

# Trilce XXV de César Vallejo

## Crítica y contrapunto

Jorge Ruedas de la Serna.  
Facultad de Filosofía y Letras.  
UNAM. México.

El poema *XXV* de *Trilce* (1922) ha corrido con desigual suerte entre los críticos. Algunos (Yurkievich, Neale-Silva) insisten en el valor expresivo y en la fuerza poética frente a las dificultades de comprensión; otros (Larrea, Coyné) parecen más bien inclinados a considerarlo como "un ejemplo consumado de esa expresión que la estilística ha llamado caótica."<sup>1</sup> De cualquier modo, *Trilce XXV* no es uno de los poemas más comentados de Vallejo, a pesar de que representa semejante grado de complejidad que, por ejemplo, *Trilce I*. Tampoco es el poema de antología de César Vallejo.<sup>2</sup> A pesar de todo ello nos atrevemos a pensar que es uno de los más perfectos del poeta peruano.

En el ámbito internacional de los años veintes, los poetas se dedicaban a un ejercicio fascinante. Vicente Huidobro daba a conocer en Madrid el "Creacionismo", y los poetas españoles acuñaron el término "Ultraísmo" para designar más o menos lo mismo que el chileno había propagado. En Buenos Aires, las revistas *Ultra* y *Martín Fierro* se convirtieron en los voceros de las nuevas preocupaciones estéticas. Antes, en Rusia, Maiakovski había hecho realidad una filosofía del arte que fundamentalmente contemplaba la desenajenación del hombre. Marinetti en Italia creaba un lenguaje acorde a la era de la técnica. Todo lo cual precipitó una cadena de esfuerzos y realizaciones, en Europa y América, que se conocen como los *ismos* de la literatura de vanguardia. Entre todas esas ideas que parecían conformar una nueva estética (odas al automóvil, prosaísmos, reivindicaciones sociales, nihilismo, preeminencia del inconsciente, etc.), la más radical era aquella que cuestionaba el valor del lenguaje convencional y exigía de todo verdadero creador, poeta-dios, la realización de una obra que nada tuviera que ver con los procedimientos de la naturaleza. Este planteamiento tenía una honda base filosófica. Feuerbach, Hegel, Marx, y, posteriormente, Heidegger y Husserl,

---

<sup>1</sup> Juan Larrea, "Significado conjunto de vida y obra de Vallejo." *Aula Vallejo*, 2-3-4, Córdoba (Argentina), 1962, p. 260.

<sup>2</sup> No aparece, por ejemplo, en el libro de crítica y antología, *Homenaje internacional a César Vallejo*, que en 1969 editó la revista *Visión del Perú*. E infinitas antologías más recientes podrían citarse en este mismo sentido.

habían expuesto de manera muy diversa el problema tradicional del conocimiento. Pero todos ellos coincidían en que la realidad es inhaprensible: el hombre no puede, por incapacidad ontológica o por una determinación histórica, ser dueño del mundo que lo rodea. Fuerzas incontrolables por el individuo aseguran su extrañamiento. Hüsserl, a principios de este siglo, había representado una nueva promesa, que asimilaron los teóricos del arte y de la literatura, pero pronto perdería adictos.<sup>3</sup>

El problema seguía en pie casi en la misma forma que, en el siglo III, Plotino lo había planteado: nos es imposible unir la parte con el todo. La realidad se nos escapa de las manos, y al describirla, no hacemos otra cosa que alejarnos de ella. Ante esta imperfectibilidad lo único que restaba al artista era crear otra realidad, crear pero sin imitar los procesos naturales. Luchar contra la convención. La norma lingüística era la opacidad misma, y la creación poética debía transgredir el lenguaje cotidiano, precisamente por la univocidad que la costumbre le imprime.<sup>4</sup>

El ejemplo más claro es, en Hispanoamérica, *Altazor*. El viaje "en paracaídas" lo lleva desde la convención más pura hasta el idiolecto y posteriormente lo reduce a la esterilidad: la obra con que culmina este planteamiento poético. En *Trilce*, Vallejo nos da su propia alternativa. Lo más sorprendente es, lugar común de la crítica, su intuición increíble. El poeta peruano somete a la palabra a un proceso de decantación y, sin evadirse de su coyuntura real, nos transmite las más puras emociones poéticas, renunciando a los procedimientos tradicionales de la anécdota. El valor semántico del signo lingüístico es reducido o ampliado vigorosamente. El poeta enfrenta a la comunicación convencional de la palabra su genial arbitrio individual, sin que su creación se quede, como quieren algunos críticos, en el idiolecto o la palabrería gratuita.

La euforia, el ritmo interno, los sintagmas populares que el poeta rescata y que parecen conservar hasta una peculiar entonación, son los valores colaterales en que cristaliza el contenido poético. Valores en que no se ha insistido suficientemente.

El poeta intenta, no acuñar nuevos términos, como aseguran algunos críticos, sino tensar las cuerdas que entran en juego en la obra poética. Los neologismos de Vallejo constituyen siempre una alternancia de valores semánticos, fónicos y sintácticos, sin olvidar el valor visual que especialmente en la vanguardia tuvo la disposición tipográfica, y que en Vallejo aparece en

<sup>3</sup> Cfr. Fritz Pappenheim, *La enajenación del hombre moderno*. México, Ed. Era, 196.

