

Poesía y color. A propósito de *Trilce* (1922) de César Vallejo

Florencia Bonfiglio,
Centro de Teoría y Crítica Literaria, IdIHCS, UNLP-CONICET
Argentina
flobonfiglio@hotmail.com

Resumen:

Con motivo del reciente centenario de *Trilce* (1922) de César Vallejo, nos proponemos revisitarse su radicalidad vanguardista a partir de lo que analizamos como un fenómeno de *descromatización* o transformación del proceso de resacralización del color. La poesía trílce ejerce una ruptura, en efecto, con los usos poéticos vigentes hasta entonces en la tradición moderno-simbolista, cuya respuesta estética a la confiscación moderna del color en el imaginario visual deparara, desde la poesía parnasiana, profusos recursos recromatizadores. Esta ruptura implica una superación de la propia poética de Vallejo anterior a *Trilce*, puesto que el peruano asimila en su primer libro *Los heraldos negros* los usos cromáticos del Modernismo y de la poesía europea desde el Romanticismo, y hasta las transvaloraciones más audaces de la dupla blanco/negro, cuyas operaciones paradigmáticas eran desplegadas por el Simbolismo francés –de Baudelaire al más revolucionario Rimbaud–. En *Trilce* despunta, por el contrario, un proceso de descromatización del imaginario que acompaña la ruptura radical ejercida en los diversos planos del discurso. Como observaremos, con el predominio del claroscuro, el espacio poético de *Trilce* se ensombrece y hasta el yo lírico pierde las estabildades cromáticas, deviniendo un “triste individuo incoloro” con apenas algunos resquicios donde, significativamente, lo *verdeante* o *azulante* resplandece.

Palabras clave: Vallejo; *Trilce*; vanguardias; poesía; colores

Poetry and colour. About *Trilce* (1922) by César Vallejo

Abstract:

On the occasion of the recent 100th anniversary of César Vallejo's *Trilce*, we aim to revisit its radical avant-gardism by looking at what we analyze as a phenomenon of *achromatization* or transformation of the process of resacralization of color. *Trilce*, in fact, leaves behind prevailing poetic uses in the modernist/ symbolist tradition, whose aesthetic response to the modern seizure of color in visual imaginary generated, from Parnassian poetry onwards, profuse recoloring devices. This break implies transcending Vallejo's own poetics previous to *Trilce*, since in his first book *Los heraldos negros* the Peruvian poet assimilates the uses of color dominant in Latin American Modernism and European poetry since Romanticism, as well as the most audacious transvaluations of the black/white dyad, whose paradigmatic realizations were offered by French Symbolism –from Baudelaire to the most revolutionary Rimbaud–. *Trilce* shows, on the contrary, a process of *achromatization* which goes hand in hand with the radical break operated on the diverse levels of lyric discourse. As we will observe, along with the deployment of *chiaroscuro*, the poetic space in *Trilce* darkens and even the lyrical subject loses their color stability, becoming a “sad uncolored individual” with only a few occasions where the *greening* or *blueing* significantly shine.

