

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

“*Trilce* de César Vallejo: la palabra original y la poética del hombre”

TESIS
QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS

PRESENTA

ISAURA LEONARDO SALAZAR
(202324389)

Asesor

Dr. Evodio Escalante Betancourt

Lectores

Mtra. Rocío Antúnez Dr. Alejandro Higashi

México, 2007

In memoriam
A mi padre

*Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: –Todavía.
Y le arrancó esta pluma al viejo cóndor
del énfasis...
“Por Vallejo”, Gonzalo Rojas*

Dedico y agradezco primero a mi padre por estar en situación de desventaja con el resto de mis dedicados y agradecidos; él no puede leer estas líneas y tal vez en el lugar donde ande las reciba con agrado. A él debo haber aprendido a leer, a él debo el hábito de la lectura, a él debo mi amor por *El Quijote* y mi oscura fascinación por el psicoanálisis. *Ergo* a él dedico el producto de cuatro años de estudio más o menos digno y las páginas todas de este trabajo final. Para *el tigre* con amor.

Dedico y agradezco a mi madre, Antonia, hermoso ser humano sin el que simplemente no habría nadie en el mundo capaz de convivir conmigo, aunque sea a la fuerza. A ella mi amor, mis bendiciones y mi trabajo.

A mi hermano Elías, por el trabajo, los desvelos, los cafés, los cigarros, el apoyo, los regaños, las películas, por encaminarme al cine, por ser como es, simplemente. Gracias.

A Frida, Amazona y Atila, mis bellos compañeros, desvelados silenciosos.

Al Dr. Evodio Escalante Betancourt por tomar este barco cuando medio tambaleaba. Gracias por su generosidad, por la enorme confianza que ha brindado a mi trabajo y, evidentemente, por haber leído *Trilce* antes que yo.

A la Mtra. Rocío Antúnez y al Dr. Alejandro Higashi por la generosidad de su tiempo para la lectura de este trabajo, por sus valiosas y pertinentes correcciones e inspiradores comentarios.

A la bandita, sin cuyo apoyo hoy no estaría cuerda. Gracias Nagib, Tony, Erick, Ana, Leonora, Jorge, Michell, Elsa, Salvador, Ixchel (y los que faltan). Agradecimiento especial a Rica, Ramón, Alida y Dany por los cafés gratis; a Guiomar por los cigarros en tiempos de crisis y las frases positivas en tiempos peores. Gracias también a Albeliz por su sorpresiva aparición en mi vida.

A Sandra Muñoz, por ser ella una de las culpables de hallarme en este viaje literario.

A la UAM-I y a toda la plantilla docente de Letras Hispánicas.

A César Vallejo, por encontrarse conmigo en los días en que la orfandad se convirtió en una realidad avasallante, y el lenguaje se descubrió hablando en el espejo de la Muerte.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1: <i>Trilce</i> en las vanguardias	12
1.1. Ruptura, construcción y destrucción	17
1.2. Caminos trazados: Dadá y creacionismo	24
1.3. Los límites de la expresión	31
Capítulo 2: La palabra original	40
2.1. La estructura hermética de <i>Trilce</i>	45
2.2. El diálogo y la metáfora como expresiones de la palabra originaria	54
2.3. El regreso al lenguaje primigenio	65
Capítulo 3: La poética del hombre	73
3.1. Las huellas del habla primigenia	78
3.2. “Las muertes” en <i>Trilce</i>	88
3.3. El humor en <i>Trilce</i> : subversión de los valores	97
Conclusiones	104
Bibliografía	110

Introducción

En 1922 el mundo de la literatura hispanoamericana recibió con desconcierto y absoluta indiferencia crítica la publicación de uno de los textos que posteriormente se convertiría en bastión de la lírica escrita en lengua española; en Lima, Perú, apareció el volumen titulado *Trilce*, firmado por César Vallejo quien en 1919 había ya publicado el libro de poemas *Los heraldos negros*, de corte posmodernista y postsimbolista con una fuerte tendencia a su superación sistemática. La aparición, en 1922, de los *20 poemas de amor...* del chileno Pablo Neruda y los *20 poemas para leer en el tranvía* del argentino Oliverio Girondo, así como el surgimiento del Ultra de Jorge Luis Borges y la despedida del Dadá, relegaron al peruano y a su obra a un plano marginal de desatención, lo que provocó la tardía revisión de su estética, descubierta años después como una de las más originales y radicales del periodo de las vanguardias literarias y de la literatura hispanoamericana en general.

Aunque la publicación del libro ocurrió en 1922, los textos comenzaron a escribirse desde 1918 y la mayor parte de ellos en 1919, como consigna Julio Ortega en su edición de *Trilce*,¹ edición que seguiré a lo largo de este trabajo y de la que proceden todos los poemas citados; existen otras ediciones críticas y anotadas del libro, sin embargo, Julio Ortega sigue la primera (Edición de autor, Lima, 1922) y la segunda ediciones (Madrid, 1930) y considera las ediciones críticas de Moncloa, Larrea y Ferrari.² Atendiendo al hecho de que Ortega ha dedicado buena parte de su estudio al análisis profundo de la obra completa de César Vallejo, me ha parecido la más pertinente para el caso.

Tras el descubrimiento de *Trilce* como libro brillantísimo de la lírica hispanoamericana, vida y obra del poeta comenzaron a inquietar a la crítica, así, el contexto de la escritura del poemario adquirió un valor relevante como herramienta para

¹ César Vallejo, *Trilce*, Julio Ortega (ed.), 5a. ed., Madrid, Cátedra, 2003.

² Cfr. Julio Ortega, "Nota sobre esta edición", en *Ibidem*, pp. 25-29.

la interpretación del oscuro sentido de los poemas. Entre 1918 y 1922 el poeta peruano experimentó los sucesos que en adelante marcarían su vida y el tono de su obra, pero antes de situarme en 1918 es necesario esbozar algunos datos biográficos sobre el autor: César Abraham Vallejo Mendoza nació el 16 de marzo de 1892 —según los cálculos que André Coyné extrajo de su investigación—³ en la provincia peruana de Santiago de Chuco. Hijo de Francisco de Paula Vallejo y María de los Santos Mendoza; según el consenso de la crítica fue el menor de 11 hermanos, de los cuales por lo menos dos fallecieron durante sus primeros años de vida y César Vallejo no llegó a conocerlos.⁴ Vallejo realiza sus primeros estudios en Santiago de Chuco, viaja a Huamachuco para continuar los estudios secundarios, donde consigue el grado de bachiller con el trabajo *El Romanticismo en la poesía castellana* y en 1913 viaja a Trujillo para ingresar a la carrera de derecho en la universidad local.

En 1917 César Vallejo decide emigrar a Lima en búsqueda de empleo y de la expansión de su contacto literario; es el año de 1918 determinante en la vida de Vallejo por tres razones fundamentales: comienza las diligencias para conseguir la publicación de *Los heraldos negros*, inicia su relación sentimental con Otilia Villanueva (menor de edad en ese tiempo), y en Santiago de Chuco muere su madre; la presencia de estas dos mujeres tiene un grado considerable entre los poemas de *Trilce* y en muchos de los casos, éstos toman su asunto de anécdotas vinculadas íntimamente con ambas. En 1919 la relación con Otilia culmina trágicamente por el embarazo de ésta y la rotunda negación del poeta a contraer matrimonio con ella; la hostilidad de la familia Villanueva hacia Vallejo motivó que el poeta decidiera volver a Trujillo por una temporada, sin embargo, en 1920 un extraño suceso relacionó circunstancialmente a César Vallejo con un acto delictivo, consecuencia de esto, Vallejo permaneció preso en la penitenciaría de

³ Cfr. André Coyné, *César Vallejo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 12.

⁴ Cfr. Ricardo González Vigil, *César Vallejo*, Brasa, Lima, 1995, Colección Forjadores del Perú, vol. 18.

Trujillo del 6 de noviembre de 1920 al 25 de febrero de 1921.⁵ Una vez libre, Vallejo decide volver a Lima, en 1922 publica *Trilce* y en 1923 toma la decisión de cambiar su residencia y se muda definitivamente a París. César Vallejo muere en París el 15 de abril de 1938, le sobrevivió su viuda Georgette Philippart de Vallejo, quien se encargó de cuidar las publicaciones *España aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos* (póstumos), ambos aparecidos en 1939.

La experiencia de la muerte de su madre, la ruptura amorosa con Otilia y el encarcelamiento del que fue víctima, hicieron de algún modo indefinible que el poeta virará el rumbo del tono y los temas de *Trilce* y que cambiara radicalmente sus versiones de 1918, se sabe que poemas que habrían sido considerados para *Los heraldos...* no fueron incluidos y aparecieron, en cambio, en *Trilce*. Atribuir, sin embargo, la tremenda ruptura del autor con los cánones vigentes de la tradición literaria a estos eventos *per se* no haría justicia al esfuerzo creativo del poeta; es verdad que la experiencia carcelaria domina buena parte del ambiente de *Trilce*, no obstante, muchos de sus tópicos se extienden desde el tiempo de *Los heraldos...* y en estos poemas adquieren una nueva fuerza y un nuevo sentido que los alejan de la estructura de aquéllos, en los que las influencias y los diálogos con otras obras de la lírica hispanoamericana son todavía reconocibles.

Lo cierto –independientemente de su aura biográfica– es que el trabajo publicado en 1922 descubre a un poeta descarnado y arrojado abruptamente al diálogo con su propia existencia y con el lenguaje desnudo de la expresión de su *ser* en el mundo, en el tiempo y en la poesía. A la luz de la distancia, y tras largos años de reposo, *Trilce* comenzó a develar sus complejidades sintácticas y semánticas no como un capricho de “avanzada literaria”, sino como el producto honesto de una caída vertiginosa en las fronteras de la

⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 63 y ss.

expresión, del sentido, de la comunicación y del acto creativo. Ya lo dice Julio Ortega, “Este libro está al comienzo del cambio estético que atraviesa las vanguardias de su tiempo [...] Después del radicalismo de *Trilce* la poesía tiene otras medidas.”⁶ El estudio de *Trilce* se ha convertido en una ardua labor hermenéutica que, aunque ha dicho ya bastante, no termina por concluirse definitivamente, los enfoques, por tanto, son vastos y muy diversos; para este trabajo he decidido concentrarme en uno de los temas que considero fundamentales de la estética del libro: el regreso al origen esencial del hombre por medio del lenguaje y su relación con las instancias primigenias que se expresan poéticamente. El regreso hacia el centro originario del hombre se manifiesta en los poemas mediante un cruce de redes semánticas, temporales, espaciales, discursivas y léxicas que constituyen un viaje deliberado al límite de la expresión de la existencia.

Para el análisis del tema es necesario contextualizar al libro en su tiempo, por ello, el capítulo 1 aborda el lugar que tiene *Trilce* en el marco de la producción literaria del periodo de vanguardias, iniciado en los primeros años del siglo XX, ya que muy a pesar de que el propio periodo de producción de los textos y algunos rasgos de su estética lo hacen perteneciente al gran cúmulo de expresiones artísticas agrupadas bajo esta denominación, el trabajo de César Vallejo se distancia, deliberadamente, de quienes fueron militantes activos de los movimientos vanguardistas. El capítulo plantea ambas posiciones: por un lado, el deslinde del autor con las vanguardias literarias y por el otro, las relaciones cercanas con algunas expresiones de su tiempo, particularmente el Dadá de Tristán Tzara y el creacionismo de Vicente Huidobro, considerando el apuntalamiento que teoría y experimentación de vanguardia ofrecieron a César Vallejo

⁶ Julio Ortega, “Introducción” a César Vallejo, *Trilce...*, p. 9.

en varios sentidos: la ruptura con los cánones clásicos del arte, el ánimo provocador y destructivo del acto creativo, y la reflexión sobre los conceptos *hombre* y *tiempo*.

El capítulo 2 se centra en las primeras líneas que conducen el estudio de lo “primigenio” en *Trilce*, abriendo con el desarrollo de la idea de estructura hermética de los textos, continuando con el planteamiento de algunas herramientas discursivas y tropos literarios que funcionan como puentes de la expresión originaria, y finalizando con un análisis acerca de la ambigüedad que se genera en torno a las nociones de *unidad* y *disociación* en estos poemas. El capítulo 2 se aboca particularmente al plano lingüístico, y busca señalar, al menos, las formas y estrategias discursivas de las que se sirve el autor y que nos dan la impresión de un eterno movimiento dialéctico, tendente al retorno permanente en un desplazamiento de tres puntas: pasado, presente y futuro.

Finalmente, el capítulo 3 aborda tres temas ligados con la palabra original, y estrechamente relacionados con la percepción de una poética del hombre; en el primer apartado de este capítulo retomo las marcas del habla primigenia distribuidas por los textos para acceder, en el segundo apartado, a otro de los temas fundamentales de *Trilce*: la muerte, y el capítulo cierra con un apartado dedicado a apuntar la presencia de las múltiples posibilidades del humor entre los poemas que componen el libro. Este último capítulo guarda una relación más cerrada con los límites delineados por la expresión del *ser* hombre y la angustia existencial producida por su límite temporal; a lo largo de esta última parte asoman elementos discursivos puestos en diálogo y analogía con expresiones primitivas del hombre que conducen a un replanteamiento de los conceptos *hombre* y *sociedad*.

Abarcar la totalidad de temas, redes semánticas, posibilidades interpretativas y teorías circundantes a *Trilce*, se descubre –al igual que el libro mismo– como una empresa increíblemente compleja y, aparentemente, interminable; esta tesis no pretende

develar el sentido último de los poemas ni sugerir, siquiera, que exista alguno; sin embargo, busca enriquecer (en la medida de sus alcances) el debate trícico, asumiendo que la conciencia de este texto no tiene a la inteligencia racional como cualidad necesaria y suficiente del contenido de una verdad, y que, de hecho, no la tiene en consideración para la realización de su plena conciencia.

Trilce –y lo repito constantemente a lo largo de este trabajo– se vive en todo momento como una “posibilidad” de la existencia, de la verdad, del *ser*, de la muerte, del arte y sobre todo, del lenguaje, y por tanto se autoriza a sí mismo como portador de una verdad artística construida por diversas cualidades: la tensión dialéctica, el oxímoron inherente, la ironía, y la angustia por la paradoja esencial de la constitución humana.

Capítulo 1

Trilce en las vanguardias literarias

Relacionar a César Vallejo con la vanguardia literaria a partir de *Trilce* no resulta extraño, en vista de los diversos factores que lo vinculan con este movimiento: el contexto de su producción lírica, la íntima cercanía con los rasgos comunes a la estética de la vanguardia, el ánimo renovador de la poesía y, finalmente, la instauración de un *corpus* canónico que, a la distancia, lo ubica como uno de los grandes representantes de la vanguardia hispanoamericana. Sin embargo, la relación de César Vallejo con la amplia gama de expresiones inscritas en este movimiento denominado “vanguardia artística”, no fue nunca de filiación declarada y es, de hecho, un esfuerzo de trabajo autónomo; hermanado sólo circunstancial e históricamente con los múltiples movimientos (tanto europeos como hispanoamericanos) que conformaron la vanguardia histórica. Al respecto, Saúl Yurkievich advierte la dificultad de explicar el surgimiento de *Trilce* por su inscripción en una parte de las sucesiones estético-poéticas, tanto dentro de la obra de Vallejo, como de la historia de la literatura: “*Trilce* parece surgido por generación espontánea. Es tal la novedad, tan grande la distancia que media con *Los*

heraldos negros [...] y tan escasas las influencias literarias promotoras de tamaño viraje, que nos cuesta revivir su génesis.”⁷

No obstante los ataques frontales del propio César Vallejo a buena parte de la vanguardia militante en la década de los veinte (propiamente al surrealismo), llegando a afirmaciones como ésta, “Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo...”,⁸ la teoría de la vanguardia y la producción de sus contemporáneos han arrojado luz –desde 1922 hasta la fecha– sobre la interpretación de la poesía vallejiana, gracias a la enorme libertad con la que surgieron aquellos movimientos.

La dificultad para situar las particularidades de Vallejo en el marco de la vanguardia, le viene a la crítica desde el propio conflicto del poeta por identificarse a sí mismo y a su obra en una determinada poética –sistemática o no– bajo la que pudiera dilucidar las regulaciones de su deliberada irregularidad trícica; problemas acentuados por la consigna vanguardista de un discurso poético autónomo y de uso exclusivo, opuesto a la tradición literaria occidental; “De ahí, la enorme dificultad de nombrar como vanguardia manifestaciones coincidentes sincrónicamente, pero tan alejadas entre sus actitudes y resultados. Lo único que parece reunir las es su propia heterogeneidad.”⁹ Y sea esta heterogeneidad, quizá, la mayor deuda que tiene Vallejo con la beligerancia de la primera generación de vanguardia, pues gracias a las multiplicidades de una *producción* colectiva, pudo dar entrada a una *creación* personalísima y al mismo tiempo, abiertamente distanciada de dicha colectividad.

⁷ Saúl Yurkievich, “En torno de *Trilce*” en Julio Ortega, *César Vallejo, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, p. 245.

⁸ César Vallejo, “Contra el Secreto Profesional” (1927), citado por Julio Vélez, “Estética del trabajo. Una alternativa a la vanguardia”, en Ricardo González Vigil (ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo*, Lima, Pontificia Universidad de Perú, 1993, p. 91.

⁹ Vélez, art.cit., p. 86.

Si las escuelas de vanguardia lo son en rigor o si la vanguardia es en esencia una actitud, ha sido tema de profundas discusiones desde el momento mismo de su surgimiento; ya se dijo que César Vallejo se deslindó de las escuelas y aun las rechazó; tomando en consideración la autoridad de sus propias convicciones literarias (e ideológicas), la relación que puede establecerse con mayores amarres entre su poesía y las vanguardias tiene asentamiento en la segunda vertiente –sin duda la que mejor se ha sostenido en la elaboración de una teoría sobre las vanguardias. En Vallejo, y en *Trilce* más específicamente, la vanguardia opera intensamente, pero sólo en una relación de correspondencia con la actitud compartida entonces por la totalidad del movimiento; con variaciones múltiples, canalizadas sobre todo en el uso, medios y fines del lenguaje puestos al servicio de la expresividad.

Para ser justos con el poeta habría que apuntar, si bien no en profundidad, sí al menos en esbozo, las razones de su deslinde de las vanguardias literarias; deslinde que se da (por establecer una cronología) posterior a la publicación de *Trilce*. En 1927 publica “Contra el secreto profesional” (pequeño artículo que derivaría en un libro homónimo fechado en 1928) en el que lanza un ataque frontal a las vanguardias (cfr., *supra*) en respuesta al *Le secret professionnel* de Jean Cocteau y que coincide con las fechas de su viaje a la URSS.¹⁰ Así, el rechazo a las vanguardias tiene su germen no en *Trilce* y su proceso de escritura, sino en su filiación con la militancia marxista, único movimiento al que Vallejo se adhirió fervorosamente; aspectos biográficos que, no obstante, deben ser considerados, pues en su raíz ideológica Vallejo se distancia abruptamente de los postulados y procesos estéticos y teóricos operantes de las vanguardias literarias. Dice el propio autor:

El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió [...] sino para convertirlas dentro de

¹⁰ Cfr. José Miguel Oviedo, “Vallejo entre la Vanguardia y la Revolución (primera lectura de dos libros inéditos)”, *Hispanica*, Revista de literatura, año II, núm. 6, Buenos Aires, 1974, pp. 3-12.

su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idénticas en el fondo, a las materias primas absorbidas.¹¹

Es decir, para Vallejo el acto poético no puede existir autónomo de su historia, y de la sociedad que lo ha engendrado; existe en el poeta una noción social y universalizante de la palabra en pro de la comunicación interhumana, profunda y esencial. César Vallejo es mucho más complejo y su crítica cercana ya lo ha anotado extensamente. Cabría retomar las palabras de Américo Ferrari en su introducción a *El universo poético de César Vallejo*:

...la obra de Vallejo, sobre todo a partir de *Trilce*, recibe el impacto de su época, recibe la atmósfera de la nueva poesía y se inmerge en las corrientes revolucionarias que jalonan las primeras décadas del siglo. La poesía de un gran poeta no es nunca la poesía de su tiempo – lo que la haría incomprendible a los hombres de otros tiempos– pero sí se sitúa en su tiempo, en ese tiempo limitado por la vida y la muerte de una generación...¹²

Y en este sentido, el estudio de *Trilce* vinculado con las vanguardias literarias resulta pertinente, teniendo en cuenta las opiniones que el autor guardaba de este movimiento aglutinador; surgidas, sin duda, de su conversión al marxismo y concentradas más en la ideología de los individuos que en los resultados de su práctica artística, pues como señala Helio Piñón en el Prólogo a *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, “La vanguardia actúa desde la conciencia histórica de su influjo en el desarrollo del arte.”¹³ Los caminos de César Vallejo y de las vanguardias se cruzan en el punto en que sincronía y diacronía hacen un vértice, pues a pesar de que, como ya se dijo antes, Vallejo rechazaba la idea de ser un “vanguardista” y aunque, de hecho, no pensara en la vanguardia al escribir *Trilce*; estaba creando uno de los libros cumbre de la vanguardia hispanoamericana, comulgando en la práctica con los postulados básicos del vanguardismo.

¹¹ Cesar Vallejo, “Literatura proletaria”, pp. 48-49, citado por José Miguel Oviedo, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹² Américo Ferrari, “Introducción” a *El universo poético de César Vallejo*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1972, p.7.

¹³ Helio Piñón, “Prólogo” a Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Barcelona, Ediciones Península, 1987, p.10.

La obra de Vallejo se mueve, todo el tiempo, en dos líneas; la de un contexto literario que marca la pauta de las estéticas generales y la de su estilo personal, que en ocasiones no se corresponde con la primera, sino en función de su ruptura; así, dice Américo Ferrari,

Salta a la vista, cuando se lee el primer libro de poemas de Vallejo, [*Los heraldos negros*] que en la misma obra coexisten dos tonos o acentos poéticos... Uno revela la influencia de poetas que estaban en boga en la época entre los medios literarios que frecuentaba Vallejo... El otro, es el acento personal de César Vallejo que resultaría vano tratar de reducir a cualquier influencia literaria.¹⁴

Acento, cuya principal característica es la experimentación a veces dosificada, a veces radical, de las posibilidades del idioma, y que revela al mismo tiempo una constante (y eterna) insatisfacción ante la palabra que nombra. Aunque en *Los heraldos negros* permanece viva la influencia del modernismo de Darío y del simbolismo francés como eco; ya entonces hay una prefiguración de lo que vendrá a ser *Trilce*. Para 1918 (un año antes de la publicación de *Los heraldos...*) las vanguardias europeas habían transitado por las polémicas iniciales y se entreveía el auge de la vanguardia hispanoamericana, inaugurada por Vicente Huidobro; Vallejo llega por su propio pie a las vanguardias en el momento de su apogeo –la década de los veinte. El tránsito de Vallejo es al interior de su obra, pasar del postsimbolismo-modernismo a la vanguardia, sin evidente mediación, se antoja tajante cambio de estilo, sin embargo, ya hay en su primer libro una inquietante estética que dispone del lenguaje en pequeños giros “nerviosos”, pero sobre todo, que evidencia la confrontación del poeta frente a la palabra hablada y la palabra escrita, con la palabra en el pensamiento. Dice al respecto Ángel Herrero:

Aún en H. N. domina el asunto y sus versos son, en definitiva, exposiciones de temas que recorren, eso sí, el camino de la más radical dramatización y simplificación del modernismo. Pero la poética es todavía una afirmación ante el relato de una realidad cuya gramática no ha sido revelada y que, por lo tanto, permanece invulnerada y marginal, sin comprometerse en pie de igualdad con esa otra realidad: la del poema.¹⁵

¹⁴ Américo Ferrari, *op. cit.*, p.207.

¹⁵ Ángel Herrero, “César Vallejo. Poética del habla”, *Revista de Occidente*, núm. 19, Madrid, 1977, p. 60.

1.1 Ruptura, construcción y destrucción

La vanguardia irrumpió en el arte como un movimiento que se proponía transformar los valores de una sociedad en decadencia, buscando como resultado la transformación de las normas que habían regido al arte occidental desde la instauración de la preceptiva aristotélica, y encontró en el lenguaje su mejor bastión. El movimiento se declaró inaugurado en Italia, en 1909, con la publicación del *Primer manifiesto futurista*, firmado por Filippo Tommaso Marinetti; ¹⁶ quien ante todo promulgaba el nacimiento de una nueva visión del mundo de la que se desprendía una nueva perspectiva estética, dominada por el tono bélico, irreverente y violento de sus propuestas; además de poseer una novísima poética urbana que marcaría a la literatura del siglo XX. En 1912, el

¹⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones de COTAL, 1978, pp.125-135.

mismo Marinetti lanza el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*¹⁷ en el que, finalmente, establece los postulados formales del futurismo y, tratándose de poesía, toda la violenta ruptura que el italiano propugna recae en el lenguaje, “¡Furiosa necesidad de liberar las palabras desaprisionándolas del periodo latino!” (p. 156), “-ES MENESTER DESTRUIR LA SINTAXIS PONIENDO LOS SUSTANTIVOS AL AZAR. COMO NACEN.” (p. 156, mayúsculas del original) y “ODIAR LA INTELIGENCIA, despertando en vosotros la divina intuición...” (p. 164, mayúsculas del original). Este protagonismo del lenguaje, y la emergente necesidad de reflexionar en torno a su naturaleza y puesta en práctica, fueron la pauta de toda la vanguardia literaria en adelante, con matices diversos, según las necesidades que las escuelas sintieron que debían satisfacer.

El futurismo sufrió un cisma por las ideas políticas de Marinetti, que le valieron el rechazo de toda la vanguardia militante, especialmente la latinoamericana, no obstante, según afirma Jorge Schwartz “...eso no niega la deuda que tienen con la ideología de la escuela italiana: la refutación de los valores del pasado y la apuesta por la renovación radical.”¹⁸ Y vinieron de todas las latitudes del Occidente, manifestaciones varias cuyo eje dominante estriba en la defensa de la ilogicidad, el multiperspectivismo, y sobre todo, la pugna entre pensamiento, emoción y palabra, y, evidentemente los efectos espacio-temporales que trae consigo. La primera generación de vanguardia buscó la ruptura de los cánones literarios y considerando caducas las normas que regulaban al arte, creó para sí misma una nueva estructura teórica, mediante la experimentación de todas las categorías estéticas y estilísticas, “La vanguardia rechaza la idea de arte como

¹⁷ *Ibidem*, p.156-166.