<sup>4</sup> Sin embargo, para Wolbur M. Urban la oposición se daría entre el lenguaje de la ciencia y el lenguaje poético. *Vid. Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. México, F.C.E., 1952.

forma mesurada. A estos elementos se aúna tanto el ritmo interno del poema, como otros recursos, tales las repeticiones, construcciones anafóricas, hiatos, disimilaciones, etc.

Pero, antes que nada, recordemos el texto del poema objeto de este trabajo:

### Trilce XXV

Alfan alfiles a adherirse  
a las junturas, al fondo, a los testuces,  
al sobrelecho de los numeradores a pie.  
Alfiles y cadillos de lupinas parvas.

Al rebufar el socaire de cada caravela  
deshilada sin ameracanzar.<sup>5</sup>  
ceden las estevas en espasmo de infortunio,  
con pulso párvulo mal habituado  
à sonarse en el dorso de la muñeca.

Y la más aguda tiplisonancia  
se tonsura y apeálase, y largamente  
se ennazala hacia carámbanos  
de lástima infinita.

Soberbios lomos resoplan  
al portar, pendientes de mustios petrales  
las escarapelas con sus siete colores  
bajo cero, desde las islas guaneras  
hasta las islas guaneras.  
Tal los escarzos a la intemperie de pobre fe.  
Tal el tiempo de las rondas. Tal el del rodeo  
para los planos futuros,  
cuando innánima grifalda relata sólo  
fallidas callandas cruzadas.

Vienen entonces alfiles a adherirse  
hasta en las puertas falsas y en los borradores.

---

<sup>5</sup> Seguimos la edición de las *Poesías completas* (Cuba, Casa de las Américas, 1965) que, por otro lado, corrige la palabra *ameracanzar*, atribuyendo la *a* de la edición príncipe a una errata.

**Primer movimiento.**

André Coyné en su libro sobre Vallejo<sup>6</sup> hace una exégesis del poema atendiendo tanto "a las consonancias visuales y fónicas" como a la significación léxica. Atribuye a la "voluntad -la necesidad- expresionista" el hermetismo de T-XXV. Cree ver una concatenación sincrética de objetos aparentemente muy diversos, cualitativa y geográficamente: mar, bestia, indio. "En T25 está ahí también el mar, pero no expresamente designado: enorme animal a la medida del globo, sacudido de idénticos espasmos: espasmos 'de infortunio'. Sus 'soberbios lomos resoplan' bajo los siete colores del arco iris que, cual una escarapela, cubren la inmensidad del cielo, pendiente de las correas -los 'petrales'- que los ciñen, animal y mar, mar y animal, animal peruano, mar peruano, rebufando en torno de las islas guaneras igual que cuando en tiempos pasados hundía 'cada caravela' a punto de 'americanizar' [...] El expresionismo lo agiganta todo, todo lo entremezcla. Acuden los vocablos por evocación mutua. Decimos comunmente que las naves *surcan* las olas y los versos hablan de 'estevas', las cuales de inmediato agregan una escena serrana a la marítima que tenemos a la vista: el mar, ese animal, viene a ser buey de labranza; viene a ser igualmente el campesino que hostiga al buey, mientras se 'suenan en el dorso de la muñeca' 'con pulso párvulo' y, si arrecia el frío, deja que le cuelguen 'carámbanos' de la nariz. Simultáneamente, el continuo romper del oleaje lastima los oídos; 'la más aguda tiplisonancia' crispa el poema en una acumulación de verbos reflexivos -'se tonsura y apeálase, y... se ennzala...'- subrayada por el adverbio 'largamente'."

Aunque un poco larga, vale la pena transcribir la siguiente exégesis de Coyné:

Desde las palabras iniciales, unidas por sus consonantes visuales y fónicas sin atender a la semántica, algo en verdad "se encabritó", algo que se le pega al hombre en sus "junturas", en su "fondo", en sus "testuces", en toda su estampa pétreo de esclavo de los números, algo que provoca esos encuentros de vocablos imperiosos aunque inesperados que precisamente caracterizan al expresionismo.

De repente, en medio de una estrofa y como comienzo de verso, un "Tal" comparativo parece indicar que vamos a iniciar la elucidación de tantas contorsiones verbales. No es más que un descanso; no elucidaremos nada. Tres veces reaparece el "Tal":

<sup>6</sup> André Coyné, *César Vallejo*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1968, pp. 168-170.

tres veces tenemos, como en el primer poema de *Los heraldos negros*, falsas explicaciones, sin otra relación que el cansancio y el desaliento: "escarzos" (panales sin miel) "a la intemperie de pobre / fe" (no basta "pobre fe", la palabra fe tiene que destacarse en posición solitaria), y el tiempo pasado "de las rondas" y ese "rodeo" -rondar más ambiguo y opresivo- que afecta al futuro, sumergiéndose todo en el relato que hace "innánima grifalda" de "fallidas callandas cruzadas". Hasta aquí, en su afán de expresividad, Vallejo había juntado términos raros, técnicos o arcaicos, arriesgando únicamente neologismos fáciles de interpretar o empleos insólitos de formas conocidas. Ahora se diría que se entrega, sin intervenir para nada, a una dialéctica propia del idioma que le dicta tanto el sujeto como el complemento. Huelga repetir que dicho tipo de entrega no es la única del libro, simplemente uno entre los tantos modos posibles de admitir el fracaso del hombre y conjuntamente señalar el triunfo del poeta, pues, aun cuando no esclarezcamos del todo las formaciones verbales así creadas, reconocemos en éstas una verdadera coherencia interna. Si el poeta se abandonara a esta coherencia con mayor frecuencia, su discurso, aunque extraño, resultaría más firme, más seguro que el de los "espasmos" y las "tipliconancias": la "grifalda" -grifo y grifalto- es innánima -no sólo inánime- y las "cruzadas" -cruzadas de carretas como en "El pan nuestro"?, al tiempo que "fallidas", "callandas", es decir, en proceso inminente de callarse.