Key words: Vallejo; *Trilce*; avant-garde; poetry; colors

Fecha de recepción: 30/ 04/ 2023

Fecha de aceptación: 5/ 06/ 2023



A diferencia del primer poemario de César Vallejo *Los heraldos negros* (1919), cuyo título acusa su afiliación con los usos cromáticos de la tradición moderno-simbolista, *Trilce* (1922), el libro más trascendente de las vanguardias latinoamericanas, deviene un poemario descolorido. Sin ánimo de fatigar con catálogos, basta con apuntar que mientras en el primer libro de Vallejo la riqueza cromática es notoria, con algunos poemas que presentan hasta 5 o 6 referencias más bien convencionales al color (profusión que se observa, por ejemplo, en “Deshojación sagrada” o “Fresco”), en *Trilce*, publicado apenas unos años más tarde, el número de menciones cromáticas no llega a 20 en la contabilización total de los 77 poemas que lo integran. La mayoría de estos usos, además, refiere a los mismos limitados colores (azul, verde, amarillo, rosa o rosado), a semi-colores como el gris o a “no colores” como el blanco y el negro. Porque, en efecto, *Trilce* se descolora o más bien convendría decir que se presenta *sin colores*, si atendemos a las distinciones del propio yo lírico que, como sabemos, es siempre un sujeto huérfano, y que, al reclamar, en el poema XXXVIII, que su poesía sea sorbida “en bruto por boca venidera” precisa la condición esencial, constitutiva (o destitutiva¹) y preexistente de sus faltas: “sin dientes. No desdentada” (1996: 216).² La elección de este poema XXXVIII *sin colores* –no descolorido– como entrada a un análisis de los usos cromáticos en *Trilce* es más que reveladora, en cuanto siguiendo la metáfora del *crystal*, es el inédito decir vallejiano que “espera ser sorbido de golpe / y en cuanto transparencia, por boca ve- / nidera que ya no tendrá dientes” el que es visto –¿(post)humana o (post)animalmente?– como “triste individuo / *incoloro*” (*ibídem*, énfasis mío).

Trilce registra el impacto del proceso de pérdida del color en el imaginario moderno que debe ser puesto en relación con el desencantamiento o desmiraculización del mundo, tal como el sociólogo alemán Max Weber definiera el proceso de secularización. La muerte de Dios, pérdida de la fe o “trascendencia vacía” (Hugo Friedrich), temática gravitante en toda la poesía moderna y claramente visible también en el Modernismo hispanoamericano –como bien estableciera Rafael Gutiérrez Girardot (1988)– explica, como propondré, tanto la respuesta recromatizadora o resacralizadora del color en *Los heraldos negros*, en tal sentido continuadora de la tradición simbolista y en particular de los usos más

¹ Sigo aquí la lúcida lectura de Enrique Foffani (1994) de la obra de César Vallejo, que atiende a la condición destitutiva del yo lírico en *Trilce*, según la cual la constitución es, en verdad, siempre una destitución.

² Todas las citas de la poesía de Vallejo corresponden a la edición de su *Obra poética* (1996) coordinada por Américo Ferrari para la Colección Archivos. De aquí en más, cuando se trate de citas de *Trilce*, consignaremos entre paréntesis el número del poema en cuestión y el número de página.



transgresores –de Baudelaire a Arthur Rimbaud–, como la presencia, en *Trilce*, de un mundo “sin luz amor” (XIX, 191), un mundo oscuro, ensombrecido, en que *todos los días se amaneca a ciegas* (LVI), aunque “entre nuestro pobre día y la noche grande”, no deja de intuirse “unánime, el color” (XXX, 203). No obstante la definitiva ruptura establecida con el legado moderno-simbolista en el poemario de 1922 cuyo centenario acabamos de conmemorar, al igual que sucede con otras tantas transformaciones del discurso lírico vallejiano del período, ya en “Espergesia”, poema final de *Los heraldos negros*, se anticipa la *descromatización* de *Trilce*: un escenario en que “la Luz es tísica, / y la Sombra gorda...” (1996: 115) y, por lo tanto, el claroscuro es dominante.

Para observar la singularidad de la operación trícica sobre la percepción cromática, y en particular, lo que puede leerse como figuración del claroscuro –operación vanguardista que en *Los heraldos negros* se anuncia, de hecho, no solo en “Espergesia”–, será necesario retomar primero algunas nociones que he desarrollado en un trabajo previo en torno del fenómeno de resacralización del color en la poesía moderno simbolista,³ observable, como mencioné, en el primer poemario de Vallejo y que será transformado significativamente en *Trilce*.

Este fenómeno que puede denominarse de *recromatización*, comprendido en el marco más amplio del proceso de secularización, consistió en una respuesta resacralizadora a la confiscación moderna del color en el imaginario visual. En efecto, la modernidad o el desencantamiento del mundo (Weber) afectó también la mirada sobre los colores y la visión cromática del mundo social, lo que produjo una correlativa transformación en el imaginario poético. Si la secularización es entendida en términos nietzscheanos como el *crepúsculo de los ídolos*, un ocaso que implica una *transvaloración de todos los valores*, fueron también los colores los que se vieron trastocados –transvalorados– por las nuevas concepciones modernas.

