Trilce

Emilio Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, en su *Historia general de la literatura española e hispanoamericana* (1950, 1966, 1968 y 1972), califican la poesía vanguardista de *Trilce* (1922), del peruano César Vallejo, de «... descoyuntada, incoherente, ininteligible y ... absurda. Frases sin contenido, imágenes desquiciadas, agrupaciones de sílabas y letras carentes de toda significación».[1] Para colmo, los dos críticos consideran a Vallejo «otro poeta fracasado». Tal interpretación fácil y, digamos, infantil del poeta y de su poesía, pertenece más bien a la década de los 1920, pero no a la época actual.[2] El propósito de este estudio es ilustrar —tal como lo ha hecho un gran número de excelentes críticos: Juan Larrea, André Coyné, Saúl Yurkievich, Eduardo Neale-Silva y otros— cómo los artificios y recursos «descoyuntados, incoherentes, ininteligibles y absurdos» en efecto crean un mundo poético de honda realidad para Vallejo. Nuestro análisis radica en cuatro divisiones principales: el uso del juego lingüístico (la aliteración y la repetición) y numérico; el manejo entre sus versos del espacio y de la tipografía; el empleo de frases disparatadas, «absurdas»; y la creación de imágenes y metáforas impensadas y geniales. Vamos a ver que estos mismos artificios son cruciales en la transmisión de la comunicación básica de *Trilce*, de «la orfandad; la pérdida de la inocencia; la búsqueda de la unidad en un mundo fragmentado y hostil; el amor materno, familiar y erótico; y la experiencia existencial de la vida como un continuo morir o como cárcel».[3]

El juego lingüístico

En primer lugar estudiaremos aquellos poemas en que se emplea el juego lingüístico y numérico para crear así una significación poética a la vez ingeniosa e impensada. En el poema «Tiempo Tiempo» *(Tr.* II)[4] Vallejo, según su estado sensible, nos trans-

[1] *Emilio Díez-Echarri y José María Roca Franquesa,* Historia general de la literatura española e hispanoamericana, *(Madrid, Aguilar, 1950, 1966, 1968 y 1972), p. 1342, 1.ª col.*

[2] *Tal como lo cuenta André Coyné, en su excelente* César Vallejo *(Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968), p. 125, Luis Alberto Sánchez, en un artículo suyo de 1932, manifestaba perplejidad ante este «... nuevo libro incomprensible y estrambótico».*

Asimismo, José Bergamín, en su prólogo a la segunda edición de Trilce *(Madrid, CIAP, 1930), opinaba —y con mucha perspicacia— que la nueva expresividad trílcica era «intraducible». Informaciones suministradas por Coyné, «En torno a* Trilce», *en* Aproximaciones a César Vallejo, *ed. Angel Flores (Nueva York, Las Américas, 1971), t. II, p. 90.*

[3] *Definición de Keith A. McDuffie,* «Trilce *I*», *en* Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., *t. I, p. 120.*

[4] *La edición de* Trilce *que manejamos es la de Losada, 1961. Así el sagaz comentario de Eduardo Neale-Silva, en* César Vallejo en su fase trílcica *(Madison and London, University of Wisconsin Press, 1975), página 303: «De estas tres notas fundamentales se deduce una misma conclusión: el hombre vive en un continuo sin variedad y sin significación».*

Otilia, Julia y Esperanza Vallejo (hermanas de César Vallejo), con Francisco Izquierdo Ríos. Casa natal del poeta. Foto tomada en 1969

mite toda la monotonía de la existencia cotidiana del año 1922. Se repite el «Tiempo Tiempo» en este «mediodía estancado entre relentes», o sea en este pesadísimo día de actividades rutinarias. Pese a lo aburrido del día, el reloj sigue marcando los minutos que pronto se convertirán, no en un futuro, sino en un pasado cronológico: «tiempo tiempo tiempo tiempo / Era Era». Y cada día se repite; es el mismísimo día siempre, uno que hasta cacarea un quiquiriquí con la repetición monótona y tetrasilábica de «era era era era». En el monótono «Mañana Mañana», el «hombre hombre» es «herizado» [el nombre aquí está verbalizado][5] por Lomismo, el verdadero protagonista de la vida. Desde luego, con cada pesada «mañana mañana mañana mañana», el poeta anonimatizado sufre con su «nombre nombre nombre nombre» igualmente monótono, pesado e insignificante.

Con la poesía «Vusco volver de golpe el golpe» *(Tr.* IX), el poeta juega con la consonante bilabial (o labiodental) «v», que gráficamente representa la vulva o sexo femenino y que está subordinada a la «A vertical», es decir el miembro viril del poema XX del poemario. El deseo erótico del poeta es eterno. Al halago de la amada, de Otilia seguramente,[6] Vallejo se hunde y se asfixia sexualmente en la mina vaginal de «fragosidades bolivarianas». En otras palabras, se entrega al amor carnal con ella, así entrando primero por la selva para llegar al tesoro, que se esconde a todo de «treintidós cables de largo».