Vienen entonces alfiles a adherirse  
hasta en las puertas falsas y en los borradores.

Son los mismos alfiles del principio. De tanto convulsionarse antes de rendirse a las fuerzas ocultas del lenguaje, el poema, para "callarse", apela a su verso inicial. Pero la lectura intermedia ha abolido el pretexto exterior -el mar- y nos encontramos ante "las puertas falsas" de la inmensa selva del mundo a las que vanamente llamamos; todo lo que el poeta escribió no pasa, en realidad, de "borradores". Ahora bien, ello no implica que deba renunciar a la escritura, y nosotros, consecuentemente, a la lectura; por el contrario, un final semejante nos propone la escritura y la lectura como las únicas actividades que, aun insuficientes, nos pertenecen totalmente, y, por más que no nos salven de la muerte, confieren dignidad a nuestra vida.

Coyné consigna en nota, además, los primeros significados que le sugieren los vocablos "enigmáticos". Veamos la significación que atribuye a dichos términos, tanto en sus comentarios de pie de página, como en el texto citado arriba:

Alfan. "Alfar —verbo de poco uso, pero que reaparece en T-70— rige desde el principio la asimilación del mar a un gigantesco caballo indómito."

Alfil. Pieza de ajedrez, juego donde figura igualmente el caballo.

Junturas, fondo, testuces. [Partes del cuerpo del hombre] A donde se pega "algo" que "se encabritó", "algo que provoca esos encuentros de vocablos imperiosos aunque inesperados que precisamente caracterizan al expresionismo".

Numeradores a pie. "El hombre, en toda su estampa pétrea de esclavo de los números."

Cadillos. Nombre de plantas forrajeras.

Lupinas. De "lupino", "altramuz". De estas dos plantas forrajeras, dice Coyné, que "parecen derivar unas de otras, pero pueden haberse presentado en forma automática a la memoria de Vallejo, sea porque las conociera, de niño, en el campo, o, cuando maestro, en algún libro de botánica: de cualquier manera, el carácter de forraje del "cadillo" y del "lupino" (o sea, el "altramuz") establece un nexo latente de significación con el resto del vocabulario relativo al caballo, aunque subsiste una fuerte dosis de arbitrariedad (¿será "lupina" forma regional por "lupino", en cuyo caso "parva" resultaría adjetivo, o sucederá al revés?), característica de esos momentos en que la exasperación anímica cede ante las solicitudes verbales."

Rebufar. El mar encabritado "en torno de las islas guaneras".

Cada caravela. Las embarcaciones, que solía hundir el mar, "a punto de americanizar".

Americanizar. Llegar a tierra americana. Atribuye la *a* de la edición príncipe a una errata.

Estevas. [Áperos de labranza] "De inmediato agregan una escena serrana a la marítima que tenemos a la vista: el mar, ese animal, viene a ser buey de labranza..."

Espasmo de infortunio. Espasmos marítimos, en que se sacude el "animal-mar".

Con pulso párvulo. El pulso del campesino que hostiga al buey, mientras se suena "en el dorso de la muñeca".

La más aguda tiplisonancia. El ruido del oleaje, que lastima los oídos.

Se tonsura y apeálase y... se ennazala. Acumulación de verbos reflexivos en que "se crispa el poema".

Soberbios lomos resoplan. Los lomos del "animal-mar".

Petrales. Metafóricamente, las correas que ciñen el arco iris a los lomos del mar.

Las escarapelas con sus siete colores. El arco iris.

Desde las islas guaneras. Las islas del litoral peruano en cuyo alrededor rebufa el mar.

Escarzos. Panales sin miel [¿para Coyné, imagen de hoquedad, desaliento, cansancio?]

Fe. "No basta 'pobre fe', la palabra fe tiene que destacarse en posición solitaria."

El tiempo de las rondas. El tiempo pasado.

El del rodeo para los planos futuros. "Ese 'rodeo', -rondar más ambiguo y opresivo- que afecta al futuro."

Innánima grifalda. "La 'grifalda' -de grifo y grifalto- es 'innánima -no sólo inánime-."

Cruzadas. "¿Cruzadas de carretas como en 'El pan nuestro'?"

Fallidas callandas. "En proceso inminente de callarse."

Vienen entonces alfiles. "De tanto convulsionarse antes de rendirse a las fuerzas ocultas del lenguaje, el poema, para 'callarse', apela a su verso inicial."

Puertas falsas. "Las 'puertas falsas' de la inmensa selva del mundo a las que vanamente llamamos."

Borradores. Todo lo que el poeta había escrito.

Aunque con innegables aciertos, la interpretación de Coyné resulta insuficiente por el método empleado. El crítico cede ante el impulso de averiguar por su cuenta el sentido aislado de los vocablos: así a los "escarzos a la intemperie" los identifica, gracias al diccionario, con "panales sin miel". Pero este ejercicio preliminar no debería haber agotado las posibilidades de la crítica. El autor se da posteriormente a la tarea de unir las versiones, que de manera particular ha dado a los vocablos, invirtiendo un proceso que debería llevarnos a una comprensión más congruente de la obra. Por ello quedan sin explicación algunos de los elementos más importantes: el sentido de "alfil", como pieza del ajedrez, o el significado de "parvas", en el verso 4, o de "junturas, fondo, testuces, sobrelecho", la particularidad ortográfica de "caravela", el sentido de los verbos "se tonsura, apeálase, se ennazala", que el crítico elude diciendo que en esa acumulación de verbos "se crispa el poema". Tampoco explica Coyné por qué "grifalda" es una combinación de "grifo" y "grifalto". No sabemos, asimismo, por qué la "grifalda" es innánima" y no sólo "inánime", como dice. De igual manera resulta poco claro que "fallidas callandas" signifique que el poema está "en proceso inminente de callarse".

