

ENSAYO

El texto elocuente y mudo¹

Eduardo Gasca
 Universidad de Oriente
 gasca.eduardo@gmail.com

Tocamos aquí el gran dilema del crítico entre el esfuerzo de identificarse con el autor para entender el sentido de su obra y utilización indiscriminada de la obra misma. Incliniéndose por el primer extremo del dilema, el crítico sabe que por muchos esfuerzos hermenéuticos que haga para asimilar en cada detalle el lenguaje y el mundo poético del autor, su reconstrucción será siempre imprecisa e incompleta: incliniéndose por el segundo, advierte en seguida el límite más allá del cual la interpretación se convierte en falsificación, la agudeza en desvarío. “Entre los dos extremos del dilema está el texto, elocuente y mudo” (Segre, 1977: 70).

“EL texto elocuente y mudo”, reto de toda obra para el crítico, se vuelve abiertamente desafiante en *Trilce* y se mantiene en pie a pesar de haber transcurrido cerca de un siglo desde la publicación de la obra. La historia de su composición y publicación ha sido contada muchas veces, la biografía del autor constituye uno de los temas más exhaustivamente tratados en las últimas décadas, y sin embargo el libro continúa desconcertando por igual al lector ingenuo y al crítico especializado. La abundante información de primera mano de que se dispone, proporcionada por quienes tuvieron relación afectiva y literaria con Vallejo, sirve apenas para arrojar alguna luz sobre las zonas más superficiales de la obra. A partir de allí, cada quien queda en libertad de elegir entre la “elocuencia” o la “mudez” de un texto que parece a la vez querer decirnos demasiado y no poder comunicarnos nada.

Vallejo publica *Trilce* en 1922. Ya era poeta conocido en su país por *Los heraldos negros* (1919), libro que originó algún comentario laudatorio en la prensa peruana. Pero ahora su poesía toma desprevenida a la crítica local, demasiado provinciana aún para notar la trascendencia de una obra que pudo haber conmovido a la literatura en castellano en la medida en que lo lograron en la inglesa *La tierra baldía* de T.S. Eliot y el *Ulises* de Joyce, coincidentemente aparecidas también en 1922. Es obvio que las condiciones son distintas a las de la Europa de la época, no obstante el cosmopolitismo que ya cunde entre los escritores jóvenes del Perú, y *Trilce* logra apenas despertar el rechazo violento o el silencio rotundo. Solo Antenor Orrego, que lo prologa, y José Carlos Mariátegui intuyen la estatura poética del libro. Tan se trata de mera intuición, que el segundo solamente atina a escuchar en *Trilce* las resonancias del indio y su nostalgia (Mariátegui, 1928). Y es que Mariátegui se empeña en leer *Los heraldos negros* en *Trilce*, sin notar la brecha que los separa. Como se ve, la tendencia a la lectura vicaria, por mampuesto, de *Trilce* comienza desde bien temprano. Xavier Abril (1963:275) terminará leyendo no a *Trilce* sino a *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* en *Trilce*, una lectura incuestionablemente válida pero también inevitablemente limitadora. Valga aquí una generalización: en lo tocante a Vallejo la crítica sobre el autor abunda, mientras escasean los estudios sobre la obra en sí. Se lee a Mallarmé en Vallejo (o a Nietzsche, o a Apollinaire, o a Baudelaire, o a Breton...); se tiende incluso a leer a Vallejo (el personaje histórico) en Vallejo (la persona poética), olvidando a veces que, en cierta dimensión, no es exactamente lo mismo.

Poco después de la publicación del libro, Vallejo le escribe una carta a Antenor Orrego, que Mariátegui cita en su artículo. En ella el poeta se declara consciente del desafío que su obra plantea (entre estallidos de fervor romántico acerca del papel sagrado y heroico del poeta inspirado por la divinidad, como máximo exponente de la libertad absoluta):

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética... ¡Dios sabe hasta donde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva (Mariátegui, 1928: 275).

¹ Capítulo del libro inédito *Para una lectura de Trilce*.