El eros se presenta de nuevo y sin descanso en «Pienso en tu sexo» *(Tr.* XIII). Aquí el poeta lamenta tener que vivir conforme los dictámenes de la sociedad y de la conciencia pública, que exige que el lecho del amor sea el del matrimonio, también. Vallejo no desea aquel «escándalo de miel» sino únicamente el «estruendo mudo» del orgasmo en plan primitivo. En un evidente estado de turbación y de frustración, lanza un «¡Odumodneurtse!», o sea la palindroma de «estruendo mudo», la cual lleva toda la fuerza emocional de la más fuerte ¡CARAMBA! o ¡JODER![7]

Un excelente ejemplo de aliteración deliberada se encuentra en «El verano echa nudo a tres años», (XXVI), donde Vallejo describe la irónica corrida de una avestruz coja: «Apeona ardiente avestruz coja». Nos transmite en este verso el impulso de sentido muscular del animal que cojea en cada cuarto paso, en cada cuarta palabra: «apeona

[5] *André Coyné explicará el significado de estos versos así: «El ayer ("hombre ...")), lejos de facilitar una liberación, sella la impotencia del hombre, condenado a sufrir larga, monótonamente, algo que no entiende y que ni alcanza a nombrar...»; «amén del orden inusitado "heriza nos" —la grafía* heriza *(fusión de "eriza" y de "hiere")—, subraya lo doloroso de la sensación actual...». En* «Trilce *II»,* Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., *t. II, pp. 122-3.*

[6] *Para datos sobre la historia del amorío, consúltese a Coyné, «En torno a* Trilce», *en* Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., *t. II, p. 81 y en su* César Vallejo, op. cit., *p. 28 y ss.*

Aparenta ser que el profesor Jean Franco se contradice, referente a este punto, en su César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence *(Cambridge, Cambridge University Press, 1976), pp. 96 y 124. Al principio (p. 96), comenta que la aliteración, tal como se evidencia en «Vusco volvvver»* (Tr. 9) *resulta desagradable e incomprensible: «... awkward combinations of consonants increase the intractability of the poem so that they transmit neither recognizable messages nor agreeable souns». Más adelante en el mismo estudio (p. 124), no obstante, pone que la «v» representa: «... an obscene gesture, the sign of the vulva».*

Coyné, César Vallejo, op. cit., *p. 187, explicará que «dicha multiplicación [de "b" y 'v"] corre pareja con la multiplicación implicada en la temática erótica de la composición...».*

[7] *Coyné, «En torno a* Trilce», Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., *t. II, p. 88, sólo explica la palindroma como un caso de inversión.*

[se puede convertir la "en" en "i" para formar un diptongo, cambio más que común en el español hablado], ardiente y avestruz» pueden considerarse trisilábicas, en contraste con «coja» que está «coja», siendo bisilábica.

Vallejo juega con su ingenio en «Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja» *(Tr.* XXXVI), donde sustantiva el adverbio «aun» para subrayar la esterilidad e imperfección de la vida (o del arte).[8] Este mundo poético del poeta peruano es uno de Venuses de Milo (que les falta un brazo) y de «aunes que gatean / recién, vísperas inmortales». Aquellos «aunes» son lo que *no* se realiza en la vida; son las posibilidades que jamás se llevan a cabo porque mucho queda increado por el mero capricho de Dios. Y a pesar de toda esta inactividad e imposibilidad, el «aun» del poema intenta alcanzar un estado de gracia con el Señor.

Pasamos a «En la celda, en lo sólido...» *(Tr.* LVIII), donde Vallejo, como si fuera jinete, aguija a su compañero a que siga existiendo: «apura... aprisa... apronta». Este uso deliberado de aliteración, con sus «pes» bilabiales seguidas tan fuertes, impulsa tanto a la palabra como al hombre a seguir existiendo, a moverse adelante.[9]

Como último ejemplo en este apartado, estudiamos «Es de madera mi paciencia» *(Tr.* LX); el poeta aparenta querer hacernos sentir la contradicción de *placer-dolor-separación* que lleva en sí el acto carnal, ya que «... el placer ... / nos DestieRRa». Al emplear un fonema ápico-alveolar cuyo valor consonantal reverbera enfáticamente, crea tal vibración o cogitación en el signo de la palabra que nos echa fuera de nuestra sensibilidad, tal como la conciencia y experiencia de esta «trinidad» afectó a César Vallejo en sus relaciones con Otilia y con Mirtho, sus amadas.[10]

El juego numérico

El «Grupo dicotiledón» *(Tr.* V), los dos amantes, periquitos de amor, serán «novios de eternidad», o sea un 2. Vallejo aconseja que no se dé un 1, «que resonará al infinito» para que así no tenga que vivir en un mundo egoísta o solitario. Tampoco desea que se dé un 0, ya que un cero «querrá ser» algo más importante de lo que es, y obviamente

