

INTRODUCCIÓN A *TRILCE*¹

por D. G. Helder

Dos sonetos algo anómalos, cuatro textos en prosa y setenta y una composiciones de estrofas no tradicionales y de versos libres y blancos son el material de *Trilce* (1922). Difícilmente alguna de estas composiciones pueda describirse como el típico tratamiento de un tema o el desarrollo de una idea, procedimientos de los cuales Vallejo ya había empezado a desentenderse y alejarse en *Los heraldos negros* (1918). En cada poema asistimos, más bien, a la gestación y puesta en funcionamiento de un lenguaje completamente novedoso para 1922 y que no ha cesado, transcurridas siete décadas, de provocar alternativamente estupefacción y placer, asombro y conmoción a aquellos que se inician en la experiencia de su lectura, única en lengua española.

Parafraseando a Ezra Pound,² podríamos decir que *Trilce* es una novedad que sigue siendo novedad, un impacto que sólo a través de los años y mediante sucesivos acercamientos se va amortiguando, a diferencia de otras obras cuya primera lectura coincide con la última.

Al parecer, Vallejo no se propuso que estos poemas fueran entendidos o explicados: sin títulos, apenas designados por números romanos, solicitan un tipo de comprensión que, por lo general, no permite verbalizarse. Lo que en ellos es discernible (asuntos, conceptos, metáforas, símbolos, anécdotas, etc.) no satisface al especialista en comentario de textos. *Trilce* no estimula al erudito en tanto erudito, aunque no deja de estimularlo en tanto lector audaz, dispuesto a desvincularse de lo acostumbrado. El abandono voluptuoso, la relajación sensual que propiciaba la estética modernista, con sus metros dúctiles, que parecen haber sido la medida del espíritu de la época, se oponen aquí al incómodo y a veces tortuoso decurso trazado por Vallejo a fin de que el lector, desprevenido o no, perdiera contacto con todo lo familiar. Pérdida semejante deben haber consentido o repudiado los primeros lectores del *Polifemo* o las *Soledades* de Góngora, habituales a la delicada lírica de Garcilaso.

El hecho de que *Trilce* eluda las interpretaciones concluyentes, sea inexplicable como producto de determinada sociedad y de determinada cultura y haya avivado tanto la discusión en torno del problema de sus fuentes; el hecho, en fin, de que resulte complicado formularse una opinión estática acerca de su valor, incitando continuos sentimientos contradictorios, le garantiza, si no me engaño, una larga vigencia.

¹ Este texto fue publicado originalmente en *César Vallejo. Trilce. Escalas melografiadas*, edición a cargo de Daniel García Helder, Colección Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993.

² “La literatura es una novedad que SIGUE siendo una novedad”, Ezra Pound, *El ABC de la lectura*, traducción de Patricio Canto, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1977, p. 24.



Pero esta vigencia, atestiguada más por la relectura de los viejos que por la temprana adhesión de los jóvenes, no tiene por única garantía la falta de una comprensión plena. Hay en *Trilce* poemas que no por inexplicables dejan de afectarnos de un modo muy específico, tanto que sería muy difícil dar con otros poemas capaces de reemplazarlos, y esto implica un juicio de valor desde el momento en que nos vemos obligados a recurrir a ellos para repetir esa afectación específica.

El problema de las explicaciones, muchas veces, es que su persecución aviva de tal manera el interés por las causas que confina los efectos al campo de lo estrictamente razonable. Vallejo, que da pruebas de no haberse salteado esta cuestión, dispuso que la materia irreductible a explicaciones desempeñara en *Trilce* un papel de la mayor importancia.

“Un libro que ofrece algo esencialmente nuevo no puede esperar una plena comprensión.” A esta cita de Jung³ se podría agregar lo siguiente: no se llega a comprender plenamente una nueva esencia — y toda esencia es singular— sin redefinir o ensanchar el sentido de la palabra “comprensión”. La lectura de algo esencialmente nuevo siempre es excepcional e importa el aprendizaje de una nueva manera de leer. A este respecto, en su ensayo “Cánticos espirituales” dice Paul Valéry: “La sustancia o la eficacia poética de ciertos temas o de ciertas maneras de sentir o de concebir no se manifiestan de inmediato a espíritus insuficientemente preparados o informados, y la mayoría de los lectores, aun los letrados, no consienten que una obra poética exija, para ser gustada, un verdadero trabajo del espíritu o conocimientos no superficiales”.⁴

La circunstancia de que *Trilce* haya sido reconsiderado y definitivamente valorizado a fines de la década del 50 y principios de la del 60, a más de treinta años de su publicación, denota el tiempo que Hispanoamérica empeñó en ese “verdadero trabajo del espíritu” que significó el aprendizaje de su lectura. No es posible saber cuántos jóvenes se iniciaron en la poesía de este siglo partiendo del aprendizaje que importa la comprensión de *Trilce*, ni cuántos viejos, al cabo de dilatar su experiencia con la poesía de otros siglos y otros idiomas, volvieron a sus páginas, comprobando que en éstas había algo más que una lectura de iniciación.

El lenguaje de Trilce

³ Cfr. Jung, C. C.: “Preámbulo a la edición en castellano”, en *Tipos psicológicos*, traducción de Ramón de la Serna, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972, p. 7.