¹⁸ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, Tierra Firme, p.48.

representación. En tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo.”¹⁹

El carácter inmanentista de la obra literaria, es sin duda, el más radical de los choques con la tradición aristotélica; la no representación de sistemas de valores, realidades, mundos, anula las posibilidades de una *mimesis* que refleje fielmente lo que representa (la naturaleza y las acciones de los hombres) y el lenguaje poético se convierte en un productor de realidades, todas ellas “naturales”, cuyos referentes no deben buscarse sino en lo referido, ya que el “universo exterior” sólo proporciona una información parcial para establecer el primer acercamiento, pero carece de sentido si se espera constatar que la realidad de afuera sea la realidad de dentro. “Así, el objeto pasa de ser el único referente del acto artístico a ocupar uno de los polos entre los que se produce el sentido.”²⁰ Vicente Huidobro lo dice de esta manera:

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero también yo me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.²¹

Al margen de las discusiones sobre lo que debía ser la literatura, asumiendo la nueva era en que se encontraba, César Vallejo escribe entre 1915 y 1918 los poemas que compondrían *Los heraldos negros* y algunos más que formarían parte de *Trilce*. Para Américo Ferrari “*Trilce*, desde el punto de vista de la escritura, representa una extrema tensión entre estas dos necesidades básicas del poeta; destruir y construir.”²² El nudo de esta tensión se localiza en el punto en que convergen (o dejan de hacerlo) lo que se *quiere decir* y lo que *se dice* respecto de una realidad cualquiera, la tensión se incrementa o reduce según la asunción que el poeta tenga del sentido de sus palabras, y

¹⁹ Helio Piñón, “Introducción” a Peter Bürger, *op. cit.* p. 17.

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

²¹ Vicente Huidobro, “Non serviam”, en Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 102

²² Américo Ferrari, *op. cit.*, p. 237.

el problema del sentido cobra suma relevancia tras la determinación vanguardista por sacrificar la representación lógica en función de la creación intuitiva, de reducir en la jerarquía al sentido, encumbrando rasgos eufónicos y estructuras puramente lingüísticas. El angustioso conflicto de Vallejo, que comienza a germinarse en *Los heraldos...*, ante la insuficiencia del lenguaje para enunciar un mundo que sólo tiene sus referentes al interior de sí mismo, no es, sin embargo, un problema privativo de la poesía vallejana ni siquiera de la propiamente vanguardista; la discusión viene de más atrás.

Podría volver hasta Platón y las reflexiones en torno a la naturaleza del lenguaje, documentadas en sus *Diálogos*, y hacer un trayecto desde entonces hasta la primera mitad del siglo XX, no obstante, por el momento me detengo en el siglo XIX para importar algunas consideraciones de Georg W. F. Hegel, respecto de la *mimesis* y el arte. En “Necesidad y fin del arte”²³ el filósofo alemán asume que éste es producto de la actividad humana y que por tanto tiene su fin en sí mismo, en la medida en que el hombre es consciente de su existencia y esta conciencia se realiza “para sí”; difiere ampliamente de la idea que acepta la posibilidad de una imitación fidedigna de la naturaleza y en consecuencia, supeditada a las reglas de ésta. Dice Hegel:

Pero lo que los preceptos pueden comunicar se reduce a la parte exterior, mecánica y técnica del arte; la parte interior y viva es el resultado de la actividad espontánea del genio del artista. El espíritu, como una fuerza inteligente, saca de su propio fondo el rico tesoro de ideas y formas que desparrama por sus obras.²⁴

Más adelante señala “Escoger no es imitar [...] Rival de la naturaleza [el arte] como ella y aun mejor que ella, representa *ideas*; se sirve de sus *formas* como símbolos para expresarlas.”²⁵ Estas discusiones teóricas extenderán su vigencia y en la segunda década del siglo XX cobrarán relevancia protagónica en la crítica de corte lingüístico –

²³ Georg W. F. Hegel, “Necesidad y fin del arte” en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 71-80.

²⁴ *Ibidem*, p. 71.

²⁵ *Ibidem*, p. 76, cursivas del original.

particularmente— tomando un rumbo diferente al de Hegel. Mientras que para éste el carácter inmanentista del arte es atribuible a la conciencia de *sí* que tiene el individuo y a su capacidad de *crear* a partir del reconocimiento profundo de su existencia; para otros, como Jakobson, el inmanentismo de la obra literaria se basa en sí misma, por la cualidad inmanente de su materia prima: el lenguaje, y no depende ya, necesariamente, de la conciencia que tenga el hombre de sí. En Jakobson las *ideas* y *formas* de que habla Hegel se sustituyen por *signo* (entendido desde la dicotomía seassuriana, *significado-significante* que corresponden al concepto y a la palabra que lo contiene) y entonces,

Un poema es un signomensaje en que se destaca el tipo de relaciones entre signos, tanto la relación “vertical” de *signans* a *signatum* como la relación “horizontal” de signo con signo [...] De hecho, podría decirse que, dado que la función poética domina sobre la función referencial y dado que se considera al signo como signo y no como su referente, en la poesía un signo determinado se usa más por las relaciones de equivalencia que establece con otros signos en el mismo poema.²⁶

Este salto teórico-elíptico, permite delinear (en alguna medida) la magnitud de la ruptura que provocan las negaciones vanguardistas en el seno de una sociedad que urgida de puertos seguros, construye realidades emergentes, inmediatas. De uno en uno, los pequeños rompimientos forman un enorme —y desbordado— ánimo de pulverizar los valores artísticos anclados en una tradición que había encumbrado a la razón por encima de la irracionalidad connatural al hombre. Poco a poco, también, este ánimo destructor se convierte en una fuerza constructiva. Lo que la vanguardia quiebra se reconstruye sobre nuevas bases; la aversión hacia la trascendencia del arte por parte de los vanguardistas más radicales vio una de sus primeras consecuencias en la “variante tiempo”, era sólo lo inmediato lo que podía contener la autorreferencialidad del poema, (su seña metalingüística) para convertirlo en un “acto performativo”, en una *praxis*

²⁶ Linda R. Waugh, “La función poética y la naturaleza de la lengua”, en Roman Jakobson, *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, Lengua y estudios literarios, p. 209.

vital.²⁷ “...una de las diferencias esenciales entre lengua escrita y hablada puede observarse con claridad. Ésta tiene un carácter puramente temporal, mientras aquélla conecta el tiempo y el espacio.”²⁸ El espacio que queda entre ambas está entre las preocupaciones máximas de Vallejo, con tintes histórico-ideológicos, se vuelve una lucha entre la lengua heredada y la renovación para el descubrimiento de la lengua propia que subyace en la conquista de aquélla, y que comienza a revelarse como puro sonido.

Lo que la irracionalidad, o mejor dicho la intuición, puede destruir resulta obvio si se piensan relaciones dicotómicas; lo que la intuición puede construir en términos de poesía, se antoja un elevado afán por demás contradictorio, si se piensa, entonces, en el trabajo intelectual que requiere la poesía para explotar el uso de sus materiales. Los medios por los que la vanguardia instaure una nueva noción de obra de arte tienen su base sustentada en la ruptura con la unidad de la obra de arte orgánica que constituye un *todo indivisible*, “La forma vanguardista [...] parte de una idea fragmentaria de la unidad; posible por la autonomía de las relaciones que la construyen. La estructura es inmanente, no excede el ámbito de la obra y a la vez, cuestiona su materialidad como objeto.”²⁹ La naturaleza misma de su constitución se convierte en material, tema y fin de sus esfuerzos artísticos, no sólo es autorreferencial en tanto realidad producida por las relaciones al interior de un sistema de lenguaje (signos), sino también en la medida en que la obra revela el proceso de su construcción.

Tzvetan Todorov, haciendo una revisión de las teorías del formalismo ruso sobre el lenguaje poético, contemporáneas a las vanguardias, dice:

²⁷ Cfr. Peter Bürger, *op. cit.*

²⁸ Roman Jakobson y Krystyna Pomorska, “Diálogo sobre el tiempo en la lengua y la literatura” en Roman Jakobson, *op.cit.* p. 40.

²⁹ Helio Piñón, “Introducción” a Peter Bürger, *op. cit.*, p. 19.

...el lenguaje práctico encuentra su justificación fuera de sí mismo, en la transmisión del pensamiento o en la comunicación interhumana; es medio y no fin; es, para emplear una palabra culta, *heterotélico*. El lenguaje poético, al contrario, encuentra su justificación (y así todo su valor) en sí mismo; es su propio fin y no ya un medio; es, pues, autónomo o, mejor, *autotélico*.³⁰

Continúa Todorov, “Resulta que sus especulaciones teóricas [de los formalistas] están estrechamente ligadas a la práctica contemporánea de los *futuristas*, de la que son al mismo tiempo consecuencia y fundamento...”³¹ Así, el paso del rompimiento de los cánones clásicos por medio de las negaciones críticas, a la fase constructiva, permitió el desarrollo de teorías y poéticas del lenguaje que se nutrieron de la experimentación vanguardista y afianzaron la escisión en la relación de la palabra con los objetos representados.

La ruptura de César Vallejo obedece, sin embargo, a una necesidad íntima, a una angustiada búsqueda de la palabra propia que produce el salto del modernismo a la vanguardia, sin la mediación, en cierta medida, codependiente de los movimientos europeos que experimentaron otros vanguardistas, dice Gonzalo Celorio:

Ciertamente que sin las vanguardias extranjeras y sin sus efectos en escritores hispanoamericanos contemporáneos suyos no habría dado este salto cualitativo del modernismo a la vanguardia, pero en su obra, la modernidad no procede tanto de los vanguardismos europeos cuanto de la ruptura con la tradición modernista [...] Y esta beligerancia poética es tanto más significativa e importante por cuanto nace de la ruptura con una tradición hasta cierto punto propia más que de una influencia europea.³²

La gran ruptura, pues, de César Vallejo con la tradición modernista hispanoamericana tiene su base máxima en la preocupación de los alcances de la expresión y el lenguaje, mucho más que en los temas, por tanto, su tránsito hacia la vanguardia es favorecido por las libertades expresivas de las escuelas de ambos continentes; el rompimiento fue

³⁰ Tzvetan Todorov, “El lenguaje poético”, en *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 18. (Subrayado del original).

³¹ *Ibidem*, p. 19, (subrayado mío). Cabe aclarar que el futurismo al que se refiere Todorov es el ruso, dato relevante en función de una admiración declarada de Vallejo por Vladimir Maiakovski, máximo representante de la escuela futurista rusa.

³² Gonzalo Celorio, “César Vallejo. Del modernismo a la modernidad”, en César Vallejo, *La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1988, pp. 42-43.

radical y arriesgado, así, de *Los heraldos...* a *Trilce* queda un espacio que al mismo tiempo destruye y construye, trastocando el tono heredado de Darío, Lugones, Santos Chocano, para dar paso a un lenguaje universalizante por medio del cual pretende llegar a la palabra propia y en causal comunión con los *ismos* de la vanguardia, cruza las fronteras que la idea de *mimesis* y *representación* con perspectivas unívocas habían consolidado en la poesía.

1.2. Caminos trazados: Dadá y creacionismo

Tras este breve esbozo de lo que constituyó la ruptura vanguardista, queda claro que la inclusión de *Trilce* se da por una ruptura personal cuya magnitud se relaciona con la de aquella, por la puesta en acto de los postulados generales, comunes a las vanguardias europeas e hispanoamericanas, y aunque la relación de Vallejo con el movimiento es de inclusión-exclusión, los trazos de algunas estéticas de vanguardia en la escena literaria

le sirven a *Trilce* para ingresar en la revolución poética del siglo XX. Los polos del binomio destrucción-construcción quedaron colmados por diversas escuelas, de las que el Dadá, liderado por Tzara y el creacionismo de Vicente Huidobro pueden representar las puntas, por la apuesta hacia la negación radical y a la creación libre, respectivamente. La tensión dialéctica de este binomio constituye el material más importante para Vallejo porque le permite realizar los giros léxicos más atrevidos sobre la base que legitima la intuición, propagada, sobre todo, por Dadá.

En el *Manifiesto Dadá* de 1918 se afirma que “La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella guía los hilos de las nociones, las palabras en su forma exterior hacia las conclusiones de los centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo gigante que asfixia a la independencia.”³³ El surgimiento de Dadá durante la Primera Guerra Mundial desestabiliza, por su violencia y negación absoluta de todo, a la misma vanguardia que venía intentando establecer nuevos parámetros artísticos, que si bien rechazaban la sistematización clásica, proponían algunos “sistemas nuevos” que dejaran mucha más libertad de ejercicio poético, principalmente en el trabajo con la realidad. Patrick Waldberg subraya como característica distintiva de Dadá,

...la verdadera bulimia del absurdo que domina a sus protagonistas y les provoca una rabia blasfema e iconoclasta, al parecer jamás vista. Pues, hasta entonces, los movimientos de vanguardia, fuera cual fuese la violencia de su oposición a los sistemas establecidos, permanecían en una línea de pensamiento accesible a los ataques de sus adversarios: mientras que dadá arremete contra los fundamentos mismos del pensamiento, poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad, así como los soportes y los canales del arte...³⁴

Dadá se opuso, incluso, al resto de las escuelas vanguardistas, su postura era “anti” todo aquello que representara un mínimo ordenamiento del pensamiento e hizo del *absurdo* su herramienta más poderosa; el objetivo claro de Dadá era la provocación y,

³³ Tristan Tzara, “Manifiesto Dadá 1918”, en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 300.

³⁴ Patrick Waldberg, *Dadá, la función del rechazo. El surrealismo, la búsqueda del punto supremo*, trad, María Virginia Jaua Alemán, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 16.

siguiendo a Mario de Micheli, la revelación polémica de su procedimiento, por lo que no constituía una estilística coherente³⁵ y aunque tomaba elementos de las vanguardias ya afianzadas, su arte era el resultado de una poética completamente distinta. La línea de Dadá abre un panorama de mayor desorden que prepara el camino para la lectura de *Trilce*, así, dice James Higgins “La clave para entrar al mundo poético de *Trilce* es el concepto del absurdo. Vallejo ve nuestras cómodas teorías de un universo racionalmente ordenado burladas por una realidad que es absurdamente desordenada, caótica e irracional.”³⁶ La angustia vallejana ante la imposibilidad de escribir lo que se *quiere* escribir o como diría Américo Ferrari “...la palabra que se esquivo y se niega, que se adapta mal a la expresión del ‘vacío metafísico’ que el poeta quiere fijar...”³⁷ es también la preocupación de Dadá, que con mucho más de burla y socarronería expresaba en su arte, mediante una subversión del tiempo-espacio de la escritura que, a su vez, devela la ingente necesidad de la inmediatez del pensamiento, rompiendo la frontera lógica que organiza éste a través de un lenguaje sistemático:

¿Ya no se debe creer en las palabras? ¿Cuánto tiempo hace que expresan lo contrario de lo que el órgano que las emite piensa y quiere?

He aquí el gran secreto:

EL PENSAMIENTO SE FORMA EN LA BOCA.³⁸

Ya sin la mediación del ordenamiento racional, Tzara sugiere la desaparición de la línea que divide pensamiento y lenguaje, entonces, tanto él como sus seguidores experimentan con el *azar* como procedimiento básico –que *a posteriori* devendría en la “escritura automática” de Breton– esgrimiendo los argumentos de una libertad nunca antes vista en la historia de la literatura para el uso de los materiales y el manejo de una realidad que, de hecho, negaban. El mismo proceso de constante rechazo de las bases

³⁵ Cfr. Mario de Micheli, “La negación dadaísta”, en *op. cit.*, pp.151-169.

³⁶ James Higgins, “Vallejo y la tradición de un poeta visionario”, en Julio Ortega, *op. cit.*, p. 449.

³⁷ Ferrari, *op. cit.*, p. 195.

³⁸ Tristan Tzara, “Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, en De Micheli, *op. cit.*, p. 305 (Mayúsculas del original).

fundadas, como ciclo de autodepuración para escapar de la sistematización, que vivió Dadá dentro de sí mismo, se asoma en César Vallejo para quien sus propias pautas son susceptibles de vuelcos arbitrarios y radicales. Gonzalo Celorio lo ve, y así lo dice “...su poesía no se limita a llevar hasta sus últimas consecuencias las reglas del juego sino que las viola deliberada, enfáticamente; es más: las invalida en cuanto tales aun en las ortodoxias elementales de la sintaxis y de la ortografía.”³⁹ Vallejo como Dadá llegó hasta las bases mínimas de un sistema poético y lingüístico para devolverle a la poesía su espíritu libre; las efonías de Dadá constituyeron el mejor ejemplo de sus postulados (grito grito grito grito...)⁴⁰ y anticipan un recurso persistente en toda la obra lírica de Vallejo, particularmente de *Trilce*.

Lo que vincula a Vallejo con Dadá es la osadía de su oposición, el rechazo de las escuelas, lo radical de sus procedimientos, el ácido humor de sus provocaciones, los recursos fónicos y gráficos; no obstante, mientras que para Vallejo la ruptura es deliberada, mediante mecanismos que evidencian un profundo conocimiento de la lengua; los “juegos” de Dadá no obedecen más que a la experimentación azarosa de las posibilidades del lenguaje. En pos del rechazo de los sistemas de organización lógica (y cualquier sistema en general) Dadá nació para morir ante la imposibilidad de mantener ningún cimiento firme; por la libertad expresiva sacrificaron el sentido y con él, la accesibilidad a la comunicación, principio regidor del lenguaje.

La dislocación de la sintaxis, la sustitución de las palabras por gritos, sonidos, exclamaciones y borborigmos; la preferencia que se da, en el arte, a los objetos encontrados, a los restos, a los desechos, con el fin de remplazar los materiales nobles; el insulto permanente al talento, al genio, con la secreta intención niveladora de una extinción de las jerarquías, y la idiotización elevada a categoría de dogma, tales fueron los instrumentos de este furor negador que, llevado por su propio impulso, no debía tardar en negarse a sí mismo.⁴¹

³⁹ Celorio, art. cit., p. 45.

⁴⁰ Cfr. Tzara, “Manifiesto sobre el amor...”, en De Micheli, *op. cit.*

⁴¹ Waldberg, *op. cit.*, pp. 16-17.

Dadá se asumió intrascendente y efímero, pero el legado de su libertad expresiva dejó marcada huella en varios de sus seguidores, quienes a la postre volvieron a la idea de *sistema*, con una noción renovada del concepto; el ludismo eterno de Dadá devolvió a la palabra algo que, sentían, había perdido por el encumbramiento de la razón y que las escuelas de vanguardia anteriores (o contemporáneas) sólo habían procurado modificar mas no destruir, según fue su propósito. Frente a la dificultad de elaborar una teoría sobre Dadá que proviniera del seno del movimiento, debido a su abierto rechazo a las teorías y críticas con halos positivistas, Dadá dejó al desnudo, con su evidencia material, los valores trastocados del individuo que podía afirmar sólo su temporalidad en las negaciones, tan fácil como ellos habían afirmado al arte en la más abrumadora de las intrascendencias.

César Vallejo, hombre y poeta, vivió en una incansable angustia existencial que tenía salida, únicamente, en la palabra; rasgo que lo acerca íntimamente con el sentimiento insatisfecho de Dadá frente a la realidad temporal del individuo. Sin embargo, el trabajo de Vallejo es mucho más sistemático de lo que podría pensarse cuando se le relaciona con el movimiento de Tzara. En este sentido, considerablemente cercano al creacionismo de Huidobro, detrás del cual existe una reflexión más profunda sobre la *creación* en el arte y las posibilidades de las palabras. El chileno se opone a la escritura en automático y azarosa, “...porque el poema es sobre todo forma, estructura, relación entre sus partes, Huidobro otorga gran importancia a la técnica, al acto lúcido de la composición poética.”⁴²

Herederero de la estética cubista, Vicente Huidobro experimentó con la poesía caligramático-pictórica que le proporcionó la versatilidad en las perspectivas y un concepto distinto de unidad lírica fragmentaria y total, simultánea y sucesiva. En

⁴² Eduardo Mitre, *Huidobro: hambre de espacio y sed de cielo*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1980, p. 24.

contraposición con Dadá, para Huidobro el poeta es figura fundamental, es de hecho el orquestador de la nueva creación; necesita tanto de su intuición como de su inteligencia. En *Adán* se entiende el propósito y necesidad de renombrar las cosas que su poeta-dios va creando, en correspondencia con los mecanismos internos de la naturaleza y el manejo de sus leyes fundamentales que aprendió, también, del cubismo plástico. Así, el ser-poeta de Huidobro tiene una génesis mítica que borra la tradición clásica y opera bajo sus mismos fundamentos, del mismo modo se relaciona con la naturaleza que no excede los límites de la hoja en blanco.

Debemos crear.

El hombre ya no imita. Inventa, agrega a los hechos del mundo, nacidos en el seno de la Naturaleza, hechos nuevos nacidos en su cabeza: un poema, un cuadro, una estatua, un barco de vapor, un auto, un aeroplano [...]

Debemos crear.

He aquí el signo de nuestra época.

[...] La poesía no debe imitar los aspectos de las cosas sino seguir las leyes constructivas que forman su esencia y que le dan la independencia propia de todo lo que es.⁴³

Vicente Huidobro, inaugurador de la vanguardia hispanoamericana (considerado por muchos precursor del movimiento vanguardista europeo) también atendió el difícil problema de nombrar la realidad objetiva y subjetiva con palabras que contuvieran el sentido preciso de la necesidad del poeta, preocupación que resolvió creando una realidad para el lenguaje durante la creación del poema. Si bien Vallejo tampoco se adhirió al creacionismo, la fuerte presencia de un yo lírico poseedor de la capacidad de renombrar las cosas, y la búsqueda de la palabra original están también en la poesía del peruano. Los recursos de Huidobro son heredados –como se dijo arriba– de la experimentación con el arte cubista, la imagen en Huidobro “...tiende –dice Mitre– a superar las barreras lingüísticas, alcanzando así la integridad e inmediatez comunicativas de las artes plásticas...”,⁴⁴ Vicente Huidobro fue un militante férreo del movimiento vanguardista, a diferencia de Vallejo, pero la esencia de sus estéticas tiene

⁴³ Vicente Huidobro, “Época de creación”, en Schwartz, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁴ Mitre, *op. cit.*, p. 16.

vasos comunicantes, dice Mitre: “De la poesía de los objetos pasamos a la poesía o al poema como objeto autónomo, como organismo ‘desligado de cualquier otra realidad que no le sea propia’. La obra de arte no es ya un espejo o reproducción del mundo, sino algo que se añade a él.”⁴⁵ y agrega “El mito de la creación es el centro motor que rige la poesía de Huidobro.”⁴⁶ Mitre subraya dos elementos base de la poesía huidobriana que constituyen ejes dominantes, también, para la poesía de César Vallejo. El trabajo teórico-práctico que Huidobro fue hilando fino durante toda su vida y que culminó con la publicación de *Altazor* tiene correlaciones con la estética y estilística de *Trilce*, como la tuvo en el ultraísmo español. El creacionismo y Dadá tienen, a decir del propio Huidobro, un mismo germen, bifurcado por las necesidades y jerarquías de los elementos esenciales de la poesía que cada autor ponderó, “En Tristan Tzara encuentro poemas admirables que están muy cerca de la más estricta concepción creacionista. Aunque en él la creación es generalmente más formal que fundamental.”⁴⁷

Si bien el creacionismo se considera una escuela específica, en realidad significó una de las primeras (y más concretas) teorías generales, aplicables en sus rasgos sustanciales a todo el movimiento vanguardista y que tiene ecos sonoros en los versos de *Trilce*. Existen, evidentemente, diferencias entre ambos autores que mantienen nítidas sus particularidades, al respecto dice José Pascual Buxó “Contrariamente a Huidobro, Vallejo no sólo entró en conflicto con la realidad de la lengua, sino con la realidad del mundo; con lo que el mundo era para César Vallejo y con lo que ese mundo había hecho de los hombres y de la poesía.”⁴⁸ Así, Dadá y el creacionismo tienen al interior de su estética y poética, recursos, reflexiones y experimentaciones con las posibilidades del lenguaje que operan, de alguna forma, como trazos para comprender (y contextualizar)

⁴⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁷ Vicente Huidobro, “El creacionismo”, en Schwartz, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁸ José Pascual Buxó, *César Vallejo: crítica y contracrítica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, (Molinos de viento 11), 1982, p. 82.

la creación de *Trilce*; por un lado el conflicto de Dadá con la constitución de la existencia y la realidad y por otro, la búsqueda de la palabra poética de Huidobro.

1.3 Los límites de la expresión

El siglo XX despunta con interesantes discusiones en torno a lo que es el lenguaje y lo que es la literatura en ese marco, más o menos definidas por la distinción de una palabra poética de la que no lo es. Jacques Derrida lo explica así:

El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas,

todos los refugios fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje. Esto equivale, con todo rigor, a destruir el concepto de “signo” y toda su lógica.⁴⁹

Aspiración a la que, en última instancia, pretendían llegar todos los movimientos de vanguardia del siglo pasado y que en buena medida vino a refrendar los límites de la palabra frente a una proeza de sacrificio de sentido, según lo que se entendía por *sentido* hasta entonces, pero que dejó su huella marcada en la literatura que se escribiría después.

Es bien sabido en la crítica vallejana que lo radicalmente novedoso (y sorprendente) de *Trilce*, entre sus muchas características, es el manejo del lenguaje; la subversión de las categorías gramaticales, la violencia de la sintaxis, los sentidos confusos, ambivalentes o ambiguos, la tensión comunicativa que lleva a la lengua (generalmente dominada por el habla escrita) al terreno de lo irracional y de lo absurdo. También sabido que este libro de Vallejo irrumpió en la historia de la lírica hispanoamericana como un texto originalísimo que pareciera surgido de la nada, sin embargo, lo que hay en él se prefigura ya desde *Los heraldos...*, rasgos dominantes que funcionan en *Trilce* como uno de los soportes que mantienen latente el proceso comunicativo. Destaco lo que Alberto Escobar llama *perspectiva personal*, “Me refiero a su constante acento de diálogo, a la norma convencional, a lo que demanda, necesariamente, aparte de un ritmo y de una melodía específicos en los esquemas de entonación, la presencia activa o pasiva de un interlocutor.”⁵⁰ Presencia que se manifiesta como “conversación” y que, en consecuencia, da la sensación de apelar sólo a la lengua hablada; en el caso de Vallejo cabría decir que al *habla escrita*. Este acento dialogal (oral-conversacional) que Escobar encuentra en *Los heraldos...* se mantendrá como una constante en el tono de *Trilce*. Vuelvo a Derrida, “Creemos que la escritura generalizada no es sólo la idea de un sistema a inventar, de una característica hipotética o de una posibilidad futura.

