



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma  
Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022, 19-54  
ISSN: 2663-9254 (En línea)  
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5312

## Presentación y representación en *Trilce*: camino de casa entre vanguardias

Presentation and representation in *Trilce*: home path through Avant-Gardes

ALAN SMITH SOTO

Boston University

(Massachusetts, Estados Unidos)

aesmith@bu.edu

Scopus ID: 55740301300



### RESUMEN

Escrito y revisado entre 1918 y 1922, *Trilce* comparte y devora el fundamental tropo vanguardista: desistir de la representación mediante la opacidad del signo, protagonista ahora de su propia presencia, liberado del ancilar oficio mimético. Ante los discursos críticos y creativos de ese momento —en las artes literarias, plásticas y musicales—, destacamos la trayectoria de la andadura suelta y resuelta de César Vallejo.

**Palabras clave:** César Vallejo; *Trilce*; vanguardias.

**Términos de indización:** literatura latinoamericana; crítica literaria; análisis literario (Fuente: Tesauro Unesco).

## ABSTRACT

Written and revised between 1918 and 1922, *Trilce* shares and devours the fundamental avant-garde trope, which eschews representation through the sign's own opacity, now protagonist of its own presence, freed from the ancillary duty of mimesis. Against the critical and creative discourses of that time—in the literary, plastic and musical arts—, this study considers Vallejo's own resolute direction.

**Key words:** César Vallejo; *Trilce*; Avant-Garde.

**Indexing terms:** Latin American literature; literary criticism; literary analysis (Source: UNESCO Thesaurus).

**Recibido:** 17/10/2022

**Revisado:** 14/11/2022

**Aceptado:** 21/11/2022

**Publicado en línea:** 26/12/2022

**Financiamiento:** Autofinanciado.

**Conflicto de interés:** El autor declara no tener conflicto de interés.

## 1. INTRODUCCIÓN

«Quiero que me haga el favor de averiguar por la dirección de Guillermo de Torre, el poeta. La que tenía yo antes se me ha perdido. Me interesa. Cuando más pronto, mejor. Le agradeceré mucho» (Vallejo, 2011, p. 141). Estas palabras de César Vallejo, en carta dirigida al pintor peruano Carlos Quizpez Asín, fechada en París, el 7 de abril de 1925, revelan el interés muy vivo que el poeta tenía por conocer a Guillermo de Torre, a quien ya, sin duda, había conocido. La vehemencia de esta petición a Quizpez Asín, como quien quiere reencontrar una pertenencia valiosa perdida, delata la fuerza con que Guillermo de Torre ya había hecho impacto en la sensibilidad de Vallejo. ¿Dónde había ocurrido ese encuentro inicial? Sin duda alguna, en las páginas de la sevillana revista *Grecia*, publicación vanguardista, que llegaba a Lima entre los años 1919-1920, y que, con toda probabilidad, según consenso de la crítica (Hart, 2013, p. 96)<sup>1</sup>,

---

1 Roberto Paoli indica:

Los críticos han polemizado mucho sobre los modos, la extensión y los límites, además del tiempo, en que Vallejo estuvo bajo el influjo de la estética (o de la «antiestética») novísima; pero por lo que se refiere al tiempo, aun por el testimonio externo de Espejo, está claro que este se hizo sentir en las correcciones de *Trilce*, entre 1920 y 1921. Es probable que los fermentos dadaístas llegasen a Lima en aquellos años a través de las revistas españolas *Grecia* y *Cervantes* (1981, pp. 42-43).

Por su parte, Jorge Cornejo Polar apunta: «no hay ningún texto poético de Vallejo en que aparezcan huellas de la estética o de las prácticas futuristas» —veremos que esto se puede discutir—, y sigue:

En cuanto al dadaísmo (que nace en Berna en 1916 por obra del rumano Tristan Tzara y un grupo de artistas), la situación es menos clara. Cabe la posibilidad, por una parte, de que Vallejo haya leído información acerca del dadaísmo en las revistas españolas *Grecia* y *Cervantes*, de las que se sabe con certeza que llegaban al Perú. Pero seguridad absoluta no hay (1991, p. 77).

A su vez, Cornejo Polar aduce la aseveración de Xavier Abril: «Persuadido estoy de que fue la lectura del famoso poema “Un coup de dés”, traducido por

llegó a las manos de César Vallejo en el período exacto en que escribía su *Trilce*, cuando corría el peligro de cuatro paredes implacables.