Por los elementos que quedan sin esclarecer y por la fijación de significados aislados a los vocablos, el crítico se ve obligado a explicar el poema en base al sincretismo "mar-bestia (buey-caballo) indio", y todos los demás significantes adquieren una relativa coherencia metafórica; así el caso del "alfil" interpretado como pieza de ajedrez, parece sólo deber su presencia, desde el punto de vista estrictamente semántico, a que en ese juego existe igualmente el "caballo". Coyné apela a la "necesidad" expresionista del poeta como supuesto de las inesperadas asociaciones, y a una especie de letargo del escritor que se abandona a una dialéctica propia del idioma. En ello ve el crítico uno de "los tantos modos posibles de admitir el fracaso del hombre y conjuntamente señalar el triunfo del poeta". Hay en esta aseveración un trasfondo de nominalismo, que nos haría creer en la palabra poética, por encima de la comprensión individual, ya que "aun cuando no esclarezcamos del todo las formaciones verbales así creadas, reconocemos en éstas una verdadera coherencia interna". ¿Cuál es esa coherencia interna a que alude el crítico? Como éste vislumbra esos objetos centrales del poema ("mar-animal-indio") en el mismo nivel, debemos, si



estamos de acuerdo con él, adivinar un contenido descriptivo de la realidad peruana, geográfica y humana. A menos de que esa coherencia radique en esa dialéctica propia del idioma a la cual el poeta "se abandona", lo que es incomprensible, pues el poema sólo es pensable como realización lingüística. El crítico parece así eludir un compromiso de fondo con la lectura del poema.

Otra evidente limitación del método usado por Coyné radica en la poca atención que se da a la realidad sintagmática del poema. No se pregunta, por ejemplo, cómo "ceden las estevas (...) / con pulso párvulo...", ya que los "espasmos de infortunio" han sido interpretados como los espasmos del mar. De igual manera, si "se ennazala hacia carámbanos / de lástima infinita", significa que, cuando "arrecia el frío", el campesino "deja que le cuelguen 'carámbanos' de la nariz", no vemos congruente la relación sintáctica en el poema de este verbo ("se ennazala") con el sujeto, "la más aguda tiplisonancia", que ha sido interpretada como "el continuo romper del oleaje" que "lastima los oídos":

Y la más aguda tiplisonancia  
se tonsura y apeálase, y largamente  
se ennazala hacia carámbanos  
de lástima infinita.

Los dos versos finales del poema significan para Coyné un retorno al inicio, "antes de rendirse a las fuerzas ocultas del lenguaje", y terminar así todas las sollicitaciones verbales que amenazan la "coherencia interna" del discurso. El "pretexto exterior", el mar, ha dejado de estar explícito en la "lectura interior" y el autor, y por ende el lector, se hallan ante las "puertas falsas" "de la inmensa selva del mundo a las que vanamente llamamos". Es decir, el poema ha corroborado el extrañamiento del individuo, en un mundo exterior hostil - sugerido sin mucha convicción en la exégesis- y en mundo interior que sólo es parcialmente comunicado. Por ello, y por la referencia clara al ejercicio literario -"borradores"- el final es interpretado como una consideración ancilar de la poesía. Es discutible la aseveración de Coyné sobre el final del poema: No creemos que Vallejo hablara aquí de la poesía como una actividad "parcialmente" salvadora, ni menos que confirieran "dignidad a nuestra vida", ante la imposibilidad de hacer otra cosa, la escritura y la lectura. Por el contrario, estamos de acuerdo con Neale-Silva en que la referencia a la creación literaria del propio Vallejo, en el último verso, es una muestra del sentido de culpabilidad que lo persiguió toda su vida, y de la conciencia del artista acerca de la inutilidad práctica del arte.

## Segundo movimiento.

Con una perspectiva distinta Saúl Yurkievich aborda el poema en cuestión.<sup>7</sup> Distingue en *Trilce* varios niveles de significado. La inteligibilidad de los versos de Vallejo, dice, está en relación con la turbulencia del poeta; a medida que la tensión decrece la comunicación se vuelve "más inteligible" (intelectual). Del hermetismo de un vasto conjunto de poemas, añade, "se desprende nítido un sentimiento de desolación, incertidumbre, tedio, desamparo; es la tónica dominante que, metamorfoseada, se repite a través de todo el libro." Para Yurkievich T-XXV es el ejemplo más consumado de la mayor extrañeza verbal del libro. Hermetismo, osadía y heterogeneidad idiomática son las características primarias que señala. El poema, dice, es incomprensible, pero la fuerza expresiva mantiene su potencia durante el desarrollo y conecta y articula todos esos elementos dispares que se suceden: todos ellos adquieren corporeidad en conjunto, ninguno queda suelto. "A pesar de la inteligencia conceptual, nos vemos paulatinamente envueltos por un campo magnético." A través de la evolución del poema, entre estímulos de muy diversa índole, ciertas referencias objetivas aparecen de modo intermitente y nos comunican el contenido medular de la obra. Estas referencias trazan libremente el asunto poetizado. Sin desarrollo lógico, sin "ninguna concatenación episódica", se va conformando "una imagen sentimental".

