

«TRILCE II»: CLAUSURA Y APERTURA

La atención crítica que ha merecido «Trilce II» se refleja en los comentarios e interpretaciones que le han dedicado a lo largo de más de veinte años Luis Monguió, André Coyné, Juan Larrea, Julio Ortega, Alberto Escobar, Américo Ferrari y Eduardo Neale-Silva¹, quienes, entre otros, han hecho uso de los más variados enfoques y métodos de análisis para desentrañar uno de los textos considerados claves del lenguaje trílce y para entender la aprehensión vallejana de la temporalidad, tema entre los mayores del libro. Todas esas lecturas críticas han contribuido sin duda a que nuestra comprensión del poema (y de «Trilce» mismo) sea mejor, y han esclarecido muchos aspectos recónditos de un texto lleno de dificultades que no aparecen tanto en el nivel léxico o estilístico, sino en el de la doble estructura verbal y visual del poema y en el simbolismo profundo que se establece entre ellas.

Revisando esos exámenes y aproximaciones se advierte que no hay mayores discrepancias entre los críticos sobre la primera mitad del poema, y que, pese a las diferencias de métodos empleados, hay un acuerdo básico sobre el sentido de esos versos. Copiamos íntegro el texto:

¹ Señalamos a continuación los autores y trabajos a los que se hace referencia, indicando entre paréntesis las siglas de los que se citan en el texto: Luis Monguió, *César Vallejo. Vida y obra. Bibliografía. Antología* (New York: Hispanic Institute, 1952), pp. 59-62 (LM); André Coyné, *César Vallejo y su obra poética* (Lima: Editorial Letras Peruanas, 1957), p. 84; André Coyné, *César Vallejo* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968), pp. 199-200; Juan Larrea, «Considerando a Vallejo», *Aula Vallejo*, núms. 5-6-7 (1967), pp. 227-30 (AV 5); Julio Ortega, «Trilce: cuestionamientos de la persona», en *Figuración de la persona* (Barcelona: EDHASA, 1971), pp. 58-60 (JO); Alberto Escobar, *Cómo leer a Vallejo* (Lima: P. L. Villanueva Editor, 1973), pp. 124-30 (AE); Américo Ferrari, *El universo poético de César Vallejo* (Caracas: Monte Avila Editores, 1974), pp. 72-73 (AF), y Eduardo Neale-Silva, *César Vallejo en su fase trílce* (Madrid: The University of Wisconsin Press, 1975), pp. 300-307 (ENS).

1 Tiempo Tiempo.

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

5 Era Era.

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

Mañana Mañana.

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

Nombre Nombre.

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

En el plano del contenido de esa primera parte, los críticos han señalado la presencia de un tiempo vivido como algo monótono, vacío y sin sentido: una repetición que produce hastío y fatiga. Las palabras *estancado*, *aburrida* y *en vano* subrayan esa sensación de un tiempo que avanza, pero dando vueltas en redondo, que se reitera mecánica e indefinidamente. Las acciones presentadas en los vv. 2, 3, 6 y 7 —la luz del mediodía como detenida en el centro del cielo, el subir y bajar de la palanca de la bomba, el canto ritual de los gallos y los vagos murmullos convocados por el amanecer— son todos fenómenos que apenas parecen vencer la inercia del ambiente o desgastarse en la dispersión iterativa —no conducen a nada, su prolongación es gratuita—. La imagen central de los ocho versos iniciales es la de un tiempo vivido más bien como un *destiempo*, un desgranarse de horas que siguen a otras sin diferencia perceptible, vivencia que vinculamos muy fácilmente con la experiencia del tiempo que puede tener un recluso.