⁴ Cfr. Valéry, Paul: *Variedades*, traducción de Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, Editorial Losada, Buenos Aires, 1956, p. 13.



Vallejo ideó un lenguaje cuya gestación no estuvo precedida por su puesta en funcionamiento, vale decir que lo ideó en *Trilce* y no para *Trilce*. Este lenguaje no precede, como una Poética, los estados de ánimo en torno de los cuales se organiza. No es un cuerpo normativo potenciado para originar equivalentes verbales de estados de ánimo. Por otra parte, tampoco puede creerse que cada estado de ánimo suscite cierto tipo de organización verbal, porque en tal caso no habría ninguna diferencia entre las distintas organizaciones verbales de un mismo estado de ánimo.

Conviene aclarar aquí que los estados de ánimo en torno de los cuales se organiza el lenguaje de *Trilce* no son los experimentados fisiológicamente, como la excitación, el enamoramiento, la tristeza, la abulia, etc. El hecho de que no obstante los poemas de *Trilce* provoquen o recuerden sensaciones asociadas a nuestras propias experiencias de excitación, enamoramiento, tristeza, abulia, etc., nunca dejará de parecernos un misterio, pero en todo caso un misterio más concerniente a la psicología que a la poesía.

Los estados de ánimo a que me refiero no son generados por circunstancias de la vida de Vallejo, como gran parte de la crítica vallejjiana nos induce a pensar, sino por la misma puesta en funcionamiento de su lenguaje. Tal vez haga falta desviarnos un tanto de las costumbres causales de nuestro pensamiento para concebir este lenguaje generador de la sustancia en torno de la cual se organiza.

Este lenguaje concebido por Vallejo, pero concebido no de una manera concluyente y *a priori*, sino constantemente concebido en cada poema, de modo que asistamos cada vez a su gestación, condensa en el momento de su puesta en funcionamiento los estados de ánimo suscitados en ese momento, de allí que los mismos sean específicos de dicho lenguaje y no puedan ser identificados con los vitales.

Hay poemas que ejemplifican mejor que otros este proceso, como el XXV (“Alfan alfiles a adherirse...”), y otros que todavía se atienen a organizar verbalmente estados de ánimo o emociones experimentadas fisiológicamente, como el XXXVII (“He conocido a una pobre muchacha...”) que, si se quiere, está más cerca de *Los heraldos negros* que de *Trilce*.

Si se comparan estos dos poemas, se hace notorio que cuando Vallejo quiso comunicar que había conocido a una pobre muchacha, sea eso verdad o ficción, escribió “He conocido a una pobre muchacha”, mientras que cuando escribió “Alfan alfiles a adherirse a las junturas” difícilmente podamos explicar lo que quiso transmitirnos, como no caigamos en arbitrariedades o impresionismos. El error radica en pretender convertir a expresiones de lenguaje inteligible las expresiones de este lenguaje sensible. Aunque el poema XXXVII dista mucho de ser claro, la idea del noviazgo fallido (“la esfera barrida” tal vez haga referencia a la esfera de las relaciones con la novia, la suegra y las cuñadas) queda clara al fin de la lectura, así como el desánimo experimentado con posterioridad a un fracaso de esta índole. En el poema XXV, en cambio, si bien ninguna idea queda en pie al cabo de su lectura, nos afecta, como dije antes, de



un modo muy específico, dándonos a sentir o a vislumbrar un estado de ánimo verbal o, si se quiere, del lenguaje que no se puede identificar con ningún otro.

Saúl Yurkievich, cuyo método de análisis parece haber consistido en considerar *Trilce* a la luz de algunos conceptos básicos de Eliot, en particular el del “correlato objetivo”,⁵ manifestó que “Vallejo logra un alto nivel artístico en gran parte por apoyarse en los sentimientos humanos primordiales, en las emociones comunes a todos los hombres, que nos transmite a través de una sucesión de imágenes diversas, conectadas por su poder evocador y estructuradas, ensambladas, sobre la base de una intuición eje, a fin de trasvasarlas al espíritu lector”.⁶

Estas palabras, acertadas, no dan cuenta sin embargo más que de una parte del libro; se refieren, está claro, a poemas como el XXXVII (“He conocido a una pobre muchacha...”), XXVIII (“He almorzado solo ahora, y no he tenido...”), XXIII (“Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos...”), III (“Las personas mayores...”), XVIII (“Oh las cuatro paredes de la celda...”), etc. Incluso no dan cuenta cabalmente de estos poemas que, ¿es necesario decirlo?, si bien son los que más y mejor afectan a los lectores, no son ese “algo esencialmente nuevo” de *Trilce*, sino algo que está más bien entre *Los heraldos negros* y *Trilce*.

El registro dominante de los poemas de *Trilce* es más bien oscuro y enigmático, ilogicista, sintácticamente tortuoso, incluso a veces torpe, enmarañado. Un poema bien puede ser una constelación de imágenes verbales de difícil entendimiento y de improbable transitividad emotiva, como el poema XXV (“Alfan alfiles a adherirse...”). Hay otro registro decididamente lógico y claro, referencial y de sintaxis apacible. Pocas veces abarca una estrofa y casi nunca el poema entero; como la antidominante en pintura, convive en inferioridad cuantitativa con la dominante. Varios poemas comienzan con versos de este registro, por ejemplo, el XI (“He encontrado a una niña...”), el XIII (“Pienso en tu sexo...”), el XXVIII (“He almorzado solo ahora...”), el LXV (“Madre, me voy mañana a Santiago...”), etc. Este tipo de versos sencillos suele preceder, suceder o entrecruzarse a versos del registro dominante, produciendo un efecto, si se quiere, amistoso, como cuando se descubre a un amigo en una fiesta de gente desconocida.