El crítico no reconoce un asunto particular, tampoco un tema concreto en T-XXV: habla de una intuición que paralelamente al desarrollo del poema va delineándose (las palabras mantienen vínculos internos, los elementos se conjugan espontáneamente), y transcribe esas referencias objetivas: a las junturas, al fondo, caravela deshilada, ceden las estevas, espasmo de infortunio, con pulso párvulo mal habituado, carámbanos de lástima infinita, mustios, petrales, colores bajo cero, intemperie, pobre fe, el tiempo de las rondas, del rodeo, fallidas, puertas falsas. Estas expresiones que al crítico han sugerido, en primera instancia, una imagen sentimental, son esas categorías adjetivas, casi todas, cuya función adnominal, complementaria, crea un ambiente afectivo rico en variaciones semánticas de índole parecida: inermidad, asechanza, extrañeza, tristeza, estoicismo, fatalidad, fracaso, desesperanza, y que el crítico deja implícitas. Es pena que Yurkievich no hubiera profundizado en esta misma dirección. Señala con acierto la correspondencia de otros valores colaterales en el poema: "El sentido angustioso (...) se refuerza mediante una tonalidad dramática, una sonoridad crispada, llena de fillos, torceduras, vidriosa, punzante."<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Saúl Yurkievich, "César Vallejo", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1971. pp. 28-30.

<sup>8</sup> Idem.

Es lugar común de la crítica vallejjiana llamar a *Trilce* poesía de la orfandad, y decir que el tono emotivo predominante en el libro es la soledad, el desamparo, el tedio y la nostalgia. Aunque cierta en términos generales, la apreciación del crítico argentino sobre este poema se diluye, se reduce a una abstracción aleatoria de la "imagen sentimental" que aprehende como poeta que es también. La crítica intuicionista tienen un enorme valor como testimonio individual; el poeta-crítico, dotado de una sensibilidad especial, parece prescindir de los escaños lógicos en la comunicación poética. El lector común, sin embargo, exige una explicación objetiva de la relación que guardan los significantes en un texto poético, y aspira a reducir a un significado lineal lo que el artista ha cristalizado en forma plurivalente.

Lo inquietante para el crítico que aspira a condensar a planos de univocidad la materia primigenia de la poesía, es, en este caso, elucidar precisamente si en verdad "no hay desarrollo lógico, ninguna concatenación episódica", en este poema, y si en la *noesis* del mismo puede hallarse, o no, una base coherente.

### Tercer movimiento

Eduardo Neale-Silva, catedrático de la Universidad de Wisconsin, se propuso analizar pormenorizadamente este poema, recurriendo a un "escrutinio analítico-sintético", y concluyó que es posible hallar "un significado y una intención" en él, además de "variadísimas anotaciones poéticas secundarias, que armonizan perfectamente entre sí y que enriquecen el sentido central del poema."<sup>9</sup> Propone el siguiente postulado como asunto medular: "La vida del indio es una múltiple y conmovedora desventura". El método empleado por N-S no difiere cualitativamente del ensayado por Coyné, si bien gana en precisión y ordenamiento. Comienza con una revisión léxica muy minuciosa y posteriormente ordena el material de acuerdo con el desarrollo del poema mismo. Para sus explicaciones se auxilia tanto de la etimología como del régimen de las palabras, aunque esto último no de modo muy sistemático. Veamos muy sintéticamente la interpretación de N-S:

La primera estrofa enuncia un sincretismo entre "lo arquitectónico autóctono y la idiosincracia del indio". Bajo la alegoría de que los bloques de piedra (sugeridos por los términos "del mundo arquitectónico" juntas, fondo, sobrelecho) resisten la invasión de la maleza (alfiles y cadillos), se expresa el estoicismo con que el indio (numeradores a pie) recibe la ofensa de "malas hierbas" (hasta en sus testuces, sustantivo usado metonímicamente en otras

---

<sup>9</sup> Eduardo Neale-Silva, "Poesía y sociología en un poema de *Trilce*" en *Revista Iberoamericana*, 1969, Núm. 71, pp. 205-216.

ocasiones por el poeta,<sup>10</sup> y que al estar en el mismo nivel de los tecnicismos del verso 2, añade un cariz muy especial del ser humano subentendido detrás de la alegoría, pues coloca a éste en el reino animal, haciéndole compartir cualidades de una bestia de carga o de arrastre). Partiendo de la aplicación que el poeta da al verbo "alfar", una de sus "predilecciones lingüísticas" según N-S, en otros dos casos,<sup>11</sup> el crítico atribuye a esta palabra la acepción de "saltar", "con un segundo sentido de 'saltar' por ir unido al verbo 'adherirse'". "Alfiles" no tendría entonces nada que ver con la pieza del ajedrez que se llama del mismo modo, sino que sería el resultado de una sintonía eufónica con "alfan", neologismo sugerido tal vez por una maleza de la especie de las *geranáceas*, llamada "alfileres" o "alfilerillos", cuyas semillas también saltan como las de los cadillos (*Xanthum Spinosum*) del verso cuarto. Gracias a la construcción polisindética, introducida por la preposición *a* del verso dos: (adherirse) a las junturas, al fondo, a los testuces / al sobrelecho..., se logra un sentimiento "de persistencia y asedio total". Con "numeradores a pie" se reduce a un ser humano a una noción abstracta de dinamismo y a un concepto numérico, un ser sin nombre, como si "número" y "trabajador" se hubiesen fundido en "numeradores". La extrema pobreza queda sugerida por el adnominal "a pie", "sin un medio de locomoción y sin zapatos". El verso cuarto cierra la estrofa repitiendo "el nombre de las dos malezas antes mencionadas" (*sic*), pero se refiere a parvas lupinas. Lupinas sugiere el arbusto llamado "altramuz", y, por su etimología, hace pensar en una agresión (de "lobo"). Curiosamente, no explica N-S el significado de parvas. Así, la primera estrofa muestra "un mundo objetivo en función simbólica": El hombre-piedra frente a una circunstancia adversa.