Pero si las dos primeras estrofas son tras una lectura atenta relativamente fáciles de esclarecer (aunque su sentido no sea nada convencional), las dos últimas encierran algo mucho más hermético y difícil de desentrañar. Aquí las discrepancias se acentúan y los puntos de vista

tienden a apartarse sustancialmente. Por ejemplo, la fórmula *Lomismo*, que para Larrea es «reiteración personificada de lo tonto» (AV 5, 228), para Escobar es la imagen del lenguaje, pues éste «actualiza la condena y, a través de él, el rostro de la realidad que nos eriza y nos aburre» (AE, 128). La dificultad de esta parte del poema no parece accidental a la intención de Vallejo; mejor aún: la oscuridad de las dos últimas estrofas son parte de su sentido, pues lo que aquí quiere el poeta expresar tiene que ver, como en muchos otros textos trílricos, con algo indecible y extremo, algo que está más allá de las palabras y que convierte al texto en una autoirrisión. La segunda parte en cierta forma niega y ridiculiza la primera, lo que otorga al conjunto una estructura fracturada y disímil hecha de elementos irreconciliables que se muestran en activa tensión, patrón estructural que puede observarse en varios poemas del mismo libro, como en XII, XVI y XIX, entre otros. «Trilce II» debe ser entendido en este nivel como el dilema o *impasse* verbal en el que acaba la meditación sobre la temporalidad hecha por el recluso. Esa meditación se desarrolla desde un plano de inicial nitidez hasta la oscuridad balbuciente del final.

Mientras en las dos primeras estrofas la textura verbal es directa, las imágenes visuales, de gran concreción y nitidez, y la dicción, cortante —lo que hace que el pasaje nos impresione por su gran economía y expresivo laconismo—, las ambigüedades velan la tercera estrofa. Por ejemplo, las fórmulas «caliente aún de ser» y «piensa el presente» son particularmente equívocas: hay una duplicidad semántica en la primera (¿«el reposo caliente aún de ser *reposo*» o «el reposo caliente aún *del* ser»?) y una delicada anfibología en la segunda (¿«el presente piensa» o «piensa *alguien* el presente»?). El fracaso neutro e impersonal del comienzo se hace entrecortado y angustioso, lo que es agudizado y expresado a la vez por la exigüidad de los signos de puntuación y las dislocaciones ortográficas y sintácticas. Los vv. «Piensa el presente guárdame para / mañana mañana mañana mañana» son también ambiguos no sólo porque atribuyen al presente una anómala cualidad consciente y hablante más propia de un sujeto personal, sino sobre todo porque la misma invocación («guárdame») tiene un sentido doble: la de conservar y la de precaverse de un riesgo o peligro. Recuérdese «Trilce XLIX»: «Buena guardarropía, ábreme / tus blancas hojas», donde las mismas ideas de protección y amparo están presentes.

El horizonte objetivo del comienzo (*mediodía, bomba, gallos, claro día*) ha desaparecido: la conciencia se interioriza y despliega un «horizonte» totalmente mental señalado por los verbos *ser* y *pensar*. Esto nos conduce y prepara para el clima de la última estrofa, la más tortu-

rada y ardua de todas. Julio Ortega anota acertadamente que, en este pasaje, *Lomismo* expresa «una tautología profunda» (JO, 60) que se fragmenta en nombres. La cuestión que plantea la última estrofa es evidentemente la de la identidad y la incógnita del dolor humano, que es la pregunta que Vallejo se estaba haciendo desde *Los heraldos negros*. En «Trilce II» la indagación adopta la forma de una pregunta y una respuesta, pero esta respuesta no resuelve nada y vuelve a plantear el problema una vez más desde el comienzo. El poema se muerde literalmente la cola y se cierra sobre sí mismo en un movimiento anular que está sugerido por esa mayúscula descolocada (*nombrE*), que clausura sólo para abrir otra vez la interrogante del tiempo y la condición humana. Algo más que resulta inquietante: la E es en dialéctica signo de la proposición universal negativa (aquella cuyo sujeto no está contenido en ninguna de las partes de la extensión del predicado), lo que tiene un sentido sarcástico en este contexto. La tautología invade toda la estrofa (y en cierta manera todo el poema) de una manera tan insidiosa que la convierte en un paradigma de la ambigüedad del discurso poético vallejiano. Queremos decir que al costado del texto que leemos se sugiere un subtexto paralelo, que parodia el primero y lo distorsiona. Ya Larrea había llamado la atención sobre ese *nombre* que podía ser un «no-hombre o negación del ser humano» u otra versión del rudo «¡No, hombre!» que cierra «Trilce LXIV».