⁴⁹ Jacques Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 2a. ed., 1978, p. 12.

⁵⁰ Alberto Escobar, “La perspectiva personal en *Los heraldos negros*”, en Julio Ortega, *op. cit.*, p. 236.

Pensamos por el contrario, que la lengua oral pertenece ya a esta escritura.”⁵¹ Este recurso, sin duda, mueve las bases modernistas sobre las que aparentemente estaban montados los poemas de *Los heraldos...* y deja entrever la insatisfacción del poeta frente a un mundo que no se ajusta a las normas léxicas del “lenguaje establecido” para la poesía y que reconoce la importancia del tiempo, en la medida en que como decía Tzara “El pensamiento se forma en la boca”; en *Trilce* existe, evidentemente, una voz lírica subjetiva que por momentos se dirige a un interlocutor indefinido, no entremezclando, sino que fusionando el dolor profundo del hombre frente a la existencia y la del hombre frente a la realidad cotidiana. En este texto existe una necesidad ya inaplazable por “Destruir los marcos establecidos, las formas cerradas, inadaptadas a la libertad de la intuición poética, para construir una poesía abierta que, en lugar de dar cuenta *a posteriori* de lo pensado, quiere interpretar el pensamiento en sus fuentes vivas...”⁵² que, a su vez, establece el ritmo de las palabras y de los silencios de cada verso.

Entonces, César Vallejo rompe con la tradición simbolista y vuelve a la metáfora en un intento por aprehender, gracias a una depurada técnica las primeras intuiciones del pensamiento. La anécdota todavía presente en su primer libro es superada en *Trilce* para entrar a una realidad propia que ha terminado por distorsionar la realidad objetiva; momento en el cual Vallejo se da la libertad de emprender una especie de retroceso a instancias preconceptuales que le permitan volver al punto de partida de la escritura, en donde todas sus torsiones léxico-semánticas son válidas, en un acto consciente de trasgresión no fortuita sino deliberada; “ [*Trilce*] es, ante todo, una de-enunciación; frases, palabras, grafías, que al desenmascararse nos revelan, con su no ser, un hálito

⁵¹ Derrida, *op. cit.*, p. 72.

⁵² Ferrari, *op. cit.*, pp. 237-238.

escondido, una respiración lingüística que empaña los supuestos canales de la comunicación...»⁵³

Opera César Vallejo alternando los componentes del binomio destrucción-construcción; siguiendo la trayectoria que marcaron Dadá y el creacionismo; partiendo de la negación de la tradición heredada, haciendo como que no se había escrito (ni hablado) nada antes, para comenzar en un punto cero de la escritura hacia el lugar donde las cosas pueden renombrarse; posición desde la cual se explica la autonomía de *Trilce* respecto a una historia literaria que busca ignorar para abrirse las puertas de un estilo único y en consecuencia irrepetible, cuyos rasgos de construcción se añaden a la significación del poema. El poema es, en términos de Jakobson, un signo que contiene significado y significante dentro de sí mismo. Este regreso implica, por tanto, la vuelta al elemento mínimo del poema, es decir, a su parte fónica que radica no precisamente en el *balbuceo* de Dadá, sino más bien en un conjunto de voces íntimas y familiares convertidas en material y actitud, o si se prefiere: forma material y forma sensible. En palabras de Amado Alonso:

Pero el acto singular de la creación poética implica el presentar viva y actuando una visión del mundo. La relación que existe entre la concepción de mundo vivida por el ciudadano y la que como poeta nos representa en su obra literaria, es la relación que hay entre materia y forma; la materia de la vida reducida a una forma intencional creada.⁵⁴

Para Amado Alonso la revelación del mundo sensible en la estructura del poema evidencia la creación (y vindicación) del estilo del poeta. Queda claro, pues, que Vallejo se nutre ampliamente de lo que las voces de una comunidad familiar pueden darle y encuentra en el centro fónico del estilo conversacional una de sus vetas más interesantes, toma de ellas el germen que después él mismo regresará convertido en otra cosa.

⁵³ Ángel Herrero, art. cit., p. 62.

⁵⁴ Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 3a. ed., 1989 (Biblioteca románica hispánica, II. Estudios y ensayos, 17), p. 92.

El mayor conflicto frente a una lectura de *Trilce*, no obstante, ha sido siempre el del “sentido”, lo que las palabras están diciendo y lo que parece que quieren decir, problema –como ya se dijo antes– central que motiva la génesis del texto. Todorov plantea el siguiente interrogante a la crítica formalista: “¿Pero aún será lenguaje un lenguaje que rechaza el sentido? ¿No será borrar el rasgo esencial del lenguaje, sonido y sentido, presencia y ausencia a la vez, el reducirlo al estatuto de puro objeto físico? [...] Llevada al extremo, esta respuesta [...] revela su carácter *absurdo*...”⁵⁵ Que Vallejo esté sacrificando por completo el “sentido” (como hicieron muchos de sus contemporáneos, militantes de las vanguardias) es algo que no puede afirmarse tajantemente, se trata de una relación inversa entre lenguaje y realidad; en vista de que el lenguaje no ha servido al poeta para traducir su visión de mundo, éste ha decidido crearse un lenguaje que pueda traducir esa visión, por lo que la apuesta es hacia la libertad expresiva aunque implique la caída en el absurdo y la incoherencia. Tampoco se puede decir que el aspecto fónico, importantísimo en *Trilce*, se trate de una apertura a discreción de “los ruidos” del idioma, sino más bien, lo que Julio Ortega explica de este modo:

Se trata, como es patente, de una gramaticalidad puesta en tensión; esto es, de una contaminación del código por excelencia con las nivelaciones de la voz. Subvertir la ley de la lengua con las licencias del habla no significa seguir las modas de la escritura fonética [...] sino, más bien, introducir la huella de la oralidad en la sobreescritura elíptica.⁵⁶

Para poder iniciar la construcción de *su lenguaje* con *sus valores* léxicos, sociales e históricos adyacentes, el poeta requiere tocar el fondo de su idioma o como dice Sapir, “La experiencia ha demostrado que ni los aspectos puramente formales de un idioma ni

⁵⁵ Todorov, *op. cit.*, p. 20. (Subrayado mío)

⁵⁶ Julio Ortega, “Introducción” a César Vallejo, *Trilce...*, p. 18.

tampoco su historia pueden comprenderse de manera satisfactoria si no se hace referencia a los sonidos en que esa forma y esa historia están encarnadas.”⁵⁷

César Vallejo va de *Los heraldos...* a *Trilce*, tensando, efectivamente, las posibilidades del lenguaje, probando sus límites en un forcejeo continuo entre expandir y cerrar; así pues, el acceso a un sentido unívoco se antoja imposible no porque no exista en cada poema y en la completud del texto una unidad significativa que manifieste su sentido profundo, sino que, por las estrategias del autor, el intento de una exégesis (como ha señalado Pascual Buxó) basada en la traducción del lenguaje vallejano a la lengua común, deviene en la reducción del universo de aquél en la organización racional y arquetípica de los símbolos conocidos de ésta, de la que precisamente Vallejo buscó alejarse por no proyectar más que sus cargas *a priori* de ciertas visiones de mundo, es decir, lo que para otros opera como sentido, es para el peruano estrictamente el significado que le ha sido atribuido a las palabras por la lengua dominante; en su caso el sentido se relaciona estrechamente con la experiencia vivida que se traduce inmediatamente en poesía, que obra y actúa dentro del poema “...ni él [Vallejo] escribió sus poemas por el prurito de nombrar oscuramente aquello que puede ser dicho, sin más, por nuestra lengua corriente, ni esperó que sus lectores sólo pudieran comprenderlo después de haber traducido minúsculamente su propio lenguaje a la lengua de todos que es, en realidad, la lengua de nadie.”⁵⁸ El esquema lingüístico de *Trilce* es único y propio, pagado con el precio de las contradicciones, la incoherencia, la ilogicidad y el absurdo y que gana en cambio la libertad expresiva en una creación que desnuda sus estrategias dando cuerpo a la forma material, tomada ésta de las voces que circundan el mundo, en contradicción (natural y evidente) con las constantes limitaciones del poeta para expresar, en palabras que parecen no existir, lo que subyace

⁵⁷ Edward Sapir, *El lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, (Breviarios, 96), p. 52.

⁵⁸ Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 29.

en la realidad; no hay sacrificio absoluto de sentido, por el contrario, el lenguaje poético de Vallejo habla, habla en su propio lenguaje, da la sensación de cerrarse al exterior, pero está siempre diciendo algo junto con la palabra.

La materialidad exacerbada del lenguaje vallejiiano surge precisamente de las limitaciones que hay que vencer en la palabra, no hacia arriba, hacia el lenguaje de los intelectuales, sino hacia abajo, hacia el lenguaje común. Esta materialidad asume la forma de gesto. [...] Ninguna omnipotencia del idioma. El idioma tiene sus grietas, sus rajaduras. Por ahí, se dirá, escapa el sentido. Muy cierto. Por eso Vallejo busca estos huecos para fincar en ellos, en su vacío sin agarraderas su trabajo literario.⁵⁹

Todas estas complejidades quedan al descubierto cuando se trata de aprehender la trayectoria del lenguaje en *Trilce*, cuando se buscan sus sentidos y verdades en función de un horizonte de posibilidades afianzadas por los propios límites que existen en la lengua, pero sobre todo, por una tradición literaria que había perdido el oído ante el habla del hombre. El hombre y sus límites expresivos, que no son más que sus límites temporales, son el tema toral para Vallejo en toda su obra. Después de *Trilce* no volvió a escribir así, y descubrió entonces su verdadera palabra poética. Como el *Adán* de Huidobro, la voz lírica de Vallejo se da libertad de renombrar el mundo (su mundo), pero sin el prurito mitificador del chileno; el poeta de Vallejo no es un ser divino, sino mortal, que pone a trabajar la lengua y todo el cuerpo más como héroe épico que como personaje mítico, diría Evodio Escalante “Una épica moderna, sin mitificaciones de por medio.”⁶⁰ El regreso de Vallejo va por otra vía y llega al momento en que el hombre descubrió el poder de sus pulgares, algo mucho más congruente con su posterior conversión al marxismo. No son las imágenes plásticas de Huidobro, sino las metáforas sencillas que resaltan, por medio de comparaciones donde se elimina –generalmente– la palabra “como”, la distancia que hay entre la palabra y la realidad. Los recursos de Vallejo tienen la esencia básica de las sinédoques homéricas, pero con otro lenguaje.

⁵⁹ Evodio Escalante, “César Vallejo: La escritura, el gesto, la mutilación”, en Evodio Escalante (comp.), *op. cit.*, p. 72.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 76.

La dialéctica eternamente presente en *Trilce*, las tensiones que esta dialéctica, generalmente binaria,⁶¹ representan al autor y las contradicciones expresadas por la angustia de lo nombrado, caben perfectamente en una estructura metafórica capaz de acercar términos disímiles por medio de rasgos semejantes y desemejantes puestos en valor y en diálogo. “La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales– el camino más breve.”⁶² Borges vuelve con el ultraísmo a la metáfora y la regresa a su lugar en las jerarquías de los tropos; reconoce en este recurso un poderoso elemento para capitalizar la contradicción y desnudar, según su “Anatomía de mi Ultra”, la emoción *en sí* y evitar los circunloquios que entorpecen el camino de la palabra.

Con *Trilce*, César Vallejo experimentó la búsqueda de la palabra original –no entendida ésta como novedosa– que buscaban casi todos los vanguardistas y optó por el camino de la destrucción de las bases léxicas y morfosintácticas, igual que otros contemporáneos, pero a diferencia de ellos, no se limitó a subvertir ciertas categorías gramaticales, ni rechazó su realidad deformándola; a diferencia de Huidobro (ya se decía arriba) Vallejo no creó una realidad que pudiera llegar a la frontera del lenguaje, él prefirió crear un lenguaje para llegar a los límites de una expresión de su realidad asumida; la dolorosa y angustiosa realidad vallejana que en sí misma era la visión de un sujeto distorsionado por la realidad dominante. El regreso, la mirada hacia atrás de Vallejo hacia un lengua (habla) natural a través del artificio poético reconoce una dialéctica del lenguaje, interna, que contrapuntea progresión-regresión, y que por ello desnuda las palabras hasta su límite, sin atravesarlo.

Lo natural, lo que era inferior y anterior al lenguaje, actúa *a posteriori* dentro del lenguaje, opera en él después del origen y provoca la decadencia o la regresión. Se convierte entonces en lo ulterior que engulle lo superior y lo arrastra hacia lo inferior. Tal sería el tiempo

⁶¹ Es sabido y ha sido anotada por la crítica la importancia del número 3 en *Trilce* por lo que más adelante me detendré en este tema.

⁶² Jorge Luis Borges, “Anatomía de mi Ultra”, en Jorge Schwartz, *op. cit.*, p.132.

extraño, el indescriptible trazado de la escritura, el movimiento de sus fuerzas y de sus amenazas.⁶³

La crítica cercana a César Vallejo ya ha dicho también que la elevada aspiración del poeta en este texto, no conduce más que al fracaso; a una libertad íntima que choca con los límites de la palabra cuando se arroja al vacío y fracasa en su intento por retener la naturalidad y esencialidad de la palabra, fuera de las líneas dominantes que le marca el pensamiento racional, heredero del positivismo que firmó su hegemonía durante el siglo XIX. Aunque las conquistas de la vanguardia fueron muchas en el género lírico, existe un consenso más o menos general sobre el fracaso de sus objetivos originales; quizá Dadá fue el único movimiento que de antemano asumió la utopía vanguardista y se declaró fracasado antes que ver al propio Dadá convertido en sistema. El caso es, prácticamente, el mismo para toda la vanguardia; la fase provocadora decayó por inercia en un recurso operante a la que el arte pudo irse ajustando.

El caos aparente del lenguaje vallejiano, como todo caos y como todo lenguaje puesto a prueba de tensiones, encuentra de nuevo su orden y reinicia un proceso funcional que defiende, a toda costa, sus redes sistemáticas de comunicación, intrínsecas y extrínsecas, abriendo los resquicios necesarios para dar entrada y salida a las nuevas contradicciones que se le presentan. Este juego del lenguaje no puede (ni debe) considerarse fracaso, sino doble conquista para el poeta y para el hombre, la aventura de *Trilce* se convierte, entonces, en un arriesgado autosacrificio en pos de la experiencia de la libertad poética. Sin duda, el regreso del fondo que ha sido tocado devuelve al hombre con renovadas luminiscencias, con tintes de renacimiento; atreviéndose a desatar la más seria de las preocupaciones dialécticas vallejianas: vida-muerte. El juego lingüístico de Vallejo, evidentemente, tiene reglas internas que permiten abrir los dichos

⁶³ Derrida, *op. cit.*, p. 340. En los capítulos posteriores centraré mi investigación, precisamente, en la búsqueda de lo primigenio en el lenguaje de *Trilce*.

resquicios por mucho que toquen la frontera de lo innombrable; *locus* donde César Vallejo detiene su camino ante el peligro de la mudez.

El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. [...] Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre, y de artista ¡la de ser libre! [...] Me doy en la forma más libre que puedo [...] ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo de que todo vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva!⁶⁴

Siendo los límites lingüísticos que Vallejo se impone, los límites temporales del hombre; la necesidad por volver a los elementos prelingüísticos y prelógicos debe recaer en el círculo trazado por el espacio-tiempo de una progresión meramente humana, es decir, Vallejo no sale del individuo a realizar una utopía metafísica *per se*, sino que parte de los límites del hombre, más en una fenomenología poética preverbal que en una metafísica pretextual, y es de este modo como salva su íntima empresa del fracaso, objetivo del trabajo poético.

⁶⁴ “Carta de César Vallejo a Antenor Orrego”, citada por Julio Ortega, “Nota sobre esta edición”, en César Vallejo, *op. cit.*, p. 27.

Capítulo 2

La palabra original

La génesis de *Trilce* no puede verse de forma aislada al conjunto de la obra lírica de César Vallejo, más bien debe entenderse desde su lugar en una trayectoria lingüística harto definida en cada una de sus obras; en este sentido, Julio Ortega ofrece una interesante clasificación de la producción lírica de Vallejo, respecto de cada una de las etapas lingüísticas a las que corresponde, según su propio análisis. Aunque para Yurkievich (como se dijo en el capítulo anterior), el nacimiento de *Trilce* parece surgido por “generación espontánea”; una más justa apreciación debería tener en cuenta la poética de cada uno de sus cuatro libros fundamentales. Así, Julio Ortega dice, “Mientras que el habla rural y pre-moderna sustenta al poeta de la tribu, ritualista, oficiante; el habla urbana instauro al poeta civil, deliberativo, circunloquial; el habla apocalíptica, por su parte, suscita al poeta profético, más allá de lo natural y lo sabido, en la pura subversión del discurso.”⁶⁵ A la primera etapa del habla vallejana corresponden *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922), es decir al habla que Ortega define como “ritualista”; a la segunda etapa, “habla apocalíptica” corresponde *España*

⁶⁵ Julio Ortega, “Proceso de la nominación poética en Vallejo”, *Hispania*, vol. 72, núm. 1, marzo 1989, p. 19; en [http://: links:jstor.org](http://links.jstor.org)

aparta de mí este cáliz (1939), y finalmente, a la tercera etapa, “habla profética” corresponde *Poemas humanos*⁶⁶ (*Poemas póstumos*, 1939). Es el “habla ritualista” la que me interesa por ser ésta la que Ortega atribuye a *Trilce* y por contener en la configuración que supone, el núcleo de una poética y estilística vinculadas al nacimiento del hombre y a la búsqueda de lo que llamaré en adelante “palabra original” o “lenguaje primigenio”.

Esta palabra original se funda en una relación estrecha entre el habla del poeta y la tierra del hombre, por ello es que, quizá, Julio Ortega la denomina “habla ritualista”, pues establece una especie de retorno al origen primario y esencial del hombre; una vuelta al origen de la palabra mediante un proceso de reenunciación de las cosas del mundo. Vuelvo a Julio Ortega para retomar algunas consideraciones,

Así, la puesta en duda de los nombres genéricos empieza a revelarse como la orfandad del hablante, cuyo paradigma, “el hombre pobre”, supone a un sujeto sin amparo en el lenguaje. Perdiendo paulatinamente el uso del habla ligada (de un *logos* insuficiente) a partir de la invalidez de las explicaciones tradicionales, *Heraldos* traza la suerte de un naciente sujeto de la modernidad. Al poner en crisis el saber humanista e idealista, sus verdades universales, este libro empieza a mostrar, con los mismos materiales de esa tradición, el habla desligada, fragmentaria, huérfana, de un sujeto que desdice de su lugar en el mundo para rehacerse desde el nuevo lenguaje de la poesía, empresa que será puesta en juego en *Trilce*.⁶⁷

De este párrafo pueden extraerse diversas anotaciones, la primera de ellas viene a confirmar la idea de que los poemas de *Trilce*, y su poética en general, suceden a un asomo en los versos de *Los heraldos*... llevado al límite de la expresión en los poemas trílicos. La segunda anotación se convierte en realidad en una pregunta; dije arriba que en *Trilce*, Vallejo expresa la vinculación del poeta (y del hombre) con la tierra, ¿cómo, entonces, puede realizarse esta vinculación si aceptamos la presencia poderosa del hablante de la “orfandad”? Esta paradoja es la que permite volver a una primera

⁶⁶ Los poemas que aparecen recogidos bajo este título son los compilados por Georgette Vallejo y que fueran escritos entre 1923 y 1938, es decir, la etapa correspondiente a la residencia de César Vallejo en París, y publicados a un año de su muerte. Cfr. González Vigil, *op. cit.*

⁶⁷ *Ibidem*, p. 14.

orfandad, a una primera –y necesaria– desvinculación entre el mundo de lo ya dado y lo que alguna vez fue descubrimiento, visión.

Definir la palabra original, o el habla originaria podría convertirse en una conceptualización tautológica⁶⁸ en términos del punto de vista de la creación poética, sin embargo, cabría considerar las ideas de Martín Heidegger. En el Prólogo a *Arte y poesía* del filósofo alemán, dice Samuel Ramos: “La poesía se origina en el habla, que no debe entenderse únicamente como instrumento de comunicación. [...] Es el dar nombre a todas las cosas lo que permite al hombre ser consciente del mundo y de sí mismo.”⁶⁹ Este renombrar el mundo tan evidente y estudiado en los versos de *Trilce*, es la consecuencia de una experiencia metafísica (o fenomenológica) en la que el hombre genera una angustia frente a su límite mortal y desea rebasarlo; César Vallejo, visionario, encuentra el medio de expresión del habla en esta palabra original pulverizando (como se ha venido mencionando) los valores atribuidos al lenguaje lógicamente ordenado. Siguiendo con Heidegger, agrega Samuel Ramos, “Originalmente la verdad tuvo un sentido ontológico aun cuando pronto fue desplazado por su concepto puramente lógico.”⁷⁰ Este desplazamiento se subvierte deliberadamente en las páginas de *Trilce* para transformarse en su propio proceso creativo, poética, estilística y contenido elemental, sólo que teniendo como protagonista, además de al mundo y a la palabra, al hombre, ya que como dice el propio Ramos, “...una pura ontología de la obra de arte sin referencia al sujeto contemplador es imposible.”⁷¹

⁶⁸ Será interesante tener en cuenta las ideas de Ludwig Wittgenstein en torno a la inevitabilidad de las explicaciones tautológicas del lenguaje, en la medida en que para expresar nuestras ideas sobre lenguaje sólo contamos con el lenguaje mismo. Su teoría de la significación se basa en evitar el círculo infinito de las posibilidades del lenguaje, mediante el análisis del uso de las palabras en un contexto determinado y considerando a su emisor y medio de transmisión; entendiendo al lenguaje y a sus “juegos” como formas de vida. Cfr. Justus Hartnack, *Wittgenstein y la filosofía contemporánea*, 2a ed., Ariel, Barcelona, 1977.

⁶⁹ Samuel Ramos, “Prólogo” a Martín Heidegger, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 29.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁷¹ *Ibidem*, p. 23.

La orfandad se manifiesta no sólo como un estadio del hombre sino también del lenguaje, colocándolo en una fase previa a la conceptualización, es decir, en su etapa primigenia; Rafael Gutiérrez Girardot lo ve de esta manera en “Celan y Vallejo: La poesía ante la destrucción”: “Vallejo va más allá de una ‘recomposición’ del lenguaje poético: lo lleva a los límites de su capacidad expresiva. Y esto no es otra cosa que la expresión de la Nada o, para decirlo más exactamente, la expresión de la mudez que es otra de las múltiples formas de la Nada o del ‘Noser’...”⁷² Esta expresión de la mudez, que es en realidad (como ya había mencionado en el capítulo anterior) el peligro de *Trilce*, y la complicada red de campos semánticos que se van trazando en los 77 poemas que componen el libro, suman a la dificultad de interpretar los textos de manera autónoma y el libro en su totalidad; dicha complejidad hace camino, de nuevo, hacia la característica oral, antes referida, de los textos. *Trilce* es un libro para leerse, evidentemente, pero también para escucharse incluso en su interpretación.

Claire Blanche-Benveniste elabora respecto de la oralidad y la escritura, destacando los diversos prejuicios que se ciñen en torno a estas dos formas del discurso; tomo una de ellas, “La dificultad para ‘oír’ la lengua hablada es más grande de lo que se podría creer antes de haberlo intentado. Lo que oímos es un compromiso entre lo que nos ofrece la percepción misma y lo que reconstruimos por interpretación. Elegimos entre dos posibilidades fónicamente cercanas mediante un cálculo de la interpretación más plausible.”⁷³ Aunque Benveniste se refiere a la oralidad estrictamente lingüística, el rasgo oral de *Trilce* somete a la obra a un proceso similar, de hecho podría decir que César Vallejo entiende que antes de aprender a hablar y reconocer al mundo nombrándolo, el hombre lo descubre por lo que oye de él; las voces familiares,

⁷² Rafael Gutiérrez Girardot, “Celan y Vallejo: La poesía ante la destrucción”, *Hispania*, vol. 72, núm. 1, marzo de 1989, pp. 50-51; en <http://links.jstor.org/bici?sici=0018>.

⁷³ Claire Blanche-Benveniste, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, España, Gedisa, 1998, p. 53.

regionales, rituales. En este punto César Vallejo opta por una vía distinta a la de sus contemporáneos de la vanguardia; en autores como Huidobro, Marinetti, Breton, etc., domina la plástica de la imagen como producto visual. En César Vallejo —por lo menos en *Trilce*— existe una dominancia de la musicalidad del lenguaje, su sonido básico, su balbuceo, en la construcción de imágenes, como producto sonoro, fundamentalmente, aunque no exclusivamente. Martín Heidegger apunta, “Poder hablar y poder oír son igualmente originarios.”⁷⁴

Las estrategias discursivas de César Vallejo son, efectivamente, complicadas e intrincadas, el cruce de campos semánticos y la imbricación de similitudes fónicas, aunque lúdicas, están sumamente estructurados para distraer lo que pudiera considerarse la interpretación “correcta” y concentrar la atención (de manera poderosa) en la expresividad. Este panorama abre las puertas para atacar el análisis de *Trilce* desde diversos ángulos, y aunque me centraré en el de “lo originario”, antes debo detenerme en su hermetismo. La estructura aparentemente cerrada de *Trilce* ha suscitado las más variadas —y en ocasiones acaloradas— discusiones entre críticos que han tratado de elaborar la exégesis de los poemas para hacerlos más asequibles en términos de lenguaje racionalmente lógico, aceptando de antemano las lagunas de una poética que se niega a revelarse.

⁷⁴ Martín Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en Heidegger, *op. cit.*, p, 134.

2.1 La estructura hermética de *Trilce*

El *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española consigna la palabra *hermético* bajo distintas acepciones, de las que destaco dos: “Dícese de lo que cierra una abertura de modo que no permita pasar el aire ni otra materia gaseosa. [...] Impenetrable, cerrado, aun tratándose de cosas inmateriales.”⁷⁵ Y tratándose, precisamente, de las “cosas inmateriales” el hermetismo de *Trilce* desata una inquietante necesidad por realizar una labor hermenéutica que trate de descifrar el sentido “verdadero” de los textos; no obstante, no se trata de una empresa epistemológica, sino fenomenológica. Es decir, la revelación de una última verdad respecto de los poemas no repercute en su ligazón del conocimiento del lenguaje por medio de la semántica y el salto que puede darse hacia el conocimiento del mundo, sino en la fundación de un mundo y la conciencia de su existir; por lo que cualquier determinación sobre el

⁷⁵ Voz “Hermético”, Real Academia Española, *Diccionario de Lengua Española*, 19a ed., t. III, Madrid, Espasa Calpe, 1970, p. 706.

significado conceptual de las palabras no será condición necesaria para su “correcta” interpretación.