A la inversa de los modernistas, que reunieron su vocabulario mediante una selección escrupulosa de las palabras, excluyendo las vulgares, Vallejo reunió el suyo ejerciendo una amplificación, un ensanchamiento de los márgenes que contenían la lírica hispanoamericana de entonces. Un sucinto repaso del vocabulario de *Trilce* nos muestra un aspecto de esta amplificación; así encontramos neologismos (*lunesentes, otilinas, ejeando*), regionalismos (*cancha, chirapa, chirota*),

⁵ “El único modo de expresar una emoción en forma de arte es encontrando un ‘correlato objetivo’; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular; tales que, cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensoria, son dados, la emoción es evocada de inmediato.” T. S. Eliot en su ensayo “Hamlet”, incluido en *Los poetas metafísicos y otros ensayos*, traducción de Sara Rubinstein, Emecé, Buenos Aires, 1944, p. 183.

⁶ Cfr. Yurkievich, Saúl: *Valoración de Vallejo*, Universidad del Nordeste, Resistencia, 1958, p. 29.



tecnicismos (*melografía, anélido, exósmosis, digitígrado*), arcaísmos (*calabrina, fabrida, desque*), palabras usuales (*agua, madre, rincón, locura*), palabras vulgares (*toronjiles, fiambre, bragueta*), nombres propios (*Newton, Daudet, Samain*), condensaciones (*sumersa: sumergida + inmersa*), sustantivos convertidos en participios (*amargurada*), adverbios conjugados (*todaviiza*) o sustantivados (*aunes*), incluso interjecciones (*oh de ayes*) y artículos (*ah míos australes*) sustantivados, sustantivos convertidos en adverbios (*nadamente*) o adjetivados por su lugar en la oración (*el momento improducido y caña/ los propios dedos hospicios*), palabras de ortografía expresiva o caprichosa (*bolver, hhazar, sossieque*), etc.⁷

Así como el vocabulario general de *Trilce* no procede de una selección de los vocabularios que el habla y la literatura, cada uno por su lado, le proporcionaban, sino de una ampliación y mezcla indiscriminada de ambas, tampoco la sintaxis procede de la llaneza coloquial, por un lado, ni de las variables del hipérbaton, por el otro, sino de un extraño solecismo imaginado por Vallejo.

“Emplear neologismos o arcaísmos en el lenguaje —había dicho Nietzsche, seguramente por mucho menos—, preferir lo raro y lo extravagante, buscar la riqueza de las expresiones más bien que la restricción, es siempre el signo de un gusto que todavía no ha llegado a su madurez o que ya está corrompido.”⁸ Si nos atenemos a esta opinión, debemos decir que Vallejo, en el momento de escribir *Trilce*, de concebir su lenguaje, conjugaba ambos casos. Por un lado, su vocabulario sería signo de un gusto inmaduro, puesto que en sus poemas póstumos hay una notable disminución de su empleo y un empleo menos ostensible. Y, por otro lado, sería signo de un gusto corrompido, puesto que en *Los heraldos negros* hay bastantes ejemplos de extravagancia, pero no son tantos y acaso sean más sutiles.

Por el contrario, si desatendemos la postura clasicista de Nietzsche, y desatendemos la primera regla modernista, el “buen gusto”, tanto el vocabulario como la disposición sintáctica de Vallejo son inimputables, y su debida estimación dependerá de nuestro olvido de todo lo conocido y familiar tanto del lenguaje común como del literario, que, en estado puro, sólo tienen injerencia esporádica en el lenguaje amplificado de *Trilce*.

⁷ El antecedente inmediato de esta tendencia a contaminar el vocabulario común mediante la inserción de voces inventadas o alteradas morfológicamente se lo encuentra en Julio Herrera y Reissig; el antecedente mediato, en Quevedo. En las páginas del primero son sumamente frecuentes los sustantivos conjugados —*epilepciaba, misterian, wagnereaba, promiscuan*— así como los cultismos, americanismos, tecnicismos y voces extranjeras. Los versos y la prosa de Quevedo, se sabe, están plagados de condensaciones, neologismos, bromas lingüísticas y demás extravagancias. Ni Herrera y Reissig ni Quevedo, sin embargo, habían contaminado tanto sus páginas como Vallejo. Posteriormente, los latinoamericanos conoceríamos un caso más extremo que el de *Trilce*; me refiero a *En la masedula* (1956) de Oliverio Girondo, donde las palabras usuales son bastante menos numerosas que los neologismos. (Para un análisis más minucioso del vocabulario de *Trilce*, ver Dos Santos, Estela: “Vallejo en *Trilce*”, en *Aula Vallejo* nros. 5-6-7, Universidad Nacional de Córdoba, 1967, pp. 22 a 46.)

⁸ Nietzsche, Friedrich: *Humano, demasiado humano*, traducción Carlos Bergara, Biblioteca Edaf de Bolsillo, Madrid, 1980, p. 500.