Repasemos un poco la historia. “La Reforma declaró la guerra a los tonos vivos”, declara el antropólogo Michel Pastoureau (2006: 101), quien explica que, además, hacia el final de la Edad Media, el blanco y el negro fueron apartados del mundo de los colores: considerados ya no en cuanto materia, sino según la teoría del color “luz”, el negro fue considerado como la ausencia de esta y, por tanto, como ausencia de color, y el blanco, a la inversa, pasó a ser concebido como la suma de todos los colores (2006: 104). A esta concepción dicotómica del negro como falta frente al valor adquirido por la plenitud del

³ Recupero, en lo que sigue, algunas nociones desarrolladas en “Secularización, poesía y color: del Simbolismo a la Negritud”, mi contribución al libro coordinado por Enrique Foffani, *Secularización y reencantamiento del mundo. Contribuciones a una historia cultural latinoamericana* (Buenos Aires, Katatay, en prensa).



blanco, debe agregarse otro factor histórico determinante para la transformación del blanco y el negro en la pareja de contrarios por antonomasia: la aparición de la imagen grabada y de la imprenta, mientras que en ese mismo momento la Reforma, en nombre de la austeridad, privilegió, como explica Pastoureau, estos dos colores: negro contra blanco, oscuridad contra claridad, una dicotomía antigua, de origen religioso, que en la concepción moderna, bien distante ya de la policromía antigua y pagana, fue afianzada por la ciencia. Los descubrimientos de Isaac Newton sobre la composición del espectro del arco iris excluyó efectivamente al blanco y al negro, relegándolos a un mundo aparte de aquel de los colores.⁴

Más cercanos ya al fenómeno que nos interesa, es el mismo Pastoureau quien proclama que a partir del siglo XIX “¡es el mundo sin colores!”; la fotografía (en sus principios monocroma, como luego también lo serán el cine y la televisión) pasará a reproducir la representación en blanco y negro que daban los grabados, y acabará por familiarizarnos con esta oposición (2006: 105). En efecto, la sociedad industrial capitalista o, para ser más precisos, el imaginario visual sobre el mundo moderno, pasará a ser visto en blanco y negro, transformando la representación más veraz, objetiva y seria de lo real – en cuanto representación técnica avalada por la ciencia– en una captación en blanco y negro. Esta representación (multiplicada por la prensa) impregnó de tal modo la imaginación que incluso se podría decir que el mundo histórico en su totalidad pasó a ser visto en blanco y negro –de allí el asombro de los viajeros románticos al descubrir que los templos griegos eran de colores (Pastoureau 2006: 108)–.⁵ La retracción del color en el imaginario social explica también que los más importantes íconos de la modernidad occidental, como el tren, sean negros, o que el oscuro hierro y el transparente vidrio fueran los materiales favorecidos en sus monumentos emblemáticos, del Crystal Palace a la Tour Eiffel. La misma producción (y explotación) del mundo industrial-capitalista se imagina en blanco y negro (o en la gama del gris del que participan), mientras el mundo secular es vaciado –solo en apariencia– de todo misticismo cromático.

El arte y la literatura, y en particular, la poesía francesa del Parnaso al Simbolismo, respondió a este proceso con una resacralización del color –el culto del azul/ “*azur*”, de

⁴ Como aclara Pastoureau, no siempre la pareja blanco-negro fue dominante, ni tampoco universalmente. “Las parejas rojo-blanco y rojo-negro se perciben como contrastes más fuertes en Oriente, y lo han sido a veces en Occidente” (Pastoureau lo ejemplifica con el juego del ajedrez, que solo desde el Renacimiento en Europa cambió las piezas –antes rojas y negras, o rojas y blancas– al contraste blanco-negro actual) (2006: 103).