El inminente peligro para la labor hermenéutica de los poemas de Vallejo es multifactorial; por un lado está la enorme licencia poética que opera en cada uno de los textos (sintáctica, morfológica, estilística, etc.), el uso de arcaísmos y neologismos, la ausencia de título que sirva como guía de lectura para cada texto, y evidentemente, la característica oral. Digo evidentemente porque la presencia de voces familiares permite que se tejan redes interdiscursivas que, en el prurito crítico de alcanzar el sentido *correcto*, más que develar, agregan. No es necesario pasar del poema que abre *Trilce* para comenzar la dificultosa actividad interpretativa; “TI”⁷⁶ ha sido objeto de múltiples análisis de los que, más o menos, se han obtenido interpretaciones cercanas entre sí. Este primer poema es considerado la poética de *Trilce* y por lo tanto se relaciona directamente con la idea de nacimiento.

De la alegoría del alumbramiento se derivan otras relaciones; por supuesto, con la de una “madre” y por lo tanto con la de una “tierra”; en sus trabajos sobre arte y poesía, Heidegger establece una misma relación entre la poesía y la tierra que, en un cruce de fuentes, puede ayudar a aceptar el hermetismo de *Trilce* como un elemento que aporta a la poética y a la voluntad literaria del autor. Dice Samuel Ramos sobre estas ideas,

Lo que nosotros llamamos naturaleza, la llama Heidegger la *tierra*, en el sentido metafórico o mitológico tradicional de la “madre tierra”, que engendra y alimenta a todos los seres y luego los recoge en su seno. Como ser femenino guarda celosamente su secreto, es hermética y resiste todo intento científico o metafísico para penetrar en su enigma. Es lo irracional por excelencia.⁷⁷

Hasta aquí pareciera que todo se entrelaza sin problemas, sin embargo, una primera lectura crítica –quizá la primera de todas– de este texto, hecha por Juan Espejo

⁷⁶ Para referirme a los poemas que componen *Trilce*, indicaré el número designado en la distribución del propio libro, conservando la seriación en números romanos, acompañados por una T. Los fragmentos citados indicarán entre paréntesis su página de procedencia y los versos correspondientes; todos los poemas son tomados de la edición de Julio Ortega antes citada.

⁷⁷ Samuel Ramos, “Prólogo” a Martín Heidegger, *Arte y poesía...*, p. 17.

Asturrizaga y consignada en la edición de Julio Ortega, arroja una interpretación muy diferente y bastante más sorprendente: tanto para Espejo Asturrizaga como para André Coyné, “TI” es un poema de *defecación*; ambos críticos consideran que “TI” traduce la experiencia evacuatoria del poema, de cuya tensión *nace* la poesía como secreción del cuerpo.⁷⁸ A pesar de las refutaciones hechas a esta lectura, sigue sosteniéndose tanto en lo que respecta a la tensión que se produce entre el alumbramiento y la defecación, como en la relación orgánica del hombre naciente con el mundo descubierto. En realidad ambas lecturas se sostienen en el poema mismo: la de la defecación se basa en datos biográficos ofrecidos por Espejo Asturrizaga y en lo que aportan algunos cruces semánticos de los versos (“guano”, “hialóidea grupada”).

La segunda estrofa de “TI” contribuye mucho a la lectura que sigue la idea de *evacuación*, física y poética,

...
Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
y se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea
grupada. (“TI”, p. 43, vv. 3-10)

La interpretación “fecal” basada, principalmente, en esta estrofa segunda, explica mejor –a decir de quienes la proponen– la molestia del poeta naciente con quienes “hacen bulla” durante un acto, supuestamente privado, en el pareado que abre el poema. Esta misma estrofa –así como el pareado inicial– son, no obstante, los mismos que ofrecen a la lectura del alumbramiento sus soportes fundamentales.

Antenor Orrego fue el encargado de escribir el Prólogo a la primera edición de *Trilce* de 1922, en el que, aludiendo a la experiencia carcelaria de César Vallejo (esto es

⁷⁸ Cfr. César Vallejo, *Trilce...*, pp. 43-47. Más adelante retomaré esta interpretación para extraer de ella algunos elementos que considero relevantes para el tema de este trabajo.

en la provincia peruana de Trujillo, entre 1920 y 1921)⁷⁹ y de la que se deriva la producción del propio poemario, dice “No imploró justicia reptando por estrados judiciales, sí que la pidió y la exigió, *verticalmente*, como un hombre.”⁸⁰ Esta verticalidad a la que se refiere Orrego alude a la postura conquistada por el hombre primitivo y puede vincularse con la última estrofa de “TI”. Ese pararse por “la espalda” para colocar al poeta en “la línea mortal del equilibrio” podría no ser más que la conciencia del hombre; es decir, la conquista de su *verticalidad*, para descubrir que “la línea mortal del equilibrio” es precisamente la vida. Las probabilidades en la interpretación trícica podrían extenderse *ad infinitum* gracias al hermetismo con el que el autor buscó sellar sus textos, aunque valdría aclarar que debe existir un límite, también definido por el autor, para no sustraer las posibles lecturas del círculo trazado por el texto.

El hermetismo como parte de la estética de *Trilce* parece desempeñar una función relevante y contundente, cuyo objetivo se relaciona con las ideas de Heidegger relativas a la operación de la verdad en el arte, y que tienen como característica la pugna entre lo que se abre y lo que se cierra: “Así hay en cada cosa que se cierra el mismo no-conocerse a sí. La tierra es lo que tiene por esencia el ocultarse a sí misma. Hacer la tierra quiere decir: hacerla patente como ocultante de ella misma.”⁸¹ y agrega, “El mundo y la tierra son, pues, según su esencia, combatientes y combatibles. Sólo como tales entran en la lucha del alumbramiento y la ocultación.”⁸² Este hermetismo es, por tanto, algo más que el soslayo semántico de un símbolo; al respecto comenta Julio Ortega en la Introducción a su edición de *Trilce*, “El hermetismo de *Trilce* afecta a la lógica representacional del discurso: el poema dice menos para contra-decir la

⁷⁹ González Vigil, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁰ Antenor Orrego, “Prólogo a la primera edición de *Trilce*”, en César Vallejo, *Trilce...*, p. 375. El subrayado es mío.

⁸¹ Martín Heidegger “El origen de la obra de arte”, en Heidegger, *op. cit.*, p. 78.

⁸² *Ibidem*, p. 89.

imposición discursiva del código de la lengua. Esto es, el poema fractura la función referencial del acto comunicativo...”⁸³ Siguiendo a Heidegger respecto de la relación entre la tierra y el hermetismo, se presenta, de nuevo, la posibilidad de establecer una relación entre tierra y voces familiares; podría pensarse que la presencia de estas voces no puede vincularse con el hermetismo de *Trilce*, pues lo “hermético” se sabe cerrado, sin embargo, el hermetismo de Vallejo se construye a partir de las redes de relaciones y funciones que se establecen entre las voces familiares y el resto de las estrategias discursivas y estéticas del poeta, y que le abren las puertas del juego de las “cercanías fónicas”.

Fabio Jurado Valencia explica de este modo el origen –y función– del hermetismo trífido,

...de una escritura surgida de las voces de la comunidad familiar, tratando de retener inclusive rasgos de la pronunciación; lo que importa en esta escritura no es tanto la fidelidad con la convención grafemática-ortográfica, sino el tono de una actitud conversacional. Sin embargo, no se trata de una simple transcripción de “frases hechas”, sino de un tejido entre dichas frases y metáforas devenida de una necesidad moral por nombrar experiencias íntimas; de este tejido surge el hermetismo, si por hermetismo en poesía entendemos esa elaboración cifrada, abtrusa, saturada de claves [...] predominante de una escritura que no se deja aprehender fácilmente.⁸⁴

Para comprender el amplio y complejo entramado que se crea en torno al hermetismo de *Trilce*, no puede perderse de vista el problema que plantea el neologismo que da título al libro y que, por supuesto, no ha estado exento de interpretaciones varias. La mayor parte de la crítica vallejana ha seguido la opción del número 3 como metonimia de la presencia de los números en el libro y su operación dentro del discurso poético; así como de la representación de la unidad asimétrica de la triplicidad.⁸⁵ Una de las versiones que circuló tiempo después, fue la de la creación anagramática de la palabra

⁸³ Julio Ortega, “Introducción” a César Vallejo, *Trilce...*, p. 9.

⁸⁴ Fabio Jurado Valencia, “La subversión del lenguaje en la poesía de César Vallejo”, *Texto Crítico* (2), 1996, pp. 29-47.

⁸⁵ Entre los críticos que defienden (y definen) esta hipótesis se encuentran André Coyné, Juan Larrea, Américo Ferrari, Julio Ortega y algunos más, cuyas tesis se encuentran en los distintos trabajos que tienen sobre César Vallejo.

trilce, tomando las tres primeras letras de *triste* y el resto de *dulce*; sin embargo, la crítica ha descartado esta hipótesis por considerarla reduccionista.

El título es, pues, la primera estrategia puesta en acción por el autor para sellar herméticamente sus textos, la decodificación de este neologismo implica no un triunfo semántico, sino la muestra tácita de la voluntad estética y discursiva del poeta que, finalmente, establece la verdadera guía de lectura del libro. Aunque la crítica ha asumido que la palabra *trilce* fue inventada, Federico Bravo dice en “La palabra *Trilce*: origen, descripción e hipótesis de lectura”, “...el neologismo despierta en el lector la ilusión lingüística de ser un término ‘posible’ en español, cuando no resueltamente familiar.”⁸⁶ Más adelante agrega, “...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.”⁸⁷ Este último apunte resulta mucho más notable de lo que se puede suponer; César Vallejo, al hablar sobre *Trilce*, nunca dio la misma explicación ni del neologismo ni de las versiones de los poemas, ni de la propia creación de los textos, y en virtud de esta actitud del autor, la crítica acudió a las anécdotas de amigos y familiares. La anécdota más conocida sobre el origen del neologismo *Trilce* es ofrecida por Espejo Asturrizaga⁸⁸ y describe que al saber Vallejo el costo del tiraje de páginas nuevas para el libro, esto es, de 3 libras, repitió el morfema “tri” hasta dar con la palabra que encabeza su poemario.

La arqueología alrededor de *Trilce* provocó (en gran medida) una serie de interpretaciones “biografistas” sobre el mismo; los datos biográficos, las anécdotas

⁸⁶ Federico Bravo, “La palabra *Trilce*: origen, descripción e hipótesis de lectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 48, núm. 1, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2000, p. 333.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 336.

⁸⁸ Esta anécdota es consignada por muchos críticos en sus trabajos sobre *Trilce*, la tomo de Julio Ortega, “Nota sobre esta edición”, en César Vallejo, *Trilce...*, p. 25.

íntimas y personales se convirtieron en la veta de la hermenéutica trífica y aunque no debe negarse que brindaron pautas importantes para develar el sentido “oscuro” de algunos versos, tampoco debe omitirse que no constituyen la interpretación definitiva del libro, más bien contribuyen a reafirmar la idea del subjetivismo arbitrario del yo lírico de los poemas. Este hermetismo vallejiano se autoprotege, incluso, de las referencias al poeta, al hombre César Vallejo, por lo que comparto la opinión de Federico Bravo cuando señala, “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.”⁸⁹

Es verdad que circunstancias desfavorables de la vida de César Vallejo, y aun las más satisfactorias, desempeñan una función definitiva en el mundo discursivo de *Trilce*, no obstante, no se trata de la transcripción de la memoria o del recuerdo, pareciera más bien la reescritura de la nostalgia, de una ruptura espacio-temporal montada en una red de estrategias poéticas que devuelven a un plano ontológico, si se quiere, tanto las experiencias de lo cotidiano, como los grandes cuestionamientos de la existencia y la muerte. Para continuar con el tema del título, el propio Federico Bravo ofrece su hipótesis de lectura y en un ejercicio numerológico-cabalístico, concluye que la suma de los dígitos que se asignan a cada una de las letras del neologismo es 77, es decir, el número de poemas que componen el libro. Dice Bravo, “...a la vez que aparece como producto de la expansión del 7, número sagrado empleado 77 veces en el Antiguo Testamento. [...] 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.”⁹⁰ El adjetivo “sagrado” quizá contamine la idea de

⁸⁹ Bravo, art. cit., p. 338.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 340.

una poética del hombre que he venido soslayando, sin embargo, esta sacralidad de *Trilce* no es teológica, sino religiosa en un profundo sentido, esto es, en el modo en que el hombre se “religa” con el universo; es el habla del hombre sagrado. Subrayo el procedimiento sistemático de esta escritura criptográfica develada en la hermenéutica de *Trilce* y que aporta a la idea de hermetismo como estrategia discursiva y como estética, puesto ahí a voluntad del autor para bloquear los supuestos *a priori* del pensamiento racional-cartesiano del hombre de su tiempo y de su espacio, que es el hombre universal.

Así pues, tanto el título como cada uno de los poemas evidencian un hermetismo bastante serio desde su nivel superficial ortográfico, morfológico y semántico; sin embargo, existe otra punta del hermetismo que toca la fibra temática de *Trilce*. En el capítulo anterior se menciona que el tema de la muerte y la tensión entre dos impulsos vitales son tópicos fundamentales en la obra de Vallejo; la muerte como un límite angustioso del ser del poeta se vuelca como impulso por ganarle en el tiempo y en el espacio a los límites de la vida. Michel Foucault diserta sobre este tema y señala, “Hay tal vez en el habla una dependencia esencial entre la muerte, la prosecución ilimitada y la representación del lenguaje por sí mismo. Tal vez la configuración del espejo hasta el infinito contra la pared negra de la muerte es fundamental para cualquier lenguaje desde el momento en que ya no acepta pasar sin dejar huella.”⁹¹ y agrega más adelante, “En este sentido, la muerte es sin duda el más esencial de los accidentes del lenguaje (su límite y su centro).”⁹² La muerte entonces, resulta un espacio y un tiempo que nunca deja de acontecer, o en palabras de Vallejo,

Sin embargo, los muertos no son, no pueden ser
cadáveres de una vida que todavía no han vivido.
Ellos murieron siempre de vida.

⁹¹ Michel Foucault, “El lenguaje al infinito”, en Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Int. Ángel Gabilondo, Barcelona, Paidós I.C.E/ U.A.B, 1996. Pensamiento Contemporáneo, 42, p. 144.

⁹² *Ibidem*, p. 145.

Estáis muertos. (“TLXXV”, pp. 346-347, vv. 23-26)

El no-tiempo de la muerte rompe la temporalidad del polo vital al tiempo que la define, sosteniendo la tensión entre ambas pulsiones, de cuyo enfrentamiento resulta una tercera instancia posible que camina en todo momento de regreso al origen; la alternativa posible halla en el lenguaje de la orfandad su hito “cronotópico”, desafiando siempre a la paradoja: “Ellos murieron siempre de vida./ Estáis muertos.” De la antinomia “aparente” entre los polos “gemelos” de la existencia del hombre: vida y muerte, resulta una búsqueda cronológica que aspire a la no sucesión de planos temporales, y una contundente “toponimia” del lenguaje inmediato que sólo puede expresar lo que se “está creando”; que expresa, pues, su origen inscribiendo las variaciones de su propuesta vital.

La ruptura con las instancias temporales tan patente en *Trilce* explica, igualmente, el hermetismo de los poemas que, a pesar de su dinamismo, tienen aberturas de sentido que se cierran tras unos segundos de luminiscencia, o como apunta André Coyné, “*Trilce* es esencialmente un libro discontinuo, en el cual lo más radicalmente existencial queda sujeto a los imperativos del instante.”⁹³

⁹³ Coyné, *op. cit.*, p. 145.

2.2 El diálogo y la metáfora como expresiones de la palabra originaria

En el capítulo anterior apunté la presencia de una característica conversacional distintiva de la obra de César Vallejo que da la sensación de una estructura dialogal al interior de los poemas, característica ya presente desde *Los heraldos...* que se convierte en una estrategia desarrollada puntualmente por Vallejo, en *Trilce*, para intensificar la emotividad de la expresión y supeditar a ésta la primera impresión de una sintaxis desordenada. El acto comunicativo se “introyecta” mediante la puesta en ejecución de frases del uso coloquial, neologismos, arcaísmos, peruanismos, etc., y va exteriorizándose por medio de una expresividad que se comunica a sí misma. En su trabajo *Crítica del discurso literario*, Luis Núñez Ladeveze señala,

La comunicación está, desde luego, incluida en los usos artísticos que hacemos del idioma, y lo que no sea comunicación pertenece a la expresión [...] El soliloquio [...] es pura

expresión [...] La pura expresión se convierte en literatura, en pura comunicación [...] Empleada como «recurso artístico», la lengua potencia la expresión hasta la comunicación, somete al sistema de la expresión como somete el sistema de la generalización a la evocación antropomorfa...⁹⁴

Esto es que el lenguaje puesto al servicio de la literatura tiene la “licencia” de crear un acto comunicativo usando sus recursos de expresividad subjetiva, es decir, objetivando ésta para lograr comunicarla transformada en palabras. Bien, uno de estos recursos de los que César Vallejo echa mano, es el *diálogo*. El poder nominativo de la palabra respecto del mundo se presenta en *Trilce* como una “necesidad” ingente –y emergente– de producir sonido (el significante tiene la misma importancia, o más, que el significado), de ser emitida hacia un interlocutor no determinado que, generalmente, no responde para permitir al yo lírico abrirse en su totalidad, dentro de su propia orfandad.

Resulta, entonces, por demás interesante que el libro comience con una pregunta retórica que hace las veces de apóstrofe –que es más bien un reclamo– en el poema que se considera fundacional de la poética de *Trilce*,

Quién hace tánta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando. (“TI”, p. 43, vv. 1-2)

La presencia no definida de un sujeto individual o colectivo da la pauta para creer que el proceso de escritura de Vallejo en *Trilce* es, esencialmente, un acto del habla que recurre a una de las formas más antiguas del discurso, quizá la más ‘primitiva’ de ellas y que el *Diccionario de Filosofía* de Walter Brugger define así,

Diálogo: es una palabra griega que significa conversación. En la antigua filosofía el diálogo era primariamente un concepto de *género literario*, si bien la forma de diálogo en Platón presupone su interpretación del pensamiento como conversación del alma consigo misma y su concepción de la → dialéctica. [...] Sin embargo, para la acuñación de un concepto filosófico de diálogo no fue decisivo el pensamiento de la antigüedad, preferentemente cosmocéntrico, sino el «personalismo» judeocristiano por una parte y, por otra, la

⁹⁴ Luis Núñez Ladeveze, *Crítica del discurso literario*, Madrid, Edicusa, 1974, Cuadernos para el diálogo, p. 171.

progresiva problematización del «otro» como consecuencia de haberse formado como punto de partida la consecuencia de sí mismo.⁹⁵

Naturalmente, la noción de *diálogo* en *Trilce* no funciona de manera tan evidente y sistematizada como serían los *Dialogos* en Platón, en *Trilce* la conversación llega siempre a un punto de tensión que obliga a la voz lírica a ser la voz dominante y a convertirse en el puente de las voces de sus interlocutores. En la misma definición, Brugger agrega, "...lo mismo que para todos los actos espirituales, para el diálogo es constitutivo el acto reflejo, pero no sólo como retorno del sujeto hacia sí mismo desde lo otro, sino también como un darse cuenta de la comunidad misma junto con la relación hacia fuera, que es particular de cada uno".⁹⁶ En este sentido, el diálogo se muestra como una forma discursiva (y estrategia literaria) que permite hacer del acto de comunicación expresiva una unidad. Y retomo una propuesta de Blanche-Benveniste para cerrar esta idea de unidad, "...entender lo oral y lo escrito no como polos enfrentados, sino variaciones de las formas en que está dividido el mundo del discurso.",⁹⁷ cabría poner esta propuesta de lectura en lo dicho páginas arriba respecto de la aparente antinomia poética: vida-muerte, y vérselas no como polos enfrentados, sino como variaciones de la perspectiva, y por tanto como voces autorizadas, al mismo nivel de dominancia discursiva.

Martín Heidegger dice del diálogo, "Nosotros los hombres somos un diálogo. El ser del hombre se funda en el habla.",⁹⁸ abunda más adelante, "La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. Pero el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser.",⁹⁹ la poesía es, pues, un diálogo en términos de Heidegger: un diálogo con lo divino, con la unidad primera del ser. El temible agujero negro de la

⁹⁵ Voz "Diálogo" en Walter Brugger, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Herder, 1988, p. 170.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 171.

⁹⁷ Blanche-Benveniste, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁸ Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía"..., p. 134.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 140.

mudez de Vallejo encuentra reposo momentáneo en la estructura conversacional (o por lo menos en el tono) al que se sucede una angustiosa revelación de soledad. Los ejemplos en el libro son numerosos, tomo por lo pronto estos dos, de “TIII” y “TV”:

Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo. (“TIII”, p. 52, vv. 28-31.)

...

A ver. Aquello sea sin ser más.
A ver. No trascienda hacia fuera,
y piense en són de no ser escuchado,
y crome y no sea visto.
y no glise en el gran colapso. (“TV”, p. 59, vv. 6-10)

“*Trilce V*” ofrece la posibilidad de acceder a otros temas, en la nota que acompaña al poema, Julio Ortega dice, “Si la unidad no es una suma sino una gestación mutua y conflictiva, parece sugerir el poema, es porque la unidad es paradójica: da tres al sumar uno más uno.”¹⁰⁰ Antes de continuar transcribo “TV”,

Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él petreles, propensiones de trinidad,
finales que comienzan, ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad.
¡Grupo de los dos cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.
A ver. No trascienda hacia fuera,
y piense en són de no ser escuchado,
y crome y no sea visto.
y no glise en el gran colapso.

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.
Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará el infinito.
Y no deis 0, que callará tanto,
hasta despertar y poner de pie al 1.

¹⁰⁰ Julio Ortega, Nota a *Trilce V*, en César Vallejo, *Trilce...*, p. 61.

Ah grupo bicardiaco. (“TV”, p. 59.)

La ‘unidad paradójica’, compuesta por tres partes, a la que alude Ortega entra en consonancia con la simbología del número 3 que, entre otras cosas, considera, “...el principio de la progresión dialéctica [...] y la consumación de un todo cerrado en sí mismo.”,¹⁰¹ esto coloca a la estrategia discursiva del poema de frente con aquella referencia a la dialéctica platónica, surgida de la estructura de sus *Diálogos*. La importancia del número 3 en *Trilce* debe entenderse, también, junto con la importancia del tono conversacional del libro, ya que en este número se carga la noción de unidad, independientemente de su heterogeneidad.

El proceso poético de “TV” es increíblemente sorprendente, no sólo por la idea de unidad tripartita, sino por el juego con la bipolaridad y los elementos “gemelos” paradigmáticamente puestos en antinomia; la escritura críptica de este poema manifiesta aquel proceso de oralidad que describe Blanche-Benveniste y patenta la polisemia “multiperspectivista” de la poética vallejana. Resulta muy relevante el tono musical y la semántica de cercanías fónicas, estrechamente vinculadas con el ritual sonoro de la poesía. En el poema se alude a la pareja y al amor erótico, por un lado, pero las referencias a la musicalidad son evidentes; la primera en “Oberturan / desde él petreles...”, *obertura* alude a una composición musical (instrumental) que, como su nombre lo indica, abre paso al resto de la pieza (aquí los “petreles” hacen eco al “alcatraz” de “TI”, ambos como representantes de especies avícolas relacionadas con el mar). Una segunda posible alusión a la técnica musical es “y no glise en el gran colapso”; la palabra *glise* no figura en el diccionario, sin embargo, su red de cercanías fónicas la relaciona con *glissando*, palabra de origen italiano que se usa para designar una técnica de ejecución vocal o instrumental que consiste en deslizarse por las pausas

¹⁰¹ Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, trad. J.A. Bravo, México, Océano-Robin Book, 1996, p. 322.

de un intervalo. El resto del poema contiene alusiones directas al sonido y a la armonía polifónica, sostenidas en el principio básico de la armonía compositiva: silencio y sonido, con una latente tendencia a la disonancia. Así, la bipolaridad se va ramificando gracias a que el protagonista de este texto es, justamente, un “grupo dicotiledón”, quien ya contiene en sí mismo la tendencia a bifurcarse; su naturaleza es por tanto “dicotómica” en cuanto “dicotiledónea”.

Los dos cotiledones como los dos corazones laten en medio de la pugna dicotómica de los impulsos vitales: eternizarse (Eros) o destruirse (Tanatos), y hay que subrayar que lo hacen en “grupo”; es decir, su posibilidad en el juego de bifurcaciones es indefinida y tendente al *infinito*, aunque su base sea un par, justo como ocurre en el sistema binario: 0-1, en el que la combinación variable de dos dígitos puede hacer del sistema un lenguaje de variaciones infinitas. César Vallejo ofrece –constantemente en *Trilce*– una alternativa pulsante de ironía: rebelarse, “La creada voz rebélase”, y la instancia de lo primigenio puede recibir esta rebelión, pues lo primigenio; es decir, “la primera génesis” contiene de hecho al acto creativo, el lenguaje primigenio debe ser aquel que patente su creación, su primera articulación y establezca un primer diálogo en la fundación de la palabra, que lleve implícito su nacimiento, su decadencia y su propensión a resurgir, “...propensiones de trinidad/ finales que comienzan”. Su “tema con variaciones” viene a formar parte de la rebelión de la voz creada; tanto el lenguaje musical como el lenguaje numérico resultan una importación bastante asombrosa, pues a ambos lenguajes se les ha considerado el “lenguaje del Universo”; es decir, no hay una ruptura con el orden del Universo *per se*, (que con todo, sigue siendo muy superior a cualquier modelo lógico del lenguaje) más bien existe una variación de perspectiva que obliga al replanteamiento de los paradigmas “nominales” que rigen el mundo de los referentes semánticos y viceversa, pretende crispar las mentes gobernadas por la lógica

racional evidenciando los *lapsus linguis* que revelan su disfuncionalidad cartesiana. Obliga, quizá, a una revaloración del origen esencial del hombre.