No sería hasta la «primavera parisina de 1926», en palabras del propio Guillermo de Torre, que los dos poetas se conocieron personalmente, por iniciativa del poeta español, quien narra:

Frecuentaba yo entonces a varios poetas hispanoamericanos en París, entre otros, el guatemalteco Cardoza y Aragón, el dominicano Hernández Franco. En manos de alguno de ellos había yo visto un ejemplar de *Trilce*, hallazgo excepcional, puesto que el autor cuidó más bien de ocultar los ejemplares que de hacerlos llegar en Madrid a las pocas revistas y personas que allí nos interesábamos por las nuevas expresiones de la poesía hispanoamericana. Aquí tenemos ya un primer rasgo para la caracterización de Vallejo y su mundo: al pronto se esquivaba, erigía piedras andinas ante las miradas del prójimo. Reflejamente, mi inicial sensación ante *Trilce* fue la de hallarme ante un muro opaco; las hendiduras, las posibles brechas de acceso o penetración no eran perceptibles al primer contacto [—como si de Sacsayhuamán se tratara—]; tampoco mediante el asedio cauteloso. Era menester atisbar la revelación, algún paso de luz, como el que se abre hacia las páginas finales del libro, para entrar en la prisión de Vallejo, en la cárcel real donde había estado, en la cárcel de símbolos donde seguía recluso; no por supuesto, una *Cárcel de amor* como la cuatrocentista de Diego de San Pedro, ni tampoco transparente como la del Arcipreste de Hita, sino una cárcel de dolor y desintegración, donde su sensibilidad se daba de cabezazos contra los muros y su canto se desarticulaba en malestar ontológico y protesta cósmica. ¿Amargura, humor

---

Rafael Cansinos-Assens con el título de “Una jugada de dados” y publicado el mes de noviembre de 1919 en la revista madrileña *Cervantes*, la que determinó la transformación poética de César Vallejo» (1958, p. 21).

negro, misterio indígena? Todo eso y algo más, a través (o sin llegar a atravesarla) de una elocución abrupta, de un tejido verbal que se negaba a ser retórico, sin pretender tampoco convertirse en sistema antiliterario.

¿Era posible entonces, por aquellos días, ver más claro en él? ¿La persona agregaba interlíneas a la obra? «¿Por dónde anda Vallejo?», pregunté a los amigos antes nombrados. «Está aquí en Paris», me dijo Hernández Franco. «Pues vamos a verle». Y fue así como una tarde subí a un piso de la Avenue de l'Opera a cierto Bureau des Grands Journaux Ibero-Americains. [...].

¿Cómo era el hombre? Difícil es restituir rasgos veraces a distancia, cuando tantos rostros y días y ciudades se superponen en el recuerdo de quien ha atravesado ya muchos. Había en Vallejo esa «inocencia candorosa» que ha visto bien Larrea, pero oculta tras una máscara algo dura: la de su «pathos» indígena, difícil en el primer momento de traspasar, llegando al trasfondo puro, más allá del mestizaje sufrido. «Mineraloide», incaico, andino —se ha dicho—. Palabras de simple aproximación a su verdad natural, salvo la última, muy genérica también, pero que revela la raíz de su sustancia étnica, expresa la sacudida sísmica de cordillera que vierte la lava, el torrente desflecado de sus versos como en la juntura de un finalizar borrascoso y un recomienzo luminoso. Pero este tránsito solo se operaría más tarde, al pasar de *Trilce* a los *Poemas humanos* (1960, pp. 45-47).

Es reconfortante saber que un poeta tan difícil y oscuro como Guillermo de Torre también tuviera su momento de frustración al tener contacto con *Trilce*. Guardemos para más tarde esa imagen de «cárcel», y dejemos que el poeta español nos lleve de la mano al inicio de nuestro recorrido, a su propia voz en aquella revista sevillana, a la vanguardia de esos años, que Vallejo conocía, y también a la vanguardia que no pudo conocer. El recorrido de nuestra presentación será el siguiente: primero, presentaremos textos de *Grecia*, que creemos tienen una especial relevancia

para la creación de *Trilce*; luego nos iremos a Rusia —a la que Vallejo no llegaría hasta algunos años más tarde—, una Rusia caracterizada por su radical desordenamiento en el terreno del arte en la Europa de la Primera Guerra Mundial, trastorno productivo y desconocido en su momento no solo por Vallejo, sino, prácticamente, por el mundo entero, debido al aislamiento de ese país en años de enorme y transformadora convulsión. Finalmente, consideraremos algunos aspectos de *Trilce*, según se perfilan delante de esos telones de fondo.

