

DIALOGISMO Y POLIFONÍA ANÁRQUICA EN *TRILCE* DE CÉSAR VALLEJO

SUSANA REISZ DE RIVAROLA
Pontificia Universidad Católica del Perú

Ana María Barrenechea ha formulado una hipótesis que, a mi juicio, la poesía vallejana parece confirmar de modo paradigmático: la conciencia de la naturaleza mestiza de la cultura americana y de su heterogeneidad lingüística constitutiva se expresaría, en la literatura hispanoamericana de este siglo, en una mayor libertad en el manejo de voces y lenguajes diversos y en una fuerte tendencia a la experimentación dialógica (rasgos perceptibles incluso en la poesía lírica, tradicionalmente concebida como el dominio de la voz única) (Barrenechea 1986).

Para describir los poemas de *Trilce* como el espacio —y a veces el terreno de lucha— en que se confrontan distintas «voces» y distintos «lenguajes» me resulta imprescindible, como a Barrenechea, hablar de esas nociones «a la luz de Bajtín». Los límites de la presente situación dialógica, me obligan, sin embargo, a omitir todos los pasos intermedios en mi proceso de comprensión de los textos bajtinianos y a consignar aquí una síntesis —sólo en apariencia monológica— de los resultados.¹

Conjeturo que los términos *voz* y *diálogo* (o *dialogismo*) aluden a un con-

1. Todo lector curioso podrá hallar los textos y contextos omitidos aquí en dos trabajos míos algo más prolivos que éste: «Hablar, repetir, citar. Las voces del discurso poético (y del discurso crítico)», *Lexis*, XII, 2 (1988), en prensa, y «Poesía y polifonía. De la voz poética a las voces del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon», *Filología*, XXIII, 1 (1988), en prensa. Mi interpretación del pensamiento de Bajtín se basa, fundamentalmente, en dos textos que son, a mi juicio, los más sugerentes por estar más cargados de dudas y auto-interrogaciones: «El problema de los géneros discursivos» y «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico». Ambos están contenidos en M.M. Bajtín 1982.

glomerado de fenómenos diversos que requieren una delimitación más nítida y sistemática de la practicada por el propio Bajtín.

El primer término es quizás el más problemático y el más ambiguo. Por lo mismo, puede ser una ayuda —para aplicarlo luego al caso de Vallejo— el siguiente catálogo (no exhaustivo) de los diferentes sentidos de *voz* que he podido reconstruir en mi lectura:

1. La voz física (una entonación concreta e irrepitible).
2. El autor de un enunciado (el productor).
3. La imagen de autor en el enunciado (un producto).
4. El acto de valoración y los valores expresados en un enunciado por un locutor.
5. La huella de otros actos de valoración y de otros valores expresados en otros enunciados de igual apariencia verbal por otros locutores (en el pasado o en el futuro).
6. La huella de otros actos de valoración y de otros valores expresados en otros enunciados de distinta procedencia y distinta apariencia verbal (en el pasado o en el futuro).

Todos estos rubros, a excepción de los dos primeros, se pueden considerar variadas manifestaciones de la producción de sentido en el enunciado (un proceso de resultados siempre imprevisibles o irrepitibles). Me limito a mencionar aquí un rasgo medular del pensamiento bajtíniano que lo acerca a Derrida más de lo que su aparente «fonocentrismo» dejaría suponer: por la orientación dialógica del enunciado, el sentido no puede concebirse ni presente en sí mismo ni acabado, sino haciéndose y rehaciéndose indefinidamente por su relación con otros enunciados reales o imaginarios, cercanos o alejados en el espacio y en el tiempo.

En relación con el término *diálogo* —el que acabo de rozar en el párrafo anterior— me parece pertinente deslindar, cuando menos, los siguientes casos:

1. El diálogo de voces fenomenizables, que se dejan describir como *origo* de los enunciados y como portavoces de determinados lenguajes y determinadas axiologías. Cabe distinguir aquí todavía dos variantes: el diálogo voluntario de dos «sujetos-autores» que comparten una situación comunicativa y el «diálogo» (o *intertextualidad*) de enunciados alejados en el espacio y en el tiempo, que produce el encuentro involuntario o unilateral de dos «imágenes de autor».
2. El «diálogo» —la coexistencia no siempre pacífica— de diversos *lenguajes* —es decir, registros verbales, visiones de mundo y sistemas de valores— en un enunciado o conjunto de enunciados emanados de una misma fuente de discurso.