Es Heidegger, de nuevo, quien dice, “El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia.”,¹⁰² no entendido como simple comunicación, sino como fundación, creación, invocación y sonido ritual; diálogo de la poesía con el macro-universo y con el micro-universo que es el hombre.

La metáfora

Un proceso similar al descrito con el diálogo ocurre con el uso de la metáfora, en el sentido de que ésta funge como puente de la expresión primigenia del lenguaje. Ya ha sido apuntada por la crítica vallejiana la extraordinaria originalidad en la sintaxis de *Trilce*, así como su intento por destruir los anclajes de la tradición poética; no obstante, este objetivo requiere de un aguzado conocimiento del idioma y de las figuras retóricas clásicas de la poesía. Éstas operan en *Trilce*, incluso las del diálogo retórico (apóstrofe, exclamación, interrogación retórica, optación y deprecación),¹⁰³ por lo que, lo realmente sorprendente es el tejido que supedita las estrategias retóricas al discurso intuitivo, ilógico y desordenado de los poemas.

En su libro *Los problemas de la metáfora*, Tudor Vianu diserta sobre las dos posturas dominantes en torno al origen de la metáfora. Por un lado está la tesis de Giambattista Vico, que Vianu resume así, “En su fase poética, los hombres presuponen un universo animado, donde cada cosa está poseída de una vida corporal y afectiva, conforme a la nuestra. El único medio para que los hombres del pasado ampliaran su experiencia era asimilar los objetos nuevos a los datos de la propia experiencia del

¹⁰² Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”..., p. 134.

¹⁰³ Cfr. Antonio Azaustre Galiana y Juan Casas Rigall, *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis de estilo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 65 y ss.

cuerpo y del alma.”¹⁰⁴ Esto significa que para Vico, el origen de la metáfora se sitúa en la etapa primigenia del hombre, anterior a la inteligencia conceptual. Esta fase poética del animismo primitivo (ritualista) ya antes había sido traída a la historia literaria de otro modo, durante el romanticismo; escuela que Vallejo estudió muy de cerca.

La otra postura que Vianu describe, y que él mismo defiende, es la que sitúa a la metáfora en un proceso posterior de la inteligencia, a la par de su culminación racional, así, dice, “...la metáfora no es un procedimiento original del espíritu [...] sino un procedimiento más tardío, contemporáneo con la aparición de los poderes más altos de la inteligencia.”¹⁰⁵ Esta postura es sostenida por Lakoff & Johnson, Andrés de Azevedo resume dicha tesis en el apartado “Estructuración conceptual de la metáfora” de *El lugar de la metáfora*, y señala, “En relación a la metáfora, la idea central es que el sistema conceptual humano se estructura metafóricamente.”,¹⁰⁶ agrega, “...los conceptos no son primitivos.”¹⁰⁷ Frente a esta pugna, cómo podría entonces, ser la metáfora el puente de la expresión primigenia en *Trilce*; la respuesta está precisamente en la tensión de la pugna y en otros dos aspectos que me parecen relevantes. El primero de ellos tiene que ver con la tesis de Jakobson respecto de la metáfora y el segundo, con la puesta en acción de tropos vinculados con la metáfora, es decir, la *analogía* y la *metonimia*. El mismo Andrés de Azevedo resume la tesis jakobsoniana de la metáfora y dice, “La metáfora y el poema comparten un rasgo relevante: ambas ocurren a nivel del mensaje, y en tal medida podrían mantener una relación similar con el código.”,¹⁰⁸ esto es que, independientemente del nivel conceptual de la inteligencia, lingüísticamente la metáfora puede servir a la expresión del absurdo en la medida en que comparte el

¹⁰⁴ Tudor Vianu, *Los problemas de la metáfora*, 2a. ed. Buenos Aires, Eudeba, 1971, p. 11.

¹⁰⁵ Vianu, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁶ Andrés de Azevedo, *El lugar de la metáfora*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, s.l., s.f., p. 127.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 129.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 66.

código del mensaje. A nivel del contenido conceptual de los códigos lingüísticos, César Vallejo vuelve a poner en tensión los poemas de *Trilce*, utilizando estructuras sistemáticas conocidas para expresar intuiciones asistemáticas.

Tudor Vianu considera que la metáfora más elaborada pudo surgir a consecuencia de la eliminación del antropocentrismo primitivo y señala,

Pero, una vez lograda la noción de fuerza, todo el sentido del desarrollo espiritual ulterior se purificó de los recuerdos antropocéntricos del comienzo. Y quien compare el concepto de fuerza en la física hilozoísta y en la mecánica de Newton no podrá dejar de reconocer el progreso realizado, precisamente para eliminar el elemento metafórico y personificante. La analogía personificadora pudo pues, desempeñar un papel en la formación de los primeros conceptos del espíritu humano...¹⁰⁹

César Vallejo pone en duda este “progreso” de la inteligencia, mediante una analogía en “TXII”, transcribo la segunda estrofa,

Chasquido de moscón que muere
a mitad de su vuelo y cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos. (“TXII”, p. 81, vv. 4-7)

Proceso metafórico irreprochable, alegoría cerrada y aparentemente nítida, personificación de un concepto en el “moscón”, para decir, precisamente, que las relaciones causales son insuficientes para explicar la vida, que el lenguaje mismo es insuficiente ante los conflictos derivados de la existencia. La alegoría personificada aparece en varias ocasiones dentro de los poemas; los objetos, los días, los conceptos y los números se personifican para convertirse también en voces, en interlocutores de ese diálogo interminable que es *Trilce*: “La tarde cocinera se detiene” (“TXLVI”, p. 218, v. 1.), “El miércoles, con uñas destronadas se abre las...” (“TLV”, p. 256, v. 8.), “Dobla triste el dos de Noviembre.” (“TLXVI”, p. 311, v. 18.), “La Muerte de rodillas mana” (“TXLI”, p. 199, v. 1.), “Melancolía está amarrada” (“TLXIII”, p. 293, v. 3.) La función

¹⁰⁹ Vianu, *op. cit.*, p. 41.

de esta alegoría es contener en su juego a la esencia de la alteridad (lo otro) y no su representación.

Además de la metáfora, Vallejo acude a la metonimia para reforzar su estrategia de discurso polisémico, elíptico y críptico; ambos tropos se relacionan directamente por ser uno relativo a las relaciones de contigüidad (metonimia) y el otro a las de semejanza (metáfora) del lenguaje, y que podrían tener su equivalencia en la relación diacronía-sincronía, así pues, la metáfora en Vallejo dibuja una elipse para traspasar el nexo comparativo “como” y eliminar el puente racional que va de un término a otro para aproximar (contigüidad) dos términos distantes mediante un mismo concepto o para asemejar (semejanza) dos conceptos disímiles en un mismo enunciado (o término). Tudor Vianu plantea que en algunos estudios sobre la metáfora se llegó a la conclusión de que ésta surgió como un recurso lingüístico que permitió a los primeros hombres expresar algunos “conceptos” para los cuales el resto de los vocablos eran insuficientes.¹¹⁰ En la tesis que defiende el origen primitivo de la metáfora, ésta surge ante la necesidad de construir las expresiones lingüísticas de la cultura, por lo tanto, en su sentido originario, toda palabra es, en términos generales, una metáfora. Su valor estético fue adquirido, quizá, cuando la evolución lingüística llegó al punto de la abstracción y, finalmente, se convirtió en un sistema que además de estar en el nivel del mensaje, estaba fuera de él, instaurado en la cultura.

Este doble valor de la metáfora trabaja en *Trilce* de forma simultánea e inmediata; aproxima y asemeja términos poderosamente diferentes, mediante recursos elementales que no pretenden la codificación de valores atribuidos por la tradición poética a determinados términos y categorías de términos, sino que busca patentar su experiencia

¹¹⁰ Cfr. Tudor Vianu, *op. cit.*

del mundo, inaugurándola lingüísticamente y convirtiéndola en función (y valor) estética. El ejemplo que considero más pertinente es “TLV”,

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... (“TLV”, p. 256, vv.
1-4).

El proceso metafórico de Vallejo no pretende ocultar sino revelar, establecer la primera relación del hombre con el mundo, sin máscaras de estilo anquilosadas en las “escuelas” estéticas que requieren del trabajo de la inteligencia racional. Y en un sentido más amplio, el proceso metafórico de Vallejo es polisémico, por lo tanto su metáfora es polifónica y procura perder su referencialidad más obvia para flexibilizar la superficie sintáctica del lenguaje hasta dar con el punto de tensión que haga, más que posible, necesario el cambio de perspectiva.

2.3. El regreso al lenguaje primigenio

En su edición de la poesía completa de César Vallejo, Raúl Hernández Novás señala,

Notando la insuficiencia del lenguaje, o al menos de *un* lenguaje (el del estilo heredado por la época), se acercará a él desde una perspectiva de marginalidad: ante las palabras será un niño que no las comprende del todo y que las deforma según sus necesidades expresivas; será también un poco el indígena que se rebela ante el lenguaje que le han impuesto; el pobre, el iletrado que escribe con faltas de ortografía.¹¹¹

En otras palabras, “la perspectiva de marginalidad” será la perspectiva de todos los “lenguajes” que no se consideran *completos*; primigenios en muchos de los sentidos. El ‘regreso’ al origen que supone *Trilce* manifiesta la relación estrecha del poeta con la tierra (como señalé antes), con el ejercicio del diálogo a través de la poesía y con el proceso metafórico, pero también con las rupturas formales de la gramaticalidad; Julio Ortega comenta “El sujeto que ha aprendido a hablar en la poesía de César Vallejo, debió empezar por perder el uso del habla institucionalizada por los discursos inculcados, y debió asumir el balbuceo, la desarticulación, la onomatopeya y el grafismo trílricos, pero también tuvo que imponer neologismos, barbarismos y desviaciones ortográficas.”,¹¹² así pues, la rebelión de la lengua se evidencia como una poética del desorden sintáctico y explica las erratas arbitrarias de *Trilce*.

El conflicto de la muerte y la asunción de la finitud del hombre, muy a pesar de la esperanza de la salvación cristiana, descubren a los ojos del poeta que el ser humano es completo sólo en la experiencia de la vida y de la muerte; la muerte implica un límite físico determinante, cuya experiencia es inasequible para la inteligencia racional. Los límites temporales deben, por tanto, traspasarse. En *Trilce* se dibuja un regreso hacia el origen por medio del lenguaje, porque en esencia la palabra fundó la vida tanto en términos “ontogénicos” como “filogenéticos”. De alguna manera, el tiempo en *Trilce* revela una paradoja en la que mientras avanza hacia el futuro, regresa al origen desde la inevitabilidad del presente. Tomo unas palabras de Heidegger, “El comienzo auténtico

¹¹¹ Raúl Hernández Novás, “Estudio preliminar”, en César Vallejo, *Poesía completa*, Arte y Literatura, Casa de las Américas, Habana, 1988, p. XXXVIII.

¹¹² Julio Ortega, “Proceso de la nominación...”, p. 15.

es ya en cuanto salto un haber saltado, que salta libre por encima de lo venidero, si bien como encubierto. El comienzo contiene ya oculto el final.”¹¹³ El gran comienzo que tiene oculto el final es en Vallejo, posiblemente, la misma vida, subyugada por la inercia contundente del tiempo; ser en el tiempo de lo no probable es seguir siendo en el futuro, cuya realización debe dibujar una elipse en la temporalidad para “franquear” a la muerte, empresa realmente difícil. La alternativa vallejana es mirar al comienzo desde la conciencia del final,

Pero un mañana sin mañana,
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda. (“TVIII, p. 70, vv.
9-14.)

Este volver al origen por una subversión del lenguaje y de la temporalidad, es también una rebelión del cuerpo, espejo de la armonía divina (y del Universo); que deviene en inversión de los valores corporales; traduce la violencia del tiempo y del espacio materializado en la propia constitución física, en un –igualmente– violento desdoblamiento corporal y en la desvinculación referencial del nombre: “Pero un mañana sin mañana”. Este final originario es también comienzo, agresivo por la conciencia del cuerpo primitivo en la sexualidad más avasalladora: “Pienso en tu sexo, surco más prolífico/ y armonioso que el vientre de la Sombra / aunque la Muerte concibe y pare / de Dios mismo.” (“TXIII”, p. 88, vv. 8-11.), la fundación por la palabra es asimismo el peligro de la destrucción por la palabra.

Que la vida se funda con la palabra no resulta ninguna idea novísima en Vallejo, esta idea ha sido ampliamente estudiada desde la perspectiva religiosa, mitológica, filosófica, psicológica y pedagógica, ya que la evolución del aprendizaje del habla

¹¹³ Martín Heidegger, “El origen de la poesía”, en Heidegger, *op. cit.*, p. 116.

marca los escalones en el desarrollo evolutivo de la inteligencia. Sin embargo, resulta curioso el apunte de Gabriel Plaza en *Origen mítico del mundo y del hombre*, cuando señala, “Los pueblos peru-bolivianos no tuvieron un libro sagrado que narrara sus orígenes ni los detalles de su teología y rituales.”,¹¹⁴ por lo que toca a la raíz andina (quechua) de César Vallejo. No obstante, en lo referente a su raíz cristiana sí puede encontrarse un antecedente; en el mismo libro de Plaza se hace un resumen de las cosmogonías surgidas por la voz, “Verbo Creador” o “Soplo”, entre las que se encuentra la hebraica, mismo origen que sigue el cristianismo desde el Génesis del Antiguo Testamento, hasta la Anunciación.¹¹⁵ Otro de los orígenes documentados en las tradiciones cosmogónicas, es la “partenogénesis”, es decir, el mundo que nace (literalmente por parto) de una mujer fecundada divinamente, donde ya se inscribiría el cristianismo.¹¹⁶

Todos estos datos sueltos sobre el origen mítico permiten ir configurando la enorme visión primigenia de Vallejo en *Trilce*. Si bien es cierto que en “TI” se sostiene la alegoría de un parto y que la presencia femenina imprime todo el texto, también habría que apuntar (sólo para completar) que en la tradición peruana (recogida en el periodo poscolonial), el mundo fue creado por *Virakocha*, dios supremo creador; en una de sus versiones se dice que primero creó el agua y todo lo que de ella sale.¹¹⁷ Desde el primer poema, el del origen justamente, estas dos posturas del nacimiento del mundo se enfrentan en una pugna que concluye por ser sincretismo, incluso en su medio de difusión: la tradición cristiana tiene libro fundacional, la tradición quechua no y en consecuencia, su difusión se realizó por vía oral. Algunos críticos han visto en “testar las islas que van quedando” (“TI”, p. 43, v. 2.) el surgimiento de las Islas guaneras del

¹¹⁴ Gabriel Plaza, *Origen mítico del mundo y del hombre*, Mundi, Buenos Aires, 1962, Jano-Las cosmogonías, p. 124.

¹¹⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 10 y ss.

¹¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 18.

¹¹⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 124 y ss.

Perú, y al mismo tiempo (como se dijo páginas arriba) el nacimiento de un hombre; es decir, nacido de mujer. Tradición quechua y cristiana evidencian su sincretismo poscolonial a través del puente que les ofrece la plurisemia vallejana y su lenguaje tridimensional que es capaz de contenerlos todos, incluyendo al más formal de los lenguajes: el lenguaje numérico.

Esta misma configuración de las mitologías que pudieran encontrarse en *Trilce* tiene una función irónica que depende en mucho de los tópicos tabú de la tradición occidental. Afirmando esto porque el lenguaje primigenio en Vallejo no funciona solamente en virtud de la “voz” o de la creación de una voz originaria, sino que también requiere de un cuerpo primitivo, desmembrado a lo largo de *Trilce* y poseedor de esta voz. Lo puramente humano (estrictamente físico o fisiológico) se encuentra al mismo nivel que los temas de trascendencia existencial y de hecho hilvanan el discurso poético de Vallejo: nacer, vivir, morir, amar, le son tan vitales como comer, defecar, orinar y eyacular. La ofrenda del cuerpo adquiere valores altísimos, en términos de ritual cosmogónico y al mismo tiempo en función de la ironía y la hipérbole irónica: “El establo está divinamente meado / y excrementado por la vaca inocente / y el inocente asno y el gallo inocente.” (“TXIX”, p 111, vv. 4-6.)

Por esta relación considero que no debe echarse en saco roto la interpretación de “TI” que encuentra un proceso metafórico vinculado con la defecación, ya que si puede relacionarse con el nacimiento (alumbramiento) como metáfora de un re-crear la vida, también valdría legitimar la metáfora de este mismo nacimiento por un proceso de autodepuración y autoconciencia, profundamente honesto y tremendamente humano. Otros ejemplos están diseminados por el libro, ya que el tema del “hambre” y de las “secreciones” (“Deshecho nudo de lácteas glándulas...”, “TXXVI”, p, 142, v. 11), son de los pilares temáticos de la poética vallejana,

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

...

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para... (“TXXIII”, p. 129,
vv. 1-2, 8-10).

Por medio de la unión con la madre (o tierra) el individuo comienza a disociar los mundos externo e interno, al principio por pura intuición y eventualmente adquiriendo experiencia racionalizada. El primer vínculo del hombre con la madre se transfigura en vínculo con la tierra, con el origen,

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el bocado que no brinda la
MADRE, ... (“TXXVII”, p. 150, vv. 20-
23).

El regreso a la tierra (al origen) se hermana con la búsqueda nostálgica de la madre ausente, quien propicia el habla de la orfandad consanguínea (y no divina como en *Los heraldos...*) y André Coyné ofrece el ejemplo más claro, “Como si hablar y escribir fueran dos actos simultáneos, T61 nos sitúa en la hora misma del retorno: el poeta llega de noche, después de muchos tumbos...”,¹¹⁸ transcribo la primera estrofa de “TLXI”,

Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde. (“TLXI”, p. 285, vv. 1-4.)

El regreso a la casa familiar supone un doble registro en la voz, en el cuerpo y en la palabra del hombre tríflico que permite el desplazamiento de la relación afectuosa-fisiológica con la madre, donde la comida es signo de amor y ternura (y por lo tanto

¹¹⁸ Coyné, *op. cit.*, p. 150.

defecar resulta tan desolador), hacia la amada, en cuya relación afectuosa-fisiológica el hombre experimenta un hambre vinculada con el sexo, saciada en la ambivalencia de la “doncellez” : devaluada por la vergüenza del discurso del pudor y sobrevaluada por su símbolo de inocencia,

Saboreemos
La canción estupenda, la canción dicha
por los labios inferiores del deseo.
Oh prodigiosa doncellez.
Pasa la brisa sin sal. (“TXLV”, p. 215, vv. 3-7)

En el mismo poema se lee la siguiente estrofa,

Y si así diéramos las narices
en el absurdo,
nos cubrimos con el oro de no tener nada,
y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche... (“TXLV”, p. 215, vv. 11-15)

El tejido interdiscursivo que opera en *Trilce*, quizá como reiterador, sale a la luz en estos versos, explotando la capacidad polisémica de la poética vallejiana; la relación que se establece entre la palabra poética y una sexualidad hablante (“labios inferiores del deseo”) trae de nuevo el tema de la ofrenda corporal y fundación del mundo, retomando asimismo el discurso de la orfandad y la muerte, aparejados con los temas centrales de “TT”. El verso “nos cubrimos con el oro de no tener nada” pareciera no tener ninguna relación; sin embargo, en una tradición añejísima, “oro” y “excremento” poseen el mismo valor simbólico; defecar es depurarse, por lo tanto es dejar de poseer, “el oro de no tener nada” y “el valor del excremento” son prácticamente conjuntos semánticos similares.

La muerte, la ofrenda del cuerpo y la fundación del mundo tienen otra manifestación en estos versos: la apuesta por el absurdo es contundente, si se piensa en el ciclo de la vida: “Y si diéramos las narices / en el absurdo / nos cubriremos con el oro de tener nada” pudiera decodificarse como “nos cubriremos de excremento”, pues a final de

cuentas, debajo de la tierra esa posibilidad es muy factible, aunque no por ello negativa, pues, “empollaremos el ala aún no nacida / de la noche” esto es, que la materia finalmente degradada alimentará la vida de otros que igual morirán. Así pues, el valor de “dar a luz” en la poética vallejana radica en la posibilidad de ofrendar la propia vida en el riesgo de la muerte; la conciencia del hombre que surge en “TI”, nace bajo un sino trágico (también conocido como ciclo vital) al que, no obstante, le es otorgado un instante de esperanza como generador de otra vida. Entonces, la “prodigiosa doncellez” adquiere un valor –además del sexual– de momento primigenio, de paraíso recobrado, y al mismo tiempo de sonido ritual, de clamor impúdico.

La instauración del origen por la palabra, evidentemente, expresa una presencia manifiesta del “sonido” como carácter *sine qua non* existe la posibilidad de acceder al lenguaje articulado, aquel que puede ser dotado de sentido, incluso en una lectura desde la patología afásica; Sigmund Freud dice lo siguiente respecto al sonido y el lenguaje, “La destrucción de los centros sensoriales provoca la pérdida de las imágenes de los sonidos, lo que tiene como resultado la incapacidad de comprender el lenguaje, es decir, la afasia sensorial, la sordera verbal.”¹¹⁹ El “sistema” fónico de *Trilce* es también un volver al origen, a una musicalidad primigenia, ritualista en el nivel de civilización; absurda y lúdica en el nivel del individuo en desarrollo. El sonido suma a la estética trífica y a su poética primigenia (originaria), logrando dar volumen a dos de las trinitades más importantes en *Trilce*; las tres instancias temporales: pasado, presente y futuro, y las tres instancias espaciales: verticalidad, horizontalidad y prospectiva, que, como señalé antes, tampoco están claramente dissociadas en las expresiones primigenias del lenguaje,

Hitos vagarosos enamoran, desde el minuto
montuoso que obsterriza y fécha los amotinados ni-

¹¹⁹ Sigmund Freud, *La afasia*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, pp. 19-20.

chos de la atmósfera.

Verde está el corazón de tanto esperar; y el canal de Panamá: ¡hablo con vosotras, mitades, bases, cúspides!...

... Mientras pasan, de mucho en mucho, gañanes de gran costado sabio, detrás de las tres tardas dimensiones.

Hoy Mañana Ayer.

(“TLXIV”, p. 297, vv. 1-5, 14-17).

La poética de Vallejo tiene que ver con la idea de poesía como instauración en un tiempo presente; su segundo tiempo y espacio es el futuro, cronotopo “suspendido”, y el tercer espacio-tiempo es el pasado; la lógica indicaría que Ayer debiese ser el primer tiempo y Mañana el último, sin embargo, al poeta le preocupa el futuro mortal y decide sentar sus bases en el presente, (“Hoy Mañana Ayer”), o como dice Heidegger, en el tiempo *indigente*, “Es el tiempo de *indigencia*, porque está en una doble carencia y negación: en él ya no más de los dioses que han huido, y en él todavía no del que viene.”¹²⁰ La voz lírica vallejjiana arriesga a dar el paso de presente a futuro en la conciencia de que terminar es siempre la posibilidad de volver a comenzar y en ese comienzo, de hecho, haber sido. César Vallejo –y su voz lírica– está en el momento del inicio, en el instante, en lo inmediato, gracias a una operación de tensión dialéctica que pone en las puntas la disociación y la unidad; tensando eficazmente el sincretismo poscolonial, el habla institucionalizada, la gramaticalidad correcta de la tradición literaria y el desorden sintáctico, evocativo de la primera infancia; un habla impúdica y absurda. Es, desde un punto de vista metafísico, el triunfo sobre la finitud del hombre porque trasciende sus límites temporales volviendo al origen. Antenor Orrego lo vio de esta manera, “El poeta ha descubierto de nuevo la eternidad del hombre; ha descubierto

¹²⁰ Martín Heidegger, “Hölderlin y la esencia...”, en Heidegger, *op. cit.*, p. 147.

los valores primigenios del alma humana que son por esto mismo, los valores primigenios de la vida, elevándolos a una extraordinaria altura metafísica.”¹²¹ y que está –creo yo– antes en el habla que en el texto.

Para algunos autores como Octavio Paz, la creación poética supone, ya en sí misma, la posibilidad de volver, desplazando el presente, al instante primero de la revelación del mundo; este “volver” es en palabras de Yurkievich un proceso de unidad, ““el poema es consagración del instante privilegiado que escapa a la corriente temporal..., instante revelador de la otredad, salto a lo absoluto, epifanía, presencia del misterio cósmico, rescate de la unidad y plenitud primigenias.”¹²² en Vallejo se presenta, de nuevo, una tensión rijosa, pero flexible de unidad y disociación; si bien la disociación le viene al poeta de la plena conciencia de la existencia, ésta se da progresivamente en el desarrollo de la inteligencia, ya que en sus primeros estadios el individuo no puede disociar al yo del exterior. La palabra que funda de *Trilce* es tan poderosa en el nivel de creación, como en el de sublevación gramatical, es disociativa por su capacidad de romper paradigmas y es unificadora por su capacidad de religar al hombre vallejiano con su origen. En el capítulo restante me enfocaré a desarrollar con mayor precisión este tema, marcando las huellas de lo que he dado en llamar “lenguaje primigenio” a lo largo de *Trilce*.

¹²¹ Antenor Orrego, “Prólogo a la Primera Edición...”, en César Vallejo, *Trilce...*, p. 371.

¹²² Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 204; citado por Higgins, art. cit., p. 466, nota 13.

Capítulo 3

La poética del hombre: viaje elíptico al origen

El complejo entramado discursivo que se hilvana a partir de la poética vallejiana en *Trilce*, pone al descubierto un espacio de planos simultáneos cronotópicos y toponímicos: pues no atañen exclusivamente a la semántica de determinadas palabras, sino que también afectan (y recurren) a los propios orígenes de esas determinadas palabras; sus raíces etimológicas, sus derivaciones, sus usos y desusos. Dicho de otra manera, Vallejo está poniendo en acción no sólo las variantes que ofrecen los significados de las palabras en un “pacto semántico” convencional; sino también las desviaciones fónicas, derivaciones etimológicas en grupos de palabras que proceden de la misma raíz para formar nuevos campos semánticos y crear así, una nueva alianza léxica. En algunos casos esta estrategia simplemente toma una palabra en desuso y en otras, construye neologismos arcaizantes o neologismos puros que generan sensaciones contrapuestas; en el primer caso crea la percepción fónica y semántica de una palabra nueva o inexistente, y en el segundo, busca la sensación de reminiscencia, como si esta palabra nueva pudiera existir en alguna posibilidad léxica de los lectores.