⁵ Más allá del imaginario visual dominante desde entonces, Pastoureau sostiene que, en efecto, en Europa occidental hay menos abigarramiento de color en comparación con Asia, África o América del Sur (cfr. 2006: 124).



origen católico, provenía ya del Romanticismo–, y con una exacerbación materialista y sensual incluso de los relegados blanco y negro. Esta autonomización de la imaginación poética respecto del proceso de racionalización corre paralela a la abstracción creciente del arte visual que, como ha explicado Fredric Jameson (*The Political Unconscious*) no sólo expresa la separación de la vida cotidiana sino que constituye una compensación utópica para todo lo perdido con el desarrollo del capitalismo: el lugar de la calidad en un mundo crecientemente cuantificado, el lugar del sentimiento y lo arcaico frente a la desacralización del sistema de mercado, el lugar del color puro y la intensidad entre el gris de la extensión mensurable y la abstracción geométrica (2002: 225, mi trad.). La fragmentación, en efecto, que desencadenó la autonomización de las funciones cuantificadoras e instrumentales de la psique, resultó a su vez en una autonomización de las funciones arcaicas y los sentidos mismos, en particular el de la vista, y así, como explica Jameson, la percepción sensual fue reorganizada para producir sus propios objetos, estos mismos resultado de un proceso de abstracción y reificación.⁶ Este fenómeno fue “la precondition de la emergencia de géneros como el paisaje, en que la visión de un objeto de otra manera (o por lo menos tradicionalmente) sin sentido –naturaleza sin gente– comienza a ser una actividad autolegitimante”, o del estilo impresionista, que “ofrece el ejercicio de la percepción y la recombinación perceptiva de los datos sensorios como fin en sí mismo” (Jameson 2002: 218, mi trad.). El poema “Correspondances” de Baudelaire, en que perfumes, colores y sonidos terrenales y profanos se responden, quizá sea el ejemplo más paradigmático de esta operación resacralizadora, desplegada de modo eficaz a través del recurso de la sinestesia. Pero por supuesto que la secularización como *Götterdämmerung* o crepúsculo que deja al mundo sin colores, mientras profana y vacía de trascendencia la dupla blanco/negro, fue la precondition para muchísimas otras obras que privilegiaron el valor cromático de la imaginación poética e hicieron del color un recurso estético autosuficiente, desde la “Sinfonía de la nieve” (1848) de Théodore de Banville y la más famosa “Sinfonía en blanco mayor” (1849) de Théophile Gautier, que inspirará a su vez las damas prerrafaelitas pintadas por James Whistler, hasta las famosas “Vocales” coloridas de Arthur Rimbaud. Todos ellos, sin duda en la senda de J. W. von Goethe y su *Teoría de los colores* (Zur

⁶ Jameson nos recuerda que Friedrich Schiller y Adam Smith fueron los primeros teorizadores de la división del trabajo ocurrida dentro de la psique, por la cual las funciones racionales, cuantificadoras, se vuelven dominantes. Así, un nuevo modo de desarrollo desigual se perpetúa en que los avances técnicos de las primeras (por ejemplo, reproducción y desarrollo de mentalidades científicas) acarrear el subdesarrollo sistemático de poderes mentales arcaicos –la represión de lo estético en los Estados Unidos industrializados y la represión relacionada de los sentidos culinarios, la libido gastronómica, de Gran Bretaña y los Estados Unidos son ejemplos obvios, según Jameson (2002: 217)–.



Farbenlehre, 1810), supieron valorar la importancia del color desde el punto de vista simbólico y sus propiedades espirituales –incluso místicas–, restituyendo los sentidos más arcaicos –más enigmáticos y sugestivos–, ajenos por supuesto a las aproximaciones físicas aportadas por la ciencia.

