antonomasia para desdoblar su palabra en efectos polisémicos. *Trilce IX* no alcanza los extremos de ruptura sintáctica de otros poemas. En ningún momento, creemos, llega a neutralizar la significación, aunque podemos considerar que la ambigüedad de su imagen axial -«golpe»-, al impedir una descodificación del poema sin depender del resto del libro, es también un signo de neutralización posible. «Sus» (v. 2) y «su» (v. 8) introducen sendos sintagmas con una referencia aparente al sustantivo del sintagma precedente: «golpe»; pero no está clara la coordinación o subordinación de los sintagmas entre sí (vs. 1 y 2; vs. 7 y 8). Tampoco hay concordancia temporal entre las acciones «vusco» y «avía». La serie descriptiva entre el primero y el sexto versos está ambiguamente referida al verbo «vusco» -predicativamente- y al verbo «avía» - como expansión explicativa de su sujeto «todo».

En la segunda estrofa, el v. 9 es a la vez modificador de «enveto» (el sintagma anterior) y de «se arrequantan» (el sintagma posterior), por un recurso de puntuación anómala. Por último, podemos describir la sintaxis del poema como dos sintagmas a la vez independientes y entrelazados: uno formado por el verso introductor de las tres estrofas mayores, configura un microrrelato (busco-fallo); el otro, formado por la extensa serie descriptiva restante (desde «Sus dos hojas anchas...» hasta «Y hembra es el alma mía»), conlleva también una narración. La mutua independencia sintáctica puede así sustentar cierta independencia semántica, con lo cual la imagen axial del «golpe» resulta al mismo tiempo fundante (un apriori semántico) y subsidiaria (derivación) del sentido total del poema.

La ruptura con el logos sintáctico puede considerarse, como quiere Yurkievich,<sup>10</sup> como expresiva del deseo de Vallejo de proyectar la arbitrariedad del signo lingüístico sobre la realidad humana, que así se califica

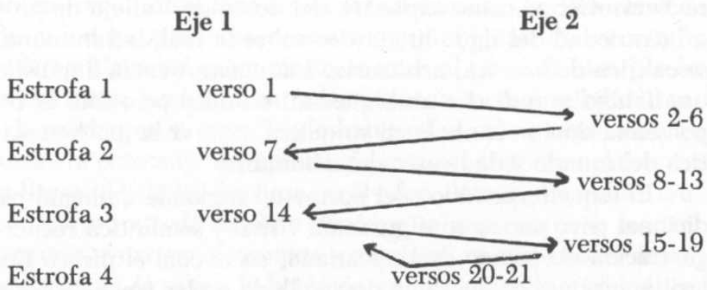
de azarosa, arbitraria. La incongruencia lingüística figura una *imago mundi*. La ambigüedad, entonces, no sólo es recurso de polisemia sino un símbolo en sí: quiere mostrar la incoherencia semántica del mundo y de la existencia humana.

El esquema estrófico del poema no responde a ningún patrón tradicional pero por su configuración visual y semántica recuerda la organización del soneto shakespeariano, en el cual el dístico final es síntesis epigramática del tema desarrollado en las tres estrofas mayores. El contraste entre esta coincidencia formal aparente y la efectiva violación de todo esquema de versificación (número de versos, métrica, rima), es confirmación irónica del tema de la arbitrariedad.

La distribución estrófica se corresponde con la ambigüedad sintáctica arriba descrita. El primer verso de las tres estrofas mayores está separado del resto por la puntuación. Los tres, por su parte, se funden por paralelismo sintáctico y porque entrañan un principio de anáfora en el texto. Además, según hemos dicho, juntos conforman una secuencia narrativa en paralelo con la secuencia descriptivo-narrativa formada por el resto de los versos de las tres estrofas mencionadas. Los dos versos finales ofrecen una síntesis a la polaridad sintáctica. Por la conjunción introductora se revelan como constitutivos del sintagma descriptivo (eje 2). Este eje está constituido por una enumeración que quiere ser descripción de las fases de un proceso. Al comienzo, la enumeración se centra en núcleos nominales (sus dos hojas, su válvula, su condición, todo); luego se centra en núcleos verbales (enveto, se arrequantan, no vivo, no ensillaremos, cuánto pesa). Como último término de la serie, los últimos dos versos son introducidos por la conjunción copulativa. La repetición de la «y» muestra que quiere ser una síntesis final de la serie, y que por ende, los dos se superponen entre sí.

La relación entre el polisíndeton de síntesis y el primer eje sintáctico, en cambio, es más bien de carácter semántico. «Hembra» parece calificar la acción fallida de la secuencia (busco-fallo), según veremos; es un comentario que la rubrica.

Los dos ejes mayores se entrelazan en un esquema que podemos graficar como sigue:



El Eje 1 reviste cierta independencia respecto del otro, debido a su precedencia sintáctica; a su unidad formal; y a su aparente clausura semántica respecto del contexto, el que resulta insuficiente para determinar su sentido. Por su parte, el Eje 2, aunque revela una subordinación sintáctica al primero («sus» lo establece ambiguamente como antecedente), puede considerarse también independiente. En el universo poético de Vallejo es corriente que el discurso comience dando por sabida una referencia que sólo ocurrirá más adelante.

Esta doble posibilidad de articulación sintáctica es de interés máximo, porque implica la posibilidad de una doble articulación semántica de los ejes 1 y 2. Debemos, así, interpretar el «tema» del Eje 2 como subsidiario del «tema» del Eje 1, en relación de medio a fin. Y al mismo tiempo deberemos considerar a ambos «temas» en alternancia dialéctica, en relación de mutua interferencia (exclusividad) o de mutua complementariedad.

El punto es importante, porque la alternativa que no ofrece la estructura -la subordinación del «tema» 1 al «tema» 2-, es la que curiosamente nos ha sido propuesta por la crítica.

## II) ESTRUCTURA DE IMÁGENES:

Las imágenes del poema pueden clasificarse según el orden de su referencia primaria. Desde este punto de vista es posible distinguir tres ámbitos generales:



(1) **Ciencia y técnica:** golpe (física); volver el golpe (técnica deportiva); hojas (botánica, arquitectura); válvula (mecánica); de multiplicando a multiplicador (aritmética); treintidós cables y sus múltiples (electromecánica); dos tomos de la Obra (literatura); ensillaremos (técnica de domesticación animal); bolivarianas (historia); bolivarianas fragosidades, general (técnica bélica).

(2) **Anatomía y fisiología animal:** arrequantan pelo por pelo, ludir mortal (apareamiento); belfos; succulenta recepción (alimentación); toroso vaveo; hembra.

(3) **Acción existencial:** busco-fallo (búsqueda); volver el golpe (re-acción); volver de golpe (retorno); la ausente; alma.