Por entre los versos de *Trilce* se diseminan *locus*, imágenes, símbolos, tópicos, palabras, e incluso números que bien podrían denominarse *leitmotiv* del libro; de alguna forma estos *leitmotivs* tienen siempre relación con la vida, la muerte, la expresión del ser, el hombre y con la visión primigenia del lenguaje que describe un viaje al origen. Toda esta complicada red de “hablas” tiene como punto de fuga la polifonía, ya que sólo

es posible –para Vallejo– la unidad desde la perspectiva simultánea de miradas múltiples, y no es fortuita, es de hecho una ardua labor poética y léxica que revela el amplísimo conocimiento que tenía César Vallejo del idioma, de los sistemas tradicionales de la poesía y de los símbolos. Importo un apunte de Irma Rivera Nieves, de su estudio sobre la posmodernidad, “Si la música monódica busca la rigurosa actitud de los intervalos que identifica con la pureza, las prácticas polifónicas salvajes son más bien una impureza, una manera de enriquecer –o corromper– la línea melódica.”¹²³

El hombre de Vallejo, el hombre que habla y expresa –como puente– las voces de un mundo que lo circunda dentro y fuera, el hombre de *Trilce* es por supuesto un *Homo sapiens* en términos de evolución biológica, es en mayor medida un *Homo erectus*, pero es sobre todo, un *Homo dicens*, descubriendo el valor utilitario y mágico del fuego al mismo tiempo que el de la palabra. La poética trilexica capitaliza el contrapunto en su favor y como consecuencia, su estética vanguardista (y originalísima) tiene inmerso un regreso lingüístico, al estilo dadaísta, pero un punto más allá, pues no sólo destruye la sintaxis convencionalmente ordenada, sino que retoma hablas, códigos, y palabras de uso perdido; es decir, “reinventa” el idioma poético usando al propio idioma y no sólo sus desviaciones o márgenes.

Dice Julio Ortega, “En *Heraldos* y *Trilce* podemos comprobar que esta ocurrencia oral (esta escritura del pre-decir, que busca un margen anterior a los códigos) se remonta al paisaje regional, a la infancia, al habla femenina, y al humor absurdista o sarcástico de la exclamación irónica.”¹²⁴ El margen referido por Ortega no puede ocupar un espacio si no es dentro del código mismo, por eso resulta todavía más sorprendente la escritura vallejana, desvinculada de todo código descifrado ya por la tradición, aunque utilizando algunos cruces semánticos que perdieron su uso original para

¹²³ Irma Rivera Nieves, Carlos Gil (eds.), *Polifonía salvaje. Ensayos de cultura y política en la posmodernidad*, Postdata, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1995, p. 18.

¹²⁴ Julio Ortega, “Poética de la nominación...”, p. 17.

volverlos a cifrar, y convertirlos en misterio. El proceso de remontarse hacia las hablas “periféricas”, primigenias y originales no puede hacerse en línea recta hacia atrás, sencillamente; el viaje trícico es elíptico, entrecortado, tachado, críptico. Es un viaje que borra sus referentes inmediatos, a veces obviando su asociación metafórica, a veces desapareciendo el rastro lógico de la primera posibilidad más evidente. El viaje a lo original y la capacidad fundacional de la poesía describen, pues, la palabra primigenia entendida desde la orfandad, el abandono y la angustia existencial, en tanto el proceso de tachado de referentes atañe no solamente a la expresión lingüística, sino al mundo percedero de la tradición occidental.

Poeta de su tiempo, Vallejo entiende que ha sobrevenido el final de una “era” y con él la destrucción de un concepto de *hombre*, profundamente ineficaz, por lo que se da a la tarea de retraerse al origen para buscar, quizá, la esencia de las cosas que conforman la complejidad humana, y empieza, por supuesto, con el lenguaje. No dista mucho en este proceso de lo que Octavio Paz señala en su *Laberinto de la soledad*; para Paz, la asunción de la inoperancia del mundo tradicionalmente fijado por las sociedades históricas implica la condenación del “hombre moderno” a un estado permanente de “soledad” que, finalmente, lo empuja hacia el origen a buscar las raíces de una humanidad ya perdida: “El doble significado de la soledad –ruptura con un mundo y tentativa por crear otro [...] El mito, la biografía, la historia y el poema registran un periodo de soledad y de retiro, situado casi siempre en la primera juventud, que precede a la vuelta al mundo y a la acción entre los hombres [...] La soledad es ruptura con un mundo caduco y preparación para el regreso y la lucha final.”,¹²⁵ y agrega, “Casi todos los ritos de fundación, de ciudades o de mansiones, aluden a la búsqueda de ese centro sagrado del que fuimos expulsados.”¹²⁶

¹²⁵ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 184.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 187.

La expulsión del centro hacia la soledad periférica viene a constituir lo que la crítica vallejiana ha llamado “poética o habla de la orfandad”, que es también de desarraigo, de excreción. Por qué la poética del hombre, por qué la palabra del hombre y no la palabra de los dioses para acercarse más a la mitología arquetípica; en realidad parece estar patente la palabra de los dioses pero, de otro modo, supeditada a una constante invocación tácita de lo humano. Sin ser evolucionista quiero importar una apreciación de Edmund White y Dale Brown, de *El primer hombre*;

Fueran cuales fueran los sonidos pronunciados y la edad en que empezó a emplearlos, el *Homo erectus* poseía un lenguaje que utilizaba como un accesorio, como un medio de suplantar su entorno; al hacerlo, ahondaba el foso que le separaba del estado puramente animal y prefiguraba en su desarrollo nuestra futura realización. Por vez primera en la historia humana, la evolución cultural empieza a anticiparse a la evolución biológica.¹²⁷

Este apunte revela mucho más de Vallejo de lo que podría pensarse, pues según algunas teorías del lenguaje (y de los significados más propiamente) la estructura lógica del lenguaje es el espejo de la estructura del pensamiento; si atendemos a ese pequeño paso de ventaja que lleva la evolución cultural sobre la biológica se podría reflexionar lo que dice Justus Hartnack sobre Wittgenstein, “De ahí que Wittgenstein afirme que los límites del lenguaje y los límites del mundo coinciden.”¹²⁸

Si bien no puede negarse que aquella afirmación sea cierta, también es cierto que en *Trilce* ese límite coincidente nada tiene que ver con la forma lógica del lenguaje, sino con su contrario: la irracionalidad de que es capaz el pensamiento humano y por lo tanto de la forma ilógica del lenguaje, y del lenguaje visto en el espejo de la muerte que permite la inclusión del no tiempo, de la palabra de lo impensable, de lo improbable y de lo innombrable. La ilogicidad del lenguaje vallejiano no es, sin embargo, un rechazo abrupto de las formas y semánticas convencionales de la lógica, es más bien la creación

¹²⁷ Edmund White y Dale Brown, *El primer hombre*, TIME-LIFE, Orígenes del hombre, EUA, Ediciones Culturales Internacionales, 1986, p. 110.

¹²⁸ Hartnack, *op. cit.*, p. 74.

de una estrategia en la que dichos elementos se revisten de una forma absurda y crítica o, en otras palabras, se desvisten de su forma lógica.

Retomo a Paz, “Para el hombre primitivo salud y sociedad, dispersión y muerte, son términos equivalentes.”¹²⁹ hacia el final de su libro dice, “El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio.”¹³⁰ El espacio al que se refiere Paz es el “ombbligo (ónfalo)”, este círculo-elíptico que nos une a la tierra (madre), o quizá sea la “línea mortal del equilibrio”.

Las huellas del viaje al origen están diseminadas a lo largo de los 77 poemas que componen *Trilce*, son marcas lingüísticas que van definiendo una enorme red de relaciones semánticas, raíces etimológicas, asociaciones simbólicas y eufónicas, arcaísmos, neologismos y variaciones discursivas, estableciendo así una polisemia de múltiples perspectivas y dimensiones (espaciales, temporales y sonoras) tan cerradas en su origen creativo que terminan por cerrarse a la interpretación tradicional de la poesía.

¹²⁹ Paz, *op. cit.*, p. 185.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 187.

3.1. Las huellas del habla primigenia

Más allá de la línea teórica que pueda alcanzar a trazar sobre el fondo primigenio del habla vallejana, la sustancia del regreso a la esencia del origen del hombre tríflico está patente en los versos del libro; presente de muy diversas maneras, fundamentalmente lingüística. Todo regreso al origen fundamental de las cosas supone el desprendimiento de un *statu quo* más o menos consensuado sobre lo que compone su centro originario, lo que tiene como consecuencia el rechazo de ciertos *a priori* de la estructura mental del hombre, en este caso del siglo XX. El paradigma de estos *a priori* no es otro que la creencia irrefutable en la relación referencial del significado y el significante; esto es, el dominio de un habla racionalizada por pacto convencional (como arriba señalé) en la que el referente es condición suficiente y necesaria para atribuir un significado “tal” a una palabra “tal”, y por ello considerársele portador de verdad.

Las cosas en *Trilce* parecen funcionar de otro modo, por momentos más elemental, y por otros, con mayor complejidad. En los estudios acerca del hombre primitivo existe una constante y ésta es la diferenciación que se produce entre el hombre perteneciente al clan (grupo, tribu) y el hombre individual; la separación del hombre de su grupo constituye el cisma en el desarrollo evolutivo, principalmente intelectual y psicoemocional. La llamada “conciencia de sí” es, en términos generales, la primera profanación del paraíso original, porque define el momento en que la finitud y

temporalidad humanas se hicieron presentes, “Fue sólo cuando dejó de ser primitivo [el hombre], que pudo descubrir lo inevitable de su muerte.”¹³¹

Volveré a “TI” (*Trilce*, p. 43), ya que el esbozo interpretativo del capítulo anterior apenas toca las aristas abiertas por Vallejo para conducirnos por entre su poética. “*Trilce I*” resulta relevantísimo para comprender el modo en que el lenguaje opera en el libro, ya que no sólo asistimos a la construcción de una conciencia *de sí* paradójica, sino que asistimos también a la construcción de un mundo léxico desvirtuado del mundo convencional de las realidades semánticas. Varios ejes interpretativos hacen cruce en las cuatro estrofas del poema; se trata, primero, de la tensión de opuestos encarnada por la presencia individual en el medio de una colectividad indefinida y voluptuosa que puebla el espacio del texto. El sujeto de “TI” oye y recoge en su soliloquio las sensaciones de la atmósfera carcelaria; como rito inicial “TI” guarda entre sus líneas un código cifrado de estadios profanados: en el capítulo anterior apunté que este poema ha sido interpretado como alumbramiento, valdría decir que se trata de un alumbramiento en decadencia, eventualmente impuro, contrapunteado con la esencia sagrada del ritual. La primera clave nos la brinda “testar” del díptico de inicio, que guarda relación de correspondencia con “tesórea” de la segunda estrofa, pues ambas palabras proceden de *Thesaurus*: “tesoro”, de donde se deriva “testículos” y por extensión *thanatos*.¹³² Testar se usa aquí como flexión de “testa”: “cabeza”, pero, como puede verse, prefigura su vínculo cercano con “valor”, “alumbramiento” y “muerte”.

La segunda pauta, y quizá la más inquietante, es “calabrina tesórea” de la segunda estrofa. El rastro de *calabrina* ha seguido su cercanía fónica con *calambre* y aunque su sonoridad cotidiana la hace pasar por neologismo, esta palabra es en realidad un

¹³¹ Ramón Parres Sáenz, “La muerte en el pensamiento occidental”, en Eduardo Dallal y Castillo (coord.), *La muerte*, México, Plaza y Valdés, 2005, Caminos del desarrollo psicológico, p. 83.

¹³² Cfr. Juan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3a. ed., Gredos, Madrid, 1973, pp. 392 y 556.

arcaísmo: *calabrina* se encuentra consignada en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Juan Corominas dentro de las derivaciones de la palabra *calavera* y significa “cuerpo muerto”.¹³³ Vicente García de Diego registra *calambrina* y significa en esta derivación “podredumbre de muertos”,¹³⁴ especifica su procedencia de *cadáver*, misma raíz que apunta Corominas. La “calabrina” es, pues, el hedor de un cadáver, lo que viene a apuntalar con fuerza la interpretación fecal. César Vallejo ha cifrado maravillosamente la referencia de “calabrina”, la ha introducido con una poderosa cotidianidad y la ha complejizado al atribuirle carácter de “tesórea”, esto es, “valiosa”; el “valioso hedor”, no obstante, no repercute en el sentido del olfato, ya que la “calabrina tesórea”, oxímoron de poderosa alquimia vallejana, “brinda sin querer en el insular corazón”.

Con “insular corazón” son dos ya, las referencias a “isla”; isla, según Juan-Eduardo Cirlot es,

Símbolo complejo que encierra varios distintos significados. Según Jung, la isla es el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente, es decir, la síntesis de conciencia y voluntad. Sigue en esto a la doctrina hindú, pues, según Zimmer, la isla es concebida como el punto de fuerza metafísico en el cual se condensan las fuerzas de «la inmensa ilógica» del océano.¹³⁵

Siguiendo esta idea, puede entenderse que el corazón de la isla es el *locus* irracional, ilógico y tal vez no profanado del hombre. El hedor mortuorio brinda al corazón de la isla un “salobre alcatraz a cada hialóidea grupada”, y “salobre alcatraz” resulta desconcertante junto a la “hialóidea grupada”: *alcatraz* es una flor, pero también una especie de ave acuática, que parece ser el referente de Vallejo, pues se encuentra acompañado de *salobre*: “salino”.¹³⁶ *Hialóidea*¹³⁷ describe el estado viscoso de un conjunto, (“grupada”) y parecido al vidrio en su atributo físico; lo que brinda la

¹³³ *Ibidem*, p. 119.

¹³⁴ Cfr. Vicente García de Diego, *Diccionario etimológico español e hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 79.

¹³⁵ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

¹³⁶ Voz “salobre” en *Diccionario Enciclopédico Larousse*, Colombia, Larousse, 2001, p. 900.

¹³⁷ Voz “hialóideo” en *Ibidem*, p. 516.

“calabrina tesórea” al corazón es una incierta libertad espiritual que lo purifica. Las aves como imágenes de libertad espiritual abundan en *Trilce*, ésta es la primera. Puede decirse que la segunda estrofa se refiere a la excreción en sentido sagrado, por un lado están los atributos “positivos” y por otro lado, “excremento” se encuentra en el mismo grupo semántico de “secreción” y esta palabra procede de *sacer*, es decir, “sacro, sagrado”.¹³⁸

El alumbramiento decadente se asoma en la tercera estrofa; independientemente de la raíz anecdótica que ofrece Asturrizaga para explicar el “mantillo líquido, seis de la tarde”, Vallejo alude a la hora del crepúsculo, cuando el sol se oculta por Oriente, y que Juan de Arona describe en su *Diccionario de peruanismos* bajo el uso coloquial ‘sol de los muertos’, “Llaman *sol de los muertos*, sol de los gentiles, sol de ayanque, a una luz repentina y como azafranada o anaranjada que arroja el sol cuando ya parecía haberse puesto.”¹³⁹ En la estrofa final, la isla, el hombre individual y desprendido se une de nuevo a la tierra al definirse como “península” y se levanta no ya como ‘cuerpo muerto’, sino como cuerpo vivo, resucitado si se quiere.

“*Trilce I*” es muerte y renacimiento al mismo tiempo, en el mismo espacio y bajo el mismo sistema léxico; el desprendimiento se esconde bajo el “sol decadente” como primera referencia al calor y a la iluminación, relacionadas con el origen del fuego y su función simbólica en la tradición occidental. El descubrimiento del fuego significó pasos agigantados para el hombre primitivo; de alguna manera robaron a los dioses un poco de su esencia original; así, el sol que se oculta en “TI” pone en peligro la seguridad del hombre, lo empuja a la oscuridad (orfandad, soledad) y a la mudez. Por ello, nace, vuelve a surgir desde la “línea mortal del equilibrio”; la vida al borde del abismo, desde el territorio del destierro, aunque todavía un paso antes de la muerte.

¹³⁸ Cfr. Corominas, *op. cit.*, p. 262.

¹³⁹ Juan de Arona, *Diccionario de peruanismos*, París, Desdée de Brouwer, 1938, Biblioteca de Lectura Peruana, p. 358.

El sol que ha caído o está por ocultarse vuelve a aparecer en “TIII”: “Da las seis el ciego Santiago, / y ya está muy oscuro” (p. 51, vv. 3-4), es de resaltarse que la segunda ocasión en que se hace referencia a las ‘seis de la tarde’, la atmósfera se encuentre completamente oscurecida; esto establece la diferencia entre los “MÁS SOBERBIOS BEMOLES” (p. 43, v. 13) de “TI”, quienes brindan al lector la posibilidad de una luz incierta, decadente y voluptuosa, pero todavía presente. En “TIII” la noche se contrapone, evidentemente, al día de la infancia nostálgica, de nuevo, a un paraíso profanado. La posibilidad léxica (fónica, sintáctica o semántica) se impone dentro de las estrategias que constituyen la poética trílrica; ya desde “TII” (*Trilce*, p. 48) comienzan a manifestarse las tendencias neologizantes, a modo de flexiones o licencias, “Gallos cancionan escarbando en vano” (p. 48, v. 6), Vallejo usa ‘cancionan’ por ‘cantan’, más adelante se lee “¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece...” (p. 48, vv. 15-16), ‘heriza nos’ parece sugerir en realidad “nos hiera”, por la presencia de la “h”, ya que “heriza” tomada literalmente sería un equívoco de “eriza”. Más que un neologismo, “heriza nos” es un equívoco arbitrario fónico-gramático,¹⁴⁰ un giro ‘nervioso’ –típicamente vallejiano– que conduce a su lector a elegir la mejor posibilidad fónica o visual. Mismo caso de “Lomismo”, no se trata de un neologismo, sino de una licencia doblemente funcional; por un lado la eliminación del espacio entre “lo” y “mismo” permite ignorar los intervalos de lectura, y por otro, la mayúscula le otorga carácter de alegoría personificante y nominal.

La presencia de tales equívocos neologizantes ha sido insertada con una fuerza tan discordante como coloquial, por lo que son recibidos por el lector como una posibilidad siempre latente; Octavio Paz hace una valoración sobre este tema en *El arco y la lira*, y apunta, “En suma, nuestra condición original no es sólo carencia ni tampoco

¹⁴⁰ Vallejo acude en todo momento a figuras como el solecismo, los metaplasmos y las anfibologías para probar y torcer los límites del idioma. Éste es sólo un ejemplo de entre los muchos que aparecen en el libro.

abundancia, sino posibilidad [...] El poeta revela al hombre creándolo.”¹⁴¹ Tomaré de nuevo algunos versos de “TV” (*Trilce*, p. 59) para hacer un proceso similar al de “TI” (Véase *supra*), ya que en este poema también se tejen extraordinarias redes de vínculos semánticos y sintácticos que afectan el significado amplio del texto y lo ramifican hacia muy diversos planos léxicos. El ‘grupo dicotiledón’ encierra varios conflictos, de nuevo se trata de la armonía paradójica; el “Grupo dicotiledón” del verso primero manifiesta una cierta unidad antitética, pues si bien es un grupo (conjunto cerrado), es un grupo de pares, de múltiples dobles.

El protagonismo de un grupo de dicotiledones es, sin duda, muy intrigante, no obstante la referencia a las plantas y al lenguaje taxonómico es constante del libro. Todavía más intrigante resultan los versos que siguen, “Oberturan / desde él petreles, propensiones de trinidad” (p. 59, vv. 1-2); en el capítulo anterior señalé la estrecha cercanía entre estos versos y el lenguaje musical polifónico, recordaré que *petrel* es una especie de “ave palmípeda [...] que vive en alta mar”¹⁴² y *obertura* un tipo de composición musical. Haciendo una revisión a raíces y cercanías sonoras, llego hasta *petro* que significa “tributo”, tomado del latín *pactum*, que significa “concierto”, en el sentido de “pacto”.¹⁴³ Visto a la luz de la acepción “concierto”, la elección de “Oberturan...” comienza a comprenderse mejor, sin embargo, el “concierto” al que refiere la línea originaria de *petro* no es musical, alude más bien a una alianza, a una concertación. La “propensión de trinidad” que surge de este “concierto” de petreles es el resultado de una alianza entre los dos cotiledones: amantes metamorfoseados. Aunque el lector desconozca los campos semánticos amplísimos que llevan de “aves” a “pactos”, la idea general del poema se entiende por una sensacional maquinaria fónica,

¹⁴¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 154.

¹⁴² Voz “petrel” en *Diccionario Enciclopédico Larousse*, Colombia, Larousse, 2001, p. 785.

¹⁴³ Cfr. García de Diego, *op. cit.*, p. 308.

visual y sintáctica que aprovecha los elementos “di” y “bi”, los números 0 y 1, y la resonancia eufónica del pulso cardiaco.

Para volver al tema de la composición polifónica y encontrar su puente con la carga sensorial que adquiere el corazón en éste y en otros poemas, habría que apuntar que de *cor*, raíz latina de *corazón*, derivan también, *concordia*, *acorde*, *discordia* y *discordante*;¹⁴⁴ elemento fundamental de la composición discordante es el *contrapunto*, usado con elevada maestría en “TV”. La referencia cardiaca es constante (ya en “TI” aparecía el “insular corazón”), la del tipo de “TV” se repite en “TVIII” (*Trilce*, p. 70), “con un par de pericardios, pareja / de carnívoros en celo.” (p. 70, vv. 6-7); el significado de *pericardio* es “Tejido membranoso que envuelve al corazón.”¹⁴⁵ aunque en esta ocasión se alude a la “periferia del corazón”, de nuevo se presenta en par, con un atributo negativo en alusión directa a su función orgánica. Los órganos del cuerpo tienen, entonces, suma relevancia, y regreso a Paz, “La solidaridad social posee entre ellos [los hombres primitivos] ‘un carácter orgánico y vital. El individuo es literalmente miembro de un cuerpo’.”¹⁴⁶

Así, y siguiendo la anatomía tríllica, es –además de corazón– “cotiledón” la pauta siguiente hacia una nueva red de juegos léxicos, el cotiledón se caracteriza por su forma convexa, lo define Corominas como “hueco de un recipiente”,¹⁴⁷ dos características del cotiledón hacen eco en otros poemas de *Trilce*: su cavidad convexa y en consecuencia, su capacidad de conservar el calor. Ejemplo de este puenteo se lee en “TIV” (*Trilce*, p. 56), justamente anterior a “TV”; entre los versos de “TIV” se encuentran ‘Crisol’, ‘Calor’ y ‘Ovario’: “ovario” y “crisol” poseen como similitud la forma “hueco”, por un

¹⁴⁴ Cfr. Corominas, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴⁵ Voz “pericardio” en *Diccionario Anaya de la lengua*, Madrid, Anaya, 1991, p. 731.

¹⁴⁶ Paz, *El laberinto...*, p. 185.

¹⁴⁷ Corominas, *op. cit.*, p. 176.

lado *crisol* es un “recipiente que sirve para fundir materias a temperaturas elevadas”,¹⁴⁸ y es de forma convexa. *Ovario* por otro lado, procede de *ovum*:¹⁴⁹ “huevo”, se relaciona con *crisol* y *cotiledón*, de nuevo, por su forma. Tanto “*crisol*” como “*ovario*” se relacionan con “calor” como una parte fundamental de su forma constituyente y capacidad elemental. El calor en *Trilce* nos remite de nuevo al origen del fuego, la relación que existe entre el fuego y la sedentarización del hombre primitivo es estrechísima; el “calor de hogar” produjo cambios considerables en la alimentación del *Homo erectus* y guió su evolución hacia el desarrollo del lenguaje socializado, de ahí mi insistencia en su papel dentro de *Trilce*.

Ejemplos de las redes semánticas abiertas-cerradas de *Trilce* abundan en el libro; en algunos casos se trata de arcaísmos que han cambiado de uso —o que lo han perdido—, en otros casos se trata de neologismos, equívocos o simples licencias. Muchas de estas palabras conducen a aves y comida, pero guardan otras posibles lecturas; tomo dos ejemplos, el primero es de “TXXIII” (*Trilce*, p. 129): la segunda estrofa comienza con “Oh tus cuatro gorgas...” (p. 129, v. 3), *gorga* ya no se consigna en los diccionarios, sin embargo, el *Diccionario de autoridades* lo registra bajo la acepción “El alimento ó comida que se les dispone a las aves de cetrería.”,¹⁵⁰ antes de continuar es necesario transcribir los dos primeros versos de dicha estrofa: “Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente / mal plañidas, madre: tus mendigos.” (p. 129, vv. 3-4). En su *Diccionario básico de terminología musical*, Luis de Madariaga registra, “Gorjeo, Hacer queiebros con la voz en la garganta. Se dice de la voz humana y de los pájaros.”,¹⁵¹ finalmente, en un diccionario de consulta general encuentro “Gorgojo n.m. Insecto

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 179.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 327.

¹⁵⁰ Voz “Gorga” en *Diccionario de autoridades*, ed. facs., Gredos, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, vol. 2, p. 62.

¹⁵¹ Voz “Gorjeo” en Luis de Madariaga, *Diccionario básico de terminología musical* Editorial Alpuerto, S.A., Madrid, 1997, p. 95.

coleóptero, de color pardo oscuro y cuerpo ovalado, cuya cabeza se prolonga en forma de pico, muy perjudicial para las semillas.”¹⁵² Las tres posibles lecturas de la palabra *gorga* se encuentran en los dos versos de “TXXIII”.

En esta estrofa es evidente que Vallejo alude a la función maternal de “dar de comer” a los hijos, metamorfoseados en avecillas por la relación semántica y mendigos por la metafórica manifiesta en los versos. No obstante, la cercanía con la técnica vocal “gorjeo” también se hace presente en “mal plañidas”, pues aunque De Madariaga no especifica, hacer “gorjeos” no parece implicar una adecuada colocación vocal armónica, sino un juego sonoro, simplemente. La opción abierta de Vallejo radica en “cuatro gorgas”, ¿quiénes son las cuatro gorgas?, las posibilidades son varias: los hijos, la cantidad de comida, una sinécdoque de ambas.