Entre líneas palpita la idea del horror que experimenta el ser humano al asomarse a su vacío interior, que emparejaría a *Trilce* con una de las líneas temáticas más fecundas de la literatura del siglo XX, pero destaquemos únicamente la ambigüedad del “vacío” del que habla Vallejo. En primera instancia podría referirse al resentimiento de un autor cuya obra más ambiciosa hasta el momento ha caído en el vacío, es decir, en términos más coloquiales, en saco roto. Nadie le hace caso. Pero “nacer en el vacío” apunta simultáneamente en dirección a la conciencia de que lo escrito constituye algo totalmente diferente de lo anterior, incluido *Los heraldos negros*: el producto de una experiencia de introspección poética nueva y aterradora y de una “estética” distinta.

Existe una innegable continuidad en la producción poética de Vallejo, que arranca con *Los heraldos negros* y culmina en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, pasando por el pivote de *Trilce*. A pesar de la ostensible ruptura poética y estética entre los dos primeros libros hay, como bien apunta Alberto Escobar, una “continuidad subyacente” y un “nervio central que enlaza todas sus páginas”. Si bien en *Trilce* se abre una alternativa radicalmente distinta a la de las corrientes estéticas en boga en Perú y en América que condicionaban la poesía de *Los heraldos negros*, también es cierto que ya a partir de este libro inicial “arrancan varias de las innovaciones con las que Vallejo destruirá el elemento expresivo que recibió de sus antecesores y coetáneos de mayor prestigio” y se dan, en su temática, “varias constantes que reaparecerán en *Trilce*” (Escobar, 1973: 87).

No obstante, continuidad (de la obra en su conjunto) e individualidad (de cada pieza integrante) no constituyen términos irreconciliables. Si es dable leer *Trilce* como replanteamiento “en todos los niveles, de las interrogantes para las que *Los heraldos negros* propuso una primera respuesta” (Escobar, 1973:89) y como apertura de nuevas interrogantes que a su vez serán replanteadas y de alguna manera respondidas en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, igualmente lo es como libro con cuerpo y vida autónomos.

Lo que aquí proponemos es una lectura de *Trilce* que, parafraseando a Segre, reactive las diferencias y las oposiciones, las evocaciones y las conexiones entre las distintas partes de la obra, que intente descubrir el funcionamiento del sistema poético. Una lectura que parte de la hipótesis de que Vallejo concibió y compuso el libro como un todo y no como simple recopilación de poemas individuales con determinadas vinculaciones temáticas. Con una afirmación de arranque: cualquier lectura de *Trilce* que se limite a un solo poema, o escogencia de poemas constituye una mutilación. Tendrá acceso apenas a apéndices que si bien poseen vida ni siquiera evocan el complejo organismo del que fueron mutilados. Peor todavía, al separarlos de su contexto se vuelven fragmentos de un discurso que ya no es posible reconstituir.

El lector hallará sentido —o sentidos— en *Trilce* en la medida en que logre, primero, aprehender los núcleos de significados que irradian en cada poema, y luego reconocerlos e identificarlos a medida que se trasvasan de uno a otro. Entresacar estancias de un proceso de tal complejidad es cercenarlo, y obliga a perder de vista su naturaleza esencialmente proteica. Porque leer *Trilce* equivale a caminar a lo largo de una galería de espejos trucados, en espectáculo de múltiples engaños, deformaciones y contradicciones. Cada quien hará, a la salida, el recuento de lo que ha visto, o creyó haber visto. Tomar un poema suelto, o varios, es mirar en trozos de espejo que ya no reflejan sino meras parcialidades, y la magia se habrá desvanecido. Por citar un ejemplo, ¿qué queda de *Trilce* en la *Antología de la poesía hispanoamericana* que editó Alianza a casi medio siglo de su publicación? (*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*, 1971: 108-111). Solo cuatro poemas sin vinculación visible que, lejos de dar siquiera una impresión superficial de la textura de la obra, sirven nada más para confirmar en el lector la idea falsa pero muy difundida de que los poemas de *Trilce* se pueden dividir en dos grupos independientes, los comprensibles (“claros”, “tradicionales”) y los “herméticos”(o vanguardistas, surrealistas, cubofuturistas, ultraístas, etc.); o aquellos que bien podrían haber estado en *Los heraldos negros* y los genuinamente trilceanos.