En la segunda estrofa N-S ve el paisaje del agro serrano, que, "con su tierra negra" y sus "surcos inteligentes",<sup>12</sup> aparece a la imaginación del poeta como un oscuro mar en el que parecen flotar las figuras diminutas de los campesinos indios vestidos con camisas blancas deshilachadas, encorvados por el esfuerzo de hundir el arado en la tierra presionando con el pie izquierdo. Estos tradicionales utensilios que por su altura sobresalen por encima del sombrero de cada trabajador dan a lo lejos "la impresión de ser los mástiles de pequeñas embarcaciones. Éstas son las 'caravelas' del poema". El poeta, según N-S, presenta un cuadro de inhóspita naturaleza. El rebufar es "el mugido del

<sup>10</sup> N-S cita la descripción de un preso cuya cabeza se dice tener testuz y también "perfil de toro". *vid.* "Muro noroeste", *Novelas y cuentos completos*, p. 11.

<sup>11</sup> En el relato "Mirto", en *Novelas y cuentos completos* (Lima, 1967, p. 61) Vallejo describe una mujer diciendo: "Alfaban sus senos, dragoneando por la ciudad de barro." En "Trilce LXX": "El porteo va en el alfar, a pico."

<sup>12</sup> Frase tomada de "Telúrica y magnética", de *Poemas humanos*, que N-S cita como ejemplo de esa visión oceánica del poeta respecto al agro peruano.

viento que azota las camisas de los trabajadores (cada caravela), quienes no tienen ninguna protección contra el frío penetrante de las alturas". El infinitivo *ameracanzar* es un neologismo inventado por Vallejo con el adjetivo *mera*, y alude a una "sustancia típicamente americana, el caucho, o, como dice a menudo el poeta, el jebe". Neologismo poco afortunado por la violencia que se hace a la ortografía. N-S apoya la interpretación de esta estrofa, como referencia al campo serrano labrantío, con otros ejemplos en que el poeta expresa esa visión "oceánica" del agro peruano.<sup>13</sup> A partir del verso "ceden las estepas en espasmo de infortunio", el crítico descifra una serie de notas poéticas inspiradas en un hecho nimio: "detenerse frente a las estepas y sonarse la nariz;" pero que acarrea una pluralidad de significaciones: "expansión en que reverberan los sonidos, soledad de los que trabajan, rigor del clima, pobres ropas y, sobre todo, resignación de un hombre que sólo conoce infortunios." El crítico expone objetivamente las notas ancilares que implica la estrofa:

- a) trabajo hecho por un hombre inexperto o demasiado joven (*con pulso párvulo*);
- b) cansancio máximo (*ceden las estepas en espasmo de infortunio*);
- c) incultura social (*sonarse en el dorso de la muñeca*);
- d) nota aguda de un sonido nasal (*la más aguda tiplisonancia*);
- e) naturaleza del sonido (*se tonsura y apéalse*);
- f) aspecto exterior: carámbano de mucosidad en las fosas nasales del trabajador (*se enmazala hacia carámbanos...*)

Los neologismos *apeálase* y *emazala* son atribuidos, el primero a "una idea de degradación por sugerir un mundo animal mediante la acción de atar un

---

<sup>13</sup> N-S transcribe el siguiente fragmento de la composición "Telúrica y magnética" ya mencionada:

Suelo teórico y práctico!  
 Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!  
 Papales, cebadales, alfalfares, cosa buena!  
 Cultivos que integra una asombrosa jerarquía de útiles  
 y que integran con viento los mugidos,  
 las aguas con su sorda antigüedad!  
 .....  
 Oh campos humanos!  
 Solar y nutricia ausencia de la mar,  
 y sentimiento oceánico de todo!

lazo a las patas e un animal", y a la combinación del adjetivo "nasal" y el sustantivo "bozal" el segundo.<sup>14</sup> De ahí colige N-S que para Vallejo "el mundo del indio es un mundo animal, mundo de denigrantes privaciones y sufrimientos". Esto, dice, nos permite apreciar en toda su hondura el verso final de la estrofa: "carámbanos / de lástima infinita."