El otro ejemplo que tomo, procede de “TXLVII” (*Trilce*, p. 221), el *locus* de este texto comienza los conflictos léxicos: “Ciliado arrecife donde nací” (p. 221, v.1), el adjetivo *ciliado* es definido como “provisto de cilios”,¹⁵³ *cilio* procede de *cil* que, según García de Diego, deriva en “ceja, cejo y corte”, aunque también en “pestaña”.¹⁵⁴ Corominas apunta como raíz *cigüeña*,¹⁵⁵ la derivación que opta por *ceja* o *pestaña* está presente en el comienzo de la tercera estrofa, pero en su acepción física-orgánica: “Al ver los párpados cerrados” (p. 221, v. 10); por su parte, las referencias a “cigüeña” y “corte” se diseminan en el texto con las alusiones a “arrefice” y en “...te desislas a fondo” (p. 221, v. 4). En “TXLVII” hay una desvinculación del nacimiento, del agua original y del individuo en sí mismo, alejado de su “isla”, acompañado de una paradójica nostalgia. El mismo tema se toca en “TXLV”, (*Trilce*, p. 215) en términos similares: “Me desvinculo del mar / cuando vienen las aguas a mí” (p. 215, vv. 1-2).

¹⁵² Voz “Gorgojo” en *Diccionario Enciclopédico Larousse...*, p. 492.

¹⁵³ Voz “Ciliado” en *Diccionario Enciclopédico Larousse...*, p. 243.

¹⁵⁴ Cfr. García de Diego, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵⁵ Cfr. Corominas, *op. cit.*, p. 149.

Tanto en “TV” como en “TXLVII” las aves (o conjuntos semánticos relacionados con aves) y el número 1 se presentan juntos. El verso final de “TXLVII” dice, “Y siendo ya la 1.” (p. 221, v. 23), esto es importante por lo que ambas presencias simbolizan, retomo a Juan-Eduardo Cirlot, quien dice del 1, “Uno.- Símbolo del ser, de la aparición de lo esencial. Principio activo que se fragmenta para originar la multiplicidad y se identifica con el centro, con el punto irradiante y la potencia suprema.”¹⁵⁶ y sobre las aves dice, “Pájaro.- Todo ser alado es un símbolo de espiritualización [...] La tradición hindú dice que los pájaros representan los estados superiores del ser.”¹⁵⁷ Las huellas del habla primigenia se patentan en *Trilce* de un modo tan críptico que develarlas todas es una tarea prácticamente imposible, sin embargo, el contexto vanguardista de Vallejo le facilita al texto vivirse como posibilidad léxica en todo momento, su tremenda originalidad radica, sobre todo, en su manejo de la sonoridad y en los equívocos. Volver en la historia por la vía de los desusos le otorga al autor una libertad enorme, y abrumadora para el lector y más aun, para el crítico. Termino este apartado con dos ejemplos más, primero de “TLXXIV” (*Trilce*, p. 342): “asedian las reflexiones, y nosotros enflechamos” (p. 342, v. 4), “flechar” aparece registrada en todo diccionario, “enflechar” no aparece ni en el *Diccionario de autoridades*, por el uso del prefijo “en”, propio de la conjugación arcaica de la lengua española, la palabra parece un arcaísmo; no obstante, se trata de un neologismo arcaizado gracias a ese recurso. El uso en el poema, sin embargo, parece no guardar relación con “flechar”, pues sigue, “...enflechamos / la cara apenas.” (p. 342, vv. 4-5), se antoja pues, “movemos”.

Finalmente, en “TXXXVI” (*Trilce*, pp. 177-178), se lee, “Y me inspira rabia y me azarea” (p. 178, v. 31), fácilmente se establece la relación entre “azarea” y “azar”; Juan de Arona registra *azarear* (y no *azarar*, como sería correctamente) en su *Diccionario de*

¹⁵⁶ Cirlot, *op. cit.*, p. 329.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 350.

peruanismos, “Azarearse.- Llenarse de azar, de sobresalto, desconcertarse, desazonarse...”¹⁵⁸ y agrega a su comentario, “Si todos los que usan este verbo y este sustantivo llegaran a convencerse de un golpe de que no está en el Diccionario y que era necesario renunciar a ellos habría un cataclismo mental.”¹⁵⁹ El cataclismo mental urdido por César Vallejo es al revés, está dirigido (parece) a los puristas del lenguaje lógico, no por renunciar a su uso, sino por usarlo, con toda autoridad, como forma correcta.

3.2. “Las muertes” en *Trilce*

Quisiera volver a Michel Foucault y tomar algunas de sus palabras, “Escribir para no morir, como decía Blanchot, o tal vez incluso hablar para no morir, es una tarea tan vieja sin duda como el habla.”,¹⁶⁰ quizá no para no morir, y tal vez para morir de otro modo. El gran tópico de César Vallejo en el conjunto de su obra es, sin duda, la muerte; vista a la luz –y a la sombra– del cristal caleidoscópico de la existencia humana, y se entrelaza poderosamente con el tema del tiempo, repercutiendo en el manejo de los ejes diacrónico y sincrónico de la lengua, de la historia, y de la propia temporalidad. La muerte, como otros temas y elementos, se repite de forma permanente a lo largo del libro; la perspectiva fúnebre vallejana constituye la gran paradoja del rito iniciático, esto es, actuando como punto de partida y no de llegada; así, la tentativa de una “posibilidad del ser” en la nada del no-tiempo de la muerte, se convierte en angustia, en

¹⁵⁸ De Arona, *op. cit.*, p. 88.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ Foucault, *op. cit.*, p. 143.

devenir de una verdad revelada. Acudo de nuevo a Ramón Parres, “El ritual expresa la creencia o la esperanza de que hay una conexión entre la repetición y la verdad, la noción de que si una posibilidad se repite varias veces se transforma en una certeza.”¹⁶¹

El recurso básico de la repetición se usa ya con toda honestidad en “TII” (*Trilce*, p. 48), en el que las palabras “tiempo, era, mañana y nombre” se repiten 24 veces (seis veces cada una); el hastío y aburrimiento de un día “estancado” se transforma en certeza del movimiento irremediable del tiempo. La ausencia de desplazamiento no permite identificar algún grado de dinamismo, por el contrario, esto que ‘nos hiera’ (“heriza nos”) del día, es lo que nos hiera todos los días: “Lomismo”. Ése es el nombre de lo que se padece: Lomismo, tiempo, era, mañana, nombre propio, referente inmediato de la existencia, primera conciencia lingüística del ser “un” hombre individual.¹⁶²

Es en “TVII” (*Trilce*, p. 66) donde la muerte comienza a vivirse como premonición (ilusión engañosa de la certeza); “Rumbé sin novedad por la vetada calle / que yo me sé...” (p. 66, vv.1-2), lo interesante de este texto es que hace alusión a un poema separado del conjunto, y que Julio Ortega compendia en su edición de *Trilce*, el poema homónimo (“Trilce”)¹⁶³ es fechado en 1923 y publicado en *Alfar*, revista de La Coruña; comienza así, “Hay un lugar que yo me sé / en este mundo...” (p. 363, vv. 1-2). El lugar de *Trilce* no es propiamente la muerte, sino la irremediable posibilidad de morir y de perder el poder del instante; ese lugar que la voz lírica –de ambos poemas– “sabe”, conoce de memoria, es recordado sin novedad: como Orfeo, como Dante, como Cristo, ha estado ahí y lo recuerda; la muerte puede ser otro de los *locus* perdidos, uno de los

¹⁶¹ Ramón Parres Sáenz, “La visión de la muerte...”, en Dallal, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶² Sobre esta referencia nominal se han hecho estudios en el campo de la filosofía del lenguaje; Saúl Kripke postula su tesis de “referencia directa” hacia los años ochenta, y en respuesta evidente a la tradición fregeana, considera a los nombres propios “designadores rígidos” y a los números “designadores estrictamente rígidos”. Esta tesis podría resultar interesante para el campo de la literatura, respecto del recurso nominal de los “mundos posibles”, aunque se encuentra todavía en el terreno de los lenguajes formales. Cfr. Saúl A. Kripke, *Naming and Necessity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1980.

¹⁶³ César Vallejo, *Trilce*... p. 363.

paraísos profanados, tal vez. ¿En qué sentido puede ser la muerte profanada para un hombre vivo?, Herbert Marcuse habla al respecto en *Eros y civilización...*,

La terrible frase que asienta que sólo los paraísos perdidos son los verdaderos, juzga y al mismo tiempo rescata el *temps perdu*. Los paraísos perdidos son los verdaderos porque, en retrospectiva, el goce pasado parece más hermoso y realmente lo era, porque el recuerdo sólo nos da el goce sin la angustia por su brevedad, y así nos da una duración imposible de otra manera.¹⁶⁴

La idea queda clara, aunque sería reduccionista quedarme sólo con la noción de *paraíso perdido* en abstracto; de entre las Muertes de Vallejo, la de “TLV” (*Trilce*, 256) es posiblemente la más desgarradora, la más negativa, la que más (y mucho mejor) se acerca a la visión cadavérica de la muerte occidental de posguerra (inicios del siglo XX); “En la actualidad, la intimidad de estos intercambios finales ha sido envenenada por la fealdad de la enfermedad y después por el paso al hospital. La muerte se volvió sucia y medicalizada.”,¹⁶⁵ el espacio que se describe en “TLV” es, al parecer un hospital, o al menos un cuarto de enfermos, donde “...la Muerte está soldando / cada lindero a cada hebra de cabello perdido...” (p. 256, vv. 3-4), este entrepiso de purgatorio, escalón entre infierno y paraíso, es rodeado por la música de “toronjiles que / cantan divinos almácigos en guardia, versos anti- / sépticos sin dueño.” (vv. 5-7). La penúltima estrofa describe a los moribundos que ocupan las camas, descripción de una mirada en planos simultáneos.

Un enfermo lee La Prensa, como en fasistol.
Otro está tendido palpitante, longirrostro,
cerca de estarlo sepulto.
Y yo advierto un hombro está en su sitio
todavía y casi queda listo tras de éste, el otro lado. (p. 256, vv. 14-18)

¹⁶⁴ Herbert Marcuse, *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, 5a. ed., Joaquín Mortiz, 1970, p. 239.

¹⁶⁵ Parres, “La visión de la muerte...”, en Dallal, *op. cit.*, p. 117.

Esta visión suprime los atributos “positivos” de las virtudes canónicas del moribundo frente a la muerte, y los “tuerce” hacia el otro lado; hay una “cierta esperanza” (v. 13), pero decadente, lúgubre y obscena. La putrefacción es evidente de nuevo, los “zumbidos de moscas” (v. 11) alrededor del cuerpo muerto, irrumpen en el canto de los toronjiles y los versos antisépticos; los abren a fuerza de podredumbre.

César Vallejo declara su estética abrupta, desgarradora, a carne viva, frente a la “contenida tristeza” de Samain, el dolor de la muerte en “TLV” es expresado con mucha mayor fuerza que en otros poemas, la represión de Eros bajo el dominio de Tanatos es confusa desde la perspectiva de la voz lírica; Vallejo parece creer en la fuerza de Tanatos pero, un oscuro placer surge de toda la voluptuosidad de *Trilce* para cobrar dimensiones sensuales. Por ello, esta muerte es ajena a la voz lírica, no le pertenece, la repele, la describe con todo su escozor; “No aquellos que mueren, sino aquellos que mueren en agonía y dolor, son la gran acusación contra la civilización. También testimonian contra la irredimible culpa de la humanidad. Su muerte despierta la dolorosa conciencia de que fue innecesaria, de que pudo ser de otro modo.”¹⁶⁶ Asoma entonces el filántropo Vallejo, el hombre que se compadece ante el dolor del mundo. Vallejo lucha, así, contra el tiempo de la muerte, y con ella lucha contra el dolor, la represión, la ignorancia, la pobreza y la marginación, “Entonces, la lucha contra el tiempo llega a ser un movimiento decisivo contra la dominación.”¹⁶⁷ o en otras palabras, un movimiento revolucionario.

A diferencia de la muerte de “TLV”, la que aparece en “TXLI” (*Trilce*, p. 199), manando sangre blanca, tiene un matiz cómico e irónico que la ridiculiza, minimizándola al ser contrapuesta con el celador, “redoblante oficial” (v. 12). Ambas figuras causan la hilaridad del preso; por un lado, la certeza de la muerte majestuosa

¹⁶⁶ Marcuse, *op. cit.*, p. 242.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 239.

(“Se huele a garantía. / Pero ya me quiero reír.”, vv. 3-4) entre una fila de presos le mueve a risa, y aunque la “muerte majestuosa” figure como personaje del poema, su postura escénica delata la burla del preso: está de rodillas, manando sangre blanca “que no es sangre” (v. 2), la imagen es poseedora de una poderosa belleza, y también de una irreverencia aguda que intensifica la estrategia irónica del texto.

Ni la muerte ni el oficial infunden en el preso autoridad alguna, son los golpes y la disciplina carcelaria (“se desquita y nos tunde a palos”, v. 14) el lazo entre la voz lírica y su aciaga realidad, no obstante, esta alegoría de la muerte también es ajena a la visión fúnebre de Vallejo, esta muerte vulgarizada tampoco le pertenece, o por lo menos no la asume. El fondo emotivo de “TLV” y “TXLI” es, sin embargo, extraordinariamente conmovedor si se le relaciona con los versos de “TLVIII” (*Trilce*, pp. 272-273),

Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres. (p. 273, vv. 22-27)

De nuevo, e independientemente de las estrategias poéticas de cada texto, asoma el Vallejo filántropo, compasivo y revolucionario; la experiencia subjetiva del encarcelamiento y la enfermedad vienen a reforzar la visión solidaria (y social) del poeta como un bastión de batalla latente.

Entonces, la muerte de Vallejo, su muerte cercana, se encuentra en el lugar que sabe de “TVII”, (“Rumbé sin novedad por la vetada calle / que yo me sé.”, p. 66, vv. 1-2), en el punto erótico-amoroso de la experiencia mortal; la muerte sensual aparece, quizá como *locus* ideal, en “TLIX” (*Trilce*, p. 277), espejo invertido de la “esfera terrestre del amor” (v. 1), “aquel punto espantablemente conocido” (v. 14), que se ha visitado un número indeterminado de veces; si es conocido y por lo tanto, seguro (al menos,

ambiguamente), hay que volver a él, “El recuerdo de la gratificación está en el origen de todo pensamiento y el impulso de volver a capturar la pasada gratificación es el poder conductor oculto detrás del proceso del pensamiento.”,¹⁶⁸ es precisamente el poder oculto del pensamiento y el poder del lenguaje oculto, lo que guía la partitura trícica hacia la melodía no profanada, hacia la música esencial.

Gira la esfera en el pedernal del tiempo,
y se afila,
y se afila hasta querer perderse;
gira forjando, ante los desertados flancos,
aquel punto tan espantablemente conocido,
porque él ha gestado, vuelta
y vuelta,
el corralito consabido. (p. 277, vv. 10-17)

Tanto la esfera de la muerte como la esfera del amor giran en un angustioso devenir, sin embargo, esta muerte como conjunto de muertes pequeñas –orgásmicas y secretadas– se impone, combativa, a la vergonzosa muerte banal y natural, porque implica no sólo la renuncia, sino la entrega y la recepción de otra muerte. Sobre este poema dice Ilis Alfonzo en su *Sentido de la muerte en la poesía de César Vallejo*, “Lo que angustia a Vallejo es la percepción del sexo como motor que multiplica el sufrimiento arrojando al ser en una cadena ininterrumpida de dolor, es decir de vidas y de muertes.”¹⁶⁹ La angustiosa salida erótica del círculo de la muerte viene a sumar a la “angustia” vallejana por la existencia, y al dolor que ella implica,

Centrífuga que sí, que sí,
que Sí,
que sí, que sí, que sí, que sí: NO!
Y me retiro hasta azular, y retrayéndome
endurezco hasta apretarme el alma! (p. 277, vv. 18-22)

La angustia existencial no es, como puede suponerse, un tema privativo de César Vallejo, ni siquiera de la poesía; el terreno filosófico de estas reflexiones en el contexto

¹⁶⁸ Marcuse, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁹ Ilis M. Alfonzo Perdomo, *El sentido de la muerte en la poesía de César Vallejo*, Contexto Editores, Venezuela, 1995, p. 71.

del discurso poético de Vallejo trae a colación dos de las vertientes más difundidas en torno a la noción de “angustia existencial”: por un lado la tesis heideggeriana y por el otro, la tesis sartreana¹⁷⁰ sobre esta angustia y el sentido de la muerte dentro del concepto de existencia. Mientras que para Heidegger la muerte es la realización última y total de la existencia y por lo tanto, adquiere un valor positivo, “Al comprenderse como finita, la existencia se siente como un ‘ser para la muerte’. Sólo por el fin de la existencia, que es la muerte, puede la existencia, que ‘no *es* todavía’, *llegar* propia y auténticamente a *ser*. La existencia que no es una ‘totalidad acabada’, alcanza su totalidad ‘en la muerte’. La muerte es el sentido y el cumplimiento del ser en la existencia.”,¹⁷¹ para Jean-Paul Sartre, “[...] la muerte no es sino la revelación del absurdo de toda espera.”,¹⁷² y por lo tanto, vivimos condenados a *ser* en la existencia de una vida *de sí* dolorosa, esperando sólo la muerte.

La impresión “negativa” que llega a salir de los poemas de *Trilce* pareciera acercarlos al existencialismo sartreano, no obstante, la lucha evidente de las voces tríflicas apunta hacia una fusión de ambas vertientes; hay en *Trilce* un profundo vitalismo pujante en el que la Nada amenaza con el vacío, y en el que al mismo tiempo esta Nada se expresa como elemento sustancial y originario de las manifestaciones (y afirmaciones) del ser. De este modo, se extrae una sola conclusión: la angustia por la vida y por la muerte, exclusivamente humana, encumbra la única “posibilidad” cierta, la del hecho de *ser hombre*. La propiedad esencial del hombre –independientemente de otras propiedades esenciales– es precisamente *ser hombre*, la muerte con todas sus caras constituye el punto de flexión entre la conciencia de “existir” y “existir en el tiempo”, y

¹⁷⁰ Debo aclarar que no pretendo sugerir que Vallejo se viera influido por Jean Paul Sartre, ya que la fundación del existencialismo sartreano es posterior al tiempo de Vallejo, sin embargo, en una importación de la *retombé* (la consecuencia que antecede a la causa) traigo hasta el contexto vallejiano a la filosofía sartreana para poner en diálogo a las dos posturas de la filosofía de la existencia que conviven en el discurso profundo de *Trilce*.

¹⁷¹ José Romano Muñoz, *Hacia una filosofía existencial. (Al margen de la nada, de la muerte y de la náusea metafísica)*, Imprenta Universitaria, México, 1953, p. 37.

¹⁷² *Ibidem*, p. 71.

es quizá éste el punto de partida y de llegada de Vallejo. Vuelvo en este punto a Octavio Paz, “[...] la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo.”¹⁷³

La posibilidad humana se vive, dentro de *Trilce*, como la entiende Heidegger en el sentido del salto temporal; *ser* implica *haber sido*, porque en función de la muerte, la existencia tiende a proyectarse hacia el futuro. Muy a pesar de la inevitable llegada de la muerte, el tiempo de *Trilce* no es necesariamente de espera, sino de dialéctica; entre la vida y la muerte existe una tercera instancia que se relaciona al nivel de la poesía con el *tono*, es decir, el *modo* en que se elige lo que puede ser elección. En otras palabras, lingüísticamente, entre el significado y el significante existe una elección de *tono* y *modo* que termina por supeditar al binomio saussuriano bajo los vientos de la sensibilidad tonal. Así, las instancias de lo “objetivo” se convierten de pronto, en vías extendidas de la subjetividad y en ocasiones, al revés.

Entonces, la temporalidad tripartita: pasado, presente y futuro, significa una veta de la expresión del ser en la vida y en la muerte, manifiesta, en *Trilce*, por un movimiento dialéctico de alternancias del dominio discursivo en su plano espacio-temporal. En *El arte y revolución*, César Vallejo lanza un llamado a los poetas y dice, “Hacedores de metáforas, no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres.”¹⁷⁴ La angustiosa paradoja de la muerte se hace evidente en “TLXXV” (*Trilce*, p. 346)

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás.
Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo
fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres
de una vida que nunca fue. Triste destino. El
no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca

¹⁷³ Paz, *El arco y la lira...*, p. 137.

¹⁷⁴ César Vallejo, *El arte y la revolución*, Mosca Azul Editores, Lima, 1973, Obras Completas de César Vallejo, t. II., p. 63.

sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades.

Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser
cadáveres de una vida que todavía no han vivido.
Ellos murieron siempre de vida. (p. 346, vv. 17-25)

De alguna manera, esta apología de los muertos (casi *plancto*), revela, de nuevo, una profunda compasión del poeta hacia los otros hombres, o bien, hacia la humanidad en sentido colectivo; y al mismo tiempo se rebela contra las muertes de “TLV” y “TLXI”, “Ellos murieron siempre de vida”, por lo menos “murieron” latentes de vida y no quedaron al triste borde del abismo para morir de “muerte”, de enfermedad y cárcel. Este aire nihilista de praxis vital no pretende más, tal vez, que revelarse a sí mismo, que expresarse en toda su irracionalidad, con todos sus vuelcos y con todas sus propensiones a “volver” permanentemente. La náusea del cadáver –calabrina– se transfigura, rompiendo un tabú antiquísimo, en valor de la muerte –tesórea–, por ello las secreciones humanas tienen tan profunda relevancia en el discurso poético de *Trilce*, porque la cercanía entre sexualidad y muerte descubre la gran paradoja, la gran ambivalencia de los instintos humanos, como dice Georges Bataille, “El horror que nos producen los cadáveres está cerca del sentimiento que nos producen las deyecciones alvinas [*sic*] de procedencia humana.”¹⁷⁵

De este modo, el vacío, la *nada* que implica el cadáver, la orfandad, la muerte, la angustia y la soledad, pequeñas luminiscencias de oxímoron, se convierten por instantes en “dones”, en virtudes de la experiencia humana, dentro del contexto de una poética que busca romper paradigmas, que busca, sobre todo, regresar a sí misma, a su fuente esencial.

¹⁷⁵ Georges Bataille, *El erotismo*, 3a. ed., Tusquets editores, Barcelona, 2002, p. 61.

3.3. El humor en *Trilce*; subversión de los valores

Según la tesis de Alfred Stern,¹⁷⁶ la comicidad, la ironía, la burla y el humor en general, permiten la inversión crítica de los valores sociales mediante agudos juegos verbales e intelectuales, que ponen al descubierto juicios negativos en el terreno mediático de la risa, y que de otro modo serían difíciles de exponer. El humor como instrumento subversivo posee la cualidad de invertir las relaciones de poder y dominio que dividen a la esfera social, permitiendo así la variación en los puntos de vista de los discursos

¹⁷⁶ Cfr. Alfred Stern, *Filosofía de la risa y el llanto*, trad. Julio Cortázar, Ediciones Imán, Buenos Aires, s.f.

dominantes y la existencia de discursos marginales. Por su parte, Sigmud Freud¹⁷⁷ distingue al chiste de lo cómico por una operación simple; el chiste se construye, la comicidad se pone al descubierto. No puedo decir que el humor en *Trilce* provoque la hilaridad del lector, de hecho, el humor en estos poemas yace oculto entre líneas; pone al descubierto el potencial de la perspectiva cómica de las situaciones angustiosas, con un discurso alterno a la solemnidad de la poesía.

Muchos son los recursos que conducen hacia el humor en la poesía de César Vallejo y funcionan como una red dialéctica que urde dobles discursos y ambigüedades entre lo trágico y lo cómico; la obscenidad, la voluptuosidad y las bajas pasiones tienen, en mucho, un sentido humorístico que se afana en sonrojar a su destinatario, o en arrancarle –en el mejor de los casos– una sonrisa de complicidad pero, esencialmente, que busca “poner al descubierto” los cómicos anclajes de los valores sociales en el racionalismo del pensamiento; en los esquemas jerárquicos represores del instinto humano, incapaces de la autorreflexión y por tanto, incapaces de la autorrenovación. Así pues, el humor de Vallejo es más de corte “trasgresor” y “revolucionario” que de cualquier otro y, por tanto, recae primero en sí mismo, en su propia condición de hombre.

El recurso que más (y mejor) opera en *Trilce* es la ironía, cuya estrategia discursiva se entronca con la raíz de su hermetismo, “...no es un modo de *oscurecer* sino de *transparentar* el sentido latente. [...] Es en este aspecto de hacer transparente, más no obvio, el sentido que se oculta tras el discurso manifiesto, que la ironía se opone a la mentira.”¹⁷⁸ no se opone completamente a la burla, sin embargo, no es siempre su objetivo directo; al descubrirse el sentido oculto del mensaje, el receptor tiene la

¹⁷⁷ Cfr. Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

¹⁷⁸ Ana Rosa Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1992, p. 88.

posibilidad de elegir entre dos opciones: aludirse o no; la ironía, en otras palabras, no implica como condición necesaria a la risa. Aunado a la ironía, en *Trilce* asoma una especie de *humor obsceno*, a veces ingenuo y en otras, agudamente trasgresor, relacionado en todo momento con el placer sensual, muy vinculado también con la escatología, lo grotesco y el absurdo. Alfred Stern llama a este tipo de humor “La risa de Eros”, y dice “La risa de Eros supera las más altas barreras sociales y étnicas, y atraviesa los más espesos muros del pudor.”,¹⁷⁹ mediante estas herramientas, César Vallejo “juega” con los tabúes de la sociedad occidental, aprovechando la ambivalencia del discurso irónico y la ambivalencia propia de la noción de *tabú*; en su *Tótem y tabú*, Sigmund Freud apunta “Para nosotros presenta el tabú dos significaciones opuestas: la de lo sagrado o consagrado y la de inquietante, peligroso, prohibido e impuro.”,¹⁸⁰ esta antinomia conceptual nos coloca de nuevo frente a la “calabrina tesórea” de “TI” para brindarnos la pauta del cruce que los sentidos asociados a significados semánticos e ideológicos establecen en los poemas, y que tienen siempre más de una posibilidad de lectura.

Siguiendo la noción freudiana de *tabú*, valdría decir que éste la estudia desde su analogía con la “neurosis obsesiva”, y, por supuesto, no sugiero que Vallejo padeciera esta patología, sino que de algún modo, lanza un incómodo cuestionamiento a la sociedad occidental de principios del siglo XX acerca de lo que considera “la esencia del hombre”, y sobre las restricciones que los discursos dominantes han ejercido en perjuicio del pensamiento humano: ¿es realmente lo que esta sociedad considera “humanidad” la esencia del *ser hombre* o es producto de una convención “neurótica” a la que cualquier violación del tabú le provoca un cisma en el centro de su espacio de confort? El tabú, pues, provoca una dualidad de reacciones, por un lado *obliga* a la

¹⁷⁹ Stern, *op. cit.*, p. 200.