Numerosas lecturas de la obra en su conjunto, bastante convincentes en otros aspectos de su interpretación del contexto, insisten en aislar agrupaciones interiores sobre la base de la “dificultad” formal y la aparente similitud o contraste con el poemario anterior, atentando contra la unicidad de la obra, desdoblándola en un contraste que nada más existe en el nivel superficial de los poemas. Américo Ferrari (1972.) logra una excelente descripción de lo que ocurre en el texto:

Podemos ver en ello [la eliminación de títulos en los poemas] (...) una manifestación importante de la tendencia vallejana a crear una poesía abierta, una poesía continua, en la que cada poema, como inacabado, se prolonga en el otro, naufraga a veces en el silencio que lo separa del otro, recomienza en todo caso

un monólogo interminable y que no tiene nombre. (242-243)

Pero de inmediato procede a la acomodaticia y artificial división entre poemas “claros” y poemas “herméticos”, que lo obliga a olvidar que (tal como él mismo acaba de afirmar) cada poema se prolonga en el otro para enlazarse en un monólogo interminable y leernos entonces un diálogo convencional en el que los poemas del primer grupo dicen una cosa en su propio lenguaje y los del segundo otra muy distinta en el suyo. Entre ambos se crea un hiato insuperable, por cuanto aquellos “evocan recuerdos de infancia, la nostalgia del hogar, experiencias vividas en la cárcel; poemas a la madre, o a la amada, de una forma sencilla y transparente lo más a menudo” (243), mientras los últimos, expresión de la decodificación del lenguaje, revelarían una visión calidoscópica de la realidad prácticamente inasible.

Es innegable que en *Trilce* hay dos tipos de poemas, que en aras de la comodidad podrían calificarse de “claros” y “herméticos”, y también que los primeros brindan mayores facilidades para la identificación de ciertos temas, sobre todo para los lectores ya familiarizados con ellos por vía de *Los heraldos negros*. De partida, luego del intrincamiento de la expresión de que hacen gala los poemas I y II, la textura de III, catalogable de “claro”, introduce una nota discordante. Pero hasta el más desprevenido de los lectores habrá podido captar, al menos, que el tema del tiempo tiene fuerte peso significativo en I: “en cuanto será tarde, temprano”... “seis de la tarde /DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”. Incomprensible, quizá, pero de algún modo el tiempo late en esas frases. Con un poco más de esfuerzo, podría entenderse también que el verso final, “en la línea mortal del equilibrio” vibra en la misma onda. Una de las interpretaciones más manidas de este poema destaca la relación entre “tarde”, “seis de la tarde” y el límite, o la transición, entre el día y su muerte, la noche. El paso a II no reviste mayor dificultad, porque si bien el sentido general no es transparente, que el tema central en él es el tiempo resulta obvio. Se llega así a III, que inicia de este modo: “Las personas mayores / a qué hora volverán? / Da las seis el ciego Santiago, / y ya está muy oscuro”. Pasa el remanso de III y entra el escollo “hermético” de IV. Pero no debería causar mayor sorpresa encontrar allí “mas la tarde –qué la vamos a hazer– se anilla en mi cabeza”. De manera que el hiato que supuestamente estaría separando al “clarísimo” III de los “herméticos” I, II y IV es bastante endeble. Una segunda lectura, esta vez con un poco más de atención, permite echar otros nudos. Por ejemplo, en II aparece una imagen muy celebrada y analizada: “Gallos cancionan escarbando en vano”. La expresión no es muy diáfana, pero tampoco es absolutamente ultramoderna: la sintaxis parece prestada por Góngora, y la metáfora misma ha venido siendo tratada en castellano desde nada menos que el *Poema del Cid*. García Lorca la trabajó después (en 1928) en su *Romancero gitano*: “Las piquetas de los gallos cavan buscando la aurora”. Convertida en prosa, se trata de una especulación acerca de la relación entre el canto de los gallos (tanto en sonido como en movimientos corporales) y la venida del día. Los gallos de Vallejo cantan como si escarbaran en la oscuridad, buscando el día que se aproxima no desde el cielo sino desde el seno de la tierra. Apartemos a un lado la tentación de jugar a las múltiples interpretaciones sugeridas por la acotación “en vano”. Lo fundamental en este momento es que en la metáfora el movimiento (cavar/escarbar en la oscuridad) tiene tanto valor descriptivo como el sonido mismo. Pues bien, en III (poema presuntamente divorciado de los “herméticos”) la voz de la persona poética, niño o adulto rememorando su niñez, dice: “Llamo, busco al tanteo en la oscuridad”. Un enlace mucho más sólido que la mera coincidencia entre la presencia de los gallos en II y el corral en silencio y sus gallinas espantadas en III. En capítulo venidero veremos hasta qué grado puede estrecharse la vinculación entre el niño/hombre que busca en vano, y en la oscuridad, a la madre ausente, y el pollo/gallo que escarba en procura de luz/alimento. Por ahora se trata solamente de demostrar la factibilidad de leer todos los poemas de *Trilce* en un solo contexto, independientemente de sus contrastes formales.