Dos rasgos se destacan en esta clasificación. Uno es el predominio notable -en la referencia inmediata de las imágenes-, de un orden peculiar cuya constante puede definirse como automatismo. En efecto, tanto el ámbito científico y técnico como el biológico, se rigen por principios independientes del proyecto personal humano. Jean Francoii ha señalado la despersonalización que importa el uso de un lenguaje técnico en la descripción del encuentro sexual en Vallejo. En *Trilce IX*, es obvio, la índole de esas imágenes despoja la acción representada en ellas de toda proyección volitiva; la deshumaniza, y la define como mecanicismo, determinismo funcional, a la vez de tipo biológico y cultural.

El otro rasgo importante es que las imágenes denotativas de acción existencial (el contexto específicamente «volitivo» del poema), coinciden con el sintagma clasificado como Eje 1. Las que denotan el orden mecanicista, en cambio, coinciden básicamente con el llamado Eje 2. Mientras que los versos finales -que consideráramos una suerte de síntesis formal-, se construyen sobre imágenes que participan de ambos órdenes referenciales.

La exacta correspondencia entre la organización sintáctica y la distribución imaginística del poema corrobora y refuerza la tesis de la escisión semántica (no la jerarquización) entre los dos ejes. El ámbito de la acción existencial y el ámbito de la acción mecánica se alternan, yuxtaponen y oponen en virtud de la distribución de las imágenes.

Trataremos en primer lugar de establecer los contextos semánticos internos de cada eje por separado, partiendo de su estructura de imágenes. Paralelamente estableceremos las relaciones con otros niveles contextuales - los de la obra total del autor; los estéticos generacionales; los mitológicos-, a

manera de transición hacia la reintegración del poema en la circunstancia biográfica, histórica y antropológica de la *obra* en tanto que tal.

El Eje 1 se nos presenta como una serie axial al poema, dado que lo atraviesa y secciona, a la manera de un estribillo. La reiteración de la imagen asegura cierta unidad rítmica, eufónica y visual para el texto total. Recupera en el plano sensorial la unidad que ha destruido en el plano sintáctico. Ferrari<sup>12</sup> ha notado que la repetición obsesiva es en Vallejo sustitutiva de la unidad lógica del discurso.

Este sintagma consta de dos núcleos, uno verbal, cuya inflexión de primera persona refiere la acción a un agente confesional -el sujeto poético-; el otro predicativo, especifica el propósito de aquella acción. La acción se define como *búsqueda* (Vusco-Busco), y se presenta como una secuencia micronarrativa resuelta como fracaso (fallo). La búsqueda no está calificada especialmente, salvo por la ortografía anómala y variable. Esta puede entenderse como indicio semántico de que la gestión del Yo-poético es una búsqueda heteróclita, o quizás impropia. Por otro lado, la imagen de «búsqueda» entronca en una tradición antiquísima, que según Frye constituye la estructura mítica fundamental. <sup>13</sup> El poema entonces se inscribe desde su palabra inicial en un patrón universal arcaico, a la vez que sugiere la violación de la norma implícita de ese patrón a través de la subversión ortográfica.

El objeto de la búsqueda está expresado en una imagen compleja que puede desdoblarse en otra relación semejante a la del todo: una acción (volver) y su objeto (el golpe). De estos dos núcleos, el primero es variable, el segundo no sufre modificaciones. La frase total es sin embargo ambigua, debido al hipérbaton. La ubicación central del modificador adverbial «de golpe», permite rearticular las imágenes en otros contextos semánticos, a saber: volver de golpe, volver el golpe, volver el golpe de golpe. Por su parte, la ambigüedad de «volver» (devolver, regresar, invertir) permite nuevos desdoblamientos semánticos: busco devolver el golpe, busco regresar de golpe, busco invertir el golpe.

En la componente invariable, el núcleo «golpe» refiere el efecto del encuentro repentino y violento entre dos cuerpos. Implica movimiento, mutuo o unilateral, y la presencia de, por lo menos dos cuerpos. Eduardo Neale-Silvai<sup>3</sup> ha filiado la semántica de este núcleo en el deporte, la lucha cuerpo a cuerpo, vinculándolo como Jean Franco al tema erótico. <sup>14</sup> La interpretación está aparentemente confirmada por el contexto, según veremos. Pero también cabe entender el golpe en un sentido figurado, connotando infortunio, desgracia, o sea el sentimiento del sujeto de ser víctima de una agresión de las circunstan-

cias, del destino. Con este sentido aparece la imagen en el primer poema de Vallejo, como ya dijimos antes. Esta imagen reúne por lo tanto dos valores semánticos opuestos: el golpe físico, en el cual el sujeto puede ser agente y víctima; y el golpe espiritual, en el cual el sujeto sólo es víctima. Si el Yo-poético tiene chances de poder devolver un golpe físico, sólo puede fallar en el intento de devolver un golpe espiritual; aquél lo enfrenta a otro sujeto como él; éste en cambio supone desafiar a un poder soberano «el odio de Dios», según *Los Heraldos Negros*.

La frase adverbial «de golpe» refiere también violencia, brusquedad, pero a la vez connota unidad (= de una sola vez). La duplicación del lexema «golpe» en la imagen produce intensificación semántica, y además ofrece percusión onomatopéyica, como recreando el ritmo de un péndulo-golpe reiterado. Se sugiere fónicamente lo que se afirma semánticamente: que el golpe procurado es respuesta a otro anterior y de sentido inverso (de-volver).

En cuanto al núcleo activo, «volver», aparece en una serie con variaciones gráfico-sonoras: volvwer -vol ver —bolber.

La multiplicación de la v, sonido a veces labiodental en Hispanoamérica, 15 provoca una fricación excesiva que sugiere fricción, esfuerzo, ambas asociables con la ambigua gama semántica del «golpe» (el encuentro erótico y la resistencia al destino). La incomodidad articulatoria del grupo consonántico (Ivw), inusual en español, sirve a la intensificación afectiva, provoca una atmósfera que anticipa la dificultad del intento de volver el golpe. Pero además, el alargamiento de la consonante redundante en el cierre de la vocal precedente y el debilitamiento del acento posterior. De ahí que la asociación que J. Franco establece entre «volvwer» y «vulva» no sea rebuscada. 16 Pero entonces, «busco volver» se vuelve sinónimo de «busco la vulva». La referencia al doble plano erótico-existencial se confirma en esta ecuación. Carlos Fuentes, analizando la obra de Octavio Paz, rastrea la relación analógica -de origen psicoanalítico, sin duda - entre el sexo de la mujer, la madre y la muerte: vagina = útero = tumba: «el hoyo es el lugar de todos los encuentros. Regresar al hoyo, encontrar el hoyo; allí estamos en lo que amamos». 17 La búsqueda erótica no niega, entonces, sino que presupone la búsqueda existencial regresiva: «vulva» y «volver» son, en un nivel simbólico profundo, sinónimos.