“El color puede, efectivamente, considerarse transgresor”, afirma Pastoureau (2006: 108). Sin embargo, este proceso de recromatización fue tan influyente sobre las artes decorativas, la moda y el mobiliario que el color se convirtió también en un plus estético para los objetos utilitarios, y fue crecientemente consumido –gracias al comercio colonial– tanto en el vestuario como en los lujosos interiores burgueses. (No por azar, el muy conocido estudio de Goethe *Zur Farbenlehre* fue también precursor de la actual psicología del color, tan determinante en las ramas del diseño, la publicidad y el marketing). En este marco más amplio de resacralización del color, en que también la poesía del Parnaso respondió a la demanda de una belleza sensorial, solo algunos poetas, como Baudelaire y Rimbaud, ejercieron una operación verdaderamente transgresora sobre los valores cromáticos y, en particular, sobre la oposición jerárquica blanco vs. negro. En efecto, frente a los “juegos florales” políticamente correctos, en sus *Flores del mal* Baudelaire produjo una transvaloración del negro, jerarquizándolo sobre el blanco y abismándose en la negrura. En la obra de Rimbaud, su transgresión de los usos y valores cromáticos no solo respondió al “largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*”, según su tan citada carta a Paul Demeny (1972: 251, mi trad.). Además de las –incluso lúdicas– transmutaciones rimbaldianas del color –“Vocales” fue para algunos una broma– Rimbaud anunció una *negritud* revolucionaria, pues volvió visible aquello que la sociedad burguesa blanca mantenía oculto: la asociación simbólica entre, por un lado, el color (*noir*), con su historia mística y religiosa asociada al mal, lo maligno y lo maldito desde la Antigüedad pagana y a través del Cristianismo, y por el otro, la categoría moderna, racial y colonial, de *nègre* asignada a los africanos.⁷

Ya en el contexto de las vanguardias, y en el escenario de la Gran Guerra a la que fue a luchar como voluntario, el nicaragüense Salomón de la Selva dará testimonio de su existencia colorida en el mundo gris de Londres en un poema incluido en *El soldado desconocido*, publicado el mismo año de 1922 de la aparición de *Trilce*,

⁷ Remito al ya mencionado “Secularización, poesía y color: del Simbolismo a la Negritud” para una mayor profundización del tema. Como allí sostengo, Rimbaud dislocó la categoría de “raza inferior” asociada al *noir*, un color revelado por su poesía en el interior mismo de esa Francia presuntamente blanca pero llena de buscadoras de piojos y hambrientos niños “negros” (“Les effarés”).



Mi traje azul claro, de lana,
cómodo como el de un mandarín chino,
y mi corbata roja, símbolo de sangre derramada,
dan color a las calles de Londres.
Un pedazo de cielo, algo divino,
se aburre monstruosamente en la metrópoli del mundo.
("Convaleciente": 67).

También César Vallejo, como anticipé previo a este necesario *excursus*, asimiló en *Los heraldos negros* tanto los usos más convencionales resacralizadores del color, legado del Modernismo latinoamericano en cuanto asimilación crítica de las corrientes europeas, del Romanticismo al Parnaso y al Simbolismo –de allí la variedad cromática rastreable en el libro–, como las transvaloraciones más audaces de la dupla blanco/negro: recordemos, además de las “violentas flores negras” de “Heces” (1996: 46) o el “pezón negro” y “rosas negras” de “El palco estrecho”, en la línea baudelairiana, el uso más simbólico y gramaticalmente más vanguardista de las “blancuras por venir” en “Idilio muerto” (1996: 72).

Sin embargo, y según también adelanté, del mismo modo en que conviven en *Los heraldos negros*, como la crítica de Vallejo tempranamente estableciera (cf. entre otros, Ferrari), la poética moderno simbolista y un tono o estilo más personal que anuncia el vanguardismo singular de *Trilce*, en el primer poemario puede ya observarse, junto con el estetizante cromatismo, un proceso inverso de descromatización. Este se registra, por un lado, al cotejar versiones previas de algunos poemas con su reescritura para su publicación en *Los heraldos negros*: véase, por ejemplo, el colorido “Mayo”, publicado anteriormente como “Mayo azul” en *La Reforma* (cf. Vallejo 1996: 118), donde también aparecieran “Nocturno” transformado luego en “Nochebuena” y los dos primeros sonetos del “Terceto autóctono”, cuyas revisiones redujeron asimismo el uso del color.⁸ Por otro lado, este proceso de descromatización se vuelve explícito a través de inéditas adjetivaciones que aluden a esa falta o vacancia de color. Así aparece la ya tan vallejana “araña *incolora*” en el poema “La araña”, al que le sigue el vanguardista “Babel”, sobre el cual una lectura metapoética puede leer en el “Dulce hogar sin estilo, fabricado/ de un solo golpe y de una sola pieza/ de cera *tornasol*” (1996: 38, énfasis mío) la poesía de color tornadizo, cambiante

⁸ Por ejemplo, en el titulado “Nocturno”, aparecido en *La Reforma* (14-04-1916), el último verso rezaba “en la gracia rosa del templo de Amor”; la frase adverbial fue reemplazada por “que ha nacido el niño-jesús de tu amor” en la reescritura del poema, bajo el nuevo título de “Nochebuena” (cf. Vallejo 1996: 26-27).



y ambiguo, o la poesía incolora, translúcida o transparente como el cristal de ese sujeto (¿u objeto?) que es visto como “triste individuo/ incoloro” en *Trilce* XXXVIII, pero que habilita a pensar en un color inédito, *en potencia* o por venir.