La sinécdoque ("soberbios lomos resoplan") con que se inicia la tercera estrofa nos permite adivinar que se trata de las espaldas del indio.<sup>15</sup> De cualquier modo, dice el crítico, poco importa saber si el poeta pensaba en indios, caballos o bueyes, pues "los indios están pensados como bestias". Así, se mencionan los "petrales" de un arnés, con el adjetivo *mustios*, que constituye "una magnífica metáfora, pues intensifica la relación 'hombre-bestia'". La nota cromática del verso 16, aplicada a las "escarapelas" -adorno de animales-, sugiere irónicamente un grandioso pasado incaico que contrasta con la imagen de un indio misérrimo.<sup>16</sup>

La referencia a las islas guaneras, de los versos 16 y 17, podría parecer absurda pues no hay relación geográfica entre la sierra y las conocidas islas del litoral peruano; sin embargo, como N-S ha explicado en otro lugar,<sup>17</sup> éstas para Vallejo son símbolo de lo fétido por las materias fecales de millones de aves marinas que ahí se hallan. Por la particular construcción sintáctica (*desde...hasta*) se subentiende una amplia región, que, unida al sentido señalado, permite al crítico interpretarlo así: "la vida india no es más que una alternancia de calamidades fétidas de incalculable enormidad."

A partir del verso 19 aparece una construcción anafórica introducida por "Tal", que se repite en tres ocasiones, dando lugar a tres segmentos de idéntico contenido dramático. La *intemperie* es la orfandad del hombre, la *pobre fe* del indio puede ser tanto la ingenua que tiene en la legalidad como su "sincrética fe religiosa". *Escarzos* se deriva de la acción de "escorzar", sacar las patatas más grandes para que crezcan las más pequeñas. Pero el crítico se queda con el significado metafórico expuesto. En los dos segmentos posteriores, los "rodeos", N-S entrevé una noción de esperanza que es interrumpida por el brusco panorama presente expresado en los versos 23 y 24. *Innánima* proviene de "inanimado" y de "innomine" o "inominado", es decir, sin alma y sin nombre: "desvitalización y anonimidad". La última interpretación concuerda con

<sup>14</sup> Como Vallejo usa el verbo "abozalar" en "Trilce I", dice N-S, le era fácil inventar "ennazalar".

<sup>15</sup> El crítico ofrece otro ejemplo del uso de "lomo" con sentido de "espaldas": (Golpes que) "abren zanjas oscuras... en el lomo más fuerte", que se halla en el poema introductorio de *Los heraldos negros*.

<sup>16</sup> N-S se apoya en la descripción que Vallejo hace de varios personajes incaicos en la novela *Hacia el reino de los sciris*, y entre los cuales aparece un general "de recta mirada, con un penacho spticolor y sus sandalias de plata".

<sup>17</sup> "The Introductory Poem in Vallejo's *Trilce*", *Hispanic Review*, University of Pennsylvania, XXXVIII (1970), Jan. 1, pp. 2-16.

la indefinición de "numeradores a pie". El sustantivo *grifalda* es el nombre de una especie de águila; en sentido irónico, el ave que fue grande antes y hoy es un ser sin alma. *Callandas* está creada a imitación de calificativos cultos, como "execrandas", "venerandas". El sustantivo *cruzadas*, según ha sido usado por el poeta en la composición "Mayo" (*Los heraldos negros*), "¡Oh cruzada fecunda del andrajo!", significa esfuerzo colectivo, comunitario, y peregrinaje doloroso. En estos dos versos, señala N-S, hay una gran solemnidad y tristeza, aumentadas por el ritmo y la sonoridad; la vocal *a*, dice, se repite catorce veces, lo que de ser una tendencia consciente en el poeta explicaría el uso de esos "vocablos raros". El adverbio *entonces*, del verso 25, expresa "una toma de conciencia por parte del poeta". Sus *puertas falsas* son "sus varias formas de escapismo", su fracaso como defensor de indios, y, los *borradores*, sus propios versos. El crítico finaliza su ensayo interpretativo exponiendo las razones que lo llevan a considerar este poema como obra notable: fundamentalmente el modo ejemplar como Vallejo transforma la imagen de una determinada realidad social en poderosa visión poética: la desrealización de hombres y circunstancias, las irregularidades léxicas y la "pronunciada decantación imaginista" hacen de difícil acceso el poema a la vez que favorecen la pluralidad de imágenes y significados, la fuerza emocional y la riqueza de sugerencias y sutilezas.

N-S, por otro lado, advierte la escasez de composiciones de "intención social" en la obra de Vallejo. Piensa él que este aspecto y "la ausencia de toda prédica" (social) "confirman el hecho de que Vallejo sabía muy bien cuánta es la distancia que media entre ser sociólogo y ser poeta". Aunque, digamos al margen, en el propio lenguaje de Vallejo late siempre el corazón del hombre solidario con sus semejantes. "Trilce XXV" es, al margen de su sentido inmediato, una prueba contundente.

## Contrapunto

La interpretación de Neale-Silva es más completa que las dos anteriores aquí glosadas; lo cual no significa que sean erróneas las de Coyné y Yurkievich. Y quizás donde las tres han tropezado ha sido al intentar hallar significados unívocos a las palabras. Como bien advierte Amado Alonso en su obra sobre Pablo Neruda, el crítico debe cuidarse de ofrecer una tabla exacta de equivalencias, ni debe aspirar a reducir la expresión poética, cuya esencia es la diversidad y pluralismo de imágenes, sugerencias, implicaciones emotivas, y tanto más, a un nivel objetivo de conocimiento. El ensayo de Neale-silva, ciertamente, no pretendió agotar la sustancia poética de "trilce XXV", en aras de lo que él mismo llama "un significado y una intención", aceptando que pueden hallarse "variadísimas anotaciones poéticas secundarias, que armonizan perfectamente entre sí y que enriquecen el motivo central del poema."