En el verso 7 el lexema se desdobra (vol ver), y por esa razón adquiere los sentidos ambiguos de «regresar», «ver», y acaso también de «volt», pronunciado sin la t final en Hispanoamérica. Visión y fuerza están implícitos en el proyecto de búsqueda. Por otra parte, la división del lexema visualmente

recrea el tema de la escisión o la dualidad, antes connotado en la duplicación de «golpe».

El núcleo reaparece en una tercera versión que reitera el énfasis de la primera por la oclusiva inicial. La serie transformativa *volvewer-vol ver-bolver* se construye sobre la oposición de dos principios: unidad vs. dualidad, y sobre un eje cíclico o de retorno (unidad-dualidad-unidad). El esquema visual se convierte otra vez en expresión sensorial del logos: «volver» significa precisamente poner algo (o ponerse a sí mismo) en el estado original. Lo que estaba en el estado UNO, ahora está en estado MULTIPLE, intenta retornar al estado UNO.

Parece claro que el contexto semántico del Eje 1 tiene su constante en el tema de la búsqueda regresiva. Es decir, el tema erótico es rastreable aquí sólo tangencialmente, y por la confrontación implícita de estas imágenes con las del Eje 2; pero a nivel interno del sintagma, la dominante semántica es el intento y el fracaso de un proyecto existencial que entraña la recuperación de la unidad perdida. La búsqueda, ya vimos, es asumida como contravención de la norma establecida. Es «Vúsqueda» de la palabra contra las reglas del lenguaje; y «Vúsqueda» de la unidad a través de la sexualidad, cuya función es precisamente lo opuesto - la multiplicación.

El sema de lo Uno y lo Múltiple se manifiesta en el recurso básico del Eje 1, la repetición. La repetición es, a la vez, retorno a lo mismo (circularidad, unidad), y serie, (multiplicidad). El sema halla sustentación también en los dos lexemas nucleares. «Volver» presupone la unidad en cuanto denota el retorno a un estado antes dado (circularidad); y presupone la multiplicidad en cuanto a que dicho retorno sólo puede darse a partir de un estado ajeno a aquel original. «Golpe» presupone dualidad (dos cuerpos) y unidad (encuentro, choque).

Nos hemos detenido en los detalles del Eje 1 porque al contrario de lo que sostienen E. Neale-Silva y J. Franco, proponemos la hipótesis de que *Trilce IX* establece su constante semántica en la dialéctica de lo Uno y de lo Múltiple, y no, como afirman aquellos críticos, en el encuentro sexual de dos amantes. El tema erótico, desarrollado en el Eje 2, es, según aparece hasta aquí, un medio de la búsqueda y, por ende, es subsidiario de este núcleo. El otro medio de la búsqueda es la imagen -la palabra poética misma en la que se sustenta el tema sexual. *Poética* y *Erótica* son las vías por las que el sujeto busca una solución *Existencial* - y la denominamos así en tanto que las imágenes del discurso califican la búsqueda del Yo como proyecto vital.

Este núcleo dinámico, que por otra parte es una clave para acceder al universo poético vallejiano anterior a los *Poemas Humanos*, es el que determina las relaciones semánticas restantes, porque las com-prehende.

A un nivel de hermenéutica mítica podemos vincular el tema de la búsqueda del Yo-poético con mitos cosmogónicos y escatológicos - los cuales refieren la transformación de lo Uno en lo Múltiple por el acto creador, y la reabsorción de lo Múltiple en lo Uno. «De-volver» el «golpe» es volver del revés el golpe creador, religar lo que fue escindido, fundir lo que fue multiplicado. Por eso, al contrario de lo que afirma Neale-Silva, no hay aquí una recreación de un acto genésico -aunque hay una recreación de un acto sexual-, sino, al contrario, un ensayo de acción contra el principio generador. A nivel del discurso, esta acción se cumple como violación del *logos* lingüístico, como con-fusión de los planos poéticos antes claramente diferenciados - sensoriales, lógicos, y de contenido. A nivel de representación imaginaria, la violación consiste en negar la función genésica del acto sexual para afirmarlo como camino de *ascesis espiritual* del Yo por su disolución en el otro. «Quand nous sommes embrassés/ Un grand silence s'est levé./ Notre nudité délirante / Nous a fait soudain tout comprendre», dice Paul Eluard en esos mismos años. is Y el propio Vallejo, en *Trilce V*:

A ver. Aquello sea sin ser más.

A ver. No trascienda hacia afuera,

.....

Y no glise en el gran colapso.

La creada voz rebelase y no quiere  
ser malla, ni amor.

Los novios sean novios en eternidad.

Pues no deis 1, que resonará al infinito.

La escisión de lo Uno en lo múltiple (mito de la creación) es reiterada en la escisión del individuo de su madre, por el nacimiento, y luego, en la escisión de la conciencia reflexiva respecto del cuerpo y su determinismo natural. 19 Estas estructuras míticas son equivalentes y representan etapas sucesivas del proceso genésico universal: cosmo-génesis, biogénesis, ontogénesis. El abrazo sexual del poema no quiere continuar el proceso sino borrar la conciencia autorreferida del Yo, resumergir al sujeto en la vida indiferenciada -en términos míticos, devolverlo al Paraíso Perdido. Urge detener la biogénesis -«No deis

1»-porque desemboca en la escisión y diferenciación ontogénica -«resonará al infinito». El Yo poético está empeñado en una búsqueda-perdida, por vías de un proceso que es encuentro-huida.

La constante semántica del Eje 2, ya lo anticipamos, se constituye enteramente a nivel del sentido figurado de las imágenes, y como tema erótico. Hay escasos lexemas cuya referencia literal sirve de indicio concreto para sustentar aquella isotopía simbólica: se abre, recepción, placer, halago, pelo, tacto, ludir, sábana, mujer. Aparecen dispersos en un contexto que opaca su literalidad pero que a la vez se sirve de ella para trascender su propia literalidad y revelar su trascendencia simbólica.

Las imágenes no se traban en un sintagma cerrado como en el Eje 1. Más bien conforman una serie descriptiva que por su ordenamiento permite reconstituir la acción. De esta manera se inscribe en el patrón narrativo que la enmarca: busco-fallo.

