

SEXO Y POESÍA: "TRILCE XXXVI"¹

Jorge Guzmán

Departamento de Estudios Humanísticos
Universidad de Chile

Del examen de los poemas de César Vallejo (CV), se desprende una conclusión que coincide con la percepción famosa de su dificultad, pero que refrenda algo más, habitualmente destacado por otras razones: es lírica sumamente insólita la del gran poeta peruano. Y lo es, porque aun los poemas cuya matriz o cuyo modelo están cargados de poderosa afectividad, son exploraciones decididas del sentido de las palabras, es decir, provienen de una intencionalidad de las que en otras culturas producen pensadores. Probablemente ese objetivo es parcialmente responsable de lo ascético que se yergue en sus textos y que la crítica ha notado, refiriéndolo, no sin una razón última, a su relación con el Perú indio. La relación, sin embargo, a nuestro juicio no es directa, sino que pasa por la mesticidad. No puede extrañar que los textos poéticos pertenecientes a una comunidad bicultural, si tienen la gruesa relación con la realidad que nunca falta a la gran poesía, consistan justo en el examen de las palabras que valen más opuestamente en cada uno de los dos códigos. Desde esta perspectiva, los textos poéticos de CV son una cuidadosa encuesta, conducida bajo el signo de dolor, de los sistemas descriptivos correspondientes a las palabras que los forman; y a menudo los poemas no son otra cosa que esa exploración, en especial cuando se trata de palabras de esas centrales a nuestra cultura: amor, muerte, arte, hombre, mujer, etc. Nada se da por establecido. Y menos que nada la propia actividad escritural que los

¹Este es el cuarto capítulo de un libro sobre la poesía de César Vallejo, en proceso de revisión final para su publicación, y cuyo título provisional es *Contra el secreto profesional*. El método de análisis utilizado es el de Michael Riffaterre, mayormente en *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London: Indiana University Press, 1978. Como se notará, sin embargo, algunas de las estricteces con que ese método se autolimita no están respetadas aquí.

Los poemarios de CV serán citados por iniciales: LHN para *Los heraldos negros*; TR para *Trilce*; PEP para *Poemas en prosa*; PH para *Poemas humanos* y ESP para *España, aparta de mí este cáliz*.

produce. Pero al estudiar esa encuesta, va transformándose en convicción la hipótesis de que el dolor que la sella es simplemente otro aspecto de lo que la motiva: la mesticidad.

Nosotros hemos especificado la muy vaga noción de mesticidad como la vigencia en nuestros países de la categoría blanco/no blanco. Ciertamente que de esa vigencia proviene el trabajo textual que quiere indagar el significado de las palabras en los poemas. Tal indagación es la norma en todos los poemas que hemos examinado y ocurre siempre asociada a tres componentes: la presencia de la categoría blanco/no blanco, la presencia del autor en el texto y la atribución a ese autor de predicados de no blancura.

Uno de los poemas en que eso ocurre es TR XVIII. El texto incluye a su autor con los predicados propios de "mestizo". Esta ocurrencia es de las más interesantes en la obra poética de CV, porque extiende hasta el título de todo el poemario la presencia del autor en el origen de los textos. Todos conocemos el repetido cuento de las *tres* libras que habría costado reimprimir las primeras carillas para cambiar el seudónimo César Perú que CV había decidido usar para el libro, que iba a intitularse *Cráneos de bronce*². Lo cual, como propuso Larrea en una primera consideración detallada, tiene la virtud de llamar la atención sobre el número *tres*. Esa explicación de Larrea, ofrece un argumento formal impecable: "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*"³. La idea de Espejo, además, de que el título proviniera exclusivamente de una broma, no le sonó aceptable a Larrea, quien propuso, en un ensayo posterior⁴, que el título era uno de los que según el propio Espejo tenía pensados desde antes Vallejo, y por el cual se decidió a última hora.

Parece difícil no relacionar el título del libro con TR XVIII. Cuando lo leímos, hallamos que "dos" era signo expreso de la relación madre-hijo en ese poema. Su enrevesado remate⁵ se deja leer refiriéndolo al

²Cf. Xavier Abril, *Vallejo*. Buenos Aires: Eds. Front, 1958, pp. 126 s. También en Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre*. Lima. Ed. Juan Mejía Baca, p. 108 s.

³Cf. Juan Larrea, "Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo", *Aula Vallejo*, 2-4, pp. 241-243.

⁴J. Larrea, "Respuesta diferida", *Aula Vallejo*. N°s 8-10 (1971), pp. 327 s.

⁵La última estrofa dice:

19. Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre.

código que en el tiempo de CV atribuía a "diestra" como predicado preferente "escribir". En TR XVIII, la "diestra" del hablante es metáfora de la unidad dual del hablante y su deseada "libertadora" (figura materna), y se alza "en busca del terciario brazo". La relación entre la partícula "ter-" de "terciario" y la partícula "tri" de *Trilce* se impone por sí misma, especialmente en atención a todos los poemas que en LHN y TR incluyen al autor expresamente en el texto. Esta lectura muestra, entonces, que en el mismo título del libro se encuentra el movimiento significativo del texto hacia su autor. O mejor dicho, que en la matriz general de los poemas de *Trilce* está textualizado el autor y en relación con el número tres, sobre lo cual volveremos.

"Trilce XXXVI" merece examen detallado porque la crítica ha querido ver en él algo así como una poética de *Trilce*, y a nuestro análisis aparece que, para que opere la semiosis, la lectura tiene que hallar sus productores intertextuales en los campos del sexo y de la obra de arte. La confluencia inesperada de estos dos campos produce un resultado de asombrosa contemporaneidad. Después de que Derrida desarrolló el concepto de desconstrucción, nuestro poema simplemente no puede leerse sin que resulte afectado por el concepto derridiano, y afectado de esa manera que en otros tiempos hacía los críticos hablar de *adelanto* o de *precursor*. Por otro lado, esta curiosa *universalidad* que por ahí adquiere nuestro poema es una enérgica llamada a la reflexión. ¿De qué proviene esa coincidencia entre un poema producido por un escritor del Perú serrano y la orientación que actualmente muestra ese pensamiento del desarrollo que un mayor número de académicos y de escritores cultos aceptan? Varios estudiosos de CV han concluido en que la fuente es una flotante genialidad del peruano, que por vías desconocidas le habría dado esotérico acceso al futuro europeo y norteamericano. Creo que a los intereses teóricos, existenciales y hasta políticos de la región, conviene mantener la más difícil, pero más productiva, visión opuesta: la de que siendo verdad que todo texto es legible desde cualquier posición teórica, también es verdad que no toda lectura tiene igual valor. Las hay, y son las que prevalecen enormemente, que enajenan lo que leen. Por eso, la reorientación de los hallazgos teóricos del desarrollo hacia lo diferencial nuestro (eso que todos entusiasta o despreciativamente ven, menos nosotros mismos), es la única manera de salvar, en vistas al futuro, lo que va quedando de cultura regional, cuando la América española está empezando a rezarle a un Jesucristo rubio y se avergüenza abiertamente de hablar español.