El experimento se repite, por poner otro ejemplo, en XV, que vendría a ser el segundo de los poemas “claros”. Dice el hablante: “ahora me he sentado a caminar”. El oxímoron no causa extrañeza, puesto que es uno de los recursos que Vallejo emplea con mayor frecuencia en *Trilce*. Lo que sí llama especialmente la atención es su vecindad –en la zona expresiva– con otro presente, justamente, en el que antecede, XIV: “esas posaderas sentadas para arriba” y a su vez, recurriendo ahora a la homonimia construye en una alucinante imagen anatómicamente absurda: “Esa manera de caminar por los trapecios” (aparejos circenses/músculos de la espalda”). Hilos que se entretejen en tapiz a lo largo del gran poema único y unificador que en última instancia es este libro. La península se para por la espalda (I) / Lomismo que padece (II) / posaderas sentadas para arriba, caminar por el lomo (XIV) / Sentarse a caminar (XV). O, para trazar otras líneas de conexión, tomemos el juego de palabras en XV: “ya lejos de ambos dos”, en que la

ambigüedad apunta en dos direcciones, la redundancia popular (ya lejos de los dos, nosotros) o la aclaratoria (ya lejos de AMBOS NÚMEROS 2). Se juega, pues, con “dos” (en tanto que pareja humana, a la vez madre/hijo y amada/amado) y 2 (concepto matemático). Así, en XVII será “Destíllase este 2 en una sola tanda, / y entrambos lo apuramos” se constituirá en vinculación del poema al conjunto y mantendrá las líneas de continuidad entre un poema y los inmediatamente anteriores o subsiguientes. Otro ejemplo, XXIII, el 3º de la serie de los “claros”. En la 2ª estrofa se dice: “Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente / mal plañidas, madre: tus mendigos”. Ya en el que lo antecede, el “hermético” XXII, se jugaba con la idea: “Farol roto, el día induce a darle algo, / y pende / a modo de asterisco que se mendiga / a sí propio ...” Y luego: “aquí me tienes, de quien yo penda, / para que sacies mis esquinas. // Y si, éstas colmadas, / te derramases de mayor bondad” para rematar atando un nudo con XXIII: “En la sala de arriba nos repartías / ... aquellas ricas hostias de tiempo, para / que ahora nos sobrasen”.