[8] *Muchos excelentes críticos han comentado este poema y los mismísimos significados:*

a) Albert de la Fuente, «Trilce *XXXVI: Explicación», en* Explicación de textos literarios, *V. 2 (1973-4), pp. 228-9, dice que «la imagen de una Venus "pululando" indica una búsqueda incierta en pos de los brazos que no están en la Venus misma sino en algún lugar que el poeta debe hallar». Añade que «dentro del marco de una estética platónica la obra de arte es un ente eternamente imperfecto. Vallejo prohíja esta idea que ya estaba en germen en el momento mismo de seleccionar a la Venus de Milo para su fin de ilustrar los límites del imposible artístico que un artista puede alcanzar».*

b. Julio Ortega, en «Trilce LXXVII», Aproximaciones a C. V., *op. cit., t. II, p. 175, había adelantado semejante interpretación ya con antelación a la de Albert de la Fuente: «La nueva belleza, parece decir el poema, es el brazo por nacerle a esta Venus; el tiempo que pugna por formarse».*

c. Por último, Coyné, «En torno a Trilce», Aproximaciones a C. V., *op. cit., t. II, p. 89, dice que el brazo «mutilado» de la Venus de Milo es «como símbolo de cuanto trata de "encodarse" y busca ese ser no sido, que sólo podría redimirse de tanto ser sido y re-sido».*

[9] *Para una breve historia de los cientos doce días que el poeta pasó en la cárcel de Trujillo, véase Coyné,* C. V., *op. cit., págs. 115-7. Citando a Vallejo, escribe Coyné: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú».*

[10] *Referente a la palabra «DestieRRa» explica Coyné: «(la grafía acentúa visualmente la palabra clave para que el lector la oiga retumbar, dura, inexorable, en su oído)»,* C. V., *op. cit., p. 178.*

se despertará cuando se dé cuenta de no ser nada de valor: en fin, se hará un 1. Por descontado, el grupo perfecto es el 2 —hombre con mujer— mientras que el 1, indivisible e infinito, no podrá salir nunca de su estado de soledad. Los dos (2) vivirán en una eternidad de amor; precisamente es este universo, el «grupo bicardíaco» [11] de dos corazones enamorados, por el cual opta el poeta.

El poema más ingenioso de *Trilce* es el «999 calorías». Dentro de su espacio poético hace un calor insoportable de 999 calorías; desde luego, no se puede respirar aquí, y hasta el termómetro, si no el poeta, está para estallar. Vallejo camina en tranvía o ferrobús y se cambian las velocidades de tal manera que oímos los ruidos de su transmisión y ruedas tocando los rieles. Acelera —«rumbbb...»—; cambia de marchas —«Trraprrrrrrach...»—; hasta completar la maniobra —«chuz»—. Con tanto calor, no hay un «justo medio», un poco de hielo refrescante, en esta vida agobiante de 999 calorías y donde Dios es Míster Gringo. El termómetro sigue subiendo hasta llegar a las 1.000 calorías. Por milagro, el coche sigue en marcha, pero ahora acelera, al par que crea cierto silbido elástico de *réprise,* con el mismísimo ruido del cuco que, con un ritmo marcado, roe la corteza de un árbol: «Roooooooeeeeis». El poeta sueña con hielo, la temperatura aún sigue subiendo, y el mercurio llega a «Treinta y tres trillones trescientas treinta y tres calorías»: un color físico y lingüístico que asfixia. En este poema de temática socio-política, Vallejo expresa sentimientos patentamente anti-imperialistas mediante el uso ingenioso de sonidos mecánicos y números aparentemente «absurdos»[12]

En «Ciliado arrecife donde nací» (XLVII), el poeta usa el número 1 —«yo siendo ya la 1»— para representar de esta manera la soledad en un mundo sin madre ni amada.[13] Y en «De la noche a la mañana voy» *(Tr.* LXXVI), reaparece aquel 2 ya muy conocido. Cuando pone, «En nombre de esa pura / que sabía mirar hasta ser 2», Vallejo se está refiriendo a la mujer —a Otilia seguramente— que deseaba ser la elegida del poeta. En fin, el número significa una unión perfecta. Desafortunadamente, por la rup-

[11] *Así la explicación de Gustavo Pérez Firmat, en su bien hecho estudio sobre «Relectura de* Trilce *5», en* Dispositio, *Vol. II, núm. 1. (1977), p. 77: «... "grupo dicotiledón" (puesto que alude a la arborescencia de un tipo de planta) implica ruptura de una unidad originaria, propagación, en suma: proliferación. En "grupo dicotiledón" (puesto que alude a la arborescencia de un tipo de planta) implica ruptura de una unidad originaria, propagación, en suma: proliferación. En "grupo bicardiaco" se da el fenómeno opuesto: síntesis o fusión. El pensar en dos animales o dos seres humanos (¿los novios del v. 13?) como un grupo bicardiaco, como* un *organismo con dos corazones, supone reducción, regreso a la unicidad».*

[12] *Cf. la muy sensata interpretación de Luis F. González-Cruz, en su «César Vallejo:* Trilce *y «Trilce XXXII»,* Explicación de textos literarios, *Vol. 3 (1974/5), p. 92:*

«Las "particularidades gráficas" que nos encontramos aquí son onomatopeyas, ya, en un plano más simple, del sonido producido por el autocarril que se dirige a la playa en este día de calor agobiante o, ya, en un plano más personal, representación de los "fenómenos de crispación nerviosa que el poeta transcribe en fonemas como "Rumbbb... Trraprrr rrach... chaz", según anotan M. Ibérico».