De otro modo, seguirá produciéndose ese fenómeno, ya naturalizado entre nosotros y en virtud del cual los textos regionales al triunfar en el mercado o en la academia internacional, se enajenan. Los ejem-

plos de Gabriela Mistral, de Juan Rulfo, de Joao Guimaraes Rosa, de Gabriel García Márquez, están a la mano para probar que las mejores obras regionales sufren un proceso de transnacionalización que, después de muy pocos estudios críticos, las desarraiga y las transplanta en otro suelo histórico, donde pasan a formar parte del discurso desarrollado. La exportación ocurre incluso cuando en los textos originales hubiera estado inscrita una oposición enérgica a esa expropiación. Ocurre, además, que los nuevos sentidos que así adquieren, a menudo muy ajenos a la comunidad productora, son importados luego por esa misma comunidad, que así sufre de la más extrema alienación que pueda concebirse, casi comparable a una sicosis. Veremos que en TR XXXVI, la matriz *presencia de lo ausente*⁶ (legible ciertamente en el código derridiano, es decir, uno de los códigos euro-norteamericanos actuales), proviene de muy otra fuente, del código peruano mestizo, concretamente de la palabra "madre".

Trilce XXXVI:

- Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
5. de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!
- ¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas pululando
entrañada en los brazos plenarios
10. de la existencia,
de esta existencia que todavía
perenne imperfección.
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
15. a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilos, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.
20. Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan

⁶Veremos más abajo, que esta proposición es una reescritura de la verdadera matriz.

25. en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!
- Tal siento ahora al meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
20. en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.
- ¡Ceded al nuevo impar
35. potente de orfandad!

La lectura que presentaremos pone a este poema en una posición central a nuestra interpretación mestiza de los textos de CV. Como se verá, él es el punto de cruce de los componentes más importantes entre los que hemos venido destacando en las lecturas anteriores. Contra lo que ha sostenido la crítica, este texto es plenamente legible, aunque por cierto, lo mismo que cualquier poema, no sea traductible.

La primera estrofa contiene tres frases. Y el verso inicial tiene como obvio hipograma el cliché de origen bíblico con que se decía "imposible" cuando el código católico estaba más presente que ahora en la lengua nuestra. Se mantiene aquí *paraíso*, del texto bíblico, que es el destino inaccesible para el rico, no expreso, pero presente en el verbo, como presuposición: en efecto, si "*pugnamos* ensartarnos" tiene que ser porque nos parece deseabilísimo hacerlo, porque creemos que entraremos en alguna forma de "paraíso" si lo conseguimos. Hay además, dos palabras que generan un contenido ambiguo. En "pugnamos" se encuentra el elemento *contienda* que tan frecuentemente hemos hallado metaforizando al coito en la poesía de CV. Esa asociación está refrendada por la palabra "enfrentados", que tiene también el componente *contienda* (decimos "enfrentar a un enemigo") y además un componente que refuerza lo erótico de esta lectura y es *uno frente al otro*, lo que hace a "enfrentados" adjetivo obvio para "copulantes", porque resume la posición amorosa más común. Veremos que estos semas resultan de alguna manera reiterados cuando en los vv. 23-26 se repita la frase que comentamos, y en forma casi idéntica: "el salto por el ojo de la aguja". Y además, lo erótico está otra vez en "ensartarnos", porque en el código popular este verbo suele ser un intensificativo de "penetrar" en su sentido sexual. Del código sexual, además, proviene ese anómalo verbo "pugnamos", y también

“conflicto”, “disputan” y “justas” (vv. 23-25), todos originados en el sistema descriptivo “combate” en cuanto metáfora del acto amoroso⁷.

Para leer el v. 3 es preferible, por facilidad, leer primero 4-6. En éstos se predica del sujeto “macho” que “se continúa hembra”, y se da la razón: “a raíz de probables senos”. Parece, entonces, que se estuvieran haciendo pertinentes al nuestro los textos que niegan que haya diferencia entre los sexos o que la atenúan, aduciendo la presencia de senos no desarrollados (“tetillas”) en el pecho masculino. Pero la frase siguiente produce un sentido completamente otro. “Cuanto no florece” encuentra su hipograma en lo que ya dijo Nietzsche cuando llamó al varón “el animal estéril”, y que luego se prolongó en un tema que por un tiempo tuvo caracteres moderadamente obsesivos; de vez en vez aparecía en los corrillos de hombres, y su remate (ignoro si imaginario o real) fue la seguridad de que en los EE.UU. había un ofrecimiento enorme, un millón de dólares de los de entonces, para un varón que concibiera. La marca de “imposibilidad” de los vv. 1-2, por lo tanto, se repite aquí. Esta marca afecta a la primera parte de la frase (“Hembra se continúa el macho a raíz de probables senos”) y produce un sentido opuesto al que sugería la primera lectura: la “imposibilidad” de “floreecer” del macho está manifiesta en sus tetillas (sus *no senos*), porque son la visible presencia de la ausencia de lo que jamás tendrá, pero a lo que tampoco jamás dejará de aludir.

