

LA PALABRA *TRILCE*:  
ORIGEN, DESCRIPCIÓN E HIPÓTESIS  
DE LECTURA

[stipat] loricam consertam hamis auroque trilicem...  
VIRGILIO, *Eneida*, 3, 468

Trilicis a tribus liciis, quia est simplex et biled  
SAN ISIDORO, *Etymologiarum*, XIX, 22

Vestent haubers et les broignes trelices  
"Roman de Guillaume au Court-Nez"

Terliz. Lo texido con tres lienços, trilicis  
COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*

Líquida y eufónica, la palabra que da título al segundo poemario de César Vallejo (Lima, 1922) es también el primer neologismo del libro. Aunque el lector sabe que se trata de una palabra inventada, la poderosa seducción que ésta ejerce en él lo conduce irremediablemente a consultar el diccionario, con la secreta esperanza de dar allí con este vocablo de apariencia demasiado castiza para ser una pura imaginiería verbal. Se trata, en verdad, del primer espejismo de la obra: absolutamente conforme con el potencial combinatorio del sistema fonológico español ("TRAGO", "TRIGO", "ATRIL", "COLZA", "ALCE", "SÍLICE", etc.), el neologismo despierta en el lector la ilusión lingüística de ser un término "posible" en español, cuando no resueltamente familiar y conocido. Y es que, por medio de él, el lector penetra de lleno en el doble espacio, lúdico y poético, de la subversión lingüística que, tímidamente iniciada en la primera colección poética de Vallejo (*Los heraldos negros*, 1918), será llevada aquí a su más extrema radicalización.

Desorientada, la crítica ha propuesto las más diversas interpretaciones del término: fruto del puro azar para unos y pro-

ducto de un trabajo consciente de exploración de la actividad inconsciente de la creación para otros, el título —su interpretación— ha nutrido y sigue nutriendo una controversia en parte avivada por el autor, quien, según diversos testimonios, se complacía en envolver en el misterio todo lo concerniente al origen del neologismo, del que solía dar explicaciones diferentes.

Apoyándose en datos en esencia anecdóticos, las primeras interpretaciones se hacen eco de ciertos acontecimientos ocurridos durante el período de impresión del libro. Así, por ejemplo, para André Coyné, que ha recabado el testimonio de los íntimos del poeta, la palabra *Trilce* es el resultado de la deformación del numeral *tres* o, para ser más exactos, del sintagma *tres libras*, porque el precio de venta del libro era de treinta soles peruanos (tres libras). El crítico recuerda además los otros títulos que Vallejo había previsto para su edición, así como su intención de publicar el libro con el seudónimo de César Perú, a imitación del nombre literario del francés Anatole Thibault, más conocido como Anatole France:

...estamos enterados de la lenta elaboración del conjunto y las repetidas revisiones que curiosamente se traslucen a través de los títulos sucesivos que Vallejo quiso dar a su obra, títulos todos correspondientes a una estética que suponíamos definitivamente superada por el poeta: *Sólo de aceros*, *Féretros*, *Scherzando*. Al iniciarse la impresión, el título era *Cráneos de Bronce* que también sonaba a antigualla y resultaba tanto más absurdo cuanto que Vallejo quería adoptar el seudónimo de César... Perú. Solamente las burlas repetidas de sus amigos Quesada y Xandóval lo hicieron renunciar tanto al “Perú” como a los “cráneos”, y acertó a inventar, en un relámpago de inspiración, el vocablo que cubriría el libro: el volumen iba a costar tres libras, luego “tres, tres, tres... tresss, triss, triess, trilss”, entonces se llamaría *Trilce*<sup>1</sup>.

En 1968, Juan Espejo Asturrizaga, amigo del poeta, comentando todos estos incidentes, aporta ciertas precisiones a la anécdota referida por Coyné: en el momento en que, a instancias de sus amigos, Vallejo decidió renunciar a su seudónimo, ya estaban impresas las primeras páginas del libro, por lo que el costo total de su publicación había de verse incrementado en tres libras, suma a que se elevaba el precio de la reimpresión de las páginas ya impresas en que figuraba el nombre de César Perú:

<sup>1</sup> *César Vallejo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, pp. 126-127.

El “Moro” regresó con la noticia de que las tres primeras carillas del libro ya estaban impresas y que el rehacerlas importaba tres libras más. César se sintió muy mortificado. Por varias veces repitió tres, tres, tres, con esa insistencia que tenía en repetir palabras y deformarlas, tressss, trissss, triesss, triesss, tril, trilssss. Se le trabó la lengua y en el ceceo salió trilsssce... ¿trilce? ¿trilce? Se quedó unos instantes en suspenso para luego exclamar: Bueno, llevará mi nombre, pero el libro se llamará trilce. Esta es la versión auténtica. Relatada por Crisólogo, Xandóval y algún amigo que estuvo presente, una noche que se recordaba, delante de César, los incidentes de la publicación e impresión del libro. Posteriormente, se han dado muy diversas interpretaciones sobre esta palabra. César ha contribuido, en muchas ocasiones, a sembrar confusión en relación con su origen. Así un X, que alguna vez le preguntó el porqué le había puesto a su extraño libro el nombre de *Trilce* César respondió: “Pues, porque vale tressss soles” usando ese humorismo, que sabía emplear con los chuscos que le interrogaban<sup>2</sup>.

Insurgiendo contra lo que consideraba como una interpretación alambicada y fantasiosa del título, la viuda del poeta, Georgette Vallejo, reivindicó como única explicación de su origen la musicalidad y la eufonía del neologismo:

Se han inventado las anécdotas más banales sobre el origen del título *Trilce*. Sospechando que no había salido de un prosaico conjunto de cifras o cálculos, le hice la pregunta a Vallejo. Entonces, pronunció sencillamente: ttrrrriiii... ce, con entonación y vibración tan musicales que hubiera forzado a comprender a quien le oyera, y dijo: “Por sus sonoridad...” y volvió a pronunciar: ttrrrril... ce... No es inútil señalar que a veces, y digamos a menudo, Vallejo no estaba exento de una secreta malicia, contestando modestamente y manifestando su acuerdo con todo lo que le decían. Un día que se encontraba en la Legación de su país en París, un general le saludó y aproximándose a él, *Trilce* en mano, le preguntó qué cosa había querido decir en un poema que señalaba con un dedo, y del que hasta leía en voz alta ciertos versos que le parecían aún más oscuros. Vallejo tomó el libro y, frunciendo el ceño, se hundió en su propio poema... y, finalmente, levantando un rostro desconcertado, contestó: “Francamente..., no veo en absoluto lo que he querido decir!”. Y el general: “Ve usted! Es exactamente lo que había pensado!”. Seguramente al-

<sup>2</sup> César Vallejo. *Itinerario del hombre. 1892-1923*, Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1965, p. 109.

go parecido ocurrió con los “tres soles” siempre mencionados, haciéndose “trilce”... Vallejo, riéndose por dentro<sup>3</sup>.

El alegato de Georgette Vallejo parece coincidir, no obstante, con el único testimonio conocido del poeta sobre la cuestión: la entrevista de César González Ruano a Vallejo en 1931. A la pregunta “¿Qué quiere decir *Trilce*?”, el poeta contestará: “Ah, pues *Trilce* no quiere decir nada. No encontraba en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé: *Trilce*. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no lo pensé más: *Trilce*”<sup>4</sup>.

Habrá que esperar hasta 1958 para que la primera explicación verdaderamente lingüística del título vea la luz. Más allá de la pura anécdota y de la simple referencia a los avatares de su publicación, el análisis agudo y penetrante de Juan Larrea ha puesto de manifiesto el carácter heteróclito del título que, fruto de la amalgama de los lexemas “*tri-ple*” y “*du-lce*”, permite poner en consonancia la configuración del neologismo con ciertas dominantes léxicas y simbólicas de la obra: “Así como de *duple* se pasa a *triple*, de *dúo* a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió oportuno pasar verbalmente de *dulce* a *Trilce*”<sup>5</sup>.