Este lenguaje, que sólo tiene lugar en *Trilce*, y tal cual se da en *Trilce* —es decir, siempre en acto— no parece suficientemente idóneo para representar las emociones humanas comunes a todos los mortales, incluido Vallejo. La poesía de los tiempos pasados y la contemporánea abundan en ejemplos de idoneidad para tal fin, el más elevado, quizás, de todos los fines a que la poesía puede tender; ¿luego *Trilce* es imputable de dejarnos insatisfechos a este respecto? Claro que no. Sin embargo, hay en *Trilce* una minoría de poemas con los que Vallejo intentó, de la manera más clara de que era capaz, representar algunas de esas emociones. El hecho de que esta minoría siga siendo escogida para uso particular del crítico o del lector, y considerada lo mejor del volumen, desvía frecuentemente la atención que merece la especificidad de *Trilce* hacia el humanismo de Vallejo. La especificidad a que aludimos, ese “algo esencialmente nuevo” que comporta un aprendizaje de lectura, no es otra cosa que su lenguaje generador de la sustancia en torno de la cual se organiza: estos estados de ánimo suscitados por la puesta en funcionamiento del lenguaje.

Historia del nombre

Ningún título de libro de poemas obtuvo mayor suceso que *Trilce*. Ni *Prosas profanas*, ni *Misas herejes*, ni *Altazor*, ni *En la masmédula*. Las coordenadas son la poesía y Latinoamérica, aunque bien podrían ser la literatura y el idioma español, sobre la base en todo caso del lapso comprendido entre el Modernismo y nuestros días. Ningún otro título, por raro, neológico, revulsivo, eufónico, obtuvo, a mediano y largo plazo, mayor suceso que *Trilce*. Desconozco las singulares asociaciones que esas dos sílabas en principio sin significado despertaron en el espíritu de los lectores, cautivándolo. Lo cierto es que dichas asociaciones terminaron saturándolas no sólo de significados, sino además de referentes; me refiero a las incontables librerías, editoriales y publicaciones periódicas que tanto en Latinoamérica como en España han adoptado *Trilce* como nombre propio.

Sin embargo, hasta último momento, entre los títulos que Vallejo había pensado para su segundo libro no figuraba —ni era previsible— el definitivo. Algunas de las opciones que el peruano manejaba eran *Escalas*, *Sólo de aceros*, *Féretros* y *Scherzando*. Ya iniciada la impresión del libro, incluso, Vallejo había determinado llamarlo *Cráneos de bronce*, título, si se quiere, todavía acorde a *Los heraldos negros*. Las bromas de sus amigos al respecto, en las cuales se aludía al peso de semejantes objetos, terminaron por disuadirlo de la inconveniencia de *Cráneos de bronce*, así como lo habían disuadido ya de la imprudencia de adoptar el seudónimo César Perú, a imitación de Anatole Thibault, más conocido como Anatole France.



Estas eran las circunstancias cuando, ante la necesidad de reimprimir el primer pliego del libro, “cuyo costo ascendía a la suma de tres libras”, según refiere Xavier Abril,⁹ Vallejo, intempestivamente, conmuta *Cráneos de bronce* por *Trilce*. Este cambio, de una vasta significación para la poesía hispanoamericana, es explicado por Abril de la siguiente manera: “¿Tres libras? Ya tenéis el título: ¡Trilce!”. Posteriormente, André Coyné intenta reconstruir el proceso mental y fonológico por el cual las “tres libras” se hacen “trilce”. Dice Coyné que “el volumen iba a costar tres libras, luego ‘tres, tres, tres... treses, triss, trisses, tril, trilssso’, entonces se llamaría *Trilce*”.¹⁰ También Uruguay González Poggi estima que el significado del neologismo “debe buscarse, está claro, en torno al número 3, cifra que adelanta la primera sílaba para a su vez proponernos otra C (100), instantáneamente nombrando la tercera letra del abecedario”.¹¹ Siguiendo los razonamientos de González Poggi, el libro debió llamarse *Trece* y no *Trilce* (o bien *Tres-cientos*). Más abajo, el mismo autor declara algo relativamente cierto: “*Trilce* nos da la sensación de ser el nombre de un pájaro”.

Keith McDuffie —ya para dejar atrás las teorías que ven el origen del nombre en el precio del libro, y para dar de lleno en los peligros de la hermenéutica— ofrece la siguiente interpretación: “Líquido implica agua, símbolo bíblico y trífido de la fuente de la vida. La poesía de Vallejo presenta la fundación del ser poético, o nueva visión de la realidad por medio del lenguaje. Nos atrevemos a decir que tal es el significado del neologismo *Trilce*”.¹² No menos simbólica, pero más trascendentalista, es la opinión de Juan Larrea, reductible a esta fórmula: “Al pasar trinitariamente del cuerpo y alma a la esperanza, y así como de *duple* se pasa a *triple*, de *dúo* a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió oportuno pasar verbalmente de *dulce* a *trilce*”.¹³

Pasemos, por último, a las respuestas nihilistas o esteticistas al enigma que abre este neologismo. Dice Larrea en una nota a pie de página del mismo artículo citado anteriormente: “Yo mismo le pregunté a Vallejo en 1926 —creo que delante de alguna otra persona que pudo cohibirlo— qué significaba la palabra *Trilce* y por qué había llamado así a su libro. Me contestó que teniendo que darle a éste un nombre, le pareció mejor inventarle uno propio que denominarlo con una o más palabras conocidas. Y añadió, pronunciando el vocablo con repetida delectación, que *Trilce* le gustaba. Lo que no

⁹ Cfr. Abril, Xavier: *Vallejo, ensayo de aproximación crítica*, Editorial Front, Buenos Aires, 1958.