Desde esta lectura, se hace posible la de su estricto paralelo, el v. 3. El sintagma “el cuarto ángulo del círculo” abiertamente señala su hipograma “cuadratura del círculo”, otro de los más frecuentes clichés para decir “imposibilidad” en la época de CV. Pero, tal como en el caso del texto hipogramático de los vv. 4-6 y el supuesto premio a la preñez masculina, en la misma imposibilidad de que un hombre se preñara o de cuadrar el círculo, se mantenía presente el término ausente (respectivamente, la mujer, la geometría perfecta), como constitutivos del ser actual del varón y de la geometría real. El asombro “amoniácase” ha de leerse desde otro texto; esa forma verbal se asocia primeramente con “orina”, que es el único sustantivo que en la cotidianidad puede generarla. Hay que agregar a eso el texto infantil de la diferencia sexual, donde la micción es materia de interminables disputas entre hermanas y hermanos sobre posibles usos de la orina (“tú no puedes escribir”), distancia alcanzable, facilidad, etc., etc. Por último, el paralelo entre este verso y los que le siguen se completa cabalmente si recordamos que

⁷Según la explicación de Neale-Silva, “a las ganadas” es una expresión adverbial que indica estar en competencia. Cf. Neale-Silva, *César Vallejo en su fase trélica*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1957, p. 282, N° 3.

"ángulo" es parte del sistema descriptivo "pubis femenino"⁸. En conclusión, la *imposibilidad* afecta a "macho" y "hembra". En el varón, se manifiesta por la existencia de las tetillas como *falta de senos*; en la mujer, por las limitaciones de la urinación, como *falta de pene*. En otras palabras, el texto afecta a "hembra" y a "macho" de semas paralelos. A la primera corresponde *imposibilidad* ("cuarto ángulo del círculo) y *presencia de lo ausente*, en cuanto su pubis es un *no pene*. Al segundo, corresponde *imposibilidad* ("no florece") y *presencia de lo ausente*, en cuanto sus tetillas son *no senos*. La inevitable presencia de la inevitable ausencia es lo que hace que las cosas sean justamente y siempre lo que no son⁹.

Esta lectura por cierto que puede entenderse como una buena descripción estructural de "hembra" y "macho", a la vez que una negación desconstruccionista de su plenitud como presencias, un excelente ejemplo, *avant le texte*, de la relación entre la *différance* y la *différence* del

⁸En un artículo reciente, del que me he enterado cuando ya este comentario estaba escrito, Christiane von Buelow explica estos versos a partir de una observación de Jean Franco, que siente significativa la proximidad de "amoniácase" a "armonízase". Dice Von Buelow: "The fourth angle of the circle, instead of reaching completion in an idealized geometric quadrant, 'almost ammonia-izes' —that is, almost completes the linguistic transformation from *amonia* to *armonía*. But, ironically, the material emergence of the ideal (which only almost emerges) has the form of a colorless gas, the chemical compound ammonia mocking the ideal, invisible essence" ("El cuarto ángulo del círculo, en lugar de llegar a plenitud en un cuadrante geométrico idealizado, 'casi se armonia-ca' —es decir, casi completa su transformación de *amonia* a *armonía*. Pero, irónicamente, la emergencia material del ideal (que sólo casi emerge), tiene la forma de un gas incoloro, con lo cual el compuesto químico amoniaco burla e imita la esencia ideal invisible"). "Vallejo's *Venus de Milo* and the Ruins of Language", *PMLA*, 104 (Nº 1) (enero, 1989), 41-52. Aparte la lectura, que no es muy clara, sólo hay que observar que CV, hasta donde se sabe, ignoraba la lengua inglesa, y sería en verdad muy raro que cupiera leer un texto suyo como un tránsito "casi" cumplido entre la palabra inglesa "ammonia" (producto químico) que en el español corriente es más bien desconocido, y cuyo pariente más próximo se llama *amoniaco*), y *armonía*. Una observación más general sobre este mismo artículo, más abajo en n. 19.

⁹Una lectura completamente distinta de esta estrofa, en James Higgins, "El absurdo en la poesía de César Vallejo", *R.I.* Nº 71 (1970), 217-242): "En el acto sexual los amantes se esfuerzan en pasar por un ojo de aguja, en superar sus limitaciones humanas y ganar acceso a otra dimensión de la realidad. Entran en un estado "absurdo" donde toda limitación es superada y toda contradicción resulta: el círculo adquiere ángulos como un cuadrado. Macho y hembra ascienden a una realidad trascendental donde se fusionan en un nueva unidad, y su plenitud procede de un placer amoroso inmaterial ("probables senos"), procede de que han alcanzado un estado donde nada tiene existencia material ("no florece"), un estado libre de la imperfecciones y limitaciones de la existencia ordinaria" (Cf., p. 236).

maestro francés¹⁰. El texto la extiende por medio de dos nuevas variaciones del mismo modelo. La primera está en los vv. 7-19, y su núcleo es "Venus de Milo". Con ello se hace pertinente a la significancia del poema el campo de las obras de arte, en cuanto la Venus es paradigma de belleza en el más extendido y popularizado de los códigos cultos del tiempo de Vallejo¹¹. Lo que el texto hace es constituir con ella el tercer miembro de su serie, y a los *no senos* y *no pene* anteriores, agrega aquí *no brazos*. Pero los 13 vv. que desarrollan el tema "Venus de Milo" incluyen muchas más predicaciones de las que produjeron "hembra" y "macho". "Tú manqueas apenas" es un sintagma producido, sorprendentemente, a partir de una frase hecha que designa una cojera pequeña: "apenas cojea", se dice de una persona para señalar lo leve de su defecto. Manifiestamente, pues, el texto poético produce su significancia alterando el texto plástico, en el cual la mutilación de los brazos no es para dicha con el tenue "apenas"; un brazo de la estatua falta entero y el otro no llega al codo. El aminoramiento de la carencia es componente textual. "Apensas" de la estatua, corresponde a "casi" de "hembra" y a "probables" de "macho". Todos tres equivalen a "casi": "manqueas apenas" = *casi brazos*, "amoníacase casi" = *casi pene*, "probables senos" = *casi senos*.