La serie descriptiva aparece vertebrada por el presente «habitual», es decir, un presente reiterado, un presente «de la costumbre», «de siempre»: (Vusco) - se abre - (Busco) - enveto - se arrequintan - no vivo - (Fallo) - pesa - es. Hay sólo dos excepciones, sobre las que volveremos oportunamente: un Imperfecto (avía) y un Futuro (no ensillaremos). Cabe destacar que el Presente Habitual es a menudo el tiempo de la narración de los sucesos heroicos de la historia nacional, los que así son despojados de su cualidad de «pasado» y de su temporalidad misma, y aparecen revestidos de ejemplaridad mítica, es decir, de valor permanente, siempre actual. En este sentido el Presente Habitual se equipara al pasado absoluto -nunca consumado como el pasado histórico y, por eso, recurrente, eterno-, del mito. Pero el Presente Habitual es también el tiempo de la rutina ordinaria, de la acción antiejemplar, antiesencial -de la circunstancialidad concreta de la existencia. La acción desarrollada en esta serie temporal del texto, por lo tanto, queda cualificada ambiguamente como circunstancial y esencial, como vulgar y trascendente, como histórica y ritual.

En el último verso de la primera estrofa hay una referencia explícita al tiempo mítico: «todoavía verdad». La frase combina recursos para sugerir a-historicidad. El Imperfecto -literalmente, pasado no acabado, con connotación de recurrencia-; el valor lexémico arcaico de «avía» (en el texto conserva el antiguo significado románico de «tener» que luego perdería en español), apuntando a un tiempo anterior a la escisión europea; el sujeto totalizador «todo», con su connotación de unidad indiferenciada -el todo. La acción representada en las imágenes se sitúa en un espacio-tiempo míticos o, al menos, aspira a su unicidad.

La frase propone una doble articulación sintáctica: puede y debe leerse además como «todavía verdad». Pero el sentido no varía sino que se confirma en esta opción: «lo que entonces -in *Mo tempore*- era verdad, y todavía lo es».

La primera estrofa, luego, sugiere la ecuación que anticipáramos, citando a Fuentes,<sup>20</sup> entre el órgano sexual de la mujer y el mundo mítico original. Ambos coinciden en «su condición excelente para el placer», y entrañan la unidad-verdad buscada. El acto poético y el acto erótico del sujeto quieren ser acción ritual de contra-creación -en el primer plano, por la reinmersión del logos sintáctico en los recursos de la comunicación empática primaria; en el segundo, por la reinmersión del Yo en la inconsciencia elemental y, físicamente, por la simbólica vuelta al útero.

Analizando la desinencia personal de los verbos notamos que en las dos primeras estrofas hay un sólo sujeto implícito: el Yo. El resto de los verbos refiere una tercera persona objetual: se abre (su válvula), se arrequintan (soberanos belfos, dos tomos de la Obra). La ausencia de un otro personal en el acto erótico es consecuente con su función ritual y con el carácter de oficiante del Yo. Este ni siquiera se enfrenta a un cuerpo, sino sólo a una serie de objetos instrumentales -dos hojas anchas, válvula, belfos-, mediante los cuales consume el rito. Su propio cuerpo aparece fragmentado y convertido en instrumento ritual: en efecto, está implícito en las imágenes «multiplicador», «belfos», «dos tomos de la obra», «múltiples» (circuitos unidos en serie paralela).

Entendemos el mecanicismo de la acción erótica y el tecnicismo del discurso como resultantes de su función ritual, y no como dice J. Franco, como un intento de desplazar el acento de la emoción a la función biológica.<sup>21</sup> Ni hay afirmación de la función genésica ni hay negación de la emoción. El ritual precisamente tiene como función despersonalizar la emoción, transferirla a los objetos instrumentales -de ahí la suspensión del aislamiento existencial del sujeto, su reinmersión en el determinismo cósmico, por el rito. La reducción mecanicista del discurso y de la acción representada en él califica la emoción como «mística», no ya como existencial.

«Válvula» es una imagen que favorece asociaciones a nivel fónico y simbólico con la anatomía genital femenina. El término deriva de «valva», puerta, y como tal denota acceso a un espacio distinto de aquél donde se está, punto de convergencia o unión, pero también, por su función de cierre, punto de escisión o separación. Es un símbolo óptimo para referir la ambigüedad del encuentro sexual, el que superpone en sí los significados de separación (sexo, sectus) y de unidad. La imagen válvula-valva-vulva como «puerta» es reforzada por otra imagen técnica, «dos hojas anchas», término arquitectónico

que denota los dos paneles de las puertas en la construcción española antigua de América. Esta asociación es importante porque integra en el contexto los valores simbólicos de la casa. La casa materna es uno de los núcleos recurrentes del universo vallejiiano, pero además, tradicionalmente, el sentido simbólico de la «casa» es lo femenino, la madre, el mundo original perdido.<sup>22</sup> Nuestra interpretación se ve corroborada: el ritual sexual es «puerta», acceso al orden original perdido. El golpe *inclusivo* del coito quiere contrarrestar -anular- el golpe *exclusivo* del parto.

La imagen «suculenta recepción», en el tercer verso, a pesar de su referencia etimológica (del L. succus: jugo) que la refiere literalmente a «vulva», conlleva su significado más corriente de descripción gastronómica, y como tal connota también a la madre, en su función nutricia fundamental. Madre y acto sexual sacian el hambre, llenan la carencia del sujeto; de ahí «su condición excelente para el placer». El placer elemental de la existencia, bien lo dice Freud, deriva del acto nutricional. Sin embargo, no estamos sugiriendo una interpretación edípica de la acción del Yo. La búsqueda de la imago materna a través de la relación sexual no desea la posesión de la madre porque tampoco expresa la autoafirmación sexual del sujeto. Por el contrario, el Yo anhela desposeer y desposeerse, disolverse. Si la fijación edípica es expresión inmadura de la extraversion social de la libido, la acción del sujeto aquí niega toda extraversion social, niega toda forma de otredad personal. Es un oficinista solitario en procura de una regresión radical a su condición pre-individual.

Si la primera estrofa describe el objeto instrumental, la tercera narra la acción instrumental. Las imágenes muestran la acción como placer pasivo («halago»: atracción suave) y como violencia ardua («bolivarianas fragosidades») en contraste significativo. La electromecánica y la guerra son los referentes simbólicos escogidos para connotar la tensión extrema y la agresión implícitas en la acción. Los vs. 10 y 11 yuxtaponen irónicamente la imagen grotesca del beso de dos bestias («se arrequintan pelo por pelo/soberanos belfos») con la imagen mística de las nupcias del alma en la tradición alquímica («los dos tomos de la Obra»).