Más en detalle:

XXII

cuatro magistrados
cuatro humanidades juntas

las burlas le tiran de su
soledad como a un tonto

XXIII

cuatro gorgas
dos hermanas, Miguel y yo

y yo arrastrando todavía una
trenza por cada letra
del abecedario

Vallejo acude a otros recursos incluso más eficaces para lograr el encaje de las estructuras aparentemente sueltas del sistema de la obra:

(a) Coincidencia de palabras o imágenes entre el final de un poema y el comienzo del siguiente

IX

Y hembra es el alma de la ausente...

XVII

Y sólo yo me voy quedando

XXX

El sexo sangre de la amada que se queja

XXXV

¡oh aguja de mis días ...

XLIX

Y hasta el hueso!

X

De tres meses de ausente

XVIII

cómo quedamos de tan quedarnos

XXXI

Esperanza plañe entre algodones

XXXVI

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja

L

cerrándonos los esternones

(b) Semejanzas en los finales de poemas consecutivos

VI

Qué mañana entrará...

XVI

Ea! Buen primero

XLV

... y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día

VII

Ahora hormigas minuterías / se adentran

XVII

Buena! Buena!

XLVI

Yo hago esfuerzo también;
porque no hay
valor para servirnos de estas aves

c) semejanzas o contrastes de escenas o situaciones plasmadas en poemas consecutivos

XXXIV

... la charla
con tu madre acabada,
que nos brindaba un té lleno de tarde

XLI

Murmúrase algo por allí. Callan.
Alguien silva valor de lado,
y hasta se contaría en par
veintitrés costillas que se echan de menos

Alguien silva...
... el redoblante policial

XLIV

Este piano viaja para adentro

XXXV

Mujer que, sin pensar en nada más allá
suelta el mirlo y se pone a conversarnos

XLII

Dónde os habéis dejado vosotros
que no hacéis falta jamás!
... Nadie hace falta! Muy bien.

Suena
música exacta casi lástima

XLV

A lo lejos husmeo los tuétanos
oyendo el tanteo profundo, a la caza
de teclas de resaca.

LI y LII son poemas de evocación infantil, típica en *Trilce*. Subyace en ellos la alusión a travesuras perpetradas por niños hermanos. Nótese, además, la oralidad afín en los versos finales de LI: "Y si sigues llorando, ¡bueno pues!" y en los iniciales de LII "... y no me vayas a hacer cosas!"

LVI

Todos los días amanezco a ciegas
a trabajar para vivir: y tomo el desayuno,
sin probar gota de él todas las mañanas

LIX

LVII

Craterizados los puntos más altos,
los puntos del amor de ser
mayúsculo, bebo, ayuno ...

LX

... porque él ha gestado, vuelta
y vuelta,
el corralito consabido

Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas
que tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades, ese doblez

ceñudo)

después deshíláchase
en no se sabe qué últimos pañales

LXX

LXXI

Todos sonríen del desgaire en que voy me a fondo,
celular de comer bien y bien beber.

... Nadie
sabe mi merienda suculenta de unidad:
... Regocíjate, huérfano; bebe tu copa de
agua)

Si el poemario funciona en verdad como un sistema tendría que existir un nexo entre el primero y el último poema. En efecto, elementos como “islas”, “insular”, “salobre alcatraz” y “península” le confieren un toque bastante claro de ambiente marino y un contorno geográfico a I. Los “soberbios bemoles” constituyen, a su vez, una alusión musical (independientemente de la dificultad que ofrece para ubicarla en el contexto). Por su parte el verso final de LXXVII cierra así el libro: “Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!” Cabría, además, cotejar la imagen “mantillo líquido”, en I, con “¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia? Temo me quede con algún flanco seco;” y “que me enterrasen mojado en el agua” en LXXVII. O, quizá más interesante aún, “la península párase por la espalda” (I) con la paradoja “¿No subimos acaso para abajo?” (LXXVII).