Puesta en la serie, se hace claro que la manquedad de la estatua, su mutilación, es precisamente lo que origina en el texto la plenitud de su existencia como el objeto arqueológico y la obra de arte aclamada que es: "pululando / entrañada en los brazos plenarios / de la existencia". Su falta irremediable ("perenne imperfección") es la fuente de su permanencia (la "todaviíza"). El verbo "pulular" lo produce el sujeto "Venus de Milo" como atributo suyo de vitalidad y multiplicidad¹²; y el largo adjetivo "entrañada en los brazos plenarios de la existencia", es conversión de la frase "brazos mutilados de la estatua", y aquella dice la plena presencia positiva por causa de los "brazos", mientras ésta decía lo incompleto por la misma razón.

¹⁰Cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*. Paris: Eds. de Minuit, 1967.

¹¹De alguna manera, la estatua tenía una popularidad comparable a la de la Mona Lisa, utilizada por Marcel Duchamp aproximadamente por la misma época para producir su famosa obra que era fotografía del cuadro con unos finos bigotes agregados y una serie de letras al pie: L.H.O.O.Q., suerte de rebus fonético que se descodifica como "Elle a chaud au cul". Ambas relecturas, la de Vallejo y la de Duchamp apuntan a la popularidad, es decir, la trivialidad que habían alcanzado la estatua y el cuadro como íconos de la belleza plástica y también femenina.

¹²Hay igual significado en otro poema, TR XXIII: "lácteo hoyuelo / que inadvertido lábrase y pulula (...) / en las cerradas manos recién nacidas".

Los vv. que siguen (13-19) expanden los atributos de "Venus de Milo", utilizando como hipogramas unidades pertinentes del texto histórico correspondiente. La plenitud de la existencia estética de la estatua que consiste paradójicamente en su mutilación, se especifica en "cuyo cercenado, increado brazo revuélvese y trata de encodarse" (vv. 13-14): esa es la forma en que sus *no brazos* la "todaviízan". Los dos adjetivos son contradictorios en la lógica lineal, no poética, porque "cercenado" presupone "creado" y de consiguiente no puede predicarse "cercenado" e "increado" del mismo sustantivo. Pero puesta en la serie de "hembra" y "macho", ya vamos viendo que también "Venus de Milo" genera predicados paralelos a los de aquellos; predicados en que están presentes los mismos semas: *imposibilidad, carencia y presencia*. Al examen, los tres miembros de la serie dejan ver que todos tres provienen de la misma fuente generativa, que provisionalmente hemos representado por *presencia de lo ausente*, y el modelo es *diferencia sexual*; es éste uno de los casos de modelación más manifiesta que me haya encontrado; en efecto, el poema expresamente propone como modelos de toda "presencia-ausencia" a "hembra" y a "macho", y veremos que "Venus de Milo", aparte de ser una estatua paradigmática de la belleza femenina, forma estructura con un varón, el hablante, en los vv. 27-33. En esta serie, cada uno de sus miembros ha sido generado por la matriz, y "brazo" de la Venus, en cuanto ausente, es esencialmente "increado", porque es simplemente la *falta* específica —y escandalosa— que da su concreta permanencia estética y monumental a la estatua.

A esta altura, parece notorio que la presencia-ausencia manifiesta en la diferencia sexual, sirve de modelo descriptivo a la Venus de Milo, la cual, su vez, refiere a toda obra de arte, incluso, como veremos, a las de lenguaje. La mutilación de la estatua sirve perfectamente para decir tanto el empeño de cualquier artista por anular en su trabajo toda *falta*, por conseguir la perfección, como el fracaso inevitable del empeño. Sin embargo, esta lectura parece tener algo de estetizante. ¿Es la perfección "estética" de la obra lo que hay que leer en el poema? En rigor, "macho" y "hembra" hacen vigente el campo de la sexualidad y el del amor, no el de la estética. Por su parte, "Venus de Milo" actualiza semas de *monumentalidad, arqueología, historia*, además de los obvios *belleza y arte*. Por eso, queremos proponer que una lectura estetizante de este poema es inadecuada. Puede leérselo como una poética, ciertamente, pero como una idiopoética, pertinente sólo al libro en que se encuentra, y además, no como una idiopoética estetizante.

"Venus de Milo" había entrado en el poema con un cambio de signo en su sema negativo más destacado: *incompleta*. Éste, que era el rasgo más marcado en el código técnico y en el cotidiano, invirtió su marca en

nuestro texto y se volvió positivo. Ahora bien, en el momento en que el poema fue escrito, hacía ya cien años que la estatua había sido descubierta (en la isla de Milo en 1820), pero el entusiasmo por el hallazgo era tal, que en mi infancia he leído especulaciones sobre la posibilidad de hallar los pedazos faltantes o de que un escultor genial fuera capaz de suplir la carencia. “Verdeantes guijarros gagos” son piedras que han estado tanto tiempo en un medio natural, (digamos, unos veinticuatro siglos), que les han crecido vegetales encima y ahora “verdean”. Lo interesante es la manera cómo el texto dice la inadecuación de esos trozos de piedra para completar la estatua: lo dice mediante una palabra del campo del lenguaje, “gagos”, tartamudos, lo cual prolonga hacia la poesía la serie de repeticiones del modelo y permite leer los esfuerzos del brazo ausente por “encordarse” de dos maneras. Por una parte, en el sistema descriptivo “brazo”, es legible como *adquirir un codo*. Pero, por otra parte, a causa de la asociación con “coda”, se lo puede leer en el sistema descriptivo “poema”, y entonces “encordarse” es ‘adquirir coda’, frase que puede producir otro sentido: adquirir un texto su cabalidad, llegar a la compleción.

Los “ortivos nautilos” tienen como hipograma, por cierto, el mito del nacimiento de la diosa de una concha marina. “Ortivos” se relaciona con lt. *orior*, que significa ‘nacer’, ‘originarse’, ‘surgir’, ‘salir’ (referido a cuerpos celestes), y “nautilos” son moluscos con concha. Pero lo principal de la palabra es que sugiere inmediatamente *mar* al lector hispano hablante por su tema *naut-*. Quienquiera está familiarizado con la literatura española, y Vallejo lo estaba, difícilmente evita la asociación de “Venus” con “concha”. Además, creo que es también pertinente traer a cuento el sentido vulgar genital de la palabra “concha” en este contexto¹³, que acaso haga de “ortivos nautilos” un signo dual, perfectamente articulado con el tema de la diferenciación sexual, presente en la oposición “macho”/“hembra”. Los “ortivos nautilos”, entonces, son otra de las especificaciones de la manera en que existe la “Venus de Milo”. Se asocian a la esperanza de que la estatua literalmente *renazca*, esta vez completa, saltando por el “ojo de la aguja”. Lo cual, por estar asociado al sema *imposibilidad*, indica la manera en que la diferencia sexual y las obras de arte vigen: en el anhelo (“pugnamos”) de realizar lo imposible (“ensartarnos por un ojo de aguja”), de obtener justo lo que, con su falta, mantiene a cada uno de los tres miembros de la serie siendo lo que son, hembra, macho y obra de arte, por medio del *no pene*, los *no senos* y los *no brazos*.