## 2. REVISTA GRECIA

Si bien, como vimos, la crítica vallejiiana ha señalado que esta revista lanzada en Sevilla, junto con la madrileña revista *Cervantes*, llegaba a Lima, y que, muy probablemente, fue leída por Vallejo, nos ha parecido oportuno analizar algunos ejemplos concretos de los textos que en ella se publicaban, para, de esa manera, empezar nuestro recorrido trilceano con verdadero conocimiento de causa de los posibles estímulos, notables coincidencias o provocaciones que nuestro autor muy bien pudo haber experimentado en esas páginas.

Esta revista fundamental para la expresión de la vanguardia española se publicó en Sevilla entre el 12 de octubre de 1918 y marzo de 1920; a partir del número 43 (1 de junio de 1920), se publica en Madrid, con una imagen en la cubierta, ya no de la ánfora griega, que había sustituido en su momento a una dama griega, sino con una xilografía de Norah Borges, hermana de Jorge Luis Borges y futura esposa de Guillermo de Torre. Su último número (50) lleva la fecha 1 de noviembre de 1920.

En la página 20 del número 16 (20 de mayo de 1919), aparece el siguiente poema de Guillermo de Torre:

## Friso ultraísta

FILM.

Un clamor concéntrico,  
estremece a los espectadores,  
de nervios velivolantes,

y en el vértice multiédrico  
del lumínico haz triangular,  
se refractan miles de miradas dardantes.

¡Oh el vibrar múltinime de la pantalla cinematográfica!

Cabalgata de figuras adamas,  
poseas del vértigo giróvago,  
en las praderas equinocciales.

## ANTENAS

Horizontes paróxicos.  
Subterráneas locomotoras.  
Constelaciones de aviones.  
Sierpes de automóviles.  
Ramilletes de hélices.

## LLAMARADAS

¡OH, EL INEFABLE VÉRTIGO VIBRACIONISTA!

Interferencias de gestos antagónicos,  
pasiones auríferas

y complotos sangrientos.

¡HURRA POR EL  
FILM  
NORTEAMERICANO!

Un haz de fibras convulsivas,  
culmina en vértigo dinámico  
la epopeya de la objetividad!...

Franjas multicromas se expanden:  
Persecuciones. Incendios.  
Tiros. Salvamentos.

(A un ángulo penumbroso  
la incolora dellicuescencia  
—besos, trucos y claros de luna—  
del film italo y francés.)

El simultaneísmo accional

CARAVANA multiplica las diplopias.  
CINEMÁTICA

y las sensaciones dinámicas

se inmovilizan unánimes

ante el objetivo fotográfico.

GUILLERMO DE TORRE.

Poema de Guillermo de Torre en *Grecia*, núm. 16.

Fuente: De Torre (1919a).

El título del poema, «Friso ultraísta: film», ya cuenta con la publicación del primer manifiesto ultraísta, pocos meses antes, en otoño de 1918, en la revista *Cervantes*, y reproducido también en la página 11 del número 11 (15 de marzo de 1919) de la revista *Grecia* con el título «Un manifiesto literario»:

## Un manifiesto literario



Es aquí el manifiesto donde la más entusiasta representación de la juventud literaria madrileña, hace constar su fé en el nuevo arte, iniciado en España por el maestro Rafael Cansinos-Asséns, y que, bajo el nombre conquistador de «Ultra», viene a ser como una aurora en medio de la decadencia novecentista.

Nj que decir tiene que, como todo lo que es rebelde y es moderno, cuenta con nuestras más sinceras simpatías.

### ULTRA.

Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que por eso creen tener un valor pleno de afirmación, de acuerdo con la orientación señalada por Cansinos-Asséns en la entrevista que en diciembre último celebró con él X. Bóveda en *El Parlamentario*, necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria; el novecentismo.

Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y pro-

claman la necesidad de un *ultraísmo*, para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española.

Para esta obra de renovación literaria reclaman, además, la atención de la Prensa y de las revistas de arte.

Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político.

Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista que llevará este título de *Ultra*, y en la que solo lo nuevo hallará acogida.

Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores.—*Xavier Bóveda*.—*César A. Comet*.—*Fernando Iglesias*.—*Guillermo de Torre*.—*Pedro Iglesias Caballero*.—*Pedro Garfias*.—*J. Rivas Penedas*.—*J. de Aroca*.

Manifiesto literario en *Grecia*, núm. 11.

Fuente: Bóveda et al. (1919).

Como vemos, el manifiesto es parco en detalles formales, limitándose a expresar el deseo de la renovación por parte de la juventud que empezaba entonces a escribir poesía, entre los cuales figura Guillermo de Torre. Más que una exposición de principios formales, es una afirmación de pertenencia a una comunidad, la exposición de un lugar de encuentro (de hecho,



este manifiesto se redacta en un café madrileño por el grupo que firma) y una membresía comparable en su radicalidad a una formación militar. Se trata, como los diversos manifiestos vanguardistas en Italia, Francia y Rusia, de articular un «nosotros». Vale la pena subrayar el origen político y hasta bélico del género «manifiesto» —género que rivalizará con la poesía misma como signo expresivo de esa generación<sup>2</sup>—, genealogía que se transparenta en esta llamada a la acción programática de Pedro Garfias, «La fiesta del Ultra», publicada en las páginas 9 y 10 del número 19 de *Grecia* (20 de junio de 1919), que recuerda a una formación de hoplitas:

---

**¡Ha llegado ya nuestra hora! Y yo os pido pureza y rebeldía y unión. Hagamos más fuerte nuestro abrazo contra todo lo antiguo; formemos el cuadro, que oponga a todas partes lanzas agudas y rostros airados. Y seamos inexorables, impiadosos, crueles...**

Extracto de «La fiesta del Ultra», de Pedro Garfias, en *Grecia*, núm. 19.  
Fuente: Garfias (1919).

---

2 Anna Lawton reseña:

Vladimir Markov states, «Marinetti... raised theoretical declaration to the level of a work of art, and in fact overshadowed with his own manifestoes even the best of his poetry and prose» [En *Manifesty i programmy russkikh futuristov*, 1967, p. 5]. [...] [Marjorie] Perloff comments: «To give one's text "the form of Manifesto" ... was to create what was essentially a new literary genre, a genre that might meet the needs of a mass audience even as, paradoxically, it marks the transformation of what had traditionally been a vehicle for political statement into a literary, one might say, a quasi-poetic construct» [En *The Futurist Moment*, 1986, pp 81-82] (2005, p. 4, nota 7).

Volvamos ahora a considerar el poema de Guillermo de Torre. Lo primero que salta a la vista —todos aprendieron pronto la lección caligramática de Apollinaire— es la dispersión de los signos lingüísticos en el espacio de la hoja para crear un tipo de simultaneidad semántica, homenaje consciente o no al cubismo plástico que ocupaba entonces un lugar hegemónico en la pintura nueva, que pretendía —a lo largo y lo ancho del rectángulo del lienzo— representar el mismo lugar temporal con una multiplicidad de lugares en el espacio. En un gesto metapoético, el mismo poema acusa su textura con el verso «el simultaneísmo accional».

La segunda característica saliente del poema es su condición paratáctica: la causalidad y la consecuencia semánticas apenas se vislumbran ante la serie de enunciados (la mayoría sustantivos) yuxtapuestos uno al lado del otro, como también, de manera metapoética, reza el mismo poema al declarar: «interferencias de gestos antagónicos». También, por su interferencia, precisamente, es notable el léxico rebuscado e inusual: «velivolantes», «multiédrico», «multánime», por limitarnos solo al comienzo del poema.

Finalmente, el título soporta aquí un enorme peso semántico. La palabra «film» —como la hebra que, inmersa en un frasco de agua de azúcar sobresaturada, provoca la formación de cristales hermosos— organiza semánticamente esta conglomeración de palabras en un sentido unitario. Si el poema tuviera solo un número romano como encabezamiento, por ejemplo, la inteligencia del lector —en términos de «identificar» los significados de estos significantes— se vería puesta a dura prueba; en cambio, quizás así obligada por la palabra «film», inventaría su propio compromiso vital con ese texto, para así descubrir lugares que no por ser menos obvios son menos ciertos. A fin de cuentas, «inventar» viene de «invenio», cuyo significado original era ‘descubrir o encontrar’.