Seis años más tarde, Roberto Paoli insiste en el valor numérico del título y subraya la importancia del esquema ternario en la configuración del discurso trílrico: “La tentazione dialettica, come momento di sintesi, viene piuttosto dal 3, il numero più importante del libro, nel quale sta anche la radicale del neologismo *Trilce* (*tres > triade, triceps, trino, triple o triplice, trilce*)”<sup>6</sup>.

Por su parte, Francisco Martínez García ha puesto en tela de juicio el contenido matemático del segmento inicial del título, que estaría tomado, según él, no del numeral *triple*, sino del adjetivo *triste*: “La clave del secreto de Vallejo es la palabra *Trilce*; palabra que engloba en sí, transformadas, dos denotaciones, *triste* y *dulce*... Podría enunciarse en términos hegelianos: *trilce*

<sup>3</sup> *Apuntes biográficos sobre César Vallejo*, Laia, Barcelona, 1983, pp. 106-107.

<sup>4</sup> “Los americanos de París. El poeta César Vallejo en Madrid. *Trilce* el libro para el que hizo falta inventar la palabra de su título”, *Heraldo de Madrid*, 27 de enero de 1931, p. 16.

<sup>5</sup> *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, Córdoba (Argentina), 1958, p. 33.

<sup>6</sup> *Poesie di César Vallejo*, Lericci, Milano, 1964, p. lxxxii, citado por FRANCISCO MARTÍNEZ GARCÍA, *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*, Colegio Universitario de León, León, 1976, pp. 281-289.

es una síntesis dinámica nacida de la simultánea coexistencia dialéctica de una tesis (*triste*) y de una antítesis (*dulce*)... *Trilce* no tiene un significado numérico” (*ibid.*, pp. 281-289).

Dasso Saldívar ha refutado, pertinentemente a mi juicio, esta última lectura, sin duda en exceso reductora<sup>7</sup>: si no es en absoluto impensable que el adjetivo *triste* esté presente en las tres primeras letras del título, resulta difícil admitir, a la vista de la configuración del discurso poético de Vallejo (y más difícil aún demostrarlo), que el numeral *tres*, tan tenazmente descartado por Martínez García, no haya intervenido en la formación del neologismo:

...si cuando [Martínez García] afirma: “*Trilce* es una síntesis dinámica nacida de una simultánea coexistencia dialéctica de una tesis (*triste*) y una antítesis (*dulce*)”, lo que quiere decir es que el lexema *tril* proviene del nuevo momento-tres (síntesis), entonces le estaría otorgando toda la importancia numérico-dialéctica y

<sup>7</sup> Las 194 referencias numéricas que contiene el poemario (diecisiete de las cuales corresponden al tres), frente a las ocho únicas apariciones de *triste* y sus derivados, constituyen, en efecto, un serio obstáculo a la tesis sustentada por F. Martínez, quien se esfuerza en vano en demostrar que el título carece de todo valor matemático (véase su introducción a *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 42-44). Tampoco compartimos los argumentos esgrimidos por el autor para invalidar la tesis de Larrea, cuando pretexto que es el adjetivo doble el que, diacrónicamente, se ha regularizado analógicamente con el adjetivo *triple* que le ha servido de modelo y no al revés. El crítico confunde de manera inexplicable las leyes de la filología con las leyes —si es que así pueden llamarse— de la creación poética, como si el poeta no fuera libre de “forjar”, según la expresión de VALLEJO, “su gramática, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia [o] su semántica” (*El arte y la revolución*, Laia, Barcelona, 1978, p. 73 —las cursivas son mías): “...de *duple* no se pasa a *triple*, como piensa el señor Larrea, sino que el fenómeno fue al revés. En efecto, la filología y el uso de las palabras en la historia hablada del español, enseñan que de *triplu* deriva *triple*... y que por influencia de *triple*, *duplu* que debió dar como resultado normal *doplo*, dio *doble*... Con esta argumentación cae por tierra la opinión de Larrea” (*op. cit.*, p. 285). Señalemos por último que la interpretación que hace derivar el neologismo *Trilce* de los adjetivos *triste* y *dulce* ya habla sido propuesta, entre otros autores, por JOSÉ MANUEL CASTAÑÓN (*Pasión por Vallejo*, Universidad de los Andes, Mérida-Venezuela, 1963, p. 58), por HELLEN FERRO (*Historia de la poesía latinoamericana*, New York, 1964, p. 256), por JEAN FRANCO (*The modern culture of Latin America: Society and the artist*, Pall Mall Press, London, 1967, p. 138) y por EDUARDO NEALE-SILVA (*Vallejo en su fase tríl-cica*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1975, pp. 609-611), de cuyo ensayo tomamos todas estas referencias bibliográficas.

creacional al 3, que reivindicamos para *Trilce* y que él, en su análisis, niega<sup>8</sup>.

Por último, en 1988, Gerardo Mario Goloboff ha sugerido la posibilidad de hacer una lectura anagramática del título. Según éste, *Trilce* reuniría en su seno dos nombres propios: el de la ciudad en que Vallejo permaneció encarcelado entre 1920 y 1921, *Trujillo*, y el nombre de pila del poeta, *César*:

...descartando una intención representativa (que iría justamente en contra de todo el carácter que el libro afirma), y sin que por ello nos consideremos más próximos que otros a la verdad, arriesgaríamos la hipótesis de una superficial exploración del inconsciente del lenguaje poético. Él podría justificar el título por mecanismos psicolingüísticos que habrían llevado al poeta a producir ese término construyéndolo con las dos primeras letras del nombre de la ciudad donde transcurrió tan traumática experiencia carcelaria (*Trujillo*), quizás también el segmento IL, a todo lo cual se agregarían las dos primeras letras de su nombre propio *CEsar*. Es, notoriamente, una hipótesis como tantas, si bien las coincidencias anagramáticas son acuciantes<sup>9</sup>.

A través de la historia de la exégesis del título vemos perfilarse dos orientaciones fundamentales: una —intratextual— centrada en la configuración de la escritura, otra —extratextual— que recurre a elementos ajenos a la obra. Sin ánimo de minimizar las circunstancias editoriales que pudieron y debieron incidir en la creación del neologismo, estoy convencido de que sólo el texto —fijado por la escritura e irreversiblemente emancipado de su autor— puede legitimar el recurso de elementos extraños a la obra. Por determinantes que hayan sido las circunstancias que acompañaron su creación, ha de ser dentro del texto y no fuera de él donde se hallen y donde deban buscarse los vínculos etimológicos del neologismo que da título al libro. La anécdota de las “tres libras”, por fidedignas que sean sus fuentes, no basta para explicar la formación del título, ya que si han sido estas dos palabras —y no otras— las que han puesto en marcha el proceso neológico<sup>10</sup>, es, en última instan-

<sup>8</sup> “Develando a *Trilce*”, *CuH*, 1988, núms. 454/455, p. 309.

<sup>9</sup> “Vallejo en *Trilce*: el retorno a las fuentes”, *CuH*, 1988, núms. 454/455, pp. 279-280.

<sup>10</sup> Remito al lector interesado en las prácticas neológicas en la poesía de Vallejo a mis trabajos “*Trilce XXXVI*”, en *César Vallejo y lo real. (Cincuentenario*

cia, porque el poeta ha percibido entre el neologismo y su discurso poético un vínculo suficientemente estrecho para hacer del primero el nombre del segundo, esto es, su título.