¹³Presente en los dialectos peruanos, boliviano, chileno, uruguayo y argentino.

De la frase "aúnes que recién gatean" (otra manera en que el brazo ausente pretente *encodarse*), se han restado todas las palabras que plenificaban esa armazón gramatical, y se ha mantenido la pura oposición entre "aúnes" y "recién gatean". El intertexto pertinente a "Venus de Milo", permite, sin embargo, reconstruir lo que falta. "Aún" se asocia a *permanencia*, en este caso proveniente de un antiguo pasado (deben quedar, por ahí, en alguna parte los pedazos que faltan, y que permitirían "aún" ahora completarla), mientras que "recién" indica un comienzo. Todo el texto está articulado, formalmente, por otra oposición, la que existe entre el deseo de "ensartarnos por un ojo de aguja" y el sema de *imposibilidad* que hay en esa misma frase. Los "aúnes" pertenecen al campo del deseo cuya esperanza imposible mira hacia el pasado; el "recién", al deseo que espera del imposible futuro: los "aúnes" son una pura ilusión, han nacido del deseo, y son "recién" nacidos cuyo futuro es imposible, excepto en la misma forma que tienen en el presente: como ausencias que no pueden llegar a presencias, pero que tampoco pueden anularse.

"Vísperas inmortales", son todos los días, es decir, la incumplible, pero también irrenunciable, espera de la presencia plena. Los vv. 18 y 19 son una expansión tautológica. Esta "laceadora" arroja su soga justamente con lo que le *falta* (el *no brazo*) y lo que obtiene con ello es "inminencias", lo cual repite parcialmente el "vísperas inmortales" del verso anterior; lo otro que atrapa es el "paréntesis"; lo cual también es tautológico, porque los paréntesis, en cualquier texto, incluyen lo otro que *falta* para completar el sentido. En nuestro poema, sin embargo, este atrapar no puede producir la presencia plena de lo faltante, sino su vigencia precisamente en cuanto faltante inatrapable: un paréntesis siempre vacío, unas "inminencias" siempre sólo inminentes¹⁴.

La estrofa de los vv. 20-26 es entera una admonición. Proviene de la serie de tres miembros que hay en las dos estrofas anteriores. En ésta se los unifica. Algo hay en el poema de la estructura retórica de un sermón. A la serie "hembra", "macho", "Venus de Milo" y sus predicados, suceden ahora dos consecuencias, en imperativo: una negativa dos veces, "rehusad", y una positiva, "intervenid"¹⁵. El imperativo negativo

¹⁴En Chile, en los negocios pobres, suele haber un letrero que reza: "Hoy no se fía, mañana sí".

¹⁵En el análisis que propone Alberto Escobar, el destinatario de estas formas verbales ("rehusad" e "intervenid") es distinto del *nosotros* que había al comienzo en "pugnamos". Creo que el poema tiene una estructura lógica que (tal como nota Escobar por otras razones), lo divide en dos mitades. El "pugnamos", me parece corresponder a una serie de observaciones factuales, que cubren los versos 1-19, y que describen dos cosas: a) el

manda que se rehúse “la seguridad dupla de la Armonía” y también “la simetría”. El imperativo positivo, que se intervenga en un “conflicto”. Lo difícil de articular en una red textual son estos imperativos. En efecto, parece que “conflicto” se opusiera aquí a “Armonía” y a “simetría”, y que las marcas positivizaran a “conflicto” y negativizaran a la pareja opuesta¹⁶. Lo cual hace muchas dificultades, porque si bien los textos que forman un poemario podrían tener valoraciones opuestas para una misma palabra, y a menudo las tienen, en este caso la lectura del poema tendría que pasar por muy enrevesadas relaciones semánticas para poder cumplirse. Nada obliga, sin embargo, a quedarse con esa primera estructuración, siempre provisional, y más aún en un texto de CV. Las costumbres semánticas habituales casi nunca, cuando son manifiestas y ocurren en textos difíciles, sirven para leer a CV. Como ejemplo, léase el poema XIC de ESP, y se hallará que lo que parece soporte de la lectura, la repetición de “Cuídate de...”, es en verdad su mayor dificultad, porque en sus distintas ocurrencias cambia de significado. También en el caso presente la articulación de oposiciones es engañosa.

La más dificultosa de las relaciones semánticas sería que “dupla”, que obviamente pertenece en otros poemas al campo de las relaciones positivas, entre ellas la materno-infantil, tendría que ser leída como negativa, lo cual termina por hacer imposible la lectura. Uno de los impedimentos para leer “dupla” negativizada es la mayúscula de “Armonía”, que es marca positiva. De las dos exhortaciones negativas, la primera es fácilmente legible en nuestro contexto por relación al componente matricial de todo el poemario, *madre muerta*¹⁷. “Rehusad

ansia de plenitud de presencia que *todos* tenemos y b) la imposibilidad de esa plenitud ejemplificada en el sexo y el arte. Vienen luego los vv. 20 ss., que sacan de esas observaciones factuales una receta para todos, pero ahora el hablante exhorta a los demás (“vosotros”) a ser consecuentes con ellas. Cf. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva editor, 1978, pp. 188 ss.

¹⁶La categoría conflicto/armonía parece haber pertenecido al texto culto de la época. Se la encuentra como título de un libro de Domingo Faustino Sarmiento, *Conflicto y armonías de las razas en América*, cuya primer edición es de 1915.