Entre los muchos poemas de Guillermo de Torre en esta revista, que, con cierta probabilidad, cayeron uno tras otro bajo la mirada del extraordinario poeta santiaguino, veamos tan solo uno más:

## Ultra-Vibracionismo

A Miguel Romero.

*Perspectiva sinóptica.*

«Palabras puntiagudas en el azul del viento.»

Vicente Huidobro: «*Poemas árticos.*»

Estratos subterráneos de los confines célicos

Franjas sidéreas de las entrañas telúricas

ÁLBATROS VELÍVOLOS

OH HÉLICE REENCARNADA EN EL CORAZÓN CÓSMICO

Cómo hallar el vértice energético

El orbe renaciente trepida ascensional

HANGAR  
SIDERAL

Líricas cumbres superatrices.

Lejanas llanuras cotidianistas

A  
N  
T  
E  
N  
A  
S

TERRÁQUEO ESPASMO DE OCCIDENTAL AFIRMACIÓN

PLENI-  
SOLAR

REÓFORO

ATERRIZAJE

OH LA FRAGANTE DEHISCENCIA NOVIDIMENSIONAL

GUILLERMO DE TORRE.

Poema de Guillermo de Torre en *Grecia*, núm. 18.

Fuente: De Torre (1919c).

Dedicado a Miguel Romero Martínez (1887-1957), poeta sevillano y cercano de los grupos ultraístas, este poema ostenta una casi total abstracción. Publicado en la página 11 del número 18 de *Grecia* (10 de junio de 1919), el poema lleva un título muy poco descriptivo; más bien, designa tan solo su género de arte y su característica formal mediante un gesto metapoético que

burla el disparo del signo hacia su significante en una dinámica de bumerán. De una factura de yuxtaposiciones nominales, sustantivas, con una casi total ausencia de predicados, manifiesta la misma disposición en la página que el anterior poema revisado, sugiriendo así simultaneidades temporales, y cumple de esa manera con el tropo cubista fundamental. Como señala Gerald Kamber, en su libro *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, respecto del poeta francés, aquí también «there is the same succession of images without transition» (1971, p. 13). Más adelante, Kamber cita al crítico de arte Winthrop Judkins, al señalar una característica cubista en la pintura: «a placing side by side [...] of views of objets or parts of objects taken from an unrestricted range of observation points»; y comenta el autor: «This is substantially the deliberate reeling focus encountered in Jacob and caused [...] by a lack of any firm or stable base from which the observer may depart» (1971, p. 24). Luego añade:

As with the painters, the programmatic content has ceased to be important, and again like the painters, Jacob has ceased to use conventional procedures to attempt to portray an external image. On the contrary, he employs, in much the same manner as Picasso, Braque, or Gris, non- or anti-esthetic means [...] to create an «esthetic» surface (p. 25).

Asimismo, vemos en estos poemas de Torre —como en muchos otros suyos publicados en *Grecia*— dos tropos complementarios: 1) la estructura no-consecuente del proceso semántico, creada por la yuxtaposición, en vez de la causalidad; y 2) la simultánea autorreferencialidad del poema, del signo poético en sí mismo y hacia sí mismo. Como dice el poeta Juan González Olmedilla, en el número 18 de *Grecia* (10 de junio de 1919), con respecto precisamente del poeta cubista francés: «Volviendo a Max Jacob, [...] repetiré aquí sus palabras: “Una

obra de arte vale por sí misma, y no por la contrastación que de ella pueda hacerse con la realidad”» (p. 2).

En ese mismo número, aparecen traducciones realizadas por Guillermo de Torre de tres poetas franceses de vanguardia: Philip Soupault, Blas Cendras y, efectivamente, Max Jacob (1919b, p. 8), cuya importancia primordial para los poetas vanguardistas españoles se pudiera cifrar en este tajante dictamen de González Olmedilla, aparecido en el mismo número de *Grecia*: «La nueva lírica arranca de 1906, con Max Jacob» (1919, p. 2)<sup>3</sup>.

Entre el nutrido elenco de poetas que daban a conocer su poesía experimental en la revista *Grecia*, vale la pena mostrar un ejemplo —entre varios suyos— del gran amigo de Vallejo en París, Juan Larrea, a quien, como a Guillermo de Torre, no es que conociera en la Ciudad de la Luz, sino, más bien, con el cual —lo estamos viendo— se habría de «volver» a encontrar. El poema se titula «Otoño» y se publicó en el número 27 (20 de septiembre de 1919) de *Grecia*:

---

3 En los números 8 y 9 de *Grecia*, de fechas 1 y 15 de febrero de 1919, respectivamente, bajo el encabezado «La nueva Literatura: Max Jacob», se publican algunos textos del libro *Le Cornet à dés* (París, 1906), de este amigo de Picasso, traducidos por Rafael Cansinos Assens.