Neale-Silva traduce el neologismo «enveto» como «domeñar», «contener», basándose en un texto en prosa donde el poeta usa el término con esa referencia.<sup>23</sup> De ello este autor deduce que el Yo-poético califica a la amante de agresiva, en contraposición con su concepción de la mujer en el resto de su obra.<sup>24</sup> Pero esta interpretación es negada por las calificaciones de la función femenina provistas por el contexto interno del poema, no sólo por el universo poético vallejiiano en total. Las imágenes «multiplicando», «recepción», y «halago» son indicio de pasividad. Creemos que «enveto»



puede representar aquel significado pero en referencia a la tensión de la acción, no a la de la amante. El sujeto enfrenta la fuerza difícil de vencer del determinismo instintivo. «Enveto» también suscita la asociación fónica con «embisto», en consonancia con la referencia contextual a la lucha y a la fiera, y con la imagen del golpe.

La acción culmina en el climax buscado: «y no vivo entonces ausencia,/ ni al tacto». Vivir la ausencia significa literalmente viven-ciar la separación respecto de algo o alguien. La declaración del sujeto significa, por ende, que su acción ritual ha tenido el efecto deseado de anular la escisión. A la vez especifica más aún la índole no-erótica del propósito, puesto que confirma la condición de aislamiento del sujeto en su experiencia. Ausencia es lo opuesto a presencia. Presencia es lo que falta en el contexto del Yo-poético. Esa carencia es la que de pronto deja de sentirse. A pesar de la oscuridad semántica de la frase, la lógica sintáctica relaciona ausencia y tacto (contraria a nuestra expectativa, que intuye la asociación tacto-presencia). El texto dice que el Yo se ha liberado de un estado anterior de ausencia, y que ni siquiera el tacto puede devolverlo a aquél. El tacto, como la puerta, a la vez une lo diferenciado y confirma su separación. Acaso podamos vernos en otro (por proyección identificatoria) ; acaso podamos reconocernos en su voz o en el olor de su piel; pero lo que nunca podremos es sentirnos al tocar a otro. El tacto es lo que enrostra al individuo sus límites físicos, lo que confirma su escisión irremediable, el sentido que a la vez lo acerca a otro ser y le impide confundirse con él.

La cima extática del orgasmo borra la conciencia de sí y por lo tanto borra la conciencia de lo otro. La escisión desaparece fugazmente, o, en rigor, deja de ser percibida. El sujeto se despoja de la carga de su individualidad y se refunde, como el animal y como el místico<sup>2s</sup> en la corriente energética del cosmos. La escisión causada por el despertar de la conciencia se resuelve disolviendo al Yo en la energía vital. Es por estas resonancias místicas que Xavier Abril rechaza las hipótesis sociológicas y políticas sobre la huida vallejana, y propone una explicación metafísica. Se trata, según él, de una huida del ser histórico, temporal -tal y como lo comprobamos en este poema-, una huida del ser fragmentado y fragmentario en busca del Ser abstracto, Uno.<sup>26</sup>

En todo caso, el acceso es sólo fugaz y por eso un fracaso. Las imágenes de la tercera estrofa ofrecen la recapitulación sobre la acción precedente y su malogro. Neale-Silva interpreta el fracaso como el vacío espiritual que sigue al acto genésico<sup>^</sup> con lo que incurre en una evidente transposición de su evaluación subjetiva de esa experiencia humana particular, a su calificación del

hecho representado en el texto. Su juicio es irrelevante porque no se apoya en evidencias del universo vallejiiano, y porque tampoco se funda en fuentes externas de orden científico. Con más apoyo científico y la misma irrelevancia crítica, podríamos opinar que es la errónea reducción del coito a un ritual de autotranscendencia narcisista lo que produce el vacío espiritual en el Yo-poético y en algunas personas. Pero ni el protagonista ni el autor nos interesan por su posible patología sexual sino como figuras de una propuesta estética y antropológica. No nos cabe juzgar sino explicar el fracaso; y, sobre todo, tratar de hacerlo sobre la evidencia provista por el texto.

El fracaso está adscripto a la búsqueda, es decir, es el malogro del golpe unificador. Se trata de una recaída en la condición que se quiso superar.

Un dato notable es que en la reflexión sobre el fracaso aparece el agente femenino -primero, implícito en el «nosotros» (no ensillaremos); luego nombrado (la mujer esta). Neale-Silva une la referencia simbólica de «no ensillaremos» y «general» como atributos de la amante, de tal suerte que la causa del «fallo» se encuentra en la incapacidad física y psíquica del Yo para imponerse a la fuerza y la voluntad de la amante. Vamos a discutir este punto, porque nos parece una hipótesis mal fundada pero por sobre todo ridícula, (al menos, fuera de un contexto humorístico).

Un detalle es sin embargo importante: como quiere Neale-Silva, hay en la última estrofa un intento del Yo de excusar su fracaso en un causante externo. Se vuelve, de manera implícita, a aquella vivencia vallejiiana de la existencia como «golpe» irreversible de una fuerza exterior -el determinismo. Ahora se ve a las claras que, a menos que interpretemos el simbolismo del «golpe» por el contexto establecido en *Los Heraldos Negros*, aquí debemos reducir el poema a la hipótesis trivial -grotesca-, de que el golpe que el Yo intenta y no puede devolver es la fuerza física de una amante inusualmente agresiva (inusual en el contexto de la obra vallejiiana, según admite el mismo crítico). Ni el tango -y esto ya es decir demasiado- se ha atrevido a humillar el sentimiento viril hasta este extremo, en sus versos. Mas ante todo falta sustentación en el contexto interno para tal interpretación. No hay siquiera imagen de la amante en gran parte del poema, como hemos visto. Tampoco hay referencias que expliquen la -de otro modo-caprichosa rebeldía. Y hasta hay indicios de pasividad, ya mencionados.

La tercera estrofa especifica la fuerza indomeñable como el «toroso Vaveo/de egoísmo y de aquel ludir mortal de sábana». El Yo no narra la acción, sino que abre juicio a la misma. Sus calificaciones son «egoísmo» y «mortal». El neologismo «toroso Vaveo» (inversión morfémica de «baboso toreo»), alude al descontrol instintivo de la pasión (el toro furioso babea), y a su egocentrismo

-pues el babeo es una imagen popularmente asociada con la identificación narcisista.<sup>28</sup>

Por este fracaso y recaída en su condición de escindido, el sujeto es víctima pasiva, es «hembra» -«hembra es el alma mía», dice el último verso.<sup>29</sup> «Hembra» significa impotente, por naturaleza,<sup>30</sup> un alma incapacitada para defenderse del destino. Frente a este poder, la amante -la ausente- es tan incapacitada como el sujeto -«hembra es el alma de la ausente».

La aparición de la amada como imagen personal coincide con el fracaso del intento de autodisolución del Yo. La imposibilidad de la huida mística re-enfrenta al Yo con su Otro. La presencia de la amante es vivida como la prueba patente del fracaso, por lo tanto. El «poder» atribuido a la mujer en la imagen del v. 19 -«¡cuánto pesa de general!»- está en contradicción con su descripción como pasiva e impotente, en el resto del poema. El poder no es ella sino su presencia irreductible en tanto que «otro» existencial. De ahí, aparece como la causa del fracaso: «Fallo desque (desde que) la mujer esta / ¡cuánto pesa de general!».