¹⁷Sólo una de las ocurrencias de “mi madre” en *Trilce* permite que se la lea como *madre viva*, pero no requiere esa lectura, es el poema LVIII. En cambio, tres de los textos donde el componente “mi madre” es central, generan *madre muerta*. Uno es TR XXIII; otro es TR XXVIII, cuyo modelo es “almuerzo”, pero es justamente un almuerzo sin madre, porque “el sírvete materno no sale de la / tumba”; otro es el famoso TR LXV, entero un apóstrofe a la madre muerta, y que repite tres veces “muerta inmortal”. TR III, es legible también como poema de la madre muerta.

(...) a posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía", recomienda a los lectores una decisión más propia de él, huérfano de madre como es, que de ellos. En efecto ¿qué otra podía ser esa "seguridad dupla" que la seguridad del amor materno?¹⁸. A ese refugio renuncia activamente el hablante. Y a renunciar a eso invita a los lectores. Esta lectura incorpora ese curioso hipérbaton del v. 20, "Rehusad, y vosotros", equivalente a 'Rehusad *también* vosotros', es decir, rehusad, tal como rehúso yo. Por cierto que el refugio de "la seguridad dupla de la Armonía" es también alegórico.

El segundo mandato negativo ("Rehusad la simetría a buen seguro"), se deja leer exclusivamente por relación a los demás componentes actualizados en el poema. Esta prohibición es sólo la formulación en negativo de la orden positiva que la sigue: "Intervenid en el conflicto de puntas". En esta estrofa reaparece el "ojo de la aguja" del v. 1, repetido, pero expandido; al comienzo se sentaba "Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja, / enfrentados, a las ganadas". Ahora, se recomienda lo mismo, pero con dos predicados nuevos. Uno es "conflicto de puntas", que se relaciona directamente con lo anterior del texto, cuya serie de tres, es, en verdad, una serie de tres "puntas" presentes por ausencia (pene, senos, brazos). De ellas, en esta expansión, se predica que participan "en la más torionda de las justas". Lo que es ligeramente agramatical, porque atribuye un superlativo ("la más torionda") a tres sujetos diferentes. Por relación a la matriz, la agramaticalidad se resuelve en una igualdad: la justa sexual pertenece a la categoría "justa de puntas"; y la justa de la creación pertenece a la misma, porque "punta", en este texto, es todo lo que puede *faltar*, por una metáfora que hace de "punta" la "parte más visible, más notoria" de cualquier cosa; por ejemplo, es "punta" el *no pene* que pertenece a "hembra". Por lo tanto, "la más torionda de las justas" comprende a todas las justas que tienen que ver con puntas afectadas de presencia por ausencia, y las opone a toda otra justa. A las "toriondas" pertene-

¹⁸Un indicio atendible de que "dos" es aquí signo poético y que en efecto es legible desde el texto materno-infantil, se encuentra examinando las ciento veinte ocurrencias de la palabra en toda la poesía de CV. Como es natural, en muchas de ellas sólo tiene el descolorido significado matemático. Pero cuando es relativa a la significancia, casi siempre puede señalarse relación con el hipograma "madre". El caso más manifiesto es TR XVIII, (v. 10: "Contra ella seríamos contigo, los dos, / más de dos que nunca"). También TR LXXVI (v. 4 "En nombre de esa pura / que sabía mirar hasta ser 2"). También TR V, en que los números articulan el poema y "madre" está presente en los varios elementos duales del texto. También "El buen sentido" (PEP) en que "mi madre" "se ruboriza" "al recordar que viajé durante *dos* corazones por su vientre" (subrayo).

cen, entonces, por igual el sexo y la creación artística. Con todo, queda todavía mucho del contenido concreto de esta estrofa que por el momento es solamente un tropiezo de la lectura mimética. Sólo a partir de los dos versos finales se puede proponer una lectura semiótica eficaz.

La cuarta estrofa (27-33) incluye en el texto al cuarto miembro de la serie, "yo", e importa un extraño cambio de temple. Mientras los tres casos anteriores estaban prestigiados por los temas del sexo y de la creación artística, que el texto acogía de los respectivos hipogramas en la forma de una marca implícita de *importancia*, esta estrofa, en cambio, desde su primer verso incluye en la serie el término "meñique", cuya marca es la opuesta Y en el segundo verso se acentúa esta disminución, porque es el "meñique" de la "siniestra", cuyos predicados habituales son muy minusvalentes. Por otro lado, también está invertido un rasgo muy importante de la serie, porque el "meñique" no falta, sino que *sobra*, o también, quizá, está "donde no debe". Como miembro de la serie, por cierto que la implicación es que si le faltara, le estaría ocurriendo algo bueno. Pero esa implicación no puede ser sino irónica; el texto está generando un hablante cuyos deseos son absurdos. Querer estar afectado de *falta* es querer dos tonterías al mismo tiempo. La primera se hace perceptible cuando se articula a este "yo" y su "meñique" con "Venus de Milo" y sus *no brazos*.

Esta estrofa del "meñique" hace estructura con la que tiene como núcleo a "Venus de Milo". A "hembra" correspondió "macho" en la primera estrofa. A "Venus de Milo" corresponde "yo". El texto marca a este "yo" con componentes de minusvalía provenientes de que a los *no brazos* de la estatua corresponde un sí meñique, de "yo". Este "meñique", además, a causa de la frase "o por lo menos que está / en sitio donde no debe", produce un significado atinente a "pene". "Meñique", entonces, sigue la serie de "hembra", "macho" y "Venus de Milo", porque la estatua es una figura femenina, y hasta egregiante femenina por bella, mientras "yo" es obviamente masculino, pero de una masculinidad decaída por ese mismo "meñique", alusión taimada a "pene" con un componente de *pequeñez*.

La segunda ridiculez es querer poseer lo que indudablemente se tiene (la inevitable ausencia), pero, en el caso de "yo", no se sabe que se tiene y hasta se cree tener lo contrario (el meñique de más). Mientras el texto propone que en general la presencia de lo ausente es la manera en que se es lo que no se es ni se puede ser, "yo" siente que le sobra el meñique, lo que vale tanto como decir que quiere adquirir la "todaviización" de la estatua, su valor positivo. Pero no puede negar que se siente completo, y hasta henchido de compleción (le sobra una

pequeñez), y eso lo enoja y lo avergüenza ridículamente. Y desde ahí recurre a la cotidianidad, a un día cualquiera, para librarse al mismo tiempo de la pequeñez y de la molestia asociada con eso que le causa la sensación de estar completo, de estar plenamente presente, de que incluso está presente demás en una punta distintiva (el meñique-pene). Y en efecto, si se establece uno en la cotidianidad, si se atiende a que "hoy es jueves", se asienta la conciencia en la normalidad de los días humanos, en la común pequeñez y en la ilusión de presencia.