“Y crome y no sea visto” (*Trilce* V, 174)

Lo cierto es que en *Trilce* desaparecen los colores o, mejor dicho, la mayoría de las veces estos dejan de ser nombrados de modo convencional o conforme a los usos habituales, utilitarios o superfluos de la vida moderna. En lugar del colorido y estable interior burgués como zona de confort, en *Trilce* la cocina está a oscuras (XXVIII, 201) o se amanece lloviendo, sobre un “mal asfaltado oxidente de muebles hindúes” (LXIII, 249). Porque el mundo se ha ensombrecido y Occidente se corroe, pierde sus tonos y sus colores; apenas se perciben los contrastes día y noche, luz y oscuridad, que es la oposición más antigua, anterior a la existencia de la modernidad con sus luces eléctricas que todo lo dejan ver y que ha permitido desarrollar el sentido de la vista y la cultura visual de modo pasmoso. En el mundo andino de *Trilce*, en cambio, “da las seis el ciego Santiago, / y ya está muy oscuro” (III, 172), la Madre que da (a) luz – “mamá toda claror” – ha muerto (LII, 234) y el yo lírico se encuentra, además, encarcelado, confinado entre “cuatro paredes albicantes” (XVIII, 190). Como en los claroscuros barrocos, en esos espacios “donde se acurrucan los rincones” el blanco deja de ser blanco y es nombrado, más de una vez, como claridad “albicante” (LVI, 238). Al igual que en la poesía del provinciano Rimbaud, según la lúcida lectura de Lévy-Strauss, en *Trilce* la luminosidad se abre paso sobre el cromatismo o, más precisamente, se plantea “la oposición de lo claro y lo oscuro (que se tiene por arcaica) antes de la luminosidad y de la tonalidad, como parece ocurrir en diversas culturas exóticas...” (Lévy-Strauss 2018). Así, pues, el yo lírico es “el alto más negro de los ápices” en esa cárcel “donde solloza la sierra del alma” (LIV, 236) y donde está ausente “ese bueno del Sol que, al morir de gusto, / lo desposta todo para distribuirlo, / entre las sombras...” (XXXIX, 217). En tal escenario de claroscuro, *Trilce* XXXIX despliega una deformante pintura barroca en donde la figura del “clown trapeceista” (cf. Foffani 1994) emerge de la oscuridad, clara y tiernamente auto-paródica:

Quién ha encendido fósforo!

Mésome. Sonrío

A columpio por motivo.

Sonrío aún más, si llegan todos

a ver las guías sin color



y a mí siempre en punto. Qué me importa

(XXXIX, *ibídem*)

En correspondencia con este poema donde “Llama con toque de retina / el gran panadero” con su “tibio valor innegable / horneado, trascendente.” (XXXIX, *ibídem*), en *Trilce* II, la primera composición carcelaria del libro, también se intuye el “claro día” porque los “[g]allos cancionan” (II, 171). En estos espacios cerrados donde acecha lo oscuro, junto con el oído –entre “tímpanos alucinados” (XLVIII, 229)–, la memoria activa el gusto, el tacto y el olfato; emerge entonces la tibieza del pan, la “olorosa verdad tocada en vivo” (XXX, 203), “el redoblante policial, / [...] de membrana a membrana, tas/ con/ tas” (XLI, 219). El yo lírico de *Trilce*, “fósforo y fósforo en la oscuridad, lágrima y lágrima en la polvareda” (LVI, 238) pasa a sentir con sus sentidos más arcaicos, aquellos más relegados por el mundo industrial y “civilizado” en su presunta marcha hacia el Progreso: “Pero, eso sí, los aros receñidos, barreados. / La salud va en un pie. De frente: marchen!” (XXXIX, 217).