Huelga decir que todas las lecturas aquí expuestas, lejos de ser incompatibles, no sólo se complementan entre sí, sino que se confirman unas a otras, a la vez que dejan abierto el campo interpretativo a otras lecturas que la futura historia de la crítica vallejjiana se encargará a buen seguro de añadir. Por mi parte y sin restar validez a las tesis enunciadas, propongo para empezar una lectura cabalística y numerológica del título en nada contradictoria con lo hasta aquí expuesto. Pienso que, acaso demasiado atareada en descifrar el *significado* de la palabra *Trilce*, la crítica ha acabado olvidando su *significante*, descartando la posibilidad de que el *desciframiento* de su sentido pudiera pasar por el *ciframiento* de sus sonidos. En efecto, basta con asignar a cada letra del título la cifra que le corresponde por su posición en el alfabeto<sup>11</sup> (A=1, B=2, C=3, etc.), para percatarse del carácter criptográfico del título. Y es que el valor matemático de *Trilce*, obtenido de la adición de sus seis letras, coincide de manera rigurosa con el número de poemas que contiene el poemario, es decir 77: ( $t = 24$ ) + ( $r = 21$ ) + ( $i = 10$ ) + ( $l = 13$ ) + ( $c = 3$ ) + ( $e = 6$ ) = 77.

Verdadero criptograma, la palabra *Trilce* no sería, desde este punto de vista —la coincidencia es demasiado exacta y rigurosa como para no tomarla en consideración—, otra cosa que el “nombre” de 77 o, para ser exactos, el producto de su *transliteración*. El valor guemátrico del título corresponde, en efecto, a

*de Vallejo. Coloquio Internacional: abril 1988. Universidad de Burdeos III-Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos*), Ediciones de la Torre, Madrid, 1988, pp. 131-146; “César Vallejo: poética de la modernidad. *Trilce* o la rehabilitación del significante poético”, en *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica. (I Simposio Internacional de la Modernidad Literaria)*, Universidad de Salamanca, 9-11 de junio 1992), Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, pp. 199-210; “Trilce: de la letra al étimo («...al son de un alfabeto competente»)”, en *Encuentro con Vallejo. (Coloquio Internacional “Centenario de César Vallejo”)*, Instituto Raúl Porras Barrenechea, Lima, 18-24 de agosto 1992), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1993, pp. 133-146; “César Vallejo «al pie de la letra»”, en *Coloquio Internacional “César Vallejo: su tiempo y su obra”*, Universidad de Lima, 25-28 de agosto 1992, Lima, 1994, pp. 35-44.

<sup>11</sup> Huelga decir que el valor numérico asignado a cada letra ha de establecerse a partir del alfabeto español, es decir integrando en él las tres palatales *ch*, *ll*, *ñ*, y desdoblado la letra *r* en vibrante simple (“ere”) y múltiple (“erre”), como lo exige el uso latinoamericano.

ese número mágico nacido de la suma de los binomios invertidos  $07 + 70$ ,  $16 + 61$ ,  $25 + 52$  y  $34 + 43$ , a la vez que aparece como producto de la expansión del 7, número sagrado empleado 77 veces en el Antiguo Testamento. Sometido a las leyes de esta singular cábala vallejiana, el título sienta las bases de una escritura que se quiere sagrada: no una escritura de lo sagrado, sino una escritura sacralizada por el trabajo poético. De ahí su hermetismo y su filiación mística. La escritura de Vallejo construye así una verdadera mística numeral, réplica poética de los *Libros herméticos* de los que la ciencia numérica y la alquimia extraían sus enseñanzas esotéricas. La lectura de *Trilce* se convierte de este modo en cálculo: lectura-cálculo de un discurso a la vez codificado y cifrado.

En virtud de su doble estatuto, alfabético y numérico, la palabra *Trilce* designa dos veces los poemas que encabeza, en tanto que título y en tanto que cifra del poemario. El título representa, en el paso del código alfabético (*Trilce*) al código numeral (77), la definitiva superación poética del binomio cifra/letra, cuyo estado fusional queda declarado por los subtítulos de los poemas, simples letras mayúsculas con valor de cifras. En efecto, los números romanos (tres de los cuales aparecen en el centro de la palabra *TrILC-e* en que se halla metonímicamente representada, en simétrico y riguroso ordenamiento, la totalidad del sistema decimal, a saber: unidades *-i*, decenas *-l* y centenas *-e*), encarnan la perfecta simbiosis del sistema alfabético y del sistema numérico, esto es, de la díada cifra/letra. *Trilce*—el título y el poemario— teje dos discursos paralelos: lingüístico uno (el de los poemas), matemático otro (el de los encabezamientos). Su interpenetración (los poemas contienen más de un centenar de referencias numéricas, mientras que los encabezamientos numéricos están constituidos por simples letras) genera una doble dinámica de poetización del discurso matemático e, inversamente, de matematización del discurso poético. En la encrucijada entre estos dos discursos, el título establece la ecuación *cifra = letra* que aparece parcialmente contenida en las letras de su significante: *Trilce*.

A esta lectura cabalística del título cabe añadir otra, basada esta vez en presupuestos más lingüísticos, en cuya justificación me detendré aquí. Como habrá podido adivinar el lector al coleccionar las diferentes citas que figuran en el epígrafe del presente trabajo, pienso que la palabra *Trilce* podría hundir sus raíces en el adjetivo latino *trilix*, *-icis* 'que consta de tres lizos o hilos', vo-



cablo del que proceden entre otros el sustantivo francés *treillis* y su correlato castellano *terliz*. Creo inútil recurrir aquí a una argumentación filológica, incapaz de confirmar o de invalidar, por extensa que fuera ésta, la hipótesis de lectura propuesta<sup>12</sup>. Ciertamente, podríamos recordar, por ejemplo, el carácter compuesto del adjetivo (formado del numeral *tres*, *tria* y del sustantivo *licium*, *-cii*) como factor responsable del virtual desplazamiento acentual *trilícem* → *\*trilícem* que es necesario suponer para llegar al resultado *\*trilce* (compárense, por ejemplo, los dobles *rezar/recitar*, *contar/computar* o *colgar/colocar*, fruto de la vacilante acentuación de los verbos derivados de que proceden), pero el trabajo del creador no es el del lingüista: lo contrario equivaldría a afirmar que el poeta no tiene derecho a manipular las palabras fuera de las estructuras sancionadas por la historia de la lengua. Baste señalar aquí que la configuración fonética del neologismo autoriza a reconocer el adjetivo *trilicem* como étimo posible del título, siendo así que la virtual evolución ulterior del vocablo (pérdida de la *m* final del acusativo y de la vocal postónica) es rigurosamente paralela a la de *salce* (< *salicem*) o a la de *calce* (< *calicem*), por no citar más que estos dos ejemplos.