¹⁸⁰ Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, vol. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, p. 520.

obediencia de ciertas reglas éticas, y por otro lado, *tienta* a la búsqueda oculta del placer tanto en la violación como en la expiación de la culpa: especie de *absurdo* inherente al hombre, ya que el propio Freud afirma que “Las prohibiciones tabú carecen de todo fundamento.”¹⁸¹ En “TLXXIII” (*Trilce*, p. 336) Vallejo hace explícita la libertad que, en este sentido, le brinda el absurdo,

Absurdo, sólo tú eres puro,
Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer. (p. 336, vv. 12-14)

Este absurdo se hace patente en la muerte, la sexualidad, las funciones fisiológicas del cuerpo y su satisfacción, la paradoja, el oxímoron y la antinomia inherentes al hombre.

La ironía con tintes de humor ofrece a Vallejo la posibilidad de imbricar las perspectivas trágica y cómica de la experiencia vital, esto se refleja no sólo en el nivel temático o semántico, sino también sintáctico, como lo muestran los versos de “TXXII” (*Trilce*, p. 125) que transcribo a continuación,

Es posible me persigan hasta cuatro
magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro.
¡Cuatro humanidades justas juntas!
Don Juan Jacobo está en hacerio,
y las burlas le tiran de su soledad,
como a un tonto. Bien hecho.

Farol roto, el día induce a darle algo,
y pende
a modo de asterisco que se mendiga
a sí propio quizás qué enmendaturas.

Ahora que chirapa tan bonito
en esta paz de una sola línea,
aquí me tienes,
aquí me tienes, de quien yo penda,
para que sacies mis esquinas.
y si, éstas colmadas,
te derramases de mayor bondad,
sacaré de donde no haya,
forjaré de locura otros posillos,

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 521.

insaciables ganas
de nivel y amor.

Si pues siempre salimos al encuentro
de cuanto entra por otro lado,
ahora, chirapado eterno y todo,
heme, de quien yo penda,
estoy al filo todavía, Heme! (p. 125, vv. 1-26)

“*Trilce* XXII” repite, de nuevo, el tema carcelario, pero en esta ocasión la angustiada experiencia se encuentra caricaturizada por la figura de los “cuatro magistrados” persiguiendo al convicto, por la burla de que es víctima Juan Jacobo Rousseau, y por el contraste con la “paz de una sola línea”. El tono acelerado de los versos, la repetición de palabras, frases, la distribución, y los encabalgamientos abruptos hacen de este poema un texto agilizado, nervioso, burlón; la voz lírica es capaz de disfrutar la burla ajena, pero también de someterse a su propia autoironía. En este poema, Vallejo opera según lo que Freud considera que constituye la comicidad y que se integra por una relación dialéctica entre “esclarecimiento y desconcierto”;¹⁸² la primera estrofa evidencia su sentido claro, sin embargo, las imágenes se suceden de manera más confusa, matizando aquel primer esclarecimiento y, finalmente, convirtiéndolo en absoluto desconcierto.

La imagen que abre la tercera estrofa es, además de muy bella, específicamente reveladora y constituye la parte complementaria del discurso irónico que se confronta a la primera estrofa, para acceder –con mayor profundidad– al código irónico es necesario conocer el significado de la palabra “chirapa”: se trata de un americanismo con muy diversas acepciones en varios países sudamericanos, para el caso del Perú, *chirapa* significa “Lluvia con sol.”;¹⁸³ la propia plasticidad del término contiene los polos de la visión irónica sobre la persecución carcelaria que se expresa en “TXXII”: la evocación

¹⁸² Cfr. Freud, *El chiste y su relación...*, pp. 11 y ss.

¹⁸³ Voz “Chirapa”, en Alfredo N. Neves, *Diccionario de americanismos*, Argentina, Sopena, 1975, s.p.

de la entrega erótica y el resguardo amoroso aleja a la voz lírica de la imagen caricaturesca de los magistrados corriendo por las cuatro paredes de la celda, mediante este alejamiento que es al mismo tiempo un patético ofrecimiento de la propia existencia, el convicto consigue invertir los papeles y señalar burlescamente a sus enjuiciadores. El convicto se define así mismo como “chirapado”, él mismo es una “lluvia con sol”; una sorprendente propensión de arco iris, un epítome de ironía.

La estrategia discursiva de César Vallejo en la selección de sus adjetivos, arcaísmos, neologismos, peruanismos y expresiones coloquiales no es fortuita, por el contrario, forma parte de un proceso hartamente sistemático que le sirve para relajar las tensiones dramáticas en función de una escritura más lúdica que, recíprocamente, sirve como sostén de este mismo dramatismo; ejemplos de esto se encuentran en todo el libro, tomo por lo pronto “TXXI” (*Trilce*, p. 121),

En un auto arteriado de círculos viciosos,
torna diciembre qué cambiado,
con su oro de desgracia. Quién le viera:
diciembre con sus 31 pieles rotas,
el pobre diablo.

[...]

Yo le recuerdo. Y hoy diciembre torna
qué cambiado, el aliento a infortunio,
helado, moqueando humillación. (p. 121, vv. 1-5, 11-13.)

El tema del poema no dista mucho del tópico dominante de *Trilce*; el tiempo, la muerte, el instante, la pérdida, en este caso protagonizado por la función alegórica del mes de diciembre; sin embargo, la escritura revela un intento –bastante logrado– por hacer del poema la expresión de un *ludismo mortal* gráfico y creativo; los procedimientos son sencillos, no obstante, la construcción del texto tiene como consecuencia, una vez más, el diálogo constante entre hermetismo y revelación.

El ludismo mortal inicia con la forma del poema, “TXXI” juega con la “impresión” del soneto; tiene la reminiscencia de esta forma, aunque no estricta, es un soneto poco habitual, es en realidad una impresión sonora y visual de la forma “soneto”, devenida en otra cosa, como su “diciembre”. Como en otros casos, el enunciador lírico cumple una doble función: observa y es observado, ironiza y es ironizado; el coloquialismo tremendamente familiar con que se refiere a “diciembre” alcanza su punto más álgido en “moqueando humillación”, imagen clara de la expresividad del poeta que, sin embargo, no resulta en grado equivalente al dramatismo que guarda, sino por el contrario, desnuda un trágico placer, *ingenuamente* conducido hacia el ludismo fatal. Proceso similar al de “TXXI” se lee en “TXXXVII” (*Trilce*, p. 184); a pesar de que la crítica vallejana no lo cuenta entre los textos mejor logrados, “TXXXVII” se apoya en el recurso del humor ingenuo,

He conocido a una pobre muchacha
a quien conduje hasta la escena.
La madre, sus hermanas qué amables y también
aquel su infortunado «tú no vas a volver»

[...]

Y cuando ambos burlamos al párroco,
quebróse mi negocio y el suyo
y la esfera barrida. (p. 184, vv. 1-4, 14-16)

El poema trata el asunto biográfico de la relación entre César Vallejo y Otilia Villanueva, específicamente después de su ruptura y a eso se refiere el texto en general. El tono tierno e ingenuamente burlón viste la compleja dimensión social del motivo de la ruptura, y a la vez es su causa; el rechazo de César Vallejo a contraer nupcias con Otilia por su embarazo y el consecuente desprecio de la familia y la comunidad regional, aunados a la reciente experiencia carcelaria, dieron al poeta un cierto aire de “paria”, lo relegaron al plano de las violaciones “tabú” por su comportamiento fuera de las normas éticas, no escritas, de la sociedad. El juego que nos ofrece Vallejo en

“TXXXVII” es, quizá, uno de los más crueles; he dicho antes que el resguardo del amor erótico y del amor como “esfera terrestre” del espejo de la muerte, brindan al poeta remansos en la angustiosa caída al vacío, en “TXXXVII” no existe más este resguardo; todo ha terminado y el poeta cae, por lo tanto, en la más angustiosa de las soledades. La respuesta que se lee en el poema es, no obstante, ingenuamente cómica, parece una broma y no una realidad trascendente, el poeta no tiene condescendencia consigo mismo, no aparenta y sentencia, “quebróse mi negocio y el suyo”, el feliz final en la unión de los amantes se trastoca, se convierte en un final, simplemente.

Ahondar en el tema del humor vallejiano implica un análisis mucho más acucioso que el que en este apartado hago como un apunte, sin embargo, no quise dejarlo fuera por considerar que la vuelta al origen y la construcción de una poética del hombre llevan implícito un cruce de perspectivas en torno a lo que constituye el drama de la humanidad y de las sociedades occidentales que entraron en crisis desde el inicio del siglo XX, y sobre el replanteamiento de su escala de valores. La irreverencia, o la escasa solemnidad, no es recurso privativo de César Vallejo, de hecho, en esto se hermana otra vez con sus contemporáneos de vanguardia; la estética de lo obscuro, el lenguaje de la ironía y el humor ingenuo son, como casi todo en *Trilce*, una posibilidad latente y pulsante de hermetismo y desconcierto, pero una posibilidad, al fin de cuentas, de ser.

Conclusiones

Desde el comienzo de este trabajo he señalado que aunque pareciera que todo se ha dicho ya acerca de *Trilce*, la realidad es que siempre queda algo por decir, y esta tesis no es la excepción; las aristas sueltas arbitrariamente por el poeta, el blindaje hermético

de sus códigos cifrados, el multiperspectivismo, la polisemia y el ludismo característicos del libro le permiten expandirse y cerrarse en la relación dialéctica que establece con la interpretación y con la historia, por lo que el punto concluyente en torno a su estudio resulta, además de un elevado afán, la negación de la gran premisa de su estética. El objetivo de este trabajo fue, en todo momento, poner en escena el tema de lo primigenio en la palabra tríllica y su poética “humana”, tópicos a veces apuntados por la crítica vallejana y que, no obstante, no figuran como un análisis independiente entre sus disertaciones. La complejidad lírica de los textos en sí misma imposibilita la lectura autónoma de tópicos independientes, ya que en la estrategia discursiva del autor se hilvanan los más diversos puntos de vista que entretejen una de las redes poéticas más ricas de la lírica hispanoamericana. Sin embargo, y con la conciencia de este proceso, los temas fundamentales de la obra de Vallejo han sido traídos al centro de lo originario sobre la base del habla vallejana y las claves de su lenguaje.

La primera, y quizá la más relevante de las conclusiones es, precisamente, la presencia de este prurito de retorno a las fuentes primigenias del hombre y al origen elemental de la conciencia de *sí mismo* que, finalmente, lo arroja a las cavernas espirituales de la angustia existencial. La expresión de este regreso en el círculo de la vida se halla presente de muy diversas formas, siendo el lenguaje la más inmediata de ellas y la que permite caminar por entre las ramificaciones de la estilística del libro; el habla tríllica revela las huellas del retorno a esa isla esencial, y las huellas ajadas del choque con la muerte, vértice diacrónico y sincrónico que constituye el punto de partida cronotópico del manejo discursivo de César Vallejo, vehementemente instantáneo y al tiempo, eternizante.

Como elemento constitutivo de *Trilce* debe verse con toda claridad, y en todas sus dimensiones, el tema del placer erótico, fuertemente vinculado con el retorno original

por su tendencia a la muerte; y por otro lado, descubrir cómo este tema se mueve en el asunto de la temporalidad, de nuevo ambiguamente: instantáneo y eterno, sigo en esto a Georges Bataille “La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad*.”,¹⁸⁴ las secreciones sexuales en *Trilce* tienen un lugar importante, pues traducen materialmente la tendencia mortal del orgasmo, su vacío posclimático y su propensión dicotómica a generar vida y generar muerte. Función similar tienen otras secreciones, principalmente, el excremento y la orina, las que adquieren un elevado valor simbólico en el constructo de hombre que se observa en *Trilce*.

La reflexión respecto de la existencia tiene implicaciones extraordinarias en el discurso del poeta, temporales en las más de las veces, lo que ha explicado a lo largo de la historia de su estudio el tono “nostálgico” y la obsesión por imbricar las instancias temporales: pasado, presente y futuro, con un fuerte posicionamiento –confuso por momentos– en el pasado remoto, pero con desplazamientos al futuro indefinido, lo que supera la transcripción del recuerdo y se convierte en la construcción de un discurso de la memoria que no espera, sino que contiene ya el inicio y el final. El mismo complejo temporal se experimenta en las reflexiones filosóficas de la existencia, “En su ‘ser para la muerte’ la existencia *va siendo* lo que *ha sido* realmente en un *futuro* hacia el cual la existencia se proyecta y desde el cual vuelve. La temporalidad es descubierta en ese su ‘*ser hacia*’ que es, a la vez, un regresar resignado de él.”¹⁸⁵

Así, el volver de *Trilce* es un *haber sido*, un *ser* y un *será*, la vida es un “traje que vestí mañana” (“TVI”, p. 63, v. 1), un choque traumático ineludible, una barca de Caronte que expresa la posibilidad de la existencia en el ‘no tiempo’, ‘no espacio’, ‘no

¹⁸⁴ Bataille, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁵ Romano Muñoz, *op. cit.*, p. 38.

ser', 'la nada', que vuelve ahí y regresa, y avanza. Es, justamente, en esta compleja relación de aparentes opuestos donde la tensión tríplica comienza su tarea de ruptura, donde el poeta se revela a sí mismo la peligrosa confianza de la razón y en la que basa su experimentación lingüística; es, por otra parte, la tensión que construye dos vías de lectura, no opuestas, sino alternas, y tal vez complementarias: la historiografía literaria sobre *Trilce* ha preferido cuantitativamente la lectura trágica, desoladora y dramática del libro, ha visto en él, el vacío que la angustia existencial expresa con toda desnudez entre sus versos; sin embargo, paralelamente, este mismo dramatismo esencial y trascendente revela la filantropía vallejana en el más puro sentido de la palabra: su amor por el hombre.

Existe un Vallejo pulsante de humor, de irreverencia, de amor, de absurdo y de absoluta vitalidad, que no es un vitalismo "optimista", pero que revoluciona la escala de valores convencionales de la sociedad occidental cuestionándolos, burlándolos y develando su absurdo sentido —oxímoron incansable del poeta—, existe asimismo un Vallejo rebosante de obscenidad, impúdico y descarnado que igualmente explota la libertad creativa como advierte sobre los peligros de la "nueva poesía" de vanguardia al retomar arcaísmos y americanismos, en palabras del propio Vallejo,

La poesía «nueva» a base de palabras nuevas o metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y, a primera vista, se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no es moderna.¹⁸⁶

No es, entonces, lo simplemente "novedoso" el sello de *Trilce*, sino lo original del manejo lingüístico, estilístico, poético, simbólico y metafórico de su poesía lo que la distingue del resto de sus contemporáneos, es el trabajo sistemático de enmendar, corregir y escribir casi en palimpsesto lo que inquieta al lector y a la crítica; lo que

¹⁸⁶ César Vallejo, *El arte y la revolución...*, p. 101.

obliga a replantearse las lecturas, y lo que incita un oscuro placer de búsqueda y revelación.

César Vallejo no opta por el automatismo creativo, cree –de alguna manera– en la inteligencia intuitiva de su lector, en la medida en que cree en su propia intuición y revolución mental (verbal), se arriesga al habla familiar y coloquial insertando destellos de desconcierto en el uso de palabras “oscuras”, recurso que hace del texto una eterna posibilidad; muchos Vallejos hablan en planos simultáneos a lo largo de *Trilce*, muchas voces ligadas al poeta hablan en los textos y cruzan sus campos semánticos, sus *tempos*, su sonoridad, sus pronunciaciones, sus repercusiones espacio-temporales y colocan en la delgada línea que divide al sentido de la comunicación las facultades de la lógica racional. La competencia cultural, literaria y lingüística no es el único blanco de los ataques tríficos, es de hecho el menos relevante, se trata de la competencia emocional y espiritual lo que busca poner en cataclismo el autor, o mejor dicho, es el anclaje racional de las instancias afectivas y espirituales lo que busca cismar el poeta con sus agudos juegos verbales.

En este punto valdría replantearse lo que una parte de la crítica vallejana ha dado en llamar “el fracaso” de *Trilce*; como conclusión de este trabajo, asoma el cuestionamiento acerca de lo que es realmente la empresa del autor al escribir este libro; eso, sin duda sólo compete al fuero interno del escritor, y por lo tanto continuará en suspenso. No obstante, quedan los rastros que ofrece el propio libro: ¿es este viaje poético para Vallejo, como para Neruda, la *tentativa del hombre infinito?*, no necesariamente, es quizá la posibilidad del hombre eterno en la realización de la poesía, en el contexto que el poder fundacional del acto creativo brinda al poeta como una posibilidad de la expresión del *ser* en su totalidad. Es probable pensar que si con antelación, el poeta se lanza al *fracaso* no valdría el esfuerzo del intento siquiera,

lanzarse al absurdo como Vallejo lo ha hecho en *Trilce* no puede considerarse una empresa fracasada, de eso se trata el móvil de su esfuerzo creativo. Esta tesis no pretende convertirse en una “apología por Vallejo”, pero debe, en todo caso, disentir de quienes cierran la discusión vallejana con el argumento del “fracaso” o del intento “frustrado” por trascender la finitud del hombre con su poesía.

En el capítulo 1 se dijo que la obra de Vallejo encuentra eco en el Dadá de Tzara y en el creacionismo de Huidobro, señalé también que a diferencia de Vallejo, los seguidores de Dadá precedieron el fracaso al intento y se autodestruyeron en el obsesivo recurso de la “incomunicación”, y que la escritura creacionista se alejaba de la de Vallejo por su perspectiva de “creación de habla” frente a “creación de mundo”, la tentativa de Huidobro por hacer del poeta un pequeño dios culminó, en *Altazor*, con la incomunicación del hombre; entonces, César Vallejo no rechaza el trabajo sistemático de la poesía ni su trascendencia (como Dadá), pero tampoco sale del margen dibujado por el hombre, Vallejo está en la comunicación y está en el hombre y lo que en esa “isla” se descubre como *angustia por la existencia* no puede reducirse a fracaso.

La tensión dialéctica, siempre al borde del abismo, conduce los esfuerzos creativos a la muerte, a la temporalidad y a la finitud, pero constantemente queda reafirmada la posibilidad latente de “propensión”, y con ello la horizontalidad y verticalidad (ejes diacrónico y sincrónico) encuentran una pequeña desembocadura hacia la prospectiva; así, las tres dimensiones del mundo físico (espacio-temporal) humano cruzan, se imbrican y logran tocarse y salvar, aunque sea sólo por un instante, el vacío. La prueba contundente de este remanso creativo, de este espacio de experimentación que constituyó *Trilce* para su autor, queda del todo identificable como escalón alcanzado en su obra posterior (*España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos [póstumos]*) en donde, según los estudios cercanos de Vallejo, el poeta accede a su palabra total;

conclusiones que permiten subrayar, de nuevo y finalmente, la importancia de la noción de “regreso al origen” en los poemas y el lenguaje de *Trilce*, pues significó un proceso de autodepuración literaria –ejercicio creativo– para liberar al autor de los escabrosos anclajes de las escuelas romántica, modernista y simbolista, y del racionalismo lógico dominante en la tradición del pensamiento occidental.

Bibliografía

- Alfonzo Perdomo, Ilis M., *El sentido de la muerte en la poesía de César Vallejo*, Venezuela, Contexto Editores, 1995.
- Ana Rosa Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, 1992.
- Ángel Herrero, “César Vallejo. Poética del habla”, *Revista de Occidente*, núm. 19, Madrid, 1977.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, 3a. ed., Barcelona, Tusquets, 2002.
- Blanche-Benveniste, Claire, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Boada, Humbert, *El desarrollo de la comunicación en el niño*, Barcelona, Anthropos, 1986, Autores, textos y temas; Psicología.
- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 4a ed., 1966, Estudios y Ensayos, (Premio Fastenrath).
- Breton, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Argentina, Argonauta, 2001; traducción, prólogo y notas, Aldo Pellegrini.
- Bürger, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987; traducción Jorge García, prólogo Helio Piñón.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.
- Corominas, Juan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 3a. ed., 1973.
- De Arona, Juan, *Diccionario de peruanismos*, París, Desdée de Brouwer, 1938, Biblioteca de Lectura Peruana.
- De Madariaga, Luis, *Diccionario básico de terminología musical*, Madrid, Alpuerto, 1997.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 2a. ed., 1978.
- Diccionario Anaya de la lengua*, Madrid, Anaya, 1991.
- Diccionario de autoridades*, ed. facs., Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, vol. 2.
- Diccionario Enciclopédico Larousse*, Colombia, Larousse, 2001.
- Fabio Jurado Valencia, “La subversión del lenguaje en la poesía de César Vallejo”, *Texto Crítico* (2), 1996, pp. 29-47.

- Federico Bravo, "La palabra *Trilce*: origen, descripción e hipótesis de lectura", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 48, núm. 1, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2000, pp. 333-358.
- Ferrari, Américo, *El Universo poético de César Vallejo*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1972.
- Francescato, Giuseppe, *El lenguaje infantil*, Barcelona, Ediciones Península, 1971.
- Freud, Sigmund, *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, vol. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968.
- , *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- García de Diego, Vicente, *Diccionario etimológico español e hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- Gicovate, Bernardo, "Lo infantil en el pensamiento y expresión de César Vallejo", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, D.F., 1968.
- González Vigil, Ricardo, *César Vallejo*, Lima, Editorial Basa S.A., 1995, colección Forjadores del Perú, 42.
- Hayles Katherine. N., *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Barcelona, Gedisa, 1993, colección Límites de la Ciencia.
- Heidegger, Martín, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Huidobro, Vicente, *Obra poética*, edición crítica, Cedomil Goiç (coord.), Madrid, ALLCA XX, 2003.
- James Higgins, "Vallejo y la tradición del poeta visionario", en Julio Ortega, *César Vallejo; El escritor y la Crítica*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 449-467.
- José Miguel Oviedo, "Vallejo entre la Vanguardia y la Revolución (primera lectura de dos libros inéditos)", *Hispanica*, Revista de literatura, año II, núm. 6, Buenos Aires, 1974.
- Julio Ortega, "Proceso de la nominación poética en Vallejo", *Hispania*, vol. 72, núm. 1, marzo 1989; disponible en [http:// links:jstor.org](http://links.jstor.org)
- Julio Vélez, "Estética del trabajo. Una alternativa a la vanguardia" en Ricardo González Vigil (ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo*, Lima, Pontificia Universidad de Perú, 1993.
- Klein, Melanie *et al.*, *Desarrollos en psicoanálisis*, Buenos Aires, Ediciones Hormé, s.f.

- Labinowicks, Ed, *Introducción a Piaget. Pensamiento, aprendizaje, enseñanza*, México, Pearson, 1998.
- Larrea, Juan, *César Vallejo y el surrealismo*, Madrid, Visor, 1976.
- Lemaître, Monique J., *Viaje a Trilce*, México, Plaza y Valdés, 2001.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones de COTAL, 1978, pp.125-135.
- Marcuse, Herbert, *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, Barcelona, Joaquín Mortiz, 5a. ed., 1970.
- Mitre, Eduardo, *Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, colección Estudios.
- Neves, Alfredo N, *Diccionario de americanismos*, Argentina, Sopena, 1975.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 13a ed., 2000.
- Pascual Buxo, José, *César Vallejo: crítica y contracrítica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Molinos de viento 11, 1982.
- , “Lengua y realidad en la poesía de César Vallejo”, *Thesis*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero 1981, pp. 15-20.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- , *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Piaget, Jean, *La psicología de la inteligencia*, Barcelona, Crítica, 1983.
- , *El juicio y el razonamiento en el niño*, Argentina, Guadalupe, 1972.
- , *El lenguaje y el pensamiento en el niño*, Argentina, Guadalupe, 1972.
- , *Seis estudios de psicología*, Barcelona, Ariel, 1986.
- Piatelli-Palmarini, Máximo (ed.), *Teorías del lenguaje, teorías del aprendizaje: El debate entre Jean Piaget y Noam Chomsky*, Barcelona, Crítica, 1986.
- Rafael Gutiérrez Girardot, “Celan y Vallejo: La poesía ante la destrucción”, *Hispania*, vol. 72, núm. 1, marzo de 1989; disponible en <http://links.jstor.org/bici?sici=0018>
- Ramón Parres Sáenz, “La muerte en el pensamiento occidental”, en Eduardo Dallal y Castillo (coords.), *La muerte*, México, Plaza y Valdés, 2005, Caminos del desarrollo psicológico.

- Rivera Nieves, Irma y Carlos Gil (eds.), *Polifonía salvaje. Ensayos de cultura y política en la postmodernidad*, Puerto Rico, Postdata, Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Roman Jakobson, "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", en R. Jakobson y Morris Halle, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, 1980.
- , "Sobre las perturbaciones afásicas desde el punto de vista lingüístico", en Roman Jakobson, *El marco del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , y Grete Lübbe-Grothues, "El lenguaje de la esquizofrenia: Discurso y poesía en Hölderlin", en Roman Jakobson, *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Romano Muñoz, José, *Hacia una filosofía existencial. (Al margen de la nada, de la muerte y de la náusea metafísica)*, México, Imprenta Universitaria, 1953.
- Sapir, Edward, *El lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 96, 1954.
- Saúl Yurkievich, "En torno de *Trilce*", en Julio Ortega, *César Vallejo; El escritor y la Crítica*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 245-264.
- Stern, Alfred, *Filosofía de la risa y el llanto*, trad. Julio Cortázar, Buenos Aires, Ediciones Imán, s.f.
- Todorov, Tzvetan, "El lenguaje poético", en *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Tristan Tzara, "Manifiesto Dadá 1918", en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Vallejo César, *Trilce*, 5a ed., Julio Ortega (ed.) Madrid, Cátedra, 2003.
- , *La perspectiva ausente*, presentación y selección Evodio Escalante, México, UAM-I, 1988.
- , *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul Editores, 1973, Obras completas de César Vallejo, t. II.
- Vianu, Tudor, *Los problemas de la metáfora*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2a ed., 1971.
- Volpicelli, Luigi, *La vida del juego*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía. Editores, 1969.
- Vygotsky, Lev, *Pensamiento y lenguaje*, México, Ediciones Quinto Sol, 1990.
- Waldberg, Patrick, *Dadá, la función del rechazo. El surrealismo, la búsqueda del punto supremo*, trad, María Virginia Jaua Alemán, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

White, Edmund y Dale Brown, *El primer hombre*, EUA, TIME-LIFE, Orígenes del hombre, Ediciones Culturales Internacionales, 1986.

Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988, serie Clásicos.