Como sabemos, las expresiones populares asimilan la buena salud al buen color, e incluso Vallejo parecía aludir a esto en su poema “Dios” de *Los heraldos negros*: “Pero yo siento a Dios. Y hasta parece / que él me dicta no sé qué buen color.” (1996: 104). Pero ya en “Espergesia” la enfermedad de Dios se correspondía no solo con el nacimiento del yo lírico vallejiano sino también con la tisis de la luz, por la que la sombra engorda y los colores ya no son vistos como tales. *Trilce* radicaliza esta pérdida y apenas nombra la paleta cromática tan presente en *Los heraldos negros*; el naranja, el celeste, el púrpura y el rojo desaparecen y “La Muerte de rodillas mana/ su sangre blanca que no es sangre”, tal como reza el poema XLI. Vallejo profundiza los contrastes blanco/negro y los claroscuros descoloran los objetos, cuya percepción cromática se vuelve extraña y mudable, sometida al paso del tiempo, y por lo tanto, quizá, presentándose más humana en cuanto sometida a la caducidad de la vida sin trascendencia: “lácteo hoyuelo” (XXIII, 195), “[r]ubio y triste esqueleto” (XXVII, 200), “canas tías”, “tordillo retinte de porcelana” (XXVIII, 201), “viudas mitades cerúleas” (LXXI, 257), “cárdenas cintas” (XXVI, 198), “la griega sota de oros tórnase / morena sota de islas, / cobriza sota de lagos” (XXVI, 199). Como la cera *tornasol* de *Los heraldos negros*, los objetos pierden en *Trilce* la seguridad dupla de la Armonía y también la estabilidad del color, “aurigan orinientos índices / de moribundas alejandrías, / de cuzcos moribundos. [...] Así envérase el fin, como todo” (XXVI, *ibídem*); quedan entonces “las blancas hojas/ de las partidas” (XLIX, 230) y la “Filosofía de alas negras” (LXIX, 255).

Sin embargo, y para concluir, en *Trilce* este humano, demasiado humano yo lírico caído en la arbitrariedad de la existencia (“[A]quel no haber descolorado por nada” (IV, 173)



y cuyo traje “turbio de injusticia” podría lavar su “lavandera del alma” (VI, 175) no abandona del todo la esperanza, que es lo único que le queda a los pobres –como sabemos, lo último que se pierde–. Por eso Vallejo figura la esperanza –así como la espera– en el popular verde, uno de los pocos colores que pervive y vivifica “verdeante” (XXXVI, 212), porque el yo lírico tiene “pues derecho a estar verde y contento y peligroso...” (LXXIII, 259). En cuanto color que el código vanguardista parece emplazar como símbolo de la *futuridad* –marca clave de la nueva poesía según la acertada teorización de Jorge Monteleone (1989)– el verde, asociado en el imaginario popular a la transformación, el vigor, la juventud, la libertad, la fortuna,⁹ manifiesta en *Trilce* su sintonía con una época en que aún se apuesta a la utopía moderna de un mundo mejor y la posibilidad de nuevos comienzos. Contemporáneo del “dadme un bello naufragio verde” del *Altazor* de Vicente Huidobro, del “*Caballo verde para la poesía*” de la revista de Pablo Neruda y del “Verde que te quiero verde” de Federico García Lorca, estos usos acusan, además, la creencia en el poder transformador del lenguaje poético.¹⁰ No por azar, en “Las jitanjáforas”, el genial Alfonso Reyes detectará este impulso demiúrgico en la lírica de vanguardia motivado precisamente por el sugerente “verdehalago” del cubano Mariano Brull, que con el antecedente del “fragante” *verdegay* de Tirso de Molina, llevará sensualmente “[P]or el verde, verde / verdería de verde mar” (1952: 157) a infinitos juegos jitanjáforicos de naturaleza encantatoria.