Tómese partido por la etimología latina del título o por la crisis *triple* + *dulce*, ni la segmentación del neologismo *tri* + *lce* ni el valor numérico del segmento inicial, sufren cambio alguno: sólo cambia el sentido de la secuencia final, en la cual vendrían a superponerse el valor del adjetivo [*du*]lce y el del radical *-l[i]ce[m]*. Es cierto que el adjetivo *dulce*, declinado por Vallejo en todas sus formas (*dulzor*, *dulcera*, *dulzorado*, *dulcedumbre*, etc.), es un significativo clave de su discurso; pero, paradójicamente, no es en *Trilce* donde aparece con mayor frecuencia: las once apariciones del radical en el libro constituyen apenas la mitad de las que pueden detectarse en *Los heraldos negros*, y, con excepción de *Poemas en prosa*, puede advertirse su presencia a lo largo de toda la producción poética de Vallejo. No pretendemos, por tanto, sustituir el significativo *dulce*, que se encuentra parcialmente contenido en el segmento final del neologismo, por el significativo *licem*, evocador de la imagen del “lizo”, sino demostrar más bien que este último es tan pertinente y operatorio en el análisis como lo es el primero. Un rápido recuento de las palabras que se encuentran asociadas a la imagen del “li-

<sup>12</sup> Véase *supra*, nota 7.

zo” en el poemario permite constatar la superioridad cuantitativa de este campo léxico-semántico sobre el del adjetivo *dulce*. Del hilo a la cuerda, pasando por el cordel, la cinta, la correa, el lazo o el cable, el *licium* aparece en *Trilce* bajo sus formas más variadas: trenzado, anudado, entrelazado o deshilachado; concita toda una terminología tomada del arte del tejedor: operaciones concretas como el espadado, el cardado o la urdidura se encuentran en los poemas, sin olvidar las materias primas ni los productos del tejido, de los que el discurso establece un inventario singularmente nutrido (alpaca, sinamay, algodón, cáñamo, vicuña, lana, etc.). Un primer recuento de estos empleos —que será completado más adelante— permitirá que el lector se haga una idea de la importancia cuantitativa de este entramado léxico en la configuración de los poemas trílricos:

Son los nupciales trópicos ya *tascados* (IV)

*Hilo* retemplado, *hilo*, *hilo* binómico (XXIX)

...amenazas *tejidas* de esporas magníficas (XXXI)

Pugnamos *ensartarnos* por un *ojo de aguja* (XXXVI)

...son extrañas *máquinas cosedoras* (XLII)

a *cada hebra* de cabello perdido (LV)

*Flecos* de invisible *trama* (LVI)

Basta la mañana libre de *crinejas* (LXIII)

...de *correa a correhuela*

.....

¿no oyes *tascar dianas*?

.....

Oh si se dispusieran los táticos *volantes*  
para todas las *cintas* más distantes (LXV)

la dura *fibra*

que cantores obreros redondos *remiendan*  
con *cáñamo inacabable de innumerables nudos* (LXVI)

percibís la *sexta cuerda* (LXXV)

en las sequías de increíbles *cuerdas vocales*<sup>13</sup> (LXXVII)

<sup>13</sup> Se podría objetar a este ejemplo que *las cuerdas vocales* no tienen nada que ver con la imagen de *licium* que aparece en los demás versos citados. Ha

Imagen mítica de la creación, del devenir y de la fusión de contrarios, el arte del tejedor ocupa el centro de todo un simbolismo que, desde el hilo de Ariana hasta el hilo tántrico y desde el nudo de Isis hasta el nudo gordiano, no ha dejado nunca de alimentar la leyenda, el mito y el folclore. Pero constituye también, como ha señalado oportunamente Gilbert Durand, “una inmensa reserva de figuras”<sup>14</sup> de las que el lenguaje corriente ofrece un sinnúmero de ejemplos. Expresiones como “devanarse los sesos”, “hilar muy fino”, “atar cabos”, “hilvanar historias”, “poner en tela de juicio” o “andarse con tejemanajes” ilustran hasta qué punto las operaciones y los productos del tejido, a menudo asociados a los mecanismos del habla y del pensamiento, se encuentran arraigados en esta retórica de lo cotidiano. Pero tal vez sea en la imaginación metalingüística donde el arquetipo de la tejeduría esté más profundamente anclado. Así, por ejemplo, hablamos habitualmente del “cañamazo” o de la “textura” de una obra literaria, de la “trama” o del “entramado” de una novela, novela cuyo “desenlace” sólo resultará comprensible si hemos sido capaces de no perder el “hilo” o la “hebra” de la historia; cada día se “desatan” intrigas con la misma velocidad con que se “urden” sus tramas, se “anudan” o “reanudan” conversaciones y no vacilaremos en calificar de pura “sarta” de mentiras la “retahíla” de insultos de quien nos convierta en blanco de sus invectivas. Fabricadas por el lenguaje para designarse a sí mismo, todas estas locuciones hacen las veces de verdaderas meta-figuras. Algunas de ellas dan cuenta, por ejemplo, de la singular concepción que tiene el hablante del proceso de la comunicación verbal. En efecto, si lo contrario de la codificación es la descodificación —y no la destrucción del mensaje codificado—, muy distinta resulta la representación mental que del acto lingüístico se hace el hablante, para quien la actividad dialógica se construye como un “nudo” de palabras —especie de tela de Penélope— que deberá “hacer” o “deshacer”, según actúe como emisor o como receptor del mensaje: hablar es anudar palabras; desatarlas es comprender-

de observarse sin embargo que la palabra *cuerdas* debe leerse también aquí en su sentido de “lizo”, ya que el poema habla de unas cuerdas vocales “por las que... hay siempre que subir ¡nunca bajar!”, es decir por las que hay que “trepar”.

<sup>14</sup> *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1984, p. 371 (la traducción es mía).

las. De este modo, el hablante asimila la palabra tanto al tejido como a un hilado verbal imaginario, operaciones ambas complementarias, pero instauradoras de puntos de vista diferentes. En efecto, “tejer” palabras es evidenciar la coherencia del entramado discursivo ensamblado como un todo orgánico: lo opuesto recibe el nombre de “estilo deshilvanado”. Por el contrario, “hilar” palabras es poner de manifiesto la inesquivable linealidad del discurso, siempre filiforme y siempre unidireccional. Cada hablante dramatiza, a su manera y a su escala, el mito de las Parcas: hablar es decir el tiempo.

De esta y no de otra manera, ha de interpretarse, según creo, el étimo que reclamo aquí para el título del segundo libro de poemas de Vallejo. La labor del poeta consiste, en efecto, en “ligar” palabras y la del lector en “desligarlas” para leerlas. Impuesta por el título, la imagen del *licium* bien podría constituir el “hilo conductor” de los 77 poemas de *Trilce*, un hilo conductor cuya existencia ha sido negada por algunos críticos, para quienes la única ley del poemario sería la ausencia de toda ley<sup>15</sup>. La asociación tejido-escritura es explícita y constante en los poemas de *Trilce*. Catorce poemas nombran y ponen en relación ambas actividades, catorce poemas en los que la simple alusión a la práctica de la escritura basta para hacer que emerja hasta la superficie del discurso todo un vocabulario relacionado con el *licium* (vocabulario que, junto con los doce poemas anteriormente citados, invade más de la tercera parte de los poemas de *Trilce*):

La creada voz rebélase y no quiere  
ser *malla*, ni amor (V)

en mis FALSILLAS encañona  
el *lienzo*... (VI)

a *treintidós cables* y sus múltiples  
se arrequantan pelo por pelo  
soberanos belfos, LOS DOS TOMOS DE LA OBRA (IX)

<sup>15</sup> JUAN LARREA, por ejemplo, no ha dudado en afirmar que, en una obra como *Trilce*, Vallejo parece haberse propuesto “llevar el principio de antisistema a una aplicación poco menos que sistemática” (citado por A. Ferrari en “César Vallejo entre la angustia y la esperanza”, pról. a la *Obra poética completa*, Alianza, Madrid, 1982, p. 22).

CARILLA en *nudo*, *fabrida* (XII)

en la lengua que empieza a DELETREAR  
*los enredos de enredos de los enredos* (XX)

una *trenza* por cada LETRA DEL ABECEDARIO (XXIII)

Al rebufar el socaire de cada caravela  
*deshilada* sin americanizar

.....

Vienen entonces alfiles a adherirse  
hasta en las puertas falsas y en los BORRADORES (XXV)

El verano *echa nudo* a tres años  
que, *encintados* de cárdenas *cintas*, a todo  
sollozo

aurigan orinientos ÍNDICES  
de moribundas ALEJANDRÍAS

.....

*Nudo alvino deshecho...*

.....