¹⁰ Cfr. Coyné, André: *César Vallejo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 127.

¹¹ Cfr. González Poggi, Uruguay: “Significación de César Vallejo”, en *Aula Vallejo* nros. 2-3-4, Universidad Nacional de Córdoba, 1962, p. 337.

¹² Cfr. McDuffie, Keith: “*Trilce I* y la función de la palabra en la poética de César Vallejo”, en *Revista Iberoamericana* nro. 71, abril-junio de 1970, Pittsburgh, p. 199.

¹³ Cfr. Larrea, Juan: “Significado conjunto de la vida y de la obra de Vallejo”, en *Aula Vallejo* nros. 2-3-4, p. 242. En este mismo número de *Aula* se registra la posición del escritor J. Peroni en la Sesión de Clausura del Simposium celebrado en la Universidad Nacional de Córdoba sobre la vida, la obra y el significado de César Vallejo. Peroni, con estas palabras, refuta a Juan Larrea: “¿No podríamos decir que la palabra *Trilce*, como también toda la obra poética de Vallejo —y ésta es mi posición—, proviene de la fantasía desnuda y directa del poeta que no se ha propuesto otra cosa que crear belleza?”, p. 297.



me dijo ni yo le pregunté es *por qué le gustaba*". Cansada, a su vez, de "las anécdotas más banales sobre el origen de *Trilce*", Georgette Vallejo¹⁴ nos da la imagen de un Vallejo análogo al Dios del *Génesis* que pronunció el "Fiat Lux". Dice Georgette: "Entonces [Vallejo] pronunció sencillamente: ttttrriiil... ce...". Como si los testimonios de Larrea y la viuda de Vallejo fueran escasamente verosímiles, rescatemos la voz del propio poeta. En una entrevista que le realizara González Ruano en Madrid en 1930, Vallejo confiesa: "Ah, pues, *Trilce* no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título y entonces la inventé: *Trilce*. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *Trilce*".¹⁵ Parece ser que no fue esa la primera vez que lo confesaba. Un amigo suyo, J. Espejo Asturrizaga,¹⁶ admite que "César ha contribuido en muchas ocasiones a sembrar confusión a su origen".

No sería intolerable —incluso sería lógico— que, a continuación de las diversas interpretaciones, aportara yo o cualquier otro una nueva, o bien una síntesis. Demasiado tarde: estamos frente a una saturación. Se puede derivar, si uno quiere, por el incierto terreno de las conjeturas, no menos lícito que el de las afirmaciones a secas. Ya Coyné se había preguntado¹⁷ si con otro título el libro hubiese alcanzado la misma trascendencia. Coyné no lo cree así, pero sin duda el devenir de estos setenta y siete poemas en su relación con la crítica y los lectores hubiese sido otro de haberse publicado, por ejemplo, con el título de *Féretros*.

Si la razón de que el libro se llame *Trilce* no es casual ni trivial, menos lo son las razones por las cuales pudo haberse llamado *Escalas, Sólo de aceros, Scherzando, Féretros, Cráneos de bronce* y, acaso, de otras maneras de las que nadie se ha enterado. Incluso puede argumentarse que estos títulos, pensados por Vallejo durante la composición de los poemas, o finalizada la misma, están más determinados por el contenido del libro que la palabra nueva "trilce", surgida a último momento y a consecuencia de elementos externos a Vallejo, como son las bromas de sus amigos o la tal vez auténtica motivación de las tres libras. Podría darse, por lo tanto, que a un crítico exegético le interesara examinar los poemas a la luz de uno o varios de estos títulos fortuitamente descartados.

El hecho de que los poemas carezcan de nombre —apenas están designados por lacónicos números romanos que van del I al LXXVII— no es insignificante; tampoco, entiendo, que el libro tenga un título sin significado, aunque pueda llegar a tener sentido. La indeterminación de la palabra "trilce" se proyecta sobre el lector y le permite introducirse de lleno en la materia poética, cumpliendo, él solo,

¹⁴ Cfr. Vallejo, Georgette: "Apuntes biográficos", en *César Vallejo. Obra completa*, t. 3, Editorial Laia, Barcelona, 1977, p. 106.

¹⁵ Cfr. González Ruano, César: "Entrevista en Madrid", en suplemento "Cultura" del diario *La Razón*, 27 de octubre de 1985, Buenos Aires, p. 5.

¹⁶ Cfr. Asturrizaga, Juan: *César Vallejo, itinerario del hombre*, Editorial Mejía Baca, Lima, 1965.

¹⁷ Cfr. Coyné, André: *op. cit.*, pp. 127-128.



un ciclo únicamente orientado por su trabajo de lectura, sin indicaciones relativamente externas a los textos, como son los títulos. Cualquiera de los otros nombres hubiera impedido esta circunstancia tan propicia a la lectura que requieren estos poemas.