En cuanto al número de calorías, escribe el Profesor González-Cruz: «Y nótese que Vallejo se refiere específicamente al término físico de caloría *y no simplemente al* calor. *De un estado climático extremo —el calor producido por las 999 calorías— pasando por un centro de precaria estabilidad producido por el 1 (1.000) se cae en otro extremo climático —el producido por los treinta y tres trillones trescientas treinta y tres calorías».*

[13] *André Coyné, «En torno a* Trilce», Aproximaciones a C. V., *op. cit., t. II, p. 81, documenta esta triste etapa de la vida del poeta. En agosto de 1918, fallece su madre, y al año siguiente Otilia, la «nueva madre» y amada, encinta, lo deja para siempre.*

tura con Otilia, él sufre del tal experiencia amorosa fracasada, metaforizada en «... dos días que no se juntan».

En resumen hasta este punto en el análisis, hemos notado cómo César Vallejo emplea la repetición de palabras y frases, juegos de palabras y de consonantes, números y la aliteración para construir una realidad poética que es ora congojosa, ora amorosa, y a veces una combinación de estos dos estados de ánimo.

El espacio y la tipografía

La segunda gran división de artificios poéticos que vamos a analizar es la aplicación del espacio y de la tipografía en los poemas de *Trilce*.[14] Comenzamos con «En el rincón aquel donde dormimos juntos» *(Tr.* XV), que se trata de un amor ya perdido del todo. Vallejo, triste y pensativo en una «noche pluviosa», está en su habitación donde ya no duerme con él la amada. Estudia con angustia las puertas por donde ella entraba y salía, y que ahora

> Son dos puertas abriéndose cerrándose
> dos puertas que al viento van y vienen
> sombra a sombra.

Vemos representado aquí el espacio vacío, simbólico de la ausencia de la mujer. En efecto, la «a» sirve de eje o bisagra para aquellas puertas que continuamente se abren y se cierran en la mente del poeta afligido. Cada vez que las ve abrirse y cerrarse se le enciende la mecha de su fluir consciente, y todas las penas y alegrías se le revivirán en una dolorosa visión mental.[15]

Existe otra genial manipulación del espacio en «Al ras...» *(Tr.* XX). En la impetuosidad de abrir los botones de la bragueta de sus pantalones para cumplir con la obligación mingitoria, Vallejo vacila un momento, le cuesta algo de trabajo:

> Bulla de botones de bragueta
> libres

Ha tardado ocho sílabas en librar su «A vertical».[16]

Más adelante en la misma poesía, al hablar ¿metafóricamente? de la Primera Gue-

[14] *No hemos podido localizar de Juan Larrea su artículo, en* Aula Vallejo *5, sobre grafías en* Trilce. *En cuanto al valor expresivo de tales grafías explicará Coyné lo siguiente: «Al demostrar —en contra de X. Abril— que "el artificio gráfico" de* Trilce *deriva de la "empresa ultraísta", y que Vallejo utiliza para "formular una emoción genuina" lo que en los ultraístas era, por lo común, "puramente ilustrativa, superflua decoración", Juan Larrea comenta la "despreocupación" que simula aquí el poeta...». En fin, en Vallejo esta intención «gráfica» es deliberada aunque parezca simulada a veces.*

[15] *Cf. la inteligente interpretación de Eduardo Neale Silva, en su* César Vallejo en su fase trílcica, *op. cit., págs. 163-5:*

«Estamos en presencia de un poema romántico-sentimental en que el poeta se entrega a sus recuerdos, queriendo llenar con éstos el vacío de su vida. ...El poema acusa un desarrollo en escala ascendente de dramatismo, y su punto culminante es la representación gráfica de la distancia física y espiritual que separa a dos amantes: "sombra a sombra"».

[16] *Acierta en su explicación Coyné, en* C. V., *op. cit., p. 195: «En T20, la posición separada de «libres» subraya irónicamente la acción de desabrocharse la bragueta y en tal contexto, la A viene a pintar la actitud del hombre listo para orinar con las piernas ligeramente abiertas».*

rra Mundial (Coyné lo interpreta sencillamente como una escena de una nena de tres años de edad que visita a su padre, preso en una cárcel. Sin saber cómo reaccionar, empieza a lustrarle un zapato),[17] nuestro poeta explica que la niña (¿la Guerra?) del hombre «guillermosecundario»,

> ... unta el otro zapato, a escondidas,
> con un poco de saliba y tierra,
> pero con un poquito
> no má
> .s.

Esta niña de sólo tres años de vida y experiencias, comenzará a hacer brillar ¿el otro zapato de la Guerra? —aún más años de inhumanidades— con un poquitín de vidas humanas y de tierra europea ya devastada. Pero con sólo siete «sílabas» de muertos en lugar de once, y luego con sólo tres, y por fin con sólo una pequeña gota de «saliba» ingenua, es decir con una sola «.s.», causará más y cada vez más estragos. Tal como la historia nos lo atesta, faltaba únicamente que una bala, una «.s.» en Sarajevo, bastara para hacer estallar una guerra mundial que arrastraría a millones a su fin.

Pasamos al poema «Este cristal aguarda ser sorbido» *(Tr.* XXXVIII), donde el poeta cuenta que «Este cristal es pan no venido todavía». En otras palabras menos enigmáticas, quiere decir que el agua todavía no mana de la fuente de Dios, incluso ya después de dos milenios de cristianismo en la tierra. El «... triste individuo / incoloro» del argumento poético es Jesús «Paniagua», quien

> ... espera ser sorbido de golpe
> ..... por boca ve-
> nidera que ya no tendrá dientes.