*Deshecho nudo* de lácteas glándulas  
de la *sinamayera*  
bueno para *alpacas* brillantes (XXVI)

esta noche así, *estaría escarmenando*  
*la fibra* VÉDICA,  
*la lana* VÉDICA de mi fin final, *hilo*  
del diantre... (XXXIII)

...aquella núbil campaña *borda*

.....

sus PALABRAS tiernas

.....

...¡oh *aguja* de mis días  
*desgarrados!* se sienta a la orilla  
de una *costura*, a *coserme* el costado (XXXV)

*Laceadora* de inminencias, *laceadora*  
del PARÉNTESIS (XXXVI)

y cómo su *pañuelo* TRAZABA PUNTOS  
TILDES, a la MELOGRAFÍA de su bailar de juncia (XXXVII)

mordiendo el canto de las tibias *colchas*  
de *vicuña*...  
al aire nene que no conoce aún LAS LETRAS  
a pelearles *los hilos* (LII)

...después *deshiláchase*  
en no se sabe qué últimos *pañales*.  
Constelado de hemisferios de grumo  
bajo eternas américas INÉDITAS (LX).

Bien se ve: el texto poético remite a la práctica de su producción y reconstruye, en un singular juego de espejos, la historia de su nombre: *textum*, participio del verbo *texere* ‘tejer’. “Escribir —explica Pierre Fédida— es siempre llevar más allá —μεταφέρω— y también llevar volviendo: es metáfora la travesía cuyo movimiento escenifica el ir y venir del telar”<sup>16</sup>. Como el signo, incapaz de designarse a sí mismo —si lo hace, se convierte en un meta-signo incapaz a su vez de nombrarse a sí mismo...—, el *texto* cae en la trampa de su circularidad: se convierte en la metáfora de sí, es decir en una especie de autófora que restablece la significación primera de su nombre. Metaforizada para designar el producto de la escritura, la palabra “texto” no ha asumido su valor “propio” hasta que, progresivamente olvidada, la noción de “tejido” ha quedado evacuada de su semantismo: en efecto, ¿quién percibe hoy día el binomio léxico *textil/textual* como un doblete derivado de la misma raíz? La desmotivación del término es aquí el principal agente de su desmetaforización, una desmetaforización de que dan cumplida cuenta numerosas voces pertenecientes al vocabulario de la escritura. Si tomamos este léxico al pie de la letra, constatamos que está organizado como una red metonímicometafórica coherente y homogénea: voces como “libro” (del latín *liber* ‘parte interior de la corteza de un árbol’), “biblioteca” (del griego βιβλίον ‘corteza de papiro’), “antología” (del griego ἄνθος ‘flor’), “página” (del latín *pagina* ‘hilera de cuatro vides que forman un rectángulo’), “lectura” (del latín *legere* ‘recolectar’) o “verso” (del latín *versus* ‘surco hecho en la tierra’), por no ci-

<sup>16</sup> *L’absence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 36 (la traducción es mía).

tar sino las más representativas, proceden sin excepción de un vocabulario —botánico o agrícola— sin conexión aparente con el universo de la escritura. Como si no hubiera más que fórmulas indirectas, tangenciales o transpuestas para nombrarla, la escritura acuña sus figuras para hablar de sí. En la práctica de la denominación oblicua es donde ha de buscarse la esencia del lenguaje: ella determina la singularidad de su artífice, que sólo sabe hablar haciendo uso de parábolas y ha perdido la facultad de hablar en sentido “propio” y de llamar a las cosas por su nombre, como recuerda Vallejo en uno de sus *Poemas*:

¿Quién no se llama Carlos o cualquier otra cosa?  
 ¿Quién al gato no dice gato gato?  
 ¡Ay, yo que sólo he nacido solamente!  
 ¡Ay, yo que sólo he nacido solamente!  
 “Altura y pelos”, *Poemas humanos*.

La escritura lleva a cabo todo un trabajo de motivación que, programado desde el título del libro, persigue en primer lugar la reconstrucción etimológica de su nombre. Fruto de la erosión artificial de un étimo real, la palabra *Trilce* instaaura una equivalencia absoluta entre la acción de tejer (actividad “textil”) y la acción de escribir (actividad “textual”), equivalencia en que insistirán, amplificándola, numerosos poemas del libro. De ellos, analizaremos en detalle aquí tres textos particularmente relevantes, empezando por los versos inaugurales de *Trilce* XXIII:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos,  
 pura yema infantil innumerable, madre.  
 Oh tus cuatro gorgas asombrosamente  
 mal plañidas: tus mendigos, madre.  
 Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto,  
 y yo arrastrando todavía  
 una trenza por cada letra del abecedario.

Pese a la disparidad métrica de estos versos, puede percibirse, desde la primera lectura, la simetría estructural de las dos estrofas de que consta, ambas nominales, predominantemente vocativas y regidas por el mismo orden ternario. La triple llamada a la madre que configura la primera estrofa se ordena según una perspectiva singularizadora que lleva del elemento

más indeterminado referencialmente al más determinado. Cada vocativo aporta una nueva precisión al anterior, restringiendo así su campo referencial hasta su completa elucidación. El núcleo sintáctico del primer vocativo, *tahona estuosa*, establece de entrada una equivalencia entre la imagen alimenticia que sugiere el sintagma y el referente femenino —todavía desconocido— al que remite su morfología. Por su parte, la actualización del deíctico de tercer grado *aquellos* ofrece la primera indicación de la regresión temporal de que será escenario todo el poema. El segundo vocativo, *pura yema infantil innumerable*, el cual, por su triple adjetivación incidente a un solo y único sustantivo, pone de nuevo en escena el esquema ternario, delimita con precisión el espacio de la regresión anunciada en el verso anterior por el demostrativo; la lejanía de *aquellos mis bizcochos* no es más que un efecto de la lejanía de los recuerdos de infancia: *pura yema infantil*. Por último, el tercer vocativo, el sustantivo *madre*, despeja definitivamente la incógnita asociando la regresión al espacio materno. En perfecta simetría con el dístico de apertura, en que se hace la presentación de la madre, la segunda estrofa corresponde a la presentación de los hijos, presentación igualmente desarrollada en tres tiempos. Ha de observarse que el desplazamiento referencial que lleva de la designación de la madre a la de los hijos explica no sólo el corrimiento gramatical de la primera a la segunda persona (*mis bizcochos* → *tus cuatro gorgas*), sino también el cambio de perspectiva a que está sometida la imagen del alimento materno. En efecto, a la *tahona* del primer verso, que evoca la elaboración del alimento, el quinteto le contesta con la palabra *gorgas* que remite al acto alimentario y en la que convergen dos significados, aunque contiguos, diferentes: el sentido actual de ‘alimento de las aves de cetrería’ y el original, impuesto por el étimo latino del que procede: el sustantivo *gurgam* ‘garganta’. El segundo vocativo, *tus mendigos*, destruye por completo el proceso metonímico emprendido en el verso anterior: humanizados, los cuatro halcones se convierten en cuatro mendigos que, anónimos hasta este verso, serán nombrados explícitamente en el enunciado final: *las dos hermanas... Miguel... y yo...* Puede notarse, una vez más, la preponderancia del orden ternario, que impone una redistribución de los cuatro referentes de la enumeración, comprimida en tres únicos sintagmas nominales paralelos (nombre + complemento): a) *las dos hermanas* + últi-



mas, b) Miguel + que ha muerto, y c) yo + arrastrando una trenza por cada letra del abecedario.

Como puede verse, el tres domina la configuración del discurso. Derivado del latín *trina*, el sustantivo *trenza* pone de nuevo al lector en presencia de un orden ternario que, formulado en el poema como una especie de teorema numérico-literario, se materializa bajo la forma del misterioso alfabeto “elevado al cubo” al que aluden los dos últimos versos: “y yo arrastrando todavía/ una trenza por cada letra del abecedario”.