Heriza nos es la expresión cuya polisemia ha cautivado más a los críticos. La yuxtaposición de dos significados (*herida + eriza*), la anómala posición sintáctica del enclítico (*nos*), la sugerencia gráfica del carácter aterrador y la escalofriante del dolor, todo eso ha sido ya oportunamente observado; lo que no se ha advertido es que *heriza nos* ejemplifica y propone otro modo de leer la estrofa. Varias palabras claves que ella contiene pueden desdoblarse en otras que las contradicen violentamente; cada palabra parece evocar un aura o «sombra» verbal que se le adosa por vía fonético-gráfica. Así, el texto resulta como un balbuceo o una articulación meramente aproximada (recuérdese la incorrección del v. 14: «¿Qué se llama...?») de lo que podría ser la verdadera intención del poeta. El poema nos induce a sospechar que las palabras enmascaran, sugieren o distorsionan otras, dislocando aún más un régimen sintáctico ya irregular. Podemos verlo mejor con ayuda de un diagrama:

<i>Palabras del texto</i>	<i>Sentido explícito</i>	<i>Sentidos contiguos</i>
<i>llama</i>	acción de <i>llamar</i>	<i>llama</i> ('flama'), sobre todo si se relaciona con 'herida'
<i>Lomismo</i>	identidad genérica y repetida	<i>Yomismo</i> : individualidad específica
<i>padece</i>	acción de sufrir	<i>parece/perece</i>
<i>nombre</i>	palabra que distingue a unos seres de otros	<i>hombre</i> : género humano

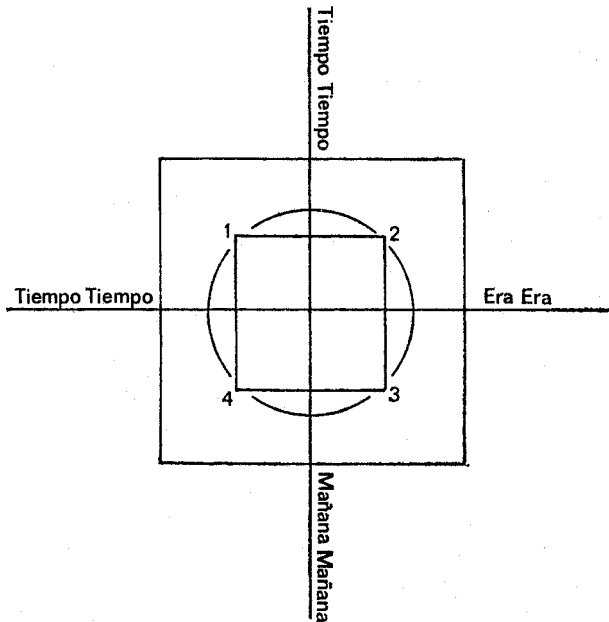
De esta manera, la estrofa podría ser entendida bajo un fraseo como el siguiente: «¿Cómo se llama (la flama) que nos hiere? Se llama (soy) Yomismo, que parezco un hombre, ser vivo con nombre». El solipsismo de la conclusión da una respuesta burlona a la pregunta ansiosa que la conciencia se plantea en su encierro: la víctima es la misma razón de su sufrimiento; ser hombre, un individuo con nombre, es la fuente misma del dolor. Esto no sólo coincide en lo esencial con las interpretaciones que dan Neale-Silva (ENS, 302) y Ferrari (AF, 72), sino que tiene una sorprendente correspondencia con la apasionada reflexión que Vallejo hace sobre el destino humano, el sentido de justicia y la posibilidad de conocimiento en «Muro noroeste», de *Escalas melografiadas*². La atención del lector de «Trilce II» está dirigida a una formulación que al mismo tiempo contiene la clave y la oculta bajo una veladura verbal. El texto nos invita a ir al otro lado del lenguaje, a mirarlo al trasluz, para confirmar grotescamente lo que intuíamos: no hay respuesta más allá del vacío o la trampa tautológica.