3. La proliferación no controlable de sentidos en el enunciado, que Bajtín imagina como un «corredor de voces» que puede conducir a la salida fuera de lo comprensible. Es a este fenómeno al que he querido aludir desde el título con la expresión «polifonía anárquica», que subraya la imposibilidad de identificar las «voces» —los efectos de sentido en el texto— con sujetos hablantes o de fijarlas a una situación de enunciación particular.

En conformidad con la hipótesis general que me sirve de punto de partida, intentaré demostrar, a través de algunos ejemplos representativos, que la tendencia a la *heterofonía* (diversidad de voces), a la *heterología* (diversidad discursiva) y a la experimentación dialógica —presente a lo largo de todo el discurso poético vallejiiano— alcanza en *Trilce* un grado extremo de sistematicidad.

La primera forma de *diálogo* que acabo de mencionar, la más próxima a la práctica comunicativa cotidiana, se define, entre otros rasgos, por el cambio de los sujetos discursivos. Dicho cambio no necesita, sin embargo, materializarse en una expresa alternancia de réplicas: todo *enunciado*, en el sentido bajtiniano, se orienta hacia el otro y contiene «una especie de *dixi* silencioso» que espera respuesta (Bajtín 1982, p. 261). Desde este punto de vista tan amplio resulta ineludible extraer la consecuencia de que *todo* poema tiene al menos este grado débil de *dialogismo*.

En *Trilce* el *origo* de los enunciados solo es fenomenizable a trechos y nunca se mantiene como portavoz de un mismo lenguaje a través de un poema completo. A pesar de ello, el inestable sujeto discursivo apela con cierta frecuencia a un oyente con características humanas —la madre, la mujer amada— o, en la más rancia tradición de la lírica clásica, acude incluso a una prosopopeya —por ejemplo, la invocación al día domingo en *T.* (LX).

Bajtín cree que además del destinatario (que es el segundo del diálogo), el autor de cualquier enunciado —literario o no— siempre presupone «la existencia de un *destinatario superior* (el tercero)», uno capaz de entender aún en un diálogo de sordos y «cuya comprensión de respuesta absolutamente justa se prevé o bien en un espacio metafísico o bien en un tiempo históricamente lejano» (Bajtín 1982, p. 317). Alguien como Dios... o como la imagen idealizada y añorada de una madre que ya no está allí pero que sigue escuchando con oídos no terrenales.

La destinataria ausente y, a la vez, omnipresente de muchos poemas de *Trilce* —la «tahona estuosa» de XXIII, la «amorosa llavera de innumerables llaves» de XVIII, la «muerta inmortal» de LXV— deja en los enunciados la traza de un silencio comprensivo y responsivo, que genera sentidos en consonancia empática con el locutor. Un silencio en el que se resuelve —imaginaria o simbólicamente— la dicotomía entre «el segundo» y «el tercero» del diálogo:

¿dí, mamá?

(T. XXIII, verso final)

La palabra, «drama en que participan tres personajes» —cita de Bajtín (1982, p. 314) que en un contexto analítico adquiriría un timbre lacaniano— crea en estos textos la ilusión de que es posible convertir el «trío» en dúo al unísono, que es posible neutralizar la irreductible alteridad del oyente —y la ley del padre— con el silencio locuaz de *la segunda-total*, única y excluyente.

La voz que en T. XVIII rebota contra «las cuatro paredes de la celda» —ese infierno que Bajtín imagina, a través de Thomas Mann, como «una situación en que uno no es escuchado por nadie», como «una ausencia absoluta del *tercero*» (1982, p. 319)— busca remedio al dolor en la fantasía de retorno al paraíso perdido de la dualidad, la intercomprensión perfecta, la captura del sentido fugitivo, el detenimiento de la tensión dialógica:

Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!