¿Cuál es la significación que encubren estos enigmáticos versos? Señalaremos, en primer lugar, que el sustantivo *trenza* podría estar empleado aquí en su acepción americana de ‘pelea’ o ‘lucha cuerpo a cuerpo’. Desde esta óptica, el adverbio *todavía* estaría indicando que el joven Vallejo —el menor de once o tal vez doce hermanos— era tan niño en la época a que se remontan los recuerdos evocados en el poema que no sabía leer aún: el aprendizaje de cada nueva letra estaría asociado a una especie de combate del niño en pugna con el abecedario. Confirman esta lectura los versos finales de *Trilce* XX, donde reaparece la imagen del niño que aprende dificultosamente a deletrear las palabras: “La niña en tanto pónese el índice/ en la lengua que empieza a deletrear/ los enredos de enredos de los enredos”.

Ahora bien, el verbo *arrastrando* incita también a tomar en un sentido estrictamente literal el sustantivo *trenza*, que, haciéndole eco al título del poemario, establece una nueva ecuación entre el lizo y la escritura, aquí figurada como una especie de “trenzado alfabético”. No creo, sin embargo, que sea necesario pasar por una interpretación simbólica o metafórica para elucidar el “referente” de estos versos, que bien podrían aludir a un objeto en que coincidieran escritura, lectura y cálculo (*letra-abecedario-trenza*), es decir un texto que, de alguna manera, se “escribiera” y se “cifrara” a la vez que se “trenzara”.

Este objeto —como se habrá reconocido— no es otro que el quipu inca, instrumento tradicionalmente asimilado a la escritura, dada su facultad para transmitir informaciones según el color y la cantidad de cuerdas de que constaba éste, según el tipo, la posición y el grosor de los nudos hechos a las cuerdas y según la distancia que los separaba<sup>17</sup>. Si mi hipótesis es correcta, el último verso de la estrofa transcrita debe leerse literal-

<sup>17</sup> No es imposible que Vallejo haya conocido el *chimpi*, descendiente directo del *quipu* inca, todavía vigente entre ciertas comunidades indígenas.

mente por cuanto en él se establece, mediante la imagen del quipu, una equivalencia absoluta entre la “trenza” y el “abecedario”. Tanto por su función como por su funcionamiento, el quipu es tal vez el único objeto escriptorio digno de la denominación de “texto”, ya que lo “textil” y lo “textual” se hallan tan indisolublemente imbricados en él que la acción de “tejer” y la acción de “escribir” se dan de manera rigurosamente simultánea. La imagen de la trenza aparece como representación emblemática del trabajo de reconstrucción etimológica emprendido por la escritura ya desde el título del libro. Etimología e historia se dan la mano, sentando las bases de un discurso que, ubicado en la confluencia —en el “nudo”— entre la arqueología de la escritura y la escritura de la arqueología, nace del cuestionamiento directo del texto y de su proceder. Este quipu, que inscribe la escritura poética en la Historia, haciendo de él la “historia” del texto que lo designa, este quipu, cuyo nombre se encuentra silenciado aquí, pero cuya imagen empa en su totalidad la fibra textual del poema, será nombrado y descrito con todo lujo de detalles algunos años más tarde en el relato de Vallejo *Hacia el reino de los Sciris* (1924-1928):

Y el aterrorizado quechua, en quien ardía la pavesa desconocida, la mecha intermitente de los astros, habló, abatiéndose a pausas, en una especie de sublime agonía: —*Veo quipus enredados, como anonadadas serpientes... Uno de los cordones va creciendo y anudándose a los tabernáculos de Coricancha; es rojo como un arroyo de sangre. También se anuda a los malaquis y a las momias de los emperadores...*<sup>18</sup>

El poema LII proporciona una prueba adicional que consolida mi hipótesis. Como en *Trilce XXIII*, el texto es el escenario de una regresión temporal de la voz enunciadora, una voz que va a evocar, sucesivamente, la imagen de la madre nutricia

Sobre el quipu y el chimpú pueden consultarse los interesantes trabajos de GEORGES IFRAH, *Histoire universelle des chiffres*, Seghers, Paris, 1984, pp. 101-107 y “Cordes à compter”, *Le courrier de l'UNESCO*, febrero de 1982, 24-25; LOUIS BAUDIN, *La vie quotidienne au temps des derniers Incas*, Hachette, Paris, 1955, pp. 108-110; E. T. HAMY, “Le chimpou”, *La nature*, 1892, núm. 21. Debe señalarse la interesante reseña de RAFAEL VARÓN GABAI (sobre el ensayo colectivo *Quipu y yupana. Colección de escritos*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Lima, 1990), aparecida en *Humanitas* (Lima), octubre-diciembre de 1991, núm. 20, 131-138.

<sup>18</sup> *Obras completas*, Laia, Barcelona, 1980, t. 2, p. 142.

(cantora... cólera materna), la de los hijos (*nosotros reiremos a hurtadillas*) y la del alfabeto (b de baldío, v dentolabial), este último asociado, una vez más, al *licium* —presentado aquí en forma de hilos— y al niño que todavía no sabe leer: “al aire nene que no conoce aún las letras/ a pelearles los hilos”.

El paralelismo entre los dos textos no puede sino sorprender; obsérvese, sin embargo, que el discurso ha sometido aquí el sustantivo bisémico *trenza* a una especie de escisión verbal, ya que los dos significados del sustantivo (el de ‘conjunto de hilos o cuerdas entretreídos’ y el de ‘combate’) se encuentran vehiculados por dos significantes diferentes: *hilos* y *pelearles*. La lectura queda, pues, asociada de nuevo a un combate ficticio entre el niño, atrapado en las “redes” del alfabeto, y las letras. Si se me permitiera recurrir, no a los significantes presentes en el texto, sino a los significados implicados por él, diría que en *Trilce* XXIII y en *Trilce* LII Vallejo no hace sino jugar con una paronimia tácita entre el significante *lizo* ‘hilo’ y el significante *liza* ‘combate’, paronimia amplificada en este último poema por los significantes *pelearles* e *hilos*. El esquema siguiente da cuenta de las analogías que vinculan los dos textos descritos:

<i>Trilce</i> XXIII	<i>Trilce</i> LII
trenza < “lucha” “trenza”	pelearles hilos
cada letra del abecedario	las letras
todavía	aún
yema infantil	aire nene

Igualmente interesantes a este respecto resultan las primeras estrofas de *Trilce* XXVI, donde, aunque velada, la alusión al quipu me parece indiscutible:

El verano echa nudo a tres años  
que, encintados de cárdenas cintas, a todo sollozo,  
aurigan orinientos índices  
de moribundas alejandrías  
de cuzcos moribundos.

Nudo alvino deshecho, una pierna por allí,  
más allá todavía la otra,  
desgajadas,  
péndulas.

Deshecho nudo de lácteas glándulas  
de la sinamayera,  
bueno para alpacas brillantes,  
para abrigo de pluma inservible  
¡más piernas los brazos que brazos!