Es preciso dejar claramente sentado que no se pretende comprobar aquí el supuesto falso de que cada poema conduce inevitablemente al siguiente, lo cual obligaría a la conclusión de que sería posible —o necesario— leer *Trilce* como si se tratase de un relato integrado por capítulos. El hecho de que Vallejo vincula o aproxima, por distintos procedimientos, pares o hasta series de poemas, no implica en modo alguno la imposición de un orden cronológico que, de hecho no existe en el texto. Se trata nada menos, pero también nada más, de indicadores para el lector, llamadas a la atención hacia la unidad proteica del poemario.

Juan Larrea propuso esta enriquecedora lectura:

El orden de sus composiciones no responde en este libro a ningún criterio cronológico. Desde el principio se presentan sus poemas barajados, sin ilación consecutiva, salvo en ocasiones sueltas, debidas aparentemente al azar y cuyo oficio parecería ser confundir al lector desprevenido (...) Reina, por consiguiente, en el todo una especie de voluntad perturbadora que, entorpeciendo las coherencias racionales de agrupamiento y de sucesión, crea una atmósfera exenta de tiempo y de espacio, superracional —la de su poema *Trilce*— que además favorece la apreciación de cada poema según la calidad que a cada uno de ellos, tan distintos entre sí, le es peculiar. En tal sentido, *Trilce* se nos aparece como un mosaico (1978: 410).

En lo esencial, es idéntica a la que aquí se propone, salvando ciertas distancias. La disidencia en torno a la función de lo que acabamos de caracterizar como “indicadores para el lector” y a él le parece que tienen el oficio de “confundir al lector desprevenido” es mucho menos inconciliable de lo que aparenta. En última instancia ambas argumentaciones, de ser válidas, demostrarían la existencia de un ordenamiento “independiente de los esquemas convencionales”, pero ordenamiento al fin y al cabo. Total, siendo la paradoja uno de los recursos capitales en *Trilce*, no es de extrañar que el sistema general esté regido por la contradicción. El mismo Larrea señala que Vallejo convierte la arbitrariedad (en el sentido del irrespeto de los esquemas convencionales) en un principio de antisistema llevado a “una aplicación poco menos que sistemática”. En su mosaico “las armonías y las discordancias se alternan con los contrastes (...) Y en cuanto al todo, se vislumbra en él el propósito de conseguir, como dentro de un poema, la plenitud equilibrada de

una entidad laberíntica donde contienden o se esquivan, con sus complementos ocasionales, como sol o luna, el sí y el no” (1978: 410-11).

Aprovechando la terminología y la descripción de Larrea, podríamos concluir que el sistema funciona apoyándose en una ilación no consecutiva, acronológica, construida sobre la base de relaciones de concordancias y discordancias. Llamémosla laberinto, mosaico o galería de espejos, la metáfora apunta siempre hacia la presencia de una sólida unidad, tangible incluso a flor de superficie, y sugiere un ordenamiento de carácter muy peculiar. Para decirlo en palabras de Vallejo que parecen dar una clave para la lectura del libro:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja! (XXXVI)

Como lo indica la sustitución de títulos por números romanos, poemas como capítulos, piezas con valor autónomo que engranan en un poema que los integra a todos, no un libro de poemas sino un poema que es él mismo un libro. El total es mayor que la suma de las partes. Como su gemelo (o al menos coetáneo) en lengua inglesa, *La tierra baldía*.

Nuestra lectura parte entonces del principio de que en *Trilce* los significados han sido propuestos y son captables. Asume de partida que los poetas escriben para ser comprendidos (en el sentido más laxo y abarcante y preñado de contradicciones del término). Así, la secuencia de los versos en el poema, independientemente de propiciar la plena libertad de interpretación, tiene por designio ofrecer un núcleo de sentidos determinados. Aunque evidentemente el sistema general de la obra que hemos descrito se abre en un abanico de contradicciones. Supone que existe de hecho no un núcleo de significados dominante sino varios núcleos dominantes funcionando en forma simultánea.