Antes de examinar las formas de diálogo más típicas de *Trilce* que son, como puede preverse, aquellas marcadas por la heteroglosia y la heterofonía, conviene tener presente que en casos esporádicos la escritura de Vallejo tolera algunos procedimientos convencionales de los géneros retóricos (y de la poesía clásica desde sus orígenes grecolatinos). Uno de ellos es el autodiálogo, que mediante la ficción de una imagen de autor desdoblada en hablante y oyente, mimetiza el movimiento alternante de los géneros discursivos primarios sin que se produzca un efectivo cambio de sujeto:

Así yo me decía: Si vendrá aquel espejo
que de tan esperado, ya pasa de cristal.
Me acababa la vida ¿para qué?
Me acababa la vida, para alzarnos
sólo de espejo en espejo.
(T. LXVII)

En este hablante, que dentro de los límites de su enunciado se dirige a sí mismo, refiere para sí mismo su discurso de antaño, plantea preguntas y las contesta con su propia voz, pueden verse los rezagos de una estética tradicional pero, a la vez, como lo sugiere Paoli, también «la doble, bifronte heterodoxia de *Trilce*, respecto de las vanguardias y respecto del modernismo» (Paoli 1981, p. 42).

La comparación de las dos redacciones del poema XV, publicado primero

como un soneto en alejandrinos con el título «Sombras» revela, sin embargo, las ambivalencias y cambios de rumbo en la lucha por desasirse del modernismo sin someterse a los postulados antirretóricos, antibiográficos y antisentimentales de la poesía vanguardista. Mientras que *T. LXVII* acoge el autodiálogo sin problemas, la segunda versión de *T. XV* lo rechaza (tanto como elimina el nombre de la destinataria, Otilia, en el segundo verso):

1ª redacción: La cuja de los novios difuntos
 fue sacada. Y me digo: tal vez qué habrá pasado.

2ª redacción: La cuja de los novios difuntos
 fue sacada, o tal vez qué habrá pasado.

La supresión del estereotipo cargado de resonancias oratorias (*Y me digo:*) no solo acarrea el acortamiento de los nexos lógicos y el predominio de la ambigüedad y la sugerencia sobre la afirmación puntual. A un mismo tiempo parece proclamar el triunfo de una tendencia que se manifiesta casi sin altibajos a lo largo de todo el libro: la tendencia a liberar los enunciados del dominio de un enunciador y un destinatario, a multiplicar de ambos lados las voces y los oídos, a cargar las palabras (y los silencios) con los ecos de otras palabras (y de otros silencios).

El segundo tipo de «diálogo» a que aludí más arriba (p. 2), aquél en que se confrontan diversos lenguajes dentro de los enunciados de un sujeto discursivo relativamente identificable, se muestra con particular nitidez en *T. III*.

En otra ocasión analicé este poema para demostrar su carácter ficcional (Reisz de Rivarola 1986, pp. 201-203). Mi argumento de entonces era que el texto construye una situación interna de enunciación bastante clara y, a la vez, incompatible con las circunstancias que cualquier lector puede imaginar —por razones pragmáticas— como propias del acto de escritura. Me parecía evidente, por el desfase espacio-temporal, que el poeta no había inscrito en el blanco de la página palabras ancladas en su *hic et nunc* sino el discurso verosímil —nunca dicho o, al menos, ni así ni entonces— de un Vallejo-niño solo existente en una zona intermedia entre la imaginación y la memoria.

Debo reconocer ahora, «a la luz de Bajtín», que ese discurso no es muy «verosímil», excepto en el sentido específico y un tanto banal de una verosimilitud «genérica» o «literaria»² que admite que un niño hable como un adulto... o como un poeta.³

2. Sobre las diferencias entre «verosimilitud absoluta» y «verosimilitud genérica» véase Reisz de Rivarola 1986, pp. 150-153 y 1987, p. 92.