En *Trilce*, donde “todo duerme horrible mediatinta” (LXIV, 250), resplandecen, entre los pocos colores percibidos, el potente y enérgico verde junto con el alegre amarillo y el simbólico azul del ideal, cuyo valor aurático en la tradición poética Vallejo nunca dejará de honrar. En efecto, “¡CÓMO NO VA A PODER! / [su lavandera] azular y planchar todos los caos” (VI, 175). Al igual que otros componentes emblemáticos de *Trilce* como el habla

⁹ El verde, como resume Pastoureau, representa todo lo que se mueve, cambia y varía; es el color del vigor, la juventud, la esperanza, la libertad, la permisividad, la suerte, el azar, el juego, el destino y la fortuna; también es el color del infortunio y la inmadurez. En efecto, en su dimensión negativa suscita inquietud; los malos espíritus, demonios, dragones, serpientes y otras criaturas maléficas suelen representarse en tono verdoso. Como sabemos, el verde evoca la naturaleza y la limpieza (junto con el blanco), de allí su asociación con la ecología y la salud. Sin embargo, como aclara Pastoureau esta asociación es moderna y romántica, ya que antes la naturaleza se pensaba a partir de los cuatro elementos; el verde, además, era el color del desorden y la transgresión (cf. Pastoureau y Simonnet 2006: 65-77).

¹⁰ Sin embargo, cabe señalar que, en el contexto de las vanguardias artísticas, el movimiento alemán de la Bauhaus, el cual se destacó por sus estudios y experimentaciones del color, más bien relegó el verde como consecuencia de su adscripción a la teoría seudo científica de los colores primarios y secundarios, vigente desde el siglo XVIII. Como bien apunta Pastoureau, esta teoría influyó en el arte del siglo XIX y XX “hasta el punto que muchas escuelas pictóricas decidieron trabajar exclusivamente con los colores primarios y, eventualmente, con el blanco y el negro” (2006: 74). En efecto, artistas como Mondrian y el arte y el diseño de la Bauhaus, en la búsqueda de un lenguaje visual claro y simple basado en los tres colores primarios (azul, rojo, amarillo), rebajaron a segundo rango colores como el verde que, como vimos, refulgieron por contraste en tanta poesía de vanguardia.



coloquial, los recuerdos serranos y la lengua materna, son esos sencillos y singularísimos resquicios de color *verdeantes* o *azulinos*, *azulantes* (cf. LII) donde, con “lentas ansias amarillas de vivir” (XLIV, 222), el *triste individuo incoloro* busca, y a veces parece que encuentra, su punto de apoyo.

Bibliografía

- De la Selva, Salomón (1971) [1922]. *El soldado desconocido*, San José, Costa Rica, E.D.U.C.A. (2ª ed.).
- Foffani, Enrique (1994). “De la constitución del sujeto en *Trilce*”. Cornejo Polar, Jorge y Carlos López Degregori (eds.), *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional* (agosto 25-28 de 1992), Lima, Universidad de Lima-ViceRectorado. Tomo I: 133-144.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1988). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, Fredric (2002) [1981] *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, London/ New York, Routledge.
- Lévi-Strauss, Claude (2018). “De sonidos y colores”, trad. de Valeria Joubert y Ricardo Ibarlucía, adaptación y edición de Juan Arabia, *Buenos Aires Poetry*, disponible en: <https://buenosairespoetry.com/2018/04/08/de-sonidos-y-colores-claude-levi-strauss/>
- Marramao, Giacomo (1998). *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*. Trad. de Pedro Miguel García Fraile, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.
- Monteleone, Jorge (1989). “La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana”, *Cuadernos de Literatura. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, número 4, Universidad Nacional del Nordeste, Chaco. Disponible en: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/clt/article/view/3301>
- Pastoureau, Michel y Dominique Simonnet (2006). *Breve historia de los colores*. Trad. de María José Furió, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós.
- Rimbaud, Arthur (1972). *Œuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Reyes, Alfonso (1952). “Las jitanjáforas”, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada: 157-193.
- Vallejo, César (1996). *Obra poética*, edición crítica de Américo Ferrari, Madrid-París-México-Buenos Aires-San Pablo-Río de Janeiro-Lima, ALLCA XX. Col. Archivos (2ª ed.).