El problema de los orígenes

Los esfuerzos por presentar a *Trilce* como un libro atípico, sin precedentes, salido de la nada, o salido, más bien, exclusivamente de Vallejo, no han sido menores ni mayores que los esfuerzos por dar con sus fuentes, encontrarle una filiación convincente, reconocer las influencias, etc. No es imposible, incluso, encontrar que un mismo crítico haya hecho esfuerzos en ambas direcciones.

Antenor Orrego, en su prólogo a la edición de 1922, sitúa a Vallejo “ante el primer día de la Creación”, donde “apenas ha tenido tiempo de relacionar su lenguaje con el lenguaje de los hombres” y donde —hay que colegir— tampoco ha tenido oportunidad de conocer la literatura. El prólogo quiere convencernos de la originalidad del libro por insistencia: puerilidad, edénica simplicidad, personalidad, virginidad y demás conceptos son atribuidos a Vallejo y a su poesía. “La América Latina —dice Orrego— no asistió jamás a un caso tal de originalidad poética.”¹⁸

“De esto debe estar advertido el lector de *Trilce* —escribe José Bergamín en el prólogo a la segunda edición, en 1930—, de que la poesía vuelve a la infancia espiritual del pensamiento...”

A su manera, Vallejo contribuye a reforzar la opinión que confiere a *Trilce* plena originalidad. En su divulgada epístola a Orrego, confiesa lo siguiente: “El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética”. Luego, en “Contra el secreto profesional”, artículo publicado en la revista *Variedades*, de Perú, hacia 1927, reniega de su generación, acusándola de “impotente para crear o realizar un espíritu propio”. Tras enumerar cada uno de los procedimientos de aquella nueva poesía latinoamericana, carente en su opinión de “fisonomía propia”, señala de qué escuela o autor europeos procede cada uno. Teóricamente, el lector del artículo era estimulado a pensar que Vallejo estaba eximido de todas esas nocivas influencias. Más tarde, en 1931, Vallejo concede una entrevista en Madrid a César González Ruano quien, entre otras cosas, le pregunta si conocía a los poetas modernos de Francia antes de escribir *Trilce*. La respuesta no puede ser más concluyente: “Ni a uno”, dice Vallejo, para luego aclarar: “Conocía bien los clásicos castellanos, pero creo,

¹⁸ En 1962, con motivo del Simposium celebrado por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Antenor Orrego vuelve a insistir sobre estos conceptos: “César Vallejo con un golpe genial de intuición poética y con un coraje artístico sin precedentes, emprende la tarea más escabrosa y difícil que se haya producido en la vida literaria de América. Crea dentro del castellano y sin modelo extranjero, un nuevo lenguaje poético, una nueva técnica literaria”, en *Aula Vallejo* nros. 2-3-4, Universidad Nacional de Córdoba, 1962, p. 220.



honestamente, que el poeta tiene sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión”. Lo cierto es que Vallejo había leído *La poesía francesa moderna*, antología traducida y comentada por Enrique Diez-Canedo y Fernando Fortún, y publicada en 1913, en Madrid. Yurkievich y Coyné, al parecer, convienen con Vallejo en que lo determinante fue su “sentido histórico de la lengua”. El primero lo expresa de este modo: “No se sabe exactamente si la nueva poética llegó a Vallejo de París, de Buenos Aires o de Madrid. Poco importa esta cuestión; sabemos que Vallejo accede, como los poetas de ultramar, al llamado de la hora. Coincide con ellos en una necesidad de la época que recorre simultáneamente a todo el mundo occidental”.¹⁹ A su turno, Coyné va a decir: “Lo más probable es que no lo haya determinado una lectura precisa, sino que se haya dejado empapar por el ‘aire del tiempo’ que le traían las hojas españolas, en el momento exacto en que lo necesitaba, en que sentía el más urgente llamado íntimo”.²⁰ Según Yurkievich y Coyné, entonces, dos son los factores que, en perfecta connivencia, gravitan en la comprensión de *Trilce*: la necesidad íntima y personal de Vallejo y los requerimientos de la época (“sentido histórico de la lengua”, “llamado de la hora” o “aire del tiempo”).

Xavier Abril, en su *César Vallejo o la teoría poética*, introduce a la discusión de los orígenes de *Trilce* una tesis que postula la influencia decisiva de la lírica francesa de todos los tiempos, comenzando por Villon y, particularmente, la influencia de *Un coup de dés*, de Mallarmé, desestimando al mismo tiempo cualquier analogía entre Vallejo y los poetas de vanguardia españoles, creacionistas o ultraístas.

Se supone, y se llegó a demostrar,²¹ que Vallejo había leído ciertos números de la revista madrileña *Cervantes*, en los cuales aparecían antologías de poetas dadás y ultras, poemas de Huidobro, de Reverdy y la traducción al español de *Un coup de dés*. El método de Abril para sostener su tesis es casi puramente estadístico, consistente en comparar tal traducción con los setenta y siete poemas de *Trilce* y hacer un recuento de las palabras y frases que se repiten, veladas o con exactitud, en ambos textos. Abril manifiesta, asimismo, haber percibido una profunda relación entre ambas sintaxis. Y, para demostrar la admiración que Vallejo sentía por Mallarmé, cita un testimonio de Pablo Rojas Paz, quien, en su libro *Cada cual y su mundo*, de 1944, refiere que, cada vez que andaban cerca de la *gare* de Saint-Lazare, Vallejo proponía ir a ver la casa de Mallarmé. A los ojos de Abril, semejante anécdota testifica indubitadamente “la admiración secreta que profesaba Vallejo a Mallarmé”.