## OTOÑO

Persiguiendo sus manos  
     esta noche  
     pasaba un ciego  
     Tras sus huellas  
     sus muñones ardiendo.

Por las carreteras cinemáticas  
 En aquel automóvil

## IBAMOS FILMANDO

A nuestro paso  
 de la selva enmohecida  
 a bandadas aventábamos cenizas.

Una madrugada menstrua  
 en mis dedos recién míos  
 dos palomas botaron sus nidos.

Hoy que tus brazos cantan el viejo leitmotivo  
 en el cenit ajado

Sobre el mar  
 que dispara  
 sus ondas  
 amargas

Llueve  
 Y esos cadáveres  
     a lo largo de las calles

Y en el mar vacío  
 cuánta gaviota naufraga  
 con las alas rebeldes hacia arriba.

JUAN LARREA.

Poema de Juan Larrea en *Grecia*, núm. 27.

Fuente: Larrea (1919).

Poco tiene que ver el poema con el paisajismo que hubiera de esperarse de semejante título; de hecho, el mismo parece arbitrario y, más bien, un guiño de templada ironía frente a las expectativas «tradicionales» que pudiera suscitar, para ser burladas en seguida. El poema inicia con una imagen brutal, violenta y de enorme eficacia poética; ¿es el ciego de «muñones

ardiendo» el sujeto poético que busca sus propias manos, sus instrumentos para el arte y el contacto humano?

Hacen su acto de presencia algunos rasgos futuristas (al igual que para un sinnúmero de poemas de esos años): el automóvil, el reclutado, el pobre, la violencia, la velocidad, la vida que parece un borrón al ser contemplada desde un movimiento vertiginoso. También la confusión de abajo y arriba, en esas gaviotas con las alas hacia arriba. Cómo no recordar la terrible alocución de Nietzsche, que, si bien ocurre en una página impresa, lo hace con tal vehemencia y entrega física, que más bien parecen salir las palabras directamente de la garganta del profeta:

¿Qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol?  
¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No vagamos como a través de una nada infinita? (2018, p. 440).

Veamos dos últimos poemas, entre los muchos textos de interés para nuestras consideraciones, publicados en *Grecia* —incluyendo, por cierto, «La Grande Complainte de Mon Obscurité», del líder dadaísta Tristan Tzara, traducido por el mismo Guillermo de Torre—. En el primer poema, de Gerardo Diego, gran amigo de Larrea, el sujeto, flotante como el ser huérfano de Nietzsche, desea poder caer hacia abajo. El texto fue publicado en el número 30 (20 de octubre de 1919):

# POEMAS TRAGICOS

---

## PESADILLA

Arriba, arriba, arriba.  
Perdí mi densidad. Me balanceo.  
La Tierra se me cae.  
Ahora a la izquierda,  
a la derecha. No puedo bajar.  
Arriba, arriba, arriba.  
¡Oh! ¿para qué salté?  
Newton, idiota, tú tienes la culpa.  
¿Dónde me agarraría?  
¿Hasta cuándo? ¿Hasta dónde?  
No puedo. No. No puedo.  
¡Oh! cómo recobrar mi dulce peso.  
Qué angustia. Esto es horrible.  
Un cable, por favor.  
Un cohete siquiera.  
—Miserable; ¿ves cómo eras de barro?  
—Nunca más. Nunca más.

Poema de Gerardo Diego en *Grecia*, núm. 30.  
Fuente: Diego (1919).

El último poema recogido de las páginas de esta fundamental revista es «La plástica del ambiente», de Xavier Bóveda. Este texto es compañero de página del final de una traducción de Guillermo de Torre de un ensayo —por cierto, sobre el cubismo— de Blas Cendras, «Nuevas modalidades del cubismo». El poema fue publicado en el número 23 (30 de julio de 1919):



renovar la pintura, no ha salido jamás de los límites de las dilecciones peculiares. Ha instaurado el reinado de la simulación, lo que en Arte significa la suprema herejía. (Aquí hay una proximidad a la hechicería y estoy seguro de que examinado desde el punto de vista ocultista, el cubismo mostrará asombrosos y terribles secretos. Algunos cuadros cubistas hacen pensar en ciertas operaciones de magia negra por como irradian un insólito encanto malsano: Son espejos feéricos, cuadros de hechicería).