3. El reconocimiento de este fenómeno estaba de algún modo implícito en mis reflexiones sobre la mayor o menor «verosimilitud lingüística» del discurso referido en la novela (Cf. Reisz de Rivarola 1983, pp. 203-205 y Rivarola-Reisz de Rivarola 1984, pp. 161-163). Sin embargo, no supe sacar partido de ello en mi primera lectura de *Trilce III*.

Comienzo a percibir —algo tardíamente— que esa voz «infantil» que en ostensible diálogo con sus hermanos pequeños (*Aguedita, Nativa, Miguel*) expresa su inseguridad y sus temores por la tardanza de los padres (*Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?*) «dialoga» también, en el interior de sus enunciados, con otras voces y otros lenguajes.

En sus palabras están impresas las huellas —los acentos, las entonaciones, las valoraciones— de otras palabras, palabras ajenas, palabras-ajenas-vueltas-propias, palabras-propias-vueltas-ajenas: las de la madre ausente (*cuidado con ir por ahí, sin pelearnos, como debe ser*), las del imperioso mandato paterno y el acato filial (*Aguardemos así, obedientes y sin más / remedio*), las de un adulto que recuerda o fantasea las palabras de un niño que siente miedo (*Da las seis el ciego Santiago, / y ya está muy oscuro*) y que se rebela contra los mayores siempre delanteros, las palabras de un adulto que se sigue sintiendo niño y que sigue sintiendo miedo (*No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo.*) Las palabras de un hombre que busca respuestas, es decir, sentidos ... (*Llamo, busco al tanteo en la oscuridad*)...

El inventario queda abierto. Sólo quiero añadirle un suplemento bajtiniano:

Llamo *sentidos* las respuestas a las preguntas.

(Bajtín 1982, p. 367)

Para la palabra (y, por consiguiente, para el hombre) no existe nada peor que la ausencia de *respuesta*.

(Bajtín 1982, p. 319)

Consideremos, finalmente, aquella forma de «diálogo» que prefiero designar, haciendo uso de una metáfora algo más explicativa que la original, con la expresión «polifonía anárquica». El primero de estos dos términos, como es sabido, procede de Bajtín y es una pieza clave en su teoría de la novela como género discursivo. El segundo término solo es «mío» en cuanto que pretendo sugerir con él un rasgo del discurso poético que se acentúa en este siglo y que Bajtín, persuadido del carácter «monológico» de la lírica, solo pudo vislumbrar en uno de sus textos más dubitativos.⁴

Me refiero a una suerte de apoteosis de la heterofonía y de la heterología que puede conducir a la total neutralización de aquellas fuerzas centrípetas del lenguaje que garantizan un máximo de comprensión mutua: cuando las tendencias desestabilizadoras y descentralizantes —que Bajtín creía típicas de la novela— se radicalizan hasta el punto de disgregar el sujeto discursivo (la «voz lírica») en una multiplicidad de efectos de sentido simultáneos y divergentes (un «corredor de voces»), el resultado es un «antidiscurso» como *Trilce*.

4. Cf. Nota 1. y, especialmente, Bajtín 1982, p. 301.

Para ejemplificar este fenómeno realizaré un experimento que puede parecer iconoclasta —y por añadidura frívolo— si se lo juzga en el trasfondo de los abultados esfuerzos hermenéuticos en torno a Vallejo.

Entresacaré unos pocos versos de sólo tres poemas (*T. II, V y XIII*), omitiré los contextos inmediatos y revolveré las secuencias sin tratar de establecer paradigmas ni sentidos simbólicos profundos, con el único propósito de hacer surgir un diálogo entre enunciados (prescindiendo del enunciador y de sus intenciones comunicativas circunstanciales). En mi elección sólo me ha orientado el tema de la «voz».

No tengo la pretensión de «fijar» el significado de esos versos ni de ofrecer una «mejor» o «más ajustada» interpretación de esos poemas. Creo, más bien, que cualquier tentativa de «inventar» para cada texto la «coherencia global»⁵ que cada texto rechaza está en contradicción con el programa artístico que *Trilce* anuncia desde el «umbral» del libro⁶ y lleva hasta sus últimas consecuencias: expandir la capacidad significativa del lenguaje hasta bordear el límite de su autonegación.