La tesis fue desconsiderada unánimemente por el resto de los críticos, algunos de los cuales no disimularon su irritación. Larrea, por ejemplo, empleó doscientas páginas de su “Considerando a

¹⁹ Cfr. Yurkievich, Saúl: “Vallejo, su poesía: contemporaneidad y perduración”, en *Aula Vallejo* nros. 2-3-4, p. 177.

²⁰ 19 Cfr. Coyné, André: “Vallejo y el surrealismo”, en *Aula Vallejo* nros. 8-9-10, Universidad Nacional de Córdoba, 1971, p. 189.

²¹ Ver en *Aula Vallejo* nros. 2-3-4, pp. 104 a 145, el debate posterior a la conferencia de Alcides Spelucín sobre “La vida de César Vallejo”. En este mismo número puede leerse la polémica entre Juan Larrea y Xavier Abril sobre las influencias de Vallejo.



Vallejo” para desaprobársela, siendo que a Abril le había llevado apenas cincuenta intentos de demostrarla. “Mallarmé y Vallejo —opinó Coyné²²— representan dos actitudes poéticas diametralmente opuestas. Las elucubraciones de Abril sobre el tema Mallarmé-Vallejo son propiamente delirantes.” Con el propósito de impugnarlas surgirían, a manera de antídoto, otras dos: la primera debida a Juan Larrea, que ha querido ver en la extrema libertad de *Trilce* un eco de la propiciada por el movimiento ultraísta: la disposición tipográfica de algunas palabras y frases (como el caso de “atodastA”, del poema LXVIII, escrito verticalmente) le parece que proceden en línea directa de la lectura de los poetas ultras. Abril ironizó al respecto: “Se ha pretendido suplantar a Mallarmé por poetitas ultraístas”.²³

“Por mi parte —Guillermo de Torre es el que habla, exponiendo la segunda tesis—, puesto a buscarle un engarce real, una tradición auténtica, yo no sacaré a Vallejo de su país ni de la línea tradicional que le pertenece, que puede recabar como suya, dentro de la literatura española. Quiero decir que lo situaría en el linaje barroco.”²⁴ En el desasosiego de Vallejo, en su convulso inconformismo con respecto a la forma, de Torre encuentra el influjo de las lecturas juveniles de Góngora y los barrocos hispanoamericanos, Sor Juana, “la incógnita, la misteriosa Amarilis”, el Lunarejo, etc., entre quienes, entiende, esta tendencia se dio con mayor intensidad que entre los peninsulares del Siglo de Oro. Abril no dejó de descalificar también esta hipótesis que, por cierto, de Torre no llegó a desarrollar, sino que se limitó a insinuar.

El que acabo de trazar no es un panorama exhaustivo de las soluciones al problema que suscitan las fuentes de *Trilce* y las influencias aprovechadas por Vallejo en los años de su gestación. Hasta aquí, aquellas soluciones que aparecen mejor definidas, desde las que no conceden a *Trilce* más antecedente que un profundo y singular ensimismamiento del autor, hasta los que, casi extraviados en lo que Marc Bloch denominó alguna vez “la idolatría de los orígenes”, pretenden haber comprobado cuál es la verdadera fuente o influencia. Es curioso que la polémica no se haya desatado entre los primeros y los últimos, sino que se haya dado entre los que tenían una opinión formada acerca de cuál era y cuál no era la influencia real que determinó la estética de *Trilce*.

Sobre Escalas melografiadas

En 1920, de paso por Santiago de Chuco, Vallejo se ve envuelto en unos disturbios de los cuales se lo acusa de instigador. Se refugia en casa de unos amigos, en Trujillo, pero más tarde es detenido. Pese

²² Cfr. Coyné, André: *César Vallejo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 141.

²³ Cfr. Abril, Xavier: “La obra de César Vallejo”, en *Aula Vallejo* nros. 2-3-4, p. 274.

²⁴ Cfr. Locución de Guillermo de Torre en la Sesión de Clausura del Simposium celebrado en la Universidad Nacional de Córdoba, en *Aula Vallejo* nros. 2-3-4, p. 283.



a las protestas de los estudiantes e intelectuales, Vallejo es encarcelado. Recién en 1921, tras ciento doce días de prisión, obtiene su libertad. Vuelve, entonces, a Lima. En la cárcel ha escrito por lo menos ocho de los poemas de *Trilce* y varios de los textos que en 1923 van a publicarse con el título de *Escalas melografiadas*.