Con una “coherencia” y una “lógica” particular e interna que no es reflejo de ninguna coherencia o lógica externa al poema. *Trilce* parece autopresentarse como respuesta modelo a las inquietantes interrogantes y la no menos inquietante respuesta que formula Kincaid:

¿Qué tal si por lo menos la mayoría de los textos es, de hecho, demostrablemente incoherente y nos ofrece no sólo múltiples modelos organizativos sino también modelos organizativos que se contradicen y carecen de lógica consistente? ¿No es posible que (...) tengamos una incoherencia más moderada pero no menos poderosa (que la indeterminación planteada por Barthes), definida como una estructura de coherencias que se contradicen entre sí? Podemos afirmar que la literatura, o gran parte de la literatura, logra sus efectos más sorprendentes y consigue su máxima de familiarización al violar nuestro deseo de univoquidad, animándonos primero a hallar un modelo coherente y haciendo luego imposible que consideremos adecuado el modelo? En lugar de un modelo único se nos ofrecen muchos competidores incompatibles, todos ellos con basamento, pero ninguno adecuado por sí solo (1977: 783. Trad. nuestra).

De hecho, la tensión entre la multiplicidad del texto y nuestro deseo, como lectores, de dotarlo de coherencia, de hallarle un sentido unívoco, se produce con especial intensidad en el poema/poemario de Vallejo. ¿Aceptar la posible multiplicidad del texto literario no implicaría inevitablemente declararlo incoherente? ¿O, por el contrario significa nada más, y nada menos, que reconocer sus formas de coherencia peculiares, literarias? Optar por lo primero implica la descalificación de todo intento, como el nuestro, de investigar los principios organizadores dentro de la obra. Optar por lo segundo, que es lo que hemos hecho en esta propuesta de lectura, implica dar rienda suelta a la dialéctica (y a la paradoja). Aceptar el desafío abierto que *Trilce* plantea al lector.

Si bien, como dice Kincaid, no todas las obras literarias se alzan en su incoherencia frente a los intentos de una lectura interpretativa, buena parte de la literatura escrita a partir del primer cuarto del siglo pasado lo ha hecho, y con descaro. Ha obligado a escuchar su mudez elocuente.

Para cerrar este indispensable mas indiscutiblemente engorroso rodeo teórico, una breve consideración acerca de

la naturaleza del signo literario ², dado que su carácter semánticamente polivalente constituye sin duda el punto de origen de las paradojas y las incoherencias.

Precisa Maldavsky:

Una cosa es polivalencia semántica y otra muy distinta la noción de SOBREDETERMINACIÓN, que considero más ajustada a la realidad de un texto literario. En efecto, la noción de polivalencia semántica implica la existencia de un conjunto de sentidos ubicados todos en un mismo nivel jerárquico con respecto a una serie de signos en un texto. Según esta noción, un texto tendría una variedad infinita de sentidos. En cambio la noción de sobredeterminación implica que en un fenómeno dado podemos detectar una serie de motivaciones de muy diversos planos: económico, religioso, psicológico, ético, etcétera, aunque algunas sean más importantes que las otras (1974: 19).

Dicha jerarquización de los sentidos en el texto los articula, excluyendo de ese modo la posibilidad de que coexistan multitud –o infinidad– de sentidos independientes o meramente superpuestos. Lo salva del caos. Por supuesto que en el transcurso de la historia de la literatura contemporánea abundan los casos individuales de experimentación a ultranza, pretendiendo el caos, que echan por tierra el tranquilizador condicionamiento de Maldavsky. Pero no es el caso de *Trilce*. *Trilce* pretende un cosmos. Un universo “jerarquizado”... a su manera.

En última instancia, toda discusión acerca de la multiplicidad del texto o la naturaleza semánticamente polivalente del signo literario debe encarar el problema de la ambigüedad. Las consideraciones de Kincaid al respecto son, de nuevo, especialmente sugerentes. Comienza por diagnosticar la tendencia general a una lectura que busca interpretaciones “decisivas” y procura esquemas de significado simples, como típica actitud de supervivencia ante un mundo que se nos muestra cada día más absurdo y más al borde de la desintegración definitiva (1977: 85). Pero de inmediato introduce la idea de que tales esquemas carecen de existencia objetiva, independiente de la necesidad que el ser humano tiene de ellos. Lo cual resulta ser especialmente válido para el caso de las obras literarias y su lenguaje de juego y subversión.