Pienso que no es función del crítico tocar ese límite (que lo condenaría al silencio) pero sí ensayar, a través de la lectura, algunas de las libertades que la escritura de Vallejo cultiva y proclama. Si se me preguntara cuál es el rol de mi propia «voz» en este proceso, respondería que me limito a asumir la tarea adventicia de colaborar en el crecimiento y profundización del sentido «mediante la ampliación del contexto lejano» (Bajtín 1982, p. 382). Voy a proponer, más que un comentario, un *collage* de palabras. Tal declaración (¿de modestia?) no me exime, sin embargo, de la «autoría» del sentido creciente así generado. Por lo mismo, y dado que no puedo dejar de prever ulteriores ampliaciones del contexto, me resigno, con Bajtín, a que tal sentido no resulte «calmado y cómodo» y a que sea «imposible tranquilizarse y morir en él» (Bajtín, *loc. cit.*).

La idea bajtiniana de que la orientación dialógica del enunciado desborda la voluntad individual de dialogar puede ser un buen punto de apoyo para mi intento:

Dos enunciados confrontados que pertenecen a dos sujetos que se desconocen, si apenas lejanamente tratan un mismo tema o idea, establecen inevitablemente relaciones dialógicas entre ellos.

(Bajtín 1982, p. 306)

No menos «inevitablemente dialógica» —e incluso consensual— es la relación que se establece entre el texto que acabo de citar y el comienzo de *T. LV*,

5. Sobre esta noción véase Reisz de Rivarola 1986, pp. 210-217.

6. Me apropio aquí de la «voz» —y las ideas— de B.J. Mc Guirk, a pesar de que asumir su lectura de *Trilce* I implica contradecir su propuesta metodológica (Mc Guirk 1984-85, p. 101).

en el que Vallejo contrapone, a un enunciado posible de Samain, su propia versión de «la misma idea» (que, por supuesto, no es la misma pero de algún modo se le parece):

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza. Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido,

Creo, como de Man, que el modo más eficaz de mostrar la validez de la obra de Bajtín es «leerlo haciéndolo dialogar» (de Man 1983, p. 107).

Veamos, entonces, qué surge de la confrontación de algunas de sus tesis en torno a la voz y algunos versos de *Trilce* que parecen entonar el mismo «tema» con «variaciones»:

Cuando en los lenguajes, jergas y estilos comienzan a percibirse voces, aquéllos dejan de ser un medio de expresión potencial y llegan a ser expresión actual y realizada: la voz entró en ellos y se apoderó de ellos.

(Bajtín 1982, p. 313)

[...] las relaciones de sentido entre diversos enunciados adquieren un carácter dialógico (o, en todo caso, un matiz dialógico). Los sentidos se distribuyen entre las diferentes voces. Papel excepcional de la voz, de la personalidad.

(p. 306)

[...] las estratificaciones de los sentidos, de las voces, el reforzamiento mediante fusión (pero no mediante identificación), el conjunto de muchas voces (corredor de voces) que completa la comprensión, la salida fuera de lo comprensible, etc.

(p. 313)

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.

(T. v)

La voz que en los textos de Bajtín invade un lenguaje y se aposenta en él, las voces que atraviesan el enunciado en fusión o confusión para enriquecerlo con nuevos timbres y tonos o poblarlo de un estruendo ininteligible son congeniales de la voz en rebeldía de *Trilce* v. Ambas libran una lucha sin tregua contra la intención de un hablante que busca someterlas en el acto mismo de crearlas.

El diálogo intertextual genera una metáfora «bicardíaca» (T. v) que presta acentos líricos a los enunciados metalingüísticos y acentos metalingüísticos a los enunciados líricos. El resultado —aleatorio pero acorde con la «propensión»

(T. v) polifónica de la escritura de Vallejo y de Bajtín— es una representación animista, a la vez personalizadora y desindividualizadora, de la producción de sentido como proceso abierto, inconcluso, irrepetible.⁷

Tomando como coordenada la imagen bifónica —bajtiniana-vallejiana— de la voz construyo ahora una poética trífica en dispersión o un diálogo interverbal por cuyos espacios en blanco se filtrarán muchas voces —no necesariamente vallejanas— que no me es dado controlar:

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.