Es verdaderamente genial e impensado este uso de la palabra «venidera», a horcajadas, y la «ve-» cortada para así describir gráficamente a un hombre mayor y desdentado con la mandíbula echada para adelante y con la lengua para afuera —la «ve-»—, ya lista para beber.

Mediante el uso de espacios, Vallejo logra representar un sol — = la moneda— peruana en «Tengo ahora 70 soles peruanos» *(Tr.* XLVIII). Esta moneda que ha estado rodando por la acera, está «vibrando y forcejeando» para poder mantener el equilibrio. Asimismo, está «pegando gritttos» con su reverberación resonante, y «soltando árduos, chisporroteantes silencios», saltando así como un sol (= moneda) reluciente (= planeta) en los espacios del silencio. Y «orinándose de natural grandor», o sea rodando la moneda de colorido amarillento en línea recta, el sol se para:

> acaba por ser todos los guarismos
> la vida entera

[17] *Coyné,* C. V., *op. cit., págs. 194-5: «...Luego se mofa de su propia persona, animal y ser ético a la vez; pero, sobre todo, se divierte cariñosamente a costa de su compañero de celda, "hombre mostachoso" ocupado en mear para convertirse después en "hombre guillermosecundario" —contemporáneo del bigotudo Kaiser cuyas fotos llevaron los periódicos de la 1ª Guerra Mundial— y quien al recibir la visita de su "pequeña de 3 años", conmovido y sin saber muy bien qué hacer, se pone a lustrarle uno de los zapatos, mientras la niña, también desorientada, unta el otro a escondidas...».*

En su posición final, se ladea, en posición horizontal:

la vida entera

Esta moneda simboliza la vida que termina en la muerte, ya después de haber pasado por todos «los guarismos», como diría el poeta, es decir por todos los años de la existencia del hombre.[18]

Vemos otro ejemplo hábil del uso de espacio en el poema «En la celda» (LVIII). Es aquí donde Vallejo se compadece de sus «hermanos»

encarcelados
enfermos
y pobres

que están gráficamente acurrucados en los cuatro rincones mismos de la página o de la celda donde se ha escrito el poema.[19]

Nuestro penúltimo poema de esta categoría es «Hitos vagorosos enamoran...» *(Tr.* LXIV). En el mundo poético de Vallejo se procura armonizar los valores antitéticos, así llamados «hitos vagorosos». Hay altos y bajos,

pasos que suben,
pasos que baja-
n.
y yo que pervivo.

Los pasos del poeta descienden en la escalera de la vida, y se detienen a la cabeza del tercer verso porque ya no pueden seguir sino verticalmente, hacia abajo, en la vida. En fin, perviven en la nada, donde acaba la «n», definitivamente con su punto final.[20]

El último poema de esta agrupación es «Estamos a catorce de julio» *(Tr.* LXVIII). Aquí, «... Llueve más de abajo ay para arriba»: el hombre llora en esta «gran taberna sin rieles», en nuestra tierra de tristeza y amargura. La colectividad y fraternidad del hombre vallejiano pregunta por «... el eterno amor, / por el encuentro absoluto»; pero no hay una respuesta divina. El poema se remata con una moderna «Danza de la Muerte», un Réquiem por la difunta madre del poeta:

[18] *Coyné,* C. V., *op. cit., p. 217, ve en este ejemplo «planteada la equivalencia guarimos-vida hasta en la disposición gráfica de los versos». Compárese la interpretación del Profesor Caviglia, en su ensayo sobre «Un punto entre cero: el tema del tiempo en* Trilce», Revista iberoamericana, *Vol. 38, núm. 80 (1972), p. 417: «Sin duda, el conocido poema XLVIII se puede interpretar de manera semejante. Los "soles peruanos" son un juego de palabras. ...La moneda, como el sol, no cambia con el tiempo. Se puede multiplicar inalterada en la mente. En este poema el amontonamiento equivale al tiempo: "acaba por ser todos los guarismos, la vida entera". El círculo de la moneda se puede proyectar mentalmente, sin fin, al pasado y al futuro, como el sol, porque está fuera del tiempo».*

[19] *Tal es la acertada explicación de Coyné,* C. V., *op. cit., p. 158: «en la celda se acurrucan los rincones».*

[20] *Compárese la convincente explicación del Prof. Neale-Silva: «...El mundo es y será siempre —dice el poeta— el reino de lo múltiple, cambiante y discontinuo, en donde la materia está organizada en escalas contrapuestas y de estructura inconexa. Esto último lo expresa el poeta al desgajar una consonante final y hacer de ella un "verso": pasos que baja/n. La imagen de lo escalonado como signo de discontinuidad se halla también en otros poemas». En* César Vallejo en su fase trílcica, *op. cit., p. 268.*

Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, mi paletó
a
t
o
d
a
s
t
A

El paletó o abrigo negro y mudo, colgado «atodastA», nos sugiere la imagen visual de la bandera negra de la muerte que sopla triunfalmente a toda asta.[21]