La asociación de mujer y poder puede también entenderse por el simbolismo material de lo femenino. En el universo vallejiano existe la preocupación por la escisión entre la tensión instintiva del cuerpo y el idealismo abstracto de la mente.

Es una araña que temblaba fija  
en un filo de piedra;  
el abdomen a un lado,  
y al otro la cabeza.

.....

Es una araña enorme, a quien impide  
el abdomen seguir a la cabeza.  
Y he pensado en sus ojos  
y en sus pies numerosos...  
¡Y me ha dado qué pena esa viajera! 31

El poder de la mujer es la fuerza de lo femenino en el hombre, (o la mujer), el «toreo baboso» del placer egotista que el Yo quiere pero no puede controlar. En este contexto, «volver de golpe el golpe» adquiere un sentido notablemente distinto. Es aún el intento de restituirse a la unidad original, pero no consiste en una búsqueda «a través del ritual sexual» sino que resulta precisamente estorbado -frustrado- por la rutinaria recaída en el poder del deseo. El sentido de «hembra» aquí no es impotencia para invertir el golpe del destino, sino

impotencia para domesticar al deseo («no ensillaremos jamás el toroso Vave»). En términos de la simbología tradicional, un alma «hembra» -un alma femenina- es un alma atrapada en la materialidad. Esta posibilidad de interpretación establece el eje semántico del poema en la oposición de la acción voluntaria y el determinismo natural, con el triunfo del segundo sobre la primera.

La ambigüedad de la imagen de la amada en este texto y en la mayoría de los poemas eróticos de Vallejo, permite establecer una relación analógica entre la amada y la madre —como ya hemos dicho antes. La mujer que ostenta el mando supremo («general») recuerda a la madre explícita o implícita de otros poemas, siempre calificada hiperbólicamente: la «amorosa llavera de innumerables llaves» que puede abrir todas las prisiones<sup>32</sup>; la que repartía las «ricas hostias de tiempo» que saciaban el hambre por toda la existencia<sup>34</sup> la lavandera del alma, con poder para «azular y planchar todos los caos».

En *Trilce IX*, cabe interpretar la imagen de la mujer-general como la de la omnipotencia materna, pero con un sentido negativo, desfavorable al sujeto. La ambivalencia de la imago materna es evidente en la imagen de la llavera, puesto que las llaves a la vez sirven para abrir y cerrar, para liberar al sujeto de la prisión de la existencia y para confinarlo en ella. En este caso, el Yo ha intentado el retorno al origen, el reencuentro con la madre ausente (muerta) por el doble camino de la unión sexual (vagina = útero = tumba = Paraíso), y la recreación convocadora de la palabra. Pero ha fallado, pues el poder de la madre ha vuelto a imponerse: como cuando lo obligó a desprenderse de su vientre, ahora le impide regresar. Las imágenes de la mujer, de la amada, y sobre todo de la ausente invariablemente connotan a la madre en el contexto vallejiano. La madre como una *ausencia presente* es una constante en toda su poesía. En este sentido, el poder de la imago materna también se manifiesta como la incapacidad del sujeto para superar su bloqueo narcisista y abrirse camino hacia el Otro. Como en otros poemas eróticos del autor, el sujeto de *Trilce IX* falla en romper la cápsula de su aislamiento porque la presencia impalpable de la madre ausente se refunde en la amada contagiándole a esta su propia ausencia. El Yo se condena a la soledad por huir de la soledad. El Paraíso se encuentra cuando se renuncia a recobrarlo.

### III) SÍNTESIS SEMÁNTICA:

El análisis ha hecho evidente la imposibilidad de establecer las constantes semánticas de *Trilce IX* mediante una clausura rigurosa del texto. La clave del

código de referencia no está en el texto aislado, sino —como ocurre con todo discurso criptográfico— en el sistema total del autor.<sup>35</sup>

La contextualización del poema en el sistema vallejiano (obviamente, las dos obras que lo constituyen hasta entonces), nos ha permitido redefinir a *Trilce IX* como un poema de asunto ontológico, que se enlaza en la extensa serie de cuestionamientos existenciales iniciada en *Los Heraldos Negros*. El motivo erótico integra, sin duda, su eje semántico, pero lo hace ofreciendo la polarización dialéctica que el núcleo de búsqueda trata precisamente de reducir.

Si bien, como hemos visto, la ambigüedad estructural del poema ofrece más de una posibilidad de concreción semántica, podemos, sin embargo, establecer límites estrechos para dichas opciones. El paradigma básico del texto está constituido por la oposición entre un esquema de búsqueda centrado en el proyecto (la voluntad) de un Yo, y un esquema de las circunstancias en las que se contextualiza la búsqueda (el determinismo mecánico del Yo). Podemos interpretar las circunstancias (el motivo erótico) como mediatizadores rituales o como interferencia; en ambos casos su función se revela como subsidiaria del núcleo de búsqueda. Este es el hecho que creemos fundamental; filiar la clave de la búsqueda —y de ahí, la del fracaso—, a nivel de un cuestionamiento existencial de tipo ontológico, y no ya a nivel de un torneo erótico. No se trata de un prejuicio pseudoclasicista sobre presuntas jerarquías temáticas, sino de ser fieles a las jerarquías del sistema vallejiano, donde lo erótico entra a la fuerza, por su determinismo, precisamente, y no como elección (según ocurre, por ejemplo en la poesía de Octavio Paz).

No tenemos preferencia sobre las posibilidades hermenéuticas de la relación búsqueda ontológica-función erótica, porque nos parece que la ambigüedad del discurso quiere ser irreductible. De todos modos, la integración positiva de lo erótico como ritual de autotranscendencia, y su integración negativa como lastre que impide al sujeto elevarse sobre su condición existencial, coinciden ambas en mediatizar la función; en contraponerla a los fines de la búsqueda; y en calificarla como determinismo (puesto que un ritual consiste precisamente en la identificación voluntaria con una acción determinada, inmutable).

En cuanto a la búsqueda en sí, se presenta como un intento (fallido) de huida. Puede definírsela como autotranscendencia (huida positiva) o como evasión (huida negativa). Puede calificársela de místico-metafísica como quiere la crítica católica; puede vinculársela a los rituales esteticistas decadentes de los paraísos artificiales, como prefiere A Brita; puede juzgársela un rasgo psiconeurótico o aún esquizofrénico de origen biográfico;<sup>37</sup> o puede filiársela en la cosmovisión fatalista de los Incas, como cree Mariátegui,<sup>38</sup> o aún

en el sentimiento de la vida como absurdo, propio de la sociedad contemporánea de posguerra.<sup>39</sup> Estos anclajes biográficos y generacionales son interesantes y tranquilizadores, porque encasillan las «fragosidades» de la obra en categorías conocidas —es decir, en nuestro pasado.