(T. v)

La voz-sentido recién nacida rechaza toda voz prefabricada, habita fugazmente la palabra embalsamada en el léxico, embrolla los hilos de la red, subvierte la imagen del lenguaje como contenedor y filtro estable de la experiencia. La voz creada crea resistencia, no se deja encajar en el punto de la malla. No quiere ser: no es esencia sino movimiento dialógico en indetenible contrapunto con otras voces que deshacen y rehacen sin cesar el diseño del tejido. No quiere ser lo que designa, ni malla aprisionante ni amor aprisionado en la malla. No pretende modelar el sentimiento ni mimetizarlo con una retórica reticulada.

Rebelase: rebelión contra un padre-creador-propietario, contra la autoridad textual, contra la represión del latido significativo, pero también rebelión contra sí misma, contra una identidad que ha de pasar forzosamente por el punto de la malla, por el cepo imaginario de lo uno y lo mismo:

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

(T. II)

No existe lo mismo, existe el nombre, la letra que lo dibuja —*lo mismo*, *Lomismo*— y la ilusión de que cada nombre reposa en la mismidad inalterable de su significado.

Existe el padecimiento del nombre a la busca de una identidad inalcanzable («el nombre padece Lomismo») y existe el padecimiento de la voz-sujeto por no poder capturar mediante el nombre el esquivo objeto del deseo que intuye oculto en él («nos heriza Lomismo que padece nombre»).

La más radical rebelión de la voz-sentido es su negativo a ser «ella misma» y a permanecer dentro de sus «propios» límites. Su ingreso en una multitud de

7. Sobre este punto véanse los trabajos citados en la Nota 1.

voces no consonantes y de contextos impredecibles borra con el estruendo del tumulto todo rastro de timbre individual, toda huella significativa:

Oh estruendo mudo.
¡Odumodneurtse!
(T. XIII)

Estas voces tríficas —las que mi lectura ha hecho resonar en el sendero azaroso de los encuentros textuales— realizan el proyecto horaciano de vida perenne desafiando a la muerte en el fuego cruzado de cada verso.

BIBLIOGRAFÍA

- M.M. BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno, 1982.
- A.M. BARRENECHEA, «El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de las teorías de Bajtín», *Lexis*, X, 2, 1986, pp. 147-167.
- P. DE MAN, «Dialogue and Dialogism», *Poetics Today*, IV, 1, 1983, pp. 99-107.
- B.J. MC GUIRK, «Undoing the romantic discourse: a case-study in post-structuralist analysis. Vallejo's *Trilce I*», *Romance Studies*, 5, 1984-85, pp. 91-110.
- R. PAOLI, *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Firenze, Università degli Studi, Casa Editrice D'Anna, 1981.
- S. REISZ DE RIVAROLA, «Voces y conciencias en el relato literario-ficcional», *Lexis*, VII, 2, 1983, pp. 187-218.
- *Teoría literaria. Una propuesta*, Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 1986.
- «*Simpraxis* o el lado "oscuro" de la comunicación estética», *Dispositio*, XII, 30-32, 1987, pp. 83-95.
- «Hablar, repetir, citar. Las voces del discurso poético (y del discurso crítico)», *Lexis* XII, 2, en prensa.
- «Poesía y polifonía. De la voz poética a las voces del discurso poético en *ova completa* de Susana Thénon», *Filología*, XXIII, 1, en prensa.
- J.L. RIVAROLA-Susana REISZ DE RIVAROLA, «Semiótica del discurso referido», en *homenaje a Ana María Barrenechea* (L. Schwartz-Lerner - I. Lerner eds.), Madrid, Castilla, 1984, pp. 151-174.
- C. VALLEJO, *Trilce*, en *Obra poética completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, Galaxis 1979 [1922].