Pero esto no resuelve todos los problemas que el poema nos plantea. No sólo hay que leerlo como un territorio minado (es decir, pluralmente), sino que también hay que *contemplantarlo* como un objeto visual. La arquitectura externa de la composición es tan deliberada en su simetría que sólo hace más irónico el carácter no conclusivo de la meditación;

² César Vallejo, *Novelas y cuentos completos* (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967), pp. 11-13. En este texto las referencias espaciales, temporales y numéricas son abundantes.

esa rigidez y regularidad del diseño visual están a su vez subrayadas por el monótono golpeteo de su estructura rítmica: todo es geométrico, anguloso y árido como una construcción deshabitada de sentido.

El poema tiene 16 versos divididos en cuatro estrofas. El primer verso de cada una es una palabra dos veces repetida, y el cuatro verso es la misma palabra repetida cuatro veces. Los primeros versos de cada estrofa están además desligados del resto del texto y son como aperturas que funcionan también como cierres cuando se cuadruplican al final de cada estancia. Muy adecuadamente, Larrea los llama «epígrafes duales» porque son cuatro distintos accesos al contenido del poema. Aunque



fue Monguió el primero en destacar la «técnica pictórica» que usa «Trilce II» y en asimilarla a la pintura cubista de Picasso (LM, 73-74), es el mismo Larrea quien ha hecho las observaciones más sugestivas sobre la estructura visual del poema. Según el crítico español, tenemos aquí «una especie de cuadrado verbal» reminiscente del cuadrado de la celda y que contiene «el espectro de una (*sic*) mandala de carácter negativo que produce la sensación angustiosa de tabicación o encajonamiento» (AV 5, 228). Como las observaciones de Larrea no han sido hasta ahora convenientemente fundamentadas, trataremos de precisar sus al-

cances sometiéndolos a un examen más detallado. «Trilce II» no sólo es un cuadrado: es una suma de cuadrados. Como cada estrofa tiene cuatro versos, podemos representarlas por un cuadrado que al unirse a los otros forma un cuadrado mayor (el poema) que los encierra; pero dentro de cada uno de esos cuadrados hay otro: el del cuarto verso con su única palabra repetida cuatro veces. La disposición de los cuadrados, la de los epígrafes como «ejes» del proceso expuesto por el poema y su sentido cíclico e inacabable pueden representarse con la figura precedente.

La estructura cuadrangular sugiere sin duda la idea del encierro, las cuatro paredes de la cárcel, el espacio y el tiempo confinados. Si al leer el poema evocamos el ambiente carcelario, es sobre todo porque el diseño visual nos propone una *imagen celular*. Pero como casi todo en el poema, esa imagen puede invertirse y convertirse en su contrario. El dibujo es también, como decía Larrea, un *mandala*, una figura simétrica regida por el principio del centro y proyectado hacia el infinito³. Es muy importante tener en cuenta que el centro del mandala no es sólo un punto del espacio, sino del tiempo: ese centro es siempre el presente *ahora*, el instante que genera todos los otros instantes; recuérdese que es ese presente fijo —el mediodía cálido detenido entre relentes— el que da inicio al poema. Aparte de contener un centro y un principio de simetría, el mandala apunta siempre a los puntos cardinales; en el dibujo que forma el texto, los epígrafes-ejes coinciden con los cuatro puntos cardinales, que simbolizan la apertura de la conciencia a la totalidad. En *Escalas melografiadas* encontramos cuatro textos que significativamente juegan con algunas de estas connotaciones: «Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este» y «Muro dobleancho».