Los dos versos finales vuelven el texto a la seriedad de sexo y creación, y desde allí emiten la orden de rendirse ante "el nuevo impar / potente de orfandad". "Impar" se relaciona con oposición con el mandato de rehusar la "seguridad *dupla* de la Armonía", mandato que parece afectar a todas las posibilidades de ser "dos", de las que hay mucha muestra en los textos de CV, pero que aquí privilegia al dúo materno-infantil, porque su potencia viene de su "orfandad", es decir, en este poemario, de la *madre muerta*¹⁹.

¹⁹Una lectura aceptable de este poema es la de Christiane von Buelow en el artículo que citamos más arriba (n. 8), hecha sobre la base de los conceptos de alegoría y símbolo en Walter Benjamín. Coincide parcialmente con la que ofrecemos aquí, aunque con diferencias importantes. Una de ellas merece destaque. En su comentario de la palabra "orfandad", dice la autora: "For Vallejo would guard against any aesthetics that all too easily replaces the death of the heavenly Father: "orphanhood" must also be taken to refer to that death, as many of the *Heraldos negros* and *Poemas humanos* make evident" (p. 49). ("Porque se hubiera guardado Vallejo contra cualquier estética que ligeramente reemplazara la muerte del Padre celestial: "orfandad" debe referirse también a esa muerte, como prueban muchos de los *Heraldos negros* y de los *Poemas humanos*"). El hecho de que esta crítica refiera a "Dios Padre" la palabra "orfandad", es una prueba de que todos leemos bajo el signo de nuestra cultura, y que para un crítico del desarrollo, el *desamparo* presente en esa palabra se asocia de inmediato con "padre" y no con "madre". En otro sentido, su lectura tiene como fundamento su disconformidad con la crítica vallejana, que "has remained explicitly or implicitly based on standards and principles appropriate to the organic art work, not to the montage and fragmentation that are the hallmark of *Trilce* (1922) and the posthumously collected poetry" (p. 41). ("Ha permanecido fundada, explícita o implícitamente, sobre estándares y principios que son apropiados a las obras de arte orgánicas, pero no al montaje y la fragmentación que son el sello distintivo de *Trilce* (1922) y de los poemas póstumos"). Creemos que hay una suerte de generosidad por razón errada en este aserto; en efecto, una de las características de la crítica vallejana es que, a diferencia de Von Buelow, no todos los críticos se han ocupado de poemas completos. Suele tratárselos precisamente como collages, y ocuparse de los fragmentos separadamente, como si los pedazos fueran textos completos y tuvieran su sentido en sí mismos, arguyendo como justificación que la lectura de estos poemas es imposible. De alegrarse son intentos como los de Von Buelow que, por lo menos, se proponen derechamente una unidad poética completa y la enfrentan. Si los poemas de CV son textos, son unidades. Se comprende perfectamente que algún vanguardista

Este examen dice que este poema está en directa relación con el título *Trilce* del poemario. Ya vimos, siguiendo a Larrea²⁰, que ese título proviene de “dulce”, palabra donde se mantienen las denotaciones y connotaciones habituales en español, parientes de las que hicieron a Don Quijote llamar a su dama Dulcinea, pero sobredeterminada aquí por “*Trilce*”, porque la pone en la serie numérica sobre la base de un análisis de tema, morfológicamente falso, pero por eso mismo, de la mayor eficacia poética. Hemos visto que el “*Terciario brazo*” de TR XVIII es signo por “la poesía” o “el poema”, lo que permite releer el título del poemario como productor de nuevos contenidos²¹.

Desde aquí cabe volver sobre nuestra tercera estrofa. El mayor obstáculo en que tropieza la lectura es, ciertamente, la frase “la seguridad dupla de la Armonía”. Los dos vv. finales permiten leer nuestra estrofa como relativa al componente *madre muerta* de todo el poemario. La de “madre” era “la seguridad *dupla* de la Armonía”. En ella prevalecía lo *dulce* de esa armonía, cuya importancia y unicidad textual está producida por la mayúscula. Lo que nuestro poema propone, pues, es pasar al estado siguiente, al que viene después de “dulce”, el estado de “*trilce*”. Este es el “nuevo impar / potente de orfandad”²². Y entonces podemos proponer tranquilamente que la matriz del poema es “*Trilce*” y que la estructura del poemario entero está dicha en este texto. Lo visible en el libro entero es la *no madre*. Eso es lo que *falta* en el

quiera ofrecer un punto disparatorio como poema, pero las intenciones autorales extratextuales no son legibles. La poesía de sombrero es clara prueba de que es simplemente imposible leer sin establecer sentido, y un texto es siempre texto leído. Las frecuentes atribuciones de ilegibilidad a la poesía de CV pueden terminar si se los lee como los textos que son. Por cierto que una lectura que busque en estos poemas las ordenaciones lógicas que la cotidianidad impone a otros textos, fracasará, pero métodos como el de Riffaterre o el de Lotman permiten leer unidad en collages o en textos de apariencia fragmentaria, si es que han de leerse como poemas, es decir, leerse, sin más.

Otro intento de leer todo el texto de ese poema es el que ofrece Julio Ortega en “Lectura de *Trilce*”, *R.I.*, N° 71 (1970), 165-189.

²⁰Hay que agregar que Larrea mismo señala que hay relación entre “dupla” e “impar” en nuestro poema. Cf. “Significado conjunto...”, *Aula Vallejo*. N°s 2-4 (1962), p. 242.

²¹Esta lectura está circunstancialmente refrendada por la propensión notoria en los textos de CV a hacer de los números signos poéticos. Y puede decirse que, en general, los números tienen parte destacada en la textualidad de CV, lo cual ha sido repetidamente notado por la crítica.