No negamos validez al rastreo histórico-biográfico. Creemos, con A. Ferrari,<sup>40</sup> que la poesía se sitúa en un tiempo limitado por la vida y la muerte de una generación (entendida esta como un hecho espiritual que cristaliza en una Voluntad de **estilo4i**); pero que es, sin embargo, gran poesía, sólo en tanto y cuanto no es sólo de su tiempo.

Mi propuesta para el último capítulo de este estudio es, por lo tanto, proyectar los ejes semánticos de *Trilce IX* sobre los contextos de su lectura actual; es decir, los de ésta, mi lectura presente.

## ANTROPOLOGÍA Y POÉTICA DE *TRILCE IX*

El verso vallejiiano proviene de la vida, de la existencia concreta, no de teorías sobre ella.<sup>42</sup> Pero no se encalla en el narcisismo como el discurso romántico.<sup>43</sup> Atraviesa la llaga personal hasta su médula honda, donde el dolor es de todos; donde la autocompasión se resuelve en solidaridad. El camino del Yo-poético entre *Los Heraldos Negros* y *Poemas Humanos* define su curva terminal en *Trilce*, cuando el fracaso de la búsqueda edénica obliga a la palabra a autotrascenderse en el silencio, o en el hombre. *Trilce IX* es un epítome de este itinerario.

El mundo del poema no es onírico ni alucinatorio.<sup>44</sup> Es una *imago mundi*, la vivencia que de lo real tiene un hombre, muchos de nuestro día. Si el poema no es un orden reflejo del *logos* cósmico como ocurre en el arte clásico, no es porque nuestro hombre ya no quiera «imitar» el *logos* cósmico; no es tampoco porque desee transfigurar, despersonalizar, conceptualizar el objeto;<sup>45</sup> no es siquiera porque niegue o rechace la presencia inmanente de un *logos* en la compleja interacción vital entre el hombre y las cosas, entre el hombre y los demás hombres. *Mimesis* sigue siendo la clave del acto creador, la máxima expresión de nuestra capacidad demiúrgica. Sólo hemos cambiado la perspectiva mimética. El arte clasicista y el romántico coincidían en descodificar el mundo para el receptor, cada uno según su propia clave ideológica -según un *logos* metafísico el primero, según un *logos* subjetivo el segundo. El arte de vanguardia deja el trabajo de descodificar a cada receptor

—comparte la tarea re-creativa, nos invita a participar en ella. Por eso, la crítica es su función complementaria. *Trilce IX* nos muestra el fenómeno vivo, en toda su complejidad concreta; extrapola una vivencia subjetiva, y universal, duplica el laberinto de una experiencia humana, en un criptograma ficticio en el que podamos reconocernos, a fin de que, al tender el hilo de Ariadna hasta el meollo profundo de su enigma, nuestra conciencia desvele su propio laberinto.<sup>46</sup> Si el mundo es para nosotros criptograma, y nuestra vida es el trabajo sin término de descifrar su *logos*, es obvio que este arte de claves y no de resultados deba ser definido como arte existencial, arte vital por excelencia.

El mundo de *Trilce IX* está quebrado, como el nuestro. Muestra la fisura existencial primaria entre la voluntad humana y el determinismo natural; recrea la contradicción básica entre el deseo de unidad de la conciencia (irónicamente, la hija de la escisión), y el deseo erótico, principio multiplicador de la naturaleza biológica. Es imposible detener la progresión —volver el golpe creador del revés-, pero se puede eludir el sentimiento de escisión enajenando la conciencia en el instinto puro; en el ritual; en mitos y utopías religiosos o políticos; en la aventura intelectual. La ciencia y la filosofía son otros tantos intentos de reducir la diversidad concreta a principios abstractos y unitarios que hagan la existencia manejable por la voluntad.

En este sentido, vivimos inventando técnicas para eludir la secesión —es decir, para «recuperar el Paraíso perdido». La cultura no es sino la dialéctica entre los recursos que creamos para evadirnos de la dualidad existencial, y la resistencia biológica al intento.

Esta resistencia es lo que poética y patéticamente recrea *Trilce IX*, mediante la interpolación de 18 versos de alta tensión imaginística (la Erótica del poema) en el eje escueto de la secuencia de búsqueda. Del deseo de evasión nos arranca el «halago» sutil de la vida, la «fragosidad» incitante, irresistible del otro deseo, aquél que no pertenece a la voluntad porque la precede, aquél al que, en realidad, pertenecemos —la pulsión primaria de la vida.

No hay modo de domeñarla: la fuerza tiene mando de «general»; y es además «bolivariana», dueña de la victoria. Podemos, tal vez, engañarla —es decir, engañarnos—, sublimándola (otro de los nombres con los que la conciencia eufemiza su derrota, y califica el mismo, eterno, intento de domesticar la pulsión ritualizándola de un modo u otro). Nuestro siglo ha desenterrado la fórmula para evadir la contradicción a la manera del místico (destruyendo la conciencia yoica), o por la regresión animal (destruyendo la conciencia ética), a través de drogas, dietas o rituales diversos. Y no ha perdido vigencia el amuleto eleático del *logos*. Así continuamos erigiendo y llenando

templos, museos, bibliotecas, aulas, ministerios, cárceles y hospitales mentales, en aras del utópico sueño de «ensillar» la pulsión.

*Trilce IX* no engaña: no hay salida. La evasión fracasa. El hombre no puede escapar su determinismo físico ni reintegrarse acríticamente en él. El hombre no puede evadir *la fisura existencial*. En el fracaso de su huida está el valor positivo de la búsqueda. Porque aunque resulte paradójico, el determinismo biológico no puede ser trascendido de una vez y para siempre. Nuestra libertad (nuestra humanidad) lo presupone; de otro modo, suprimida la opción, no seríamos ya libres.

La imposibilidad del Yo de autotranscenderse hacia la unidad ideal, en *Trilce IX*, lo enfrenta a su Otro concreto. El fracaso de la regresión paradisíaca es el triunfo de la sociedad humana. El sujeto se estrella contra la irreductibilidad de la vida, contra la presencia irreductible del prójimo. Es porque no puedo reducir a otra persona a instrumento para autotranscenderme en mi ideal que debo reconocerla como mi igual. El fracaso en convertir a la amante y a la sexualidad en instrumentos de un ritual de autotranscendencia entraña la salvación —la madurez— del sujeto, el triunfo del principio de realidad sobre el principio egotista de placer o idealidad.