La juventud de hoy se destaca sana, musculosa y vibrante. Y orienta sus fornidos anhelos hacia el punto omitido en la experiencia cubista: el estudio de la profundidad. La juventud de hoy tiene sentido de la realidad. Abomina del vacío, de la destrucción estéril, y vence el vértigo. Permanece erguida y atalayante. Vive. Y quiere construir con la profundidad y el color.

El color es un elemento sensual. Los sentidos son la realidad. He ahí porqué el mundo es coloreado. Los sentidos construyen. He aquí el espíritu. Los colores cantan. Al desdeñar los colores, los pintores cubistas abandonan el principio emotivo que requiere como signo vital de una obra llevar en sí un elemento sensual, irrazonado, absurdo, lírico...

Paralelamente, los jóvenes poetas franceses (1) han reaccionado ante la belleza

(1) El mismo Cendrars con sus precursores Max Jacob, y Apollinaire, y sus camaradas Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Paul

nueva e inmadura. Han conseguido destacar algunos elementos: la universalidad y la grandeza de la vida moderna, el pesimismo optimista del hombre de hoy, su pasión, su inteligencia frenética, su realidad, este deseo y esta fiebre de actividad que nos dominan, los viajes, los negocios, los sports...

A su vez, los pintores abordan esta prodigiosa profundidad. Frente a lo que será la pintura constructiva de mañana, el cubismo teórico es como el Trocadero frente a la Torre Eiffel: sin porvenir, sin mañana, sin realización posible. Esta comparación se aplica a los teóricos del grupo. Y si a pesar de éstos la experiencia cubista no ha sido enteramente negativa, débese a tres anti-teóricos del grupo, tres pintores de temperamento que representan tres aspectos sucesivos del cubismo: Pablo Ruíz Picasso, Jorge Braque y Fernando Léger.

Trad. y notas de  
GUILLERMO DE TORRE.

Morand, André Salmon, Paulhan, Breton, Dermée, etc. se lanzan hoy frenéticos de sanguíneos ardores hacia los tumultuosos panoramas supra-vitales, dando, al igual que los futuristas, una alta valoración estética a las sensaciones vibrátiles de los robustos espectáculos occidentalistas — que condensan en ecuaciones líricas de tipográfica descoyuntación. De ahí su visión pragmatista de la Vida, y sus esquemáticos cautos risueños, que ya han hallado entre nosotros floridas resonancias — desmochadoras de las secuencias rubenianas. ¡Assez des passeis-tes! digamos con el potencialísimo Marinetti... —N. del T.

## La plástica del ambiente.

R-r-r-r-r-r-r-r-r... Tranvías, coches, autos... El ambiente tiene matiz de pueblo adelantado. Desde el café yo miro, en lejanía, entre el ruido, r-r-r-r-r, precipitado de los coches, que cruzan velozmente, un 50, que clama, en fondo blanco y en caracteres negros, dibujado:-

\*soy firme, soy rotundo,  
¡yo soy el YO genial del gran reclamo!

Un 80, después, acobardado, también acierto a ver. Cara de vieja tiene el 8 redondo, allí clavado; cara de matrimonio mal unido, de mujer con abdomen abultado...

El 0 es lo fatal: Lo dice todo:  
¡el 0 es un canónigo cebado!

XAVIER BÓVEDA.

Poema de Xavier Bóveda posterior a un ensayo de Blas Cendrars (traducido por Guillermo de Torre) en *Grecia*, núm. 23.

Fuente: Bóveda (1919).

Notemos brevemente los rasgos futuristas típicos, la onomatopeya, los vehículos, de estirpe marinettiana. Muy llamativo es el vientre abultado de la mujer embarazada, que prefigura ese gran «0» (cero) fatídico, socavado, en burlona analogía, en seguida por la comparación con el ventrudo bienestar de un cura bien alimentado. Tanto en el poema de Gerardo Diego, de un léxico difícil, salpicado de neologismos y en que el yo lírico cae para arriba, o en el de Larrea, con su contundente absurdo, y en este último de Xavier Bóveda, en que los números cobran un protagonismo central (el cero, sobre todo), podríamos «reconocer» imágenes y tropos que reverberan en *Trilce* (por ejemplo, en «V», «XIV», «XXVI», «XXXII», «XLVIII» y «LXXVII»).