La obra literaria moderna nos incita a buscar en ella significados sencillos que luego niega, sacándonos así “del mundo del discurso ordinario, unidireccional e inambiguo” (1977: 788). Ofrece textos que no permiten generalizaciones, eliminaciones o subordinaciones, ni siquiera coordinaciones. Obliga a aceptar términos irreconciliables; por ejemplo “A es A, pero también es un contradictorio B” (Ibidem). Apela a recursos no previstos por el discurso normal: sugiere modelos de significados que sobrepasan nuestras expectativas inmediatas y las contrarían, precisamente porque aparentan carecer de razón o motivo. Finalmente los textos pueden decir lo que el dibujo del patoconejo.



“Este es un cuadro. Este no es un cuadro. Tiene significado. No tiene significado. Es un pato. Es un conejo. Es una mula”.

De ser este el caso de *Trilce*—y estimamos que lo es— nada se gana con escurrir el bulto al problema. Está ahí la voz que dice en LXXIII:

Absurdo, solo tú eres puro.

Absurdo, este exceso solo ante ti se
suda de dorado placer.

²“(…) la entidad observable de la base empírica en el conjunto de enunciados que configuran la teoría literaria”. Maldavsky, 1974, 18-19.

Firmemos el compromiso de no traducirlo a prosa lógica, de respetar el texto en su plena insustituibilidad. Será preciso también asumirlo en su entera absurdidad, elocuentemente ambiguo. Quizá después habrá que proponer algún ordenamiento coherente para su incoherencia, puesto que resulta inevitable caer en el juego de las paradojas. Posiblemente la aplicación de principios como el de “jerarquía semántica” o “sobredeterminación” prueben ser de utilidad en este respecto. Repitamos con Kincaid, un poco el gran abogado de la indeterminación:

El propósito de una crítica como esta (...) no es, tal y como yo lo veo, localizar el modo de interpretación único. Pero ello no implica que la noción (...) de modelo organizativo sea una quimera de un positivismo pasado de moda que falazmente objetiviza el texto. Los signos, aunque variados, vienen igualmente en modelos; los lectores no podrían leer sin reconocerlos y sin acordar usarlos. Si bien es cierto que nuestros acuerdos casi nunca son corroborados por los textos y que regresamos a ellos una y otra vez para ser embaucados de nuevo, siempre hallamos y adoptamos los viejos modelos. Son todo lo que hay. Pueden cohabitar, y lo hacen, muy extrañamente en verdad, pero lo críticos no deben contentarse con mirar hacia el otro lado, simulando que una bulliciosa casa de putas sea una celda de monje (1977: 802. Traducción nuestra).

Bibliografía

- Abril, Xavier (1963). *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid; Taurus.
- Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970 (1971). Madrid: Alianza.
- Escobar, Alberto (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva.
- Ferrari, Américo (1972). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila.
- Larrea, Juan (1978). “Trilce”, “Anexo: perfiles dilucidatorios de la experiencia erótica de Vallejo en el Perú” y “César Vallejo, poeta absoluto”, en César Vallejo, *Poesía completa*. Barcelona: Barral.
- Kincaid, James R. (1977). “Coherent Readers, Incoherent Texts”, *Critical Inquiry*, Vol. 3, 4.
- Maldavsky, David (1974). *Teoría literaria general: enfoque multidisciplinario*. Buenos Aires: Paidós.
- Mariátegui, José Carlos (1963). “César Vallejo” en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, tomo 2. Lima Amauta.
- Segre, Cesare (1970). *Crítica bajo control*, Planeta, Barcelona.
- Vallejo, César (1974). *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul.
- _____ (1975). *Trilce*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (1975). *Obra poética completa*. , La Habana: Casa de las Américas.
- _____ (1978). *Poesía completa*. Barcelona: Barral.
- _____ (1979). *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.