Concluimos esta sección al poner que el empleo anticonvencional del espacio y de la tipografía es ingeniosa y gráficamente realista en *Trilce*. Vallejo aprovecha el espacio para sugerir movimiento, descanso, cantidades y hasta banderas. Las letras y espacios son ladrillos «nuevos» con que construir su mundo poético «vanguardista» —sea ultraísta, expresionista o existencialista—, un mundo profundamente real.[22]

La frase disparatada

En este tercer apartado de nuestro análisis se tratan las frases disparatadas o «absurdas». En efecto, las frases que más aparentan ser «descoyuntadas, incoherentes e ininteligibles», en absoluto son asociaciones mentales desprovistas de significado poético. La comunicación que transmiten estos ejemplos es fuerte y relevante a la condición humana.

Nos ocupa primero el «Grupo dicotiledón, oberturan / desde él petreles, propensiones de trinidad» *(Tr.* V). A pesar de la confusión y pesadez fonémica —la colocación y repetición de consonantes fuertes y a veces cortantes, como de la «g», «p», «d» y «k»— notamos cierta lógica metafórica que se crea mediante estas imágenes tan audaces. El «Grupo dicotiledón» es la pareja de enamorados en el acto sexual. El cotiledón es «la hoja rudimentaria de la planta que cubre el embrión». En el cuadro poético, podemos imaginar a dos (que digamos) «hojas humanas» que se están cubriendo sendos órganos genitales. Al fondo del cuadro que nos pinta, hay pájaros que cantan una obertura de

[21] *Tal es la interpretación de Larrea, según lo cuenta Coyné, en* C. V., *op. cit., p. 196: «Con esta grafía —glosa Larrea (AV5, p. 270)— Vallejo coloca al lector en presencia de una percha de pie, justificada visualmente con la A mayúscula de la base, la cual es a la vez el mástil de una bandera (de la "desconocida bandera" de T62) ...El sobretodo negro de que ella pende, negro por la muerte de la madre hacía menos de un año, además de imponer su silencio, confiere a la bandera un carácter luctuoso, no de media asta, sino de asta entera, de todo luto».*

[22] *Coyné, «En torno a* Trilce», *op. cit., p. 85, define la estética de* Trilce *con las siguientes apreciaciones: «...se inscribe en una estética más general, que desprecia la rima, los ritmos regulares, "las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia", suprime o utiliza libremente la puntuación, disgrega la tipografía (espacios, líneas completas de mayúsculas, escritura vertical o diagonal, etc.) y deja de tener en cuenta los valores musicales y auditivos del poema en aras de su mejor "arquitectura", visible o no». Así la también acertada definición de Saúl Yurkievich, en «*Trilce *XXVIII»,* Aproximaciones a C. V., *op. cit., t. II, p. 154: «Sus pautas expresivas (ilogicismo, disonancias, libertad de asociación, distorsiones, desarticulación del lenguaje, ambigüedad, intensificación de lo arbitrario y aleatorio, etc.) nos transmiten una nueva percepción de la realidad. Vallejo representa por medio de imágenes, de signos sensibles, una visión del mundo relativa e inestable, semejante a la que intelectivamente postulan la ciencia y la filosofía contemporáneas».*

amor. Todo en una perfecta armonía de trinos. En la próxima estrofa, estos periquitos de amor conversan, y el poeta reproduce ejemplos de su «glíglico» o lengua infantil incomprensible:

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

La pareja cree que su mundo es el único que existe. Quiere tener una privacía total, que ni se vean los colores de su ropa, ni que se espíen, ni que se les destruya el mundo por una explosión de ¿nitroglicerina? El «piense» en forma verbal, a diferencia de «crome» y «glise» que son nombres; cualesquiera significados que tengan estas palabras, el sentido concreto sería intraducible, ya que el idioma del amor raras veces es lógico.[23]

Con «A trastear, Hélpide dulce, escampas» *(Tr.* XIX), el poeta evoca a la diosa griega de la Esperanza —a Hélpide— y a «sangabriel», a fin de que los dos hagan concebir un alma y un futuro feliz para el hombre. Es puro latino este vate que trastea la guitarra folklórica para que se obren pequeños milagros. En este caso, es para que escampe, porque cae una lluvia de dolores y penas que empapan al poeta.[24]

En estos dos ejemplos de frases compuestas de aparentes disparates e incongruencias, tanto fonémicos como sintácticos, efectivamente se comunica un mensaje —sea de erotismo, dolor o angustia—. Como buen observador de la realidad circundante, como poeta, Vallejo está continuamente inventando y buscando nuevas maneras y formas para expresar los temas primordiales de la existencia humana. Se vale del juego lingüístico y numérico, del espacio y de la tipografía desnatural para crear una estructura y expresión estética «moderna» y más sensible al temperamento del hombre 1922. Si tenemos presente que el planeta donde reside el poeta acaba de padecer la grosera inhumanidad de una guerra mundial (para la cual la lógica y el uso de la razón no ofrecían soluciones para que se evitara), y que Vallejo hubiese roto amargamente con la amada y perdido a su querida madre, entonces un estilo que aparenta ser descoyuntado y absurdo repro-