Entre la interpretación que *N-S* da a la primera estrofa y la de la segunda hay una diferencia notable. En la primera, gracias a una elucidación léxica preliminar, logra reconstruir un sentido recto, primario, en que se apoya la lectura posterior. Esta primera línea semántica se enunciaría de la siguiente manera:

La maleza (alfiles y cadillos) asalta los grandes bloques de piedra de las antiguas construcciones de los indios. Esa maleza (alfiles y cadillos) es de la calidad del lupino (altramuz).

Sobre esta base se construye la alegoría que puede resumirse así:

El indio (hombre-piedra, rebajado además a la calidad de bestia) recibe la ofensa de esas hierbas, y la sufre con estoicismo.

En la segunda estrofa el crítico explica el sentido de "cada caravela", sin reparar por cierto en la particularidad ortográfica de la palabra, y la visión "oceánica" del agro peruano. Asimismo, el significado, muy directo, de los versos 8 y 9; pero a partir del verso 10, el resto de la estrofa es interpretada como una simple referencia anecdótica: "detenerse frente a las estevas y sonarse la nariz". Debido a lo cual quedan sin explicación plausible los verbos *se tonsura* y *apeálase*. El crítico dice que aluden a la "naturaleza del sonido" nasal por el acto de sonarse, y que, en todo caso, "apeálase", "trae a la mente una idea de degradación por sugerir un mundo animal". Sin comprometerse con el sentido de estos vocablos, el crítico prefiere ofrecer una serie de notas ancilares que en efecto revelan la tremenda capacidad expresiva del poema, aunque la explicación tan poco convincente de los verbos mencionados resta rigor a la exégesis de la estrofa. Si aceptamos que dos verbos transitivos que expresan una acción concreta, "trasquilar" y "tumbar" a un animal, pueden calificar una determinada naturaleza de sonido, tendremos una interpretación muy surrealista. Hay que notar también la anfibología que entraña esta interpretación, pues entendidos así, los verbos expresarían una acción reflexiva, mientras se atribuiría la acción al objeto y no al sujeto.

Tratar de dilucidar la significación de los términos "enigmáticos" usados por el autor, examinando su uso en otros textos del mismo, en verso y prosa, es un procedimiento indispensable para el crítico, pero debe usarse con cautela, pues no se presupone la creación de una terminología arquetípica. Se ha señalado con frecuencia y con razón la unidad insular de cada uno de los poemas de *Trilce*; es evidente además que un poeta que irrumpe tan violentamente contra la norma lingüística no tiene la intención de crear un vocabulario uniforme en su obra, de modo tal que sus neologismos o sus creaciones o invenciones léxicas estarán siempre cargados de muy diversos



significados en textos distintos. *N-S* apoya con frecuencia sus explicaciones en el uso que Vallejo da al mismo vocablo en otros textos. De ahí que la comprensión de palabras como *alfar*, *enzalar*, *islas guaneras*, sea cuestionable. En otros casos, sin embargo, como en el de las *cruzadas*, apoyado en la "cruzada fecunda del andrajo", sea muy sugestiva.

Así, en cambio, la referencia a las *islas guaneras* es interpretada por *N-S* en forma adjetiva, "calamidades fétidas", y la construcción circunstancial *desde...hasta*, que expresa una tan peculiar idea de movimiento, acentuada además por el verbo antecedente *portan*, se reduce en la exégesis a un concepto estático de proporción moral: "incalculable enormidad". Y todo ello, porque el crítico se comprometió con la significación que esa misma referencia tiene, según él, en "Trilce I": la acumulación de materias fecales en esas islas por la existencia de millones de aves marinas. Lo que en este poema, "Trilce XXV", parece expresar sentido locativo y de movimiento (de un punto a otro) se suple por una noción de calidad. Como en el caso de algunas interpretaciones de Coyné, esto ocurre por el empeño de fijación léxica haciendo caso omiso de la estricta unidad y exclusividad del poema.

La construcción anafórica, introducida por el adverbio "Tal", de los versos 19 a 21, es analizada en forma semejante. *N-S* relaciona el sustantivo *escarzos* con el verbo "escorzar", que significa "sacar de la tierra las patatas más grandes para que crezcan las más pequeñas, trabajo que hace el indio de rodillas, aterido de frío, según reza el poema (*bajo cero...a la intemperie*)". Como evidentemente no hay relación segura entre "escarzo" y "escorzar", el crítico deja de lado "el sentido literal de estas frases", y explica "su significado simbólico". De igual modo, "el tiempo de las rondas", del verso 21, es interpretado como "la vigilancia de los cultivos", con la misma autoridad que a Coyné le permite explicarlo como "el tiempo pasado".

Entre las tres interpretaciones examinadas hay, como ha podido observarse, numerosas diferencias. Sin embargo, las tres coinciden en lo fundamental: hay una agresión histórica e inmanente hacia el indio peruano; a éste se le ha reducido a una situación equiparable a la de los animales, y su actitud, estoica o de resistencia, parece de consistencia mineral. Las referencias al mundo exterior contribuyen a acentuar el dramatismo y configuran ese campo magnético de que habla Yurkievich.

Un análisis incluyente que tenga en cuenta los amplios y diferentes planos de la comunicación poética, sintagmático, léxico, fónico, de representación plástica y su inserción en la historia, arrojaría una más nítida luz sobre la *noesis*, que a su vez nos ayudara a enriquecer la visión *noemática*, para aplicar, por ejemplo, el *deslinde* de Alfonso Reyes. En otras palabras, nos ayudaría a ver un poco más clara la *intención* del poeta, para representarnos en todo su esplendor, y ya con independencia de dicha intención, la fuerza expresiva del poema ya reconstruido.