*Trilce* es la palabra vuelta sobre sí misma, contra sus reglas básicas (la función de puente entre hombre y hombre). Es la palabra sostenida en la tensión máxima de todas sus contradicciones; el verbo dividido, trabado dialécticamente, a la vez *logos* y *mythos*, sintaxis y analogía, concepto y afectividad, materialidad y sentido. Este verbo quebrado pero por eso mismo afirmando furiosamente la realidad de su fisura, es el verbo que nos representa. La voluntad del *logos* no triunfa pero no renuncia. Por momentos, la palabra de *Trilce* parece perderse en el laberinto, y queda tambaleando sobre el filo del silencio. Pero no sucumbe. La potencia vital no cede pero no avasalla.

*Trilce IX* es el lenguaje y el hombre oscilando en el trapecio entre el mito y la utopía; entre la unidad natural primigenia («todo avía verdad») y la unidad ideal escatológica («ensillaremos»); entre la nostalgia de la bestia y el deseo de divinidad. El salto se malogra: lenguaje y hombre se estrellan en el presente, el tiempo de la historia, el tiempo del hombre. Es una caída antipoética y dolorosa en el patrón cotidiano que se buscaba evadir. Pero es necesaria. Lenguaje y hombre se salvan por ella de su autoaniquilación. A la vuelta de *Trilce*, el lenguaje, su sujeto y su mundo, rompen la costra de sí mismos, y se reconocen —se aceptan— en el dolor de la fisura. *Poemas Humanos* se hará transparente, tenue, un puente modesto de hombre a hombre.



## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Vicente Huidobro, cit. por Antonio de Undurruga: «Teoría del Creacionismo», en: *Antología de Vicente Huidobro: Poesía y Prosa*, Madrid, Aguilar, 1967, p.38.
- (2) Guillermo de Torre: *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971, ps. 190-2.
- (3) Paul Ricoeur: *Introducción a la Simbólica del Mat*, Bs. As., Megápolis, 1976, p.26.
- (4) Américo Ferrari: *El Universo Poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Avila, 1972, ps. 238-9.
- (5) G. de Torre: op. cit., p. 109.
- (6) A. Ferrari: op. cit., p. 235.
- (7) Hellén Ferro: *Historia de la poesía Hispanoamericana*, N. York, Las Americas Pub. Co., 1964, p. 253.
- (8) A. Ferrari: op. cit., p. 236.
- (9) César Vallejo: *Los Heraldos Negros*.
- (10) Saúl Yurkievich: *Fundadores de la Nueva Poesía Hispanoamericana*, Barcelona, Barral, 1971.
- (11) Jean Franco: *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*, London, N. York, Cambridge Univ. Press, 1976, p. 113.
- (12) A. Ferrari, op. cit., p.251.
- (13) Northrop Frye: «The Archetypes of Literature», in: *Myth and Method*, Ed. J. Miller Jr., Univ. of Nebraska Press, 1960, p.156. (13') Eduardo Neale-Silva: *César Vallejo en su Fase Trilcica*, España, Escellicer, 1975, ps. 437-478.
- (14) J. Franco: op. cit., ps. 113-4.
- (15) A. Zamora Vicente: *Dialectología Española*, Madrid, Gredos, 1967, ps. 378-440.
- (16) J. Franco: loe. cit.
- (17) Carlos Fuentes: *Casa con dos Puertas*, México, J. Mortiz, 1970, ps. 175-6.
- (18) Paul Eluard: «Poésie Interroumpue II», en: *Le Château des pauvres*, Paris, Gallimard, 1953.
- (19) Octavio Paz en *El Laberinto de la Soledad*, recrea poéticamente la escisión existencial en la imagen de una «impalpable transparente muralla» (la

conciencia), que «se abre como un abismo insalvable entre el sujeto y el mundo». El sentimiento de la conciencia como una brecha más que como un contenido sugiere mejor la necesidad obsesiva de unidad.

(20) Ver *Supra*, p. 13 y nota 17.

(21) J. Franco, *loe. cit.*

(22) Juan E. Cirlot: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.

(23) Neale-Silva: *op. cit.*, p. 476.

(24) *Ibid.*, p. 478.

(25) En el culto tántrico, la unión sexual es utilizada como ritual para provocar el éxtasis místico. Significativamente, el «acceso» se logra por medio de la violación de la función genésica, ya que exige la suspensión del orgasmo. Para el sujeto aquí la mujer es solamente un objeto ritual.

(26) Xavier Abril: Vallejo: *Ensayo de Aproximación Crítica*, Bs. As., Front, 1958, ps. 19—20.

(27) Neale-Silva: *loe. cit.*

(28) Se dice de alguien que se muestra orgulloso y halagado por el elogio a una virtud de alguien con quien se identifica.

(29) En «Literatura y Arte», Vallejo mismo clasifica a los hombres en «actores» y «espectadores»: «los primeros son machos, los segundos son hembras» (*cit. por Neale-Silva: op. cit. p. 477*).

(30) No nos parece un calificativo discriminatorio porque está fundado en el simbolismo anatómico animal, como toda la simbología tradicional. Así, por ejemplo, los símbolos del mal se asocian con lo femenino, porque la materialidad del cuerpo, con su ambivalencia nos es «dada» por la madre. El padre en cambio simboliza lo espiritual, porque su participación en la génesis del cuerpo no es visible como la maternidad. Que esta diferenciación no arraiga en un prejuicio patriarcal se advierte en que el mito bíblico, aunque perteneciente a una sociedad patriarcal, enajena el «mal» (la ambivalencia) en la serpiente.

(31) César Vallejo: «La Araña», en: *Los Heraldos Negros*.

(32) César Vallejo: *Trilce XVIII*.

(33) César Vallejo: *Trilce XXIII*.

(34) César Vallejo: *Trilce VI*.

(35) Alberto Escobar: *Cómo Leer a Vallejo*, Lima, Villanueva Ed., 1973, p. 135.

(36) X. Abril: *op. cit.*, p. 32.

(37) *Ibid.*, p. 14.

(38) J. Carlos Mariátegui: «EL Proceso de la Literatura» en: *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, Lima, Amauta, 1943, p. 243.

- (39) James Higgins: *Visión del Hombre y de la Vida en las Últimas Obras Poéticas de César Vallejo*: México Siglo XXI, 1970, p. 126.
- (40) A. Ferrari: op. cit., p. 7.
- (41) G. de Torre: op. cit., ps. 68-9.
- (42) Iber Verdugo: *Como hacer una Monografía*, Córdoba, Univ. Nacional 1967, p. 71.
- (43) J. C. Mariátegui: op. cit., p. 245.
- (44) Saúl Yurkievich: op. cit.
- (45) Ortega y Gasset: *La Deshumanización del Arte*.
- (46) P. Ricoeur: op. cit.