[23] *La expresividad verbal del poeta se puede categorizar en: «giros peruanos, cuchicheos infantiles, arcaísmos y neologismos, las grafías deformadas por reflejar defectos o intenciones del habla». Citamos a Coyné, «En torno a* Trilce», op. cit., *p. 90. En el poema de Vallejo tenemos precisamente unos muy buenos ejemplos de tales «cuchicheos infantiles» en «glise», «crome» y «piense».*

Coyné, op. cit., *págs. 86-7, presenta su propia interpretación del poema: «...el 1 es indicio de la propia existencia, y simultáneamente de su incompletud; atrae al 2, como el novio a la novia ("grupo bicardiaco"), ambos seguros de que al unirse van a cerrar la cuenta para siempre; de ahí que cedan a la "quemadura del segundo / en toda la tierna carnecilla del deseo" (Tr. XXX), hasta que se percatan del engaño: de que siguen siendo 2, y a fin de librarse tienen que tender hacia el 3 (el hijo), remitiéndose a él para que los detenga o los excuse de "(glisar) en el gran colapso"».*

[24] *Xavier Abril, «Trilce XIX», en* Aproximaciones a C. V., op. cit., *t. II p. 144, ofrece la siguiente interpretación convincente del significado de esta poesía: «De acuerdo en que* No queda escapatoria. *El hecho imperativo de que Vallejo o Hélpide se dirija a* sangabriel *a fin de que haga* concebir el alma, *asunto que, por lo demás, ya había sido expresado poéticamente por Francis Vielé-Griffin».*

En otro lugar del mismo estudio (págs. 132-4), Abril explicará que Hélpide (o Hélpida) es la «deidad de la Esperanza», y rematará la interpretación con estas aseveraciones: «El papel que se le asigna a sangabriel, nuncio de la fecundación, en el sentido de que conciba el alma *(no el cuerpo) apóyase en una escala metafísica de valores negativos».*

duciría bastante fielmente el estado mental de uno que sentía personalmente tales destrucciones.

La imagen y metáfora audaz

La primera visión intrigante que analizamos es la de una ciudad quevedesca,[25] donde Vallejo nos lleva por la «veteada calle» *(Tr.* VII). Está pasando y a la vez describiendo «la calle ... ojerosa de puertas», donde desde las casas mismas se nos presenta la imagen visual de cerebros humanos. «Hormigas minuteros», o mejor dicho, la gente cosmopolita que vive según el reloj, «se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas dispuestas, y se baldan / quemadas pólvoras»: es decir, la gente perfumada, todavía dormitada, letárgica como «la pólvora quemada», se adentran en los «altos de a 1921», que son las plantas de los edificios de aquel año. He aquí una ironía agudísima, porque los «altos» en efecto son «bajos» en el universo antitético del poeta peruano.

Vemos imágenes caseras en el poema «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos» *(Tr.* XXIII), donde Vallejo «habla» a su fallecida madre. Los huesos de la difunta ya son «harina»; se hallan sepultados en algún «mal alvéolo», en alguna repugnante boca-tierra terrestre. Esta madre era buena; siempre se había preocupado por sus hijos, y les había dado de comer con cariño cuando tenían hambre. Vallejo llama a sus hermanos «cuatro gorgas»; «gorgas» transmite una ingeniosa imagen visual gongorina, de transposición de valores —no se describe al azor hambriento, sino la comida «hambrienta» del ave.[26] Ya sabemos que el azor es un ave de presa que siempre está famélica, pero su comida sería aún más voraz que el azor. Vallejo termina su monólogo al preguntar a su madre que si él alguna vez le había enseñado su agradecimiento a ella. Le intriga saber la respuesta. Desde luego, el tema de este poema es bastante común, pero la imagen visual de la gorga y las metáforas del alvéolo y la harina —imágenes apropiadas para una señora que pasó gran parte de su vida en los quehaceres del hogar— dan una nueva expresividad que es a la vez hábil y lógica.

Hallamos otras imágenes caseras en «He almorzado solo ahora» *(Tr.* XXVIII). Cuando era niño el poeta, la cena le significaba algo casi religioso. Se refiere al acto en los

[25] *Xavier Abril,* Vallejo *(Buenos Aries: Editores Font, 1958); p. 166, subraya una influencia de Quevedo en la temática de protesta vallejiana; y Coyné,* C. V. op. cit., *p. 20, nos cuenta que el vate peruano leía y hasta imitaba a los clásicos españoles, entre ellos Quevedo y Lope.*

[26] *Véase la interesante interpretación de María Irene Vegas-García, en su tesis doctoral inédita, «Sobre la estructura del lenguaje poético de César Vallejo en* Trilce*», (Berkeley, 1978), p. 283: [comentando las expresiones de «Tahona estuosa» y de «gorgas»] «Ambas se reducen por la sinécdoque que relaciona las "gorgas", gargantas, con los hijos, "mendigos" clamando por sus cuatro gargantas "asombrosamente / mal plañidas" por el alimento maternal. El término "gorgas" tiene además la acepción de "alimento para aves de cetrería". Este contenido semántico se relaciona perfectamente con el contexto, la madre repartiéndose entre sus pequeños quienes lloran "asombrosamente mal" como polluelos hambrientos».*