²²Julio Ortega entiende en un breve análisis, que este impar es el número 1; cf. “Una poética de “*Trilce*””, *Mundo nuevo*. N° 22 (1968), 26-29. La misma idea, en otro análisis del mismo autor, “Lectura de “*Trilce*””, *Revista Iberoamericana*. N° 71 (1970), 165-189, cf. pp. 170-173.

poemario, lo imposible de traer a presencia, pero al mismo tiempo, lo irremediablemente presente como ausencia. En otras palabras, el ser del poema es el no ser de la madre. Veremos que este ser ausente de la madre es la manera del mal y la muerte en el mundo, y que por eso la palabra "madre" puede entenderse como la encrucijada de todas las vías de sentido de la poesía de CV²³.

En nuestro mundo contemporáneo, en que la muerte de Dios Padre ocupa un lugar central en el discurso filosófico y literario occidental, es decir, en el discurso blanco, la semiosis de estos poemas que requieren poner la muerte de la madre en el correspondiente lugar central de nuestra cultura mestiza, es un escándalo del sentido y apunta hacia otra realidad significativa, hacia otra estructura de la vida e incluso hacia otra metafísica²⁴. Nada impide leer estos poemas desde la desconstrucción derridiana, y puede que ésa sea la única lectura propiamente posible para un estudioso no regional. Pero un crítico regional al hacer

²³ André Coyné, oponiéndose a una caracterización de Saúl Yurkievich, ha argumentado en contra de que haya un "paradigma" correspondiente a todos los poemas que forman *Trilce*, lo cual parece acertado, visto que el crítico se acoge a la siempre percibida diferencia entre los poemas del hogar (generalmente fáciles de leer) y los demás (algunos difícilísimos), de donde saca una continuidad entre LHN y TR, que además, está refrendada por la historia: hay en TR poemas escritos antes de la publicación de LHN. El mismo Coyné aduce que el tema de la orfandad y la muerte de la madre son anteriores al acontecimiento histórico del deceso de la madre del poeta. Lo cual no obsta para comprender que haya una matriz común a todos los poemas de TR. La actualización de una matriz puede realizarse por muchos medios diferentes, de lo cual es prueba de la misma poesía de CV y hasta algunos análisis que presentamos en este trabajo; cf., por ejemplo, la actualización de *orfandad de madre* en "Hojas de ébano" (LHN), en TR XXIII y en ESP XV. Cf. André Coyné, "Vallejo y el surrealismo". *R.I.*, N° 71 (1970), 243-301, pp. 251 ss.

²⁴ Lo mucho que exige el texto de sus lectores blancos se advierte en unos párrafos de Larrea, lector siempre respetable por su apasionada adhesión a la poesía de CV y por su cultura literaria, aún si se desacuerda, como es mi caso, de muchísimo de su interpretación. En el citado ensayo "Respuesta diferida", Larrea entiende lo que llama "complejo de orfandad" de Vallejo como proveniente de que el poeta es "una personificación del ser humano de nuestros días difíciles, de alguien que se siente huérfano por haberse hundido en el horizonte el Padre que antaño lo justificaba y sostenía". Y en el párrafo siguiente atribuye la presencia de la "muerta inmortal", a que involuntariamente trata de compensar la muerte del Padre "con la invocación al Eterno Femenino". Con la probidad que caracteriza sus textos, sin embargo, propone, un poco inexplicablemente (otros poemas habrían servido mejor al argumento) que a ella es a quien "desde 1917, primero en el poema *Falacidad* y enseguida en el titulado *Ausente*, apostrofa con encendido encono por esa ausencia que lo huerfaniza" (l.c., pp. 330 s.). Pero lo que aquí se ostenta es la dificultad grave que presenta a la lectura blanca un texto mestizo en que no es la muerte de Dios Padre lo que caracteriza la realidad contemporánea. sino la de la madre no blanca.

lo mismo caería en una monstruosa alienación, al retextualizar su propia realidad hacia fuera de las concretas formas de vida donde se generaron, y empobrecer con eso, todavía un poco más, la cultura regional. Desde una lectura deconstructiva, CV viene a ser un ejemplo de significatividad al interior de la cultura dominante, donde forma conjunto con Rimbaud, con Holderlin y especialmente con Mallarmé, lo cual bien puede llenarnos de orgullo a los estudiosos de Vallejo, pero es un señalado desfavor a la cultura regional. Equivale, en código poesía, al empobrecimiento económico de que hemos sido víctimas en los últimos tiempos, en que la mayor actividad de nuestras economías ha consistido en exportar capitales a las regiones desarrolladas. Y quizá aquella monstruosidad sea pariente próxima de ésta y circularmente productivas la una de la otra.

Por la enormidad de relaciones intertextuales que este poema mantiene con los otros de toda la obra de CV, resulta sumamente difícil *sentir* la emoción poética que es tan violenta en otros. Quizá por eso le ha parecido a algún crítico poéticamente poco eficaz. Lo cierto es que su riqueza casi coincide con la totalidad del universo textual de CV. Lo que llamábamos, con cierta pedantería, carácter idiopoético de TR XXXVI, es manifiesto. La presencia de lo ausente es la del elemento femenino y materno en el universo textual. Es una metáfora de la ausencia del bien en ese universo, y por lo tanto, del dolor que lo domina, y tiene que ver con el sexo como modelo de las realidades que lo forman, con la relación entre aquel bien ausente y las figuras de la mujer y la madre.

Y aquí aparece otra vez en el texto el valor enorme de la madre y su centralidad respecto del espacio paradisiaco del hogar infantil. Pero, al mismo tiempo, su inclusión en la estructura real del mundo. En esa estructura, la madre es, también y de nuevo, la compañera de un hombre, alguien cuya presencia femenina solamente es posible en la presencia de un *no pene*. Cabe conjeturar que también ese contenido lo genera la matriz del poema, a través del modelo de la diferencia sexual, que a su vez alegoriza a todo lo que motiva el deseo humano, sea el sexo, o la obra de arte o el querer ser un hiper varón (mediante una pequeñez). En el caso concreto del libro *Trilce*, su poder poético reside en la misma falta que hace ver el mal del mundo: la ausencia de la madre.