El trabajo “arqueológico” iniciado en *Trilce* XXIII y LII se prolonga en estos versos: a la imagen del quipu (voz que, en quechua, significa “nudo”), que se impone poderosamente al lector desde las primeras líneas del poema, vienen a añadirse aquí una referencia explícita a la capital del imperio inca —*cuzcos moribundos*— y una referencia implícita a la técnica de fabricación de tejidos de pluma —*abrigo de pluma*—, técnica en la que, como en materia de producción textil en general (*sinamayera*, *alpacas brillantes*), los incas sobresalían de manera especial (cf. *Trilce* LX: “bajo eternas américas inéditas, tu gran plumaje”). Pero, antes de proceder al estudio del texto, conviene hacer algunas aclaraciones sobre la naturaleza y el funcionamiento del quipu, imagen axial del poema. Sabemos que estas cuerdecillas anudadas, que a menudo hacían las veces de calendario, servían de soporte “escrito” a la representación de dos tipos de informaciones, numéricas unas —expresadas por los nudos— y nocionales otras —expresadas por los colores de las cuerdas. Pero interesa sobre todo recordar aquí que el manejo de este singular instrumento estaba sometido a una serie de reglas: las mismas que, transliteradas, parecen regir la lectura del poema. En efecto, en virtud de lo que podríamos llamar un fenómeno de “digrafía nodal”, el quipu permite expresar el mismo valor matemático de dos maneras diferentes, según se tome en consideración la cantidad de nudos hechos en la misma cuerda o la cantidad de cuerdas reunidas por el mismo nudo (el valor “tres”, por ejemplo, podía expresarse haciendo tres nudos al mismo lizo o atando tres lizos con el mismo nudo). Si nos atenemos al sentido estricto y literal de estos versos (en los que se hace referencia a tres cuerdas diferentes —*tres años... encintados*— reunidas por un mismo nudo —*echa nudo*—), vemos que es la segunda modalidad de “lectura” del quipu la que se evoca en el poema. Sin embargo, si consideramos global y linealmente los quince versos transcritos, observamos que la palabra *nudo* aparece tres veces sucesivas al comienzo de cada una de las tres oraciones de que constan las dos estrofas. La topografía del texto nos pone en presencia de tres “nudos” léxicos unidos

por un solo y único hilo: el del discurso. Cada uno de estos tres nudos constituye una encrucijada referencial, semántica, retórica y tipográfica, una especie de “nudo de nudos” que el lector deberá desatar para despejar su sentido.

Primer nudo: “El verano echa *NUDO* a tres años...” El verso es escenario de una serie de corrimientos (organizados conforme al esquema de lo que la retórica tradicional designa con el nombre de hipálage), en virtud de los cuales la acción de “echar nudo” se imputa a un sujeto inanimado (no es una persona, sino el verano, quien *echa nudo*), acción a la que se asigna un objeto igualmente desviado (no se *echa nudo* a tres cintas, sino a tres años).

Segundo nudo: “*NUDO* alvino deshecho...” El nudo “cordal” del verso anterior se convierte aquí en nudo “anatómico” (el adjetivo *alvino* designa lo referente al bajo vientre). Deshecho, el *nudo alvino* declara el estado de desmembramiento externo e interno de un cuerpo del que el discurso no nombra más que las vísceras y las piernas: *desgajadas/péndulas*. El paso del primer nudo al segundo deja traslucir una especie de transfusión entre la imagen corporal aquí evocada y la imagen remanente de la cuerda que sigue operando, de modo latente, en estos versos. En efecto, si no hay verdadera incompatibilidad semántica entre el sustantivo *pierna* y los dos adjetivos que lo califican, las voces *desgajadas* y *péndulas* parecen más indicadas para caracterizar un conjunto de *cuerdas* que para calificar un sustantivo como *piernas*.

Tercer nudo: “Deshecho *NUDO* de lácteas glándulas/ de la sinamayera...” El discurso lleva al límite la desarticulación iniciada en los versos anteriores —“¡más piernas los brazos que brazos!”—, a la vez que somete a un nuevo desplazamiento el centro de la imagen corporal, aquí figurada como un segundo nudo anatómico evocador de las glándulas mamarias. Sin embargo, la doble referencia a la alpaca y al sinamay indica que este tercer nudo debe leerse también, como los dos anteriores, literalmente en su sentido de “lazo o trabazón hecha a una cuerda”.

El texto encuentra así una proyección vertical en el trazado horizontal de su escritura. En efecto, la triple actualización del significante *nudo* que sólo puede percibirse verticalmente (vv. 1, 7 y 11) y, sobre todo, el sangrado tipográfico que presentan varios versos particularmente breves dispuestos según un eje vertical regular (el poema contiene ocho en total), incitan a ver, dibujado dentro del poema, un segundo texto inscrito ver-

ticamente dentro del entramado horizontal del primero. El texto espacializa de este modo por su verticalidad el co-texto que lo interpola, invitando al lector a leer de arriba abajo, como si de un quipu se tratara, los tres nudos que articulan el discurso: “El verano echa *nudo* a tres años/.../ *Nudo* alvino deshecho/.../ Deshecho *nudo* de lácteas glándulas”.

La lectura de este “quipu” permite constatar que cada nudo funciona dentro del poema como un centro neurálgico de conexiones intratextuales. En efecto, el nudo declara el estado funcional de las tres imágenes aquí convocadas por la escritura poética, a saber: el tiempo (*El verano echa nudo a tres años*), el cuerpo (*nudo alvino, lácteas glándulas*) y la escritura (*orinientos índices*). No creo preciso insistir, a propósito de esta última, en la construcción quiástica que, orquestada por el sintagma *orinientos índices* (posible alusión a los catálogos de biblioteca raídos), pone en relación de equivalencia los dos miembros de la yuxtaposición *moribundas alejandrías/ cuzcos moribundos*, equivalencia que convierte los archivos cuzqueños donde, celosamente guardados por los “quipucamayocs”, se hallaba reunida la masa preciosa de los quipus del imperio, el equivalente peruanizado de la no menos mítica biblioteca de Alejandría, la cual, a su vez y tal como queda sugerido por el adjetivo *ori[ni]ent[os]*, no sería más que su versión “oriental”. En lo que respecta a las otras dos imágenes centrales del poema (temporal y corporal), bastará con decir que la presencia en el poema de todo un léxico mortuorio (*moribundos, sollozos, tristura, dolían*), la alusión al alimento materno (*lácteas glándulas*), así como la actualización singularmente reveladora del sustantivo *hospicios*, permiten leer el poema como un canto fúnebre dirigido a la madre difunta, una madre a quien la muerte ha deshecho los nudos de la fecundidad (*nudo alvino*) y a quien ha privado para siempre de su poder nutricional (*deshecho nudo de lácteas glándulas*).

Por lo expuesto, no creo que sea caer en la especulación afirmar que Vallejo pudo escribir el poema en 1921, es decir tres años después del fallecimiento de su madre, el 8 de agosto de 1918, y por tanto en verano, tal y como se afirma en el primer verso del poema. A caballo entre dos escrituras, la una de “cifras” y la otra de “letras”, las tres cintas cárdenas de este quipu enlutado (o, para ser exactos, de medio luto, dados los tres años transcurridos) remiten a aquel alfabeto “exponencial” mentado en *Trilce XXIII* y presentado en forma de “trenza”, y a los tres lizos etimológicamente evocados en el título del poe-

mario (recuérdese el verso “tus *lutos trenzan* mi gran *cilicio*” del poema *Nervazón de angustia*<sup>19</sup>). Unidos por el mismo segmento trilitero *t-r-c* (TRilCe, TRenZa, TRes Cintas), estos tres significantes esbozan las primeras líneas de una cábala poética de la que el poemario en su totalidad se convertirá en campo de experimentación. Las tres hipótesis de lectura de la palabra *Trilce* que se han barajado hasta aquí (la primera basada en el adjetivo *triple*, la segunda en el adjetivo *triste* y la tercera en el adjetivo *terliz*) parecen resolverse y “anudarse” en las líneas finales del “poema en prosa” *La violencia de las horas*, en que Vallejo evoca el luctuoso mes de agosto —verano fatídico— que, “echando nudo” a tres años diferentes, se llevó fatalmente a su hermana María primero, a su hermano Miguel después (el 22 de agosto de 1915) y a su madre por último: “*Murió* en mi revólver *mi madre*, en mi puño *mi hermana* y *mi hermano* en mi víscera sangrienta, *los tres ligados* por un género *triste de tristeza*, en el *mes de agosto* de años sucesivos”.