Si aceptamos que el poema es una figura comparable a la de un mandala, tendremos que reconocer que es también un vehículo de concentración mental, un medio para liberarnos de ataduras y limitaciones. Es un objeto simbólico cuya estructura rigurosa y precisa es justamente el testimonio de una psiquis que aspira a superar el estado de perturbación y oscuridad que la acosa. Su motivo nuclear, cuya tensión es generada por un centro, alude al equilibrio vital perdido que la conciencia trata de recobrar. La figura del mandala nos hace ver la unidad de lo disímil y la interrelación orgánica de las partes que generalmente la

³ La mayor parte de las ideas que al respecto se exponen aquí han sido tomadas de José and Miriam Argüelles, *Mandala* (Berkeley and London: Shambala, 1972), y Carl G. Jung et al., *Man and his Symbols* (New York: Doubleday, 1964), especialmente los capítulos «The relation to the Self» (pp. 212-17) y «The symbol of the circle» (pp. 240-49).

conciencia percibe como opuestas. Es una verdadera máquina que visualiza el cambio, la energía y la identidad de lo diverso.

Ver es una operación sustancial en «Trilce II» en el doble sentido de mirar y de visión como conocimiento. Lo visual es un paso o acercamiento al saber; la misma estructura del poema, con su desplazamiento del plano descriptivo (vv. 1-8) hacia el mental (vv. 9-16), sugiere ese proceso. Al mirar el dibujo comprendemos que no lo comprendimos cuando leímos el texto: el carácter escueto de la dicción poética de «Trilce II» (un lenguaje limitado y monocorde con su silabeo primario) y su articulación con una estructura visual severa y armónica parecen jugar una relación dialéctica semejante a la de los *mantras* y *yantras* del culto tántrico⁴. Queremos decir que lo que el texto niega y oblitera es afirmado y abierto por el diseño: el cuadrado celular es simultáneamente un mandala que contiene todas las posibilidades de apertura. Como todo se transforma, el tiempo estancado de la cárcel vuelve a fluir libremente, eternamente. En muchos poemas tríficos la certeza de la futilidad del ser humano y la inmensidad de su dolor no impiden un movimiento contrario, siquiera virtual: el de sobrepasar esos mismos límites y luchar contra lo imposible. Los textos del libro suelen ser una herida abierta y un talismán contra lo que nos «heriza», una fractura y un piadoso afán de aliviarla. *Trilce* es por eso un libro desesperanzado, pero heroico.

En *La poética del espacio*, al reflexionar sobre la dialéctica «de lo de dentro y de lo de fuera», Gaston Bachelard escribe:

El filósofo piensa con lo de dentro y lo de fuera, el ser y el no ser.

La metafísica más profunda se ha enraizado así en una geometría implícita, en una geometría que —se quiera o no— espacializa el pensamiento; ¿si el metafísico no dibujara, pensaría?⁵.

El poema es un organismo sometido a la tensión de impulsos contrarios que dejan el ánimo perplejo entre la confusión verbal y la simetría visual. En la lógica vallejana sólo lo que es inarmónico, imperfecto o está encerrado puede alcanzar la plenitud, el equilibrio perfecto o la libertad; sólo los que están dentro saldrán finalmente fuera, precisamente a través del mismo instrumento de su condena. Sólo por la expiación *seremos*, como parece indicarlo en «Trilce LIV»: «Forajido

⁴ Véase Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones* (México: Joaquín Mortiz, 1969), pp. 81-86.

⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), p. 268.

tormento, entra, sal / por un mismo forado cuadrangular. / Duda. El balance punza y punza / hasta las cachas». Oculto en su encierro, pero ansioso de manifestarse, el hombre vallejiano es por antonomasia, como dice el mismo Bachelard, «el ser entreabierto»⁶.

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Indiana University.

⁶ *Ibid.*, p. 280.