Coyné, C. V., op. cit., *p. 181, n. 13, comenta estos versos de esta forma: «...(hay que tomar "gorgas" en su sentido etimológico —del latín* gutga: *garganta; en francés:* gorge *—y en su derivado medieval— alimento para aves de cetrería —a que nos sugiere un nido donde los polluelos abren los picos para recibir lo que les da la madre en su propio pico)».*

El insigne Dámaso Alonso pone en lista «las audacias de léxico y sintaxis» caras a la poética de Góngora en sus «Soledades», en Estudios y ensayos gongorinos, *3ª ed. (Madrid, Gredos, 1970), p. 88: «cultismos, transposiciones, acusativos griegos, empleo singular de los relativos...». Si la lectura de los clásicos castellanos incluían para Vallejo las poesías de don Luis, queda muy posible que al peruano le quedaran «pegadas» algunas de las licencias poéticas de que se aprovechara el cordobés.*

versos «en el facundo ofertorio / de los choclos». Su padre siempre había conversado de los aspectos menos solemnes de la vida; por ejemplo, preguntaba por «los broches mayores del sonido», que no hacen gran ruido. Otra imagen auditiva es el chirriar de las tres viejas que conversan durante la cena donde está presente el poeta: «hablan / en tordillo retinte de porcelana». Es como si fueran los mismos platos de porcelana que chirrían al estar en contacto, en lugar de ser las señoras que seguramente cuentan, en su voz cansada por los años, chismes inofensivos sin parar.[27]

En último lugar, tenemos el «999 calorías», varias veces citado. Aquí, según nuestro criterio, el poeta crea la imagen visual de la carretera o pasaje que se metamorfosea: «Serpentínica u del bizcochero / engirafada al tímpano». Imaginemos una bola de masa, del bizcochero que pregona su producto, el cual se estira (tal como la girafa estira su larguísimo cuello) hasta el gran tambor del horizonte. En fin, la ilusión óptica representa la metamorfosis del bizcocho en camino, y el resultado es la creación en forma oval de aquel horizonte en un día de calor intenso.[28]

En conclusión general, hemos analizado el uso de palabras, fonemas, números, espacios, letras tipográficas, frases absurdas e imágenes y metáforas audaces, nuevas y geniales que se juntan en la poesía de *Trilce* para crear un mundo poético real. Los temas del amor, de angustia y de dolor del poeta y del hombre, son constantes en la poesía. Pero el novedoso vehículo de estos temas, los recursos estilísticos del poeta, añaden nuevas dimensiones y posibilidades a la palabra poética. La poesía tiene que ser forzosamente una creación generativa, de constante renovación. César Vallejo es fiel a este proceso. Además, el Vallejo de *Trilce* es un joven que ha sufrido los trastornos de la vida y de la pérdida de su madre y del amor físico y sentimental de la amada. Incluso, ha sido influido por las nuevas tendencias artísticas de Europa, los nuevos «ismos» leídos en la *Revista Cervantes,* por ejemplo. Al fondo de todo, en las imágenes y otros recursos estilísticos de su poesía, Vallejo se descubre como un gran poeta y hombre que goza y sufre, y que consigue expresar su amor y dolor de una manera comparable a un estado de ánimo 1922. Podemos cualificarlo no de «surrealista» sino de «super-realista» en constante contacto con su existencia.[29]

Kenneth Brown

[27] *Saúl Yurkievich, «Trilce XXVIII»,* op. cit., *p. 159, destaca estos «...sonidos claros* (en tordillo retinte de porcelana)...».

[28] *Jean Franco,* César Vallejo..., op. cit., *p. 132, nos informa de la «historia» de esta poesía: «The poem [999 calorías] was inspired, Haya de la Torre tells us [en una entrevista otorgada para* Caretas, *Lima, núms. 22-31 (marzo de 1971), págs. 17-21], by the distorted cry of the Trujillo biscuit-vendor».*

Coyné, C. V., op. cit., *p. 192, se basa en esta información para llegar a su interpretación de su significado: «...se trata únicamente de transcribir el pregón de un vendedor de "bizcooooochu" oído desde un tranvía "que corre" hacia la playa».*

Así las explicaciones del Prof. González-Cruz, en «C. V.: Trilce *y "Trilce XXXII",* op. cit., *p. 94»: «Estos dos versos, entonces, representan la vida que el poeta ingenuo recorre (en su simbólico autocarril) en busca del agua con que contrarrestar el calor supremo, sin que pueda encontar el "justo medio" en la playa».*

[29] *Para la historia de las revistas literario-artísticas que estaban al alcance del joven peruano, «bocinas del ultraísmo peninsular», consúltese a Coyné, «En torno a Trilce»,* op. cit., *p. 85.*

Para poner fin a esta sección de apuntes críticos, nada más apto que el pensar de ¿Georgette de Vallejo?, en «La poesía de César Vallejo», s.a., ensayo incluido en el Homenaje internacional a César Vallejo: Visión del Perú: Revista de Cultura, *núm. 4 (julio de 1969), Lima: 1969, p. 207: «...en* Trilce *Vallejo culmina su intento de transmitir emociones y sentimientos hondamente personales de una manera desnuda, franca y viva».*