Concluiré este análisis con la lectura de *Trilce* XXXIII. (Nótese la presencia emblemática del tres en el título del poema) donde la regresión temporal aparece específicamente asociada a la actividad del hilado:

Si lloviera esta noche, retirárame  
de aquí a mil años.  
Mejor a cien no más.  
Como si nada hubiera ocurrido, haría  
la cuenta de que vengo todavía.

O sin madre, sin amada, sin porfía  
de agacharme a aguaitar al fondo, a puro  
pulso,  
esta noche así, estaría escarmenando  
la fibra védica,  
la lana védica de mi fin final, hilo  
del diantre, traza de haber tenido  
por las narices  
a dos badajos inacordes de tiempo  
en una misma campana.

<sup>19</sup> Cf. también el verso “Y de tus trenzas fabrican sus cilicios” del poema “Retablo”.

Haga la cuenta de mi vida  
o haga la cuenta de no haber aún nacido  
no alcanzaré a librarme.

No será lo que aún no haya venido, sino  
lo que ha llegado y ya se ha ido,  
sino lo que ha llegado y ya se ha ido<sup>20</sup>.

A diferencia de los poemas anteriores, la regresión temporal trasciende el espacio biográfico del yo, para situarse en un lugar fuera de la memoria y en un tiempo fuera de todo lugar. Desencadenado por la imagen de la lluvia (cf. *Trilce* LXVIII: “y llueve más de abajo ay para arriba”), el salto temporal hacia atrás implica dos movimientos de signo contrario: una retrospcción, que sitúa la voz enunciativa en un pasado remoto, y una prospcción que, dentro del espacio regresivo, vuelve a poner el tiempo en marcha en dirección al presente. El yo regresivo debe enfrentarse a la monovectorización del tiempo, pues no ignora, en el momento en que declara “retiraríame... a mil años./ Mejor a *cien* no más”, que, sea cual sea el lapso de tiempo abarcado por la regresión, el tiempo, después de cien años o de mil, acabará devolviéndole inevitablemente al presente del que desea sustraerse. El morfema condicional *si* con que se abre el poema tiene por función indicar lo irrealizable de semejante salto temporal. Es él quien fija y determina la sintaxis de todo el texto, convocando masivamente en el discurso verbos en condicional o en subjuntivo. Esta imposibilidad, el discurso la declara también léxicamente en el verso “Haga la cuenta de mi vida,/ o haga la cuenta de no haber aún nacido”, en donde la imagen imposible de un tiempo bidireccional se desvanece, hasta anularse, a medida que el discurso la designa: *no alcanzaré a librarme*. Un juego anfibológico se encarga de subrayar este proceso, efectuando un salto cualitativo entre el primer *haga la cuenta*, tomado en su acepción de “calcular”, y el segundo, tomado en su sentido de “imaginar, suponer, admitir”, y transformando la computación (*haga la cuenta de mi vida*) en pura suputación (*haga la cuenta de no haber aún nacido*).

Al término de esta regresión, el sujeto ve transformarse amenazadoramente el futuro en presente primero, y en pasado

<sup>20</sup> Para un estudio más detallado de esta última estrofa remitimos al lector a mi estudio “Lecture de *Trilce* XXXIII”, *LNL*, 1986, núm. 257, 61-74.



después: para darse una representación sensible de esta cuenta atrás (*haría la cuenta de que vengo todavía*), se imagina desenmarañando hebras de lana (*escarmenando la lana*) y fabricando hilo, un *hilo del diantre* que él acabará cortando (*fin final*) en el momento de la colisión entre los dos tiempos, a imitación de las hilanderas míticas, pero a imagen también de la “anciana pensativa” del poema *Nostalgias imperiales*:

La anciana pensativa, cual relieve  
de un bloque pre-incaico, *hila que hila*,  
en sus dedos de Mama *el huso leve*  
*la lana gris de su vejez trasquila*.

(Recuérdese el poema “Deshora” de *Los heraldos negros*, donde puede leerse: “Yo sé que estabas en la carne un día/ cuando yo hilaba mi embrión de vida”).

Pero este “hilo védico” es, ante todo y sobre todo, un “hilo de palabras”: *fin final, hilo*. No es preciso insistir, por lo demás, en la importancia del simbolismo del hilo, de la cuerda y del tejido en general en la tradición védica —piénsese, por ejemplo, en Varuna, dios nocturno del cielo, frecuentemente representado con una cuerda en la mano, cuerda que, por vínculos que sólo él puede deshacer, “garantiza los pactos y mantiene a los hombres en la red de sus obligaciones”<sup>21</sup>—, y, muy especialmente, en los *Upanishad*, donde el hilo (*sûtra*) aparece como símbolo ascensional recurrente. Pero más allá de las distintas implicaciones simbólicas que reviste, la simple mención de los textos sagrados hindúes es de por sí significativa. En efecto, nombrar los *Vedas* es remontarse a un tiempo infinitamente más remoto que aquél al que apunta la regresión del yo: nombrar los *Vedas* es remontarse, sencillamente, hasta los orígenes de la escritura. Una escritura que reconstruye su genealogía, a la vez que el sujeto, desenredando la lana e hilándola, escribe la historia de su temporalidad. Una escritura algebraica que, también aquí, incorpora el dualismo esencial lectura/cálculo. Una escritura etimológica, en suma, que ostenta la opacidad de la materia prima con que trabaja y que nombra su práctica. Escribir es trabajar las palabras, darles forma en el texto, desenmarañar las letras para disponerlas en la hoja blanca, trenzar fragmen-

<sup>21</sup> JEAN CHEVALIER, et ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1986, p. 570 (la traducción es mía).

tos de discurso para alinearlos formando versos: escribir es escarmenar el lenguaje fragmentándolo y declinándolo en verso o, como diría Isidoro de Sevilla, *es-CARMEN-ar* el hilo del discurso, como quien carda una madeja de lana.

No he encontrado mejor comentario para ilustrar la práctica remotivadora de una escritura regresiva como la de Vallejo, que una etimología no menos remotivadora del polígrafo sevillano. Sirva ésta de conclusión al estudio de este poema:

Se da el nombre de *carmen* (poesía) a todo lo que está contenido en versos. Unos piensan que este nombre tiene su origen en que se declama *carptim* (por partes) —de donde hoy decimos *carminare* a la operación de cardar la lana que previamente han ido seleccionando los que la lavan—; otros, en cambio, opinan que se debe este nombre a que los que cantaban poemas *carere mentem* (estaban locos)<sup>22</sup>.

Volvamos ahora al título del poemario. Según ha podido observarse, el adjetivo latino *trilicem*, aquí propuesto como posible matriz etimológica del título, explica y motiva la configuración del discurso trícico, a la vez que erige la escritura, asociada a la imagen autóctona y matricia del quipu, como referente arqueológico del discurso vallejiano. Si, adaptando la afortunada expresión de Jean Paulhan en el título de su ensayo *La preuve par l'étymologie*, hubiera que aportar la “prueba” de la etimología defendida, diríamos que estamos en condiciones de ofrecer aquí no una sino dos pruebas distintas y complementarias de su pertinencia: la *prueba por la etimología*, ya que, como se ha visto, la evolución *trilicem* > *\*trilce*, aunque virtual, se ajusta con rigurosa exactitud a las leyes evolutivas de la fonética castellana, y la *prueba por el anagrama*, puesto que el resultado “natural” de *trilix*, el adjetivo castellano *terliz*, permite obtener, combinando en otro orden los seis fonemas de que consta, la misma palabra *Trilce* que da título al libro. Óptese por la demostración etimológica o por la anagramática, los dos caminos conducen, diríase inexorablemente, al mismo significante: *Trilce*, nombre, compendio y cifra de la escritura poética de Vallejo.

FEDERICO BRAVO  
 Université de Bordeaux III

<sup>22</sup> *Etymologiarum*, I, 39, 4.