Vallejo viene escribiendo los poemas de *Trilce* desde que dio por cerrado *Los heraldos negros*, impreso en 1918. En prisión, la escritura de los textos de *Trilce* y *Escalas melografiadas* se interpolan a tal punto que, según deja entender Juan José Lora al presentar tres poemas de *Trilce* en *La Crónica* del día 20 de julio de 1921, Vallejo tiene pensado llamar *Escalas* su próximo libro de versos.²⁵ Si la crítica vallejana soslayó en gran medida la prosa de Vallejo, que incluye varios tomos, no fue en ningún caso más injusta como en el de *Escalas melografiadas*, aunque más no sea por su calidad de complemento de *Trilce*. “No nos explicamos cómo la crítica no se ha fijado más detenidamente en todo lo que, en *Escalas melografiadas*, arroja luz sobre la estética de *Trilce*”, escribió André Coyné ya en 1968.²⁶ El hecho de publicar en esta edición ambos textos juntos debe ser tenido en cuenta, tanto para el estudioso como para el simple lector, como un ejercicio crítico.

Las conexiones entre ambos son a veces tan evidentes que las palabras se repiten, como en el poema XLI (“Esperaos. Ya os voy a narrar...”) y en el texto de *Escalas...* llamado “Muro este”, que comienza así: “Esperaos. No atino ahora cómo empezar. Esperaos. Ya.” Los procesos de extrañamiento que atraviesa el lenguaje en ambos libros son similares, pero al ordenar los libros Vallejo no hace una mera separación de lo que es prosa y lo que está en verso. De ser así, los poemas en prosa de *Trilce*, que son el LV (“Samain diría...”), el LXIV (“Hitos vagorosos enamoran...”), el LXX (“Todos sonríen del desgaire...”) y el LXXV (“Estáis muertos”), deberían haber ido a parar a *Escalas melografiadas*.

Tanto por los modos narrativos como por las peculiaridades de expresión, estas prosas son textos de difícil clasificación; si se los suele denominar cuentos es por comodidad, ya que resulta obvio que no respetan la forma cerrada del cuento tradicional. Vallejo más bien se anima, como pocos escritores hispanoamericanos de ese período, a abordar sus asuntos sin el apoyo previo en un molde tradicional; ni más ni menos que como lo hace con los poemas de *Trilce*.

²⁵ Lora dice, textualmente: “Al fin logró salir, después de cuatro meses de cárcel del norte, provisionalmente, habiendo hecho un libro de prosa y otro de verso, sencillamente estupendos. De su libro de versos titulado *Escalas* vais a conocer algunas composiciones.” Citado por Américo Ferrari en las notas a su edición de *Trilce*, Colección Archivos, ALLCA XX^e, Université Paris X, Centre de Recherches Latino-Américaines, París, 1988.

²⁶ César Vallejo, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 124.



Bibliografía

A) De Vallejo (se consignan sólo las primeras ediciones):

- Los heraldos negros*, sin mención editorial, Lima, 1918.
- Trilce*, Talleres tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1922.
- Escalas melografiadas*, Talleres tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1923.
- Fabla salvaje, La novela peruana*, año 1, nro. 9, Lima 1923.
- El tungsteno*, Editorial Cénit, Madrid, 1931.
- España, aparta de mí este cáliz*, Ediciones Literarias del Comisariado del Ejército del Este, Montserrat, 1939.
- Poemas humanos*, Editions des Presses Modernes, París, 1939.
- Poesías completas*, Losada, Buenos Aires, 1949.
- Novelas y cuentos completos*, Francisco Moncloa Editores y Georgette de Vallejo, Lima, 1967.
- Obra poética*, edición crítica de Américo Ferrari (coordinador), Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica Argentina, Buenos Aires, 1992.

B) Sobre Vallejo (libros):

- Abril, Xavier: *César Vallejo o la teoría poética*, Taurus, Madrid, 1963.
- Ballón Aguirre, Enrique: *La poética de César Vallejo (un caso especial de escritura)*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1986.
- Coyné, André: *César Vallejo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.
- Escobar, Alberto: *Cómo leer a Vallejo*, Villanueva Editor, Lima, 1973.
- Ferrari, Américo: *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1972.
- Franco, Jean: *César Vallejo, la dialéctica de la poesía y el silencio*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984.
- Larrea, Juan: *César Vallejo y el surrealismo*, Visor, Madrid, 1976.
- Vallejo, Georgette: *Apuntes biográficos*, Moncloa Editores, Lima, 1968.
- Yurkievich, Saúl: *Valoración de Vallejo*, Universidad Nacional del Noroeste, Resistencia, 1958.

C) Sobre Vallejo (artículos y prólogos):

- Abril, Xavier: "La obra de César Vallejo", en *Aula Vallejo* nros. 2-3-4, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1962.
- Ballón Aguirre, Enrique: "Prólogo", en *César Vallejo. Obra poética completa*, Biblioteca Ayacucho, Barcelona, 1979.
- Coyné, André: "Vallejo y el surrealismo", en *Aula Vallejo* nros. 8-9-10, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1971.
- Freidemberg, Daniel: "Prólogo", en *César Vallejo. Los heraldos negros y otros poemas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1987.
- Larrea, Juan: "Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo", en *Aula Vallejo* nros. 2-3-4, Universidad Nacional de Córdoba, 1962.



- Spelucín, Alcides: “Contribución al conocimiento de Vallejo”, en *Aula Vallejo* nros. 2-3-4, Universidad de Córdoba, 1962.
- Valverde, José María: “Notas de entrada a la poesía de César Vallejo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* nro. 7, Madrid, 1949.
- Vitier, Cintio: “La religiosidad de César Vallejo”, en *Aula Vallejo* nro. 1, Universidad Nacional de Córdoba, 1961.