Terminemos este ojeo somerísimo de la nutrida revista *Grecia* con una definición que de la nueva poesía ofrece Rafael Caninos Assens, entrevistado en el artículo «Haciéndonos justicia. El ultraísmo», por Alberto de Segovia, en el número 33 (20 de noviembre de 1919): «el “últra” [...] [b]usca sus motivos en la vida intensa y el arte abstracto; utiliza el verso libre; admite todas las posibilidades» (p. 4) —bueno, quizás no todas, como veremos a continuación—.

### 3. RUSIA 1912-1919

En 1912, en Moscú, se publica un almanaque con el provocativo título de «Una bofetada al gusto del público». De hecho, el buen público burgués moscovita y petersburgués ya estaba acostumbrando a las salidas de tono de los jóvenes poetas y pintores que, desde hacía unos pocos años, venían transformando el museo público en un coliseo de gladiadores<sup>4</sup>. En ese almanaque,

---

4 Camilla Gray resume los antecedentes fundamentales:

The leader and organizer of the many little exhibitions which are characteristic of the years 1907 to 1913 was Mikhail Larionov. Larionov the leader and

pudieron leer un manifiesto, con el mismo título, texto breve, que termina así:

Exigimos que se respeten los siguientes derechos de los poetas:

1. Ampliar el volumen de su vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas.
2. Rechazar el odio invencible al idioma que existía antes de ellos.
3. Arrancar con horror de sus orgullosas frentes la corona de gloria de a centavo tejida de varas de abedul propias de los baños.
4. Tenerse de pie en la roca de la palabra «nosotros» en medio del mar de silbidos y ultrajes.

Y si bien por ahora persisten en nuestro verso las sucias huellas de su sentido «común» y «buen gusto», ya también, por primera vez, brilla en ellos el Relámpago de la Nueva Belleza Futura de la Palabra Autosuficiente.

D. Burluk, Alexander Kruchenyj

V. Maiakovsky, Víctor Jlébnikov

Moscú, diciembre de 1912 (Burluk y Maiakovsky, 2010).

Estos firmantes llegarían a ser protagonistas de uno de los momentos artísticos más revolucionarios —si no el más— de la historia de Occidente, en el momento histórico en que el imperio de los zares esperaba su descomposición. No buscamos ahora

---

[Natalia] Goncharova his brilliant pupil are two personalities of fundamental importance in the history of the modern movement in Russia. Their work [...] played a vital historic role in the Russian artistic world of the years leading up to 1914, and without it, it is difficult to imagine how Malevich and Tatin could have arrived at their historic conclusions. For Goncharova and Larionov selected and sifted turn by turn the most live and progressive ideas in Europe and Russia from the beginning of the century up to the First World War, when they left the country as designers for Diaghilev's ballet (1986, pp. 94-97).

posibles provocaciones experimentadas por Vallejo ante este mundo, porque este era entonces absolutamente «desconocido» para él y para el resto del planeta<sup>5</sup>; sin embargo, no «influencias» pero sí analogías es lo que esperamos puedan verter alguna luz sobre el arte del poeta peruano, entonces en su noche oscura resquebrajada por su voz; y, desde luego, hemos de vislumbrar el camino cuya continuación terrible Vallejo no habría de tomar.

La noche del 2 o 3 de diciembre, de 1913, en el teatro Luna Park de San Petersburgo, se estrenaba *Victoria sobre el sol*, ópera de dos actos con música de Mikhail Matyushin, libreto de Alexei Kruchenykh, y decorado de Kazimir Malevich.

---

5 Camilla Gray señala este aislamiento:

From the beginning of the century Russia had been a centre of a continuous meeting and exchange of ideas from all over Europe. With the outbreak of the First World War in 1914 she was thrown back on her own resources. During the period of enforced isolation which was to last throughout the war and ensuing Revolutionary period until the break in the blockade in 1921, Moscow and Petrograd, as it was now called, became the scenes of a fierce, concentrated activity among the artists. During this time, the pre-Revolutionary movement of Suprematism and the post-Revolutionary school of Constructivism emerged and became crystallized so that when movement and exchange of ideas with the outside world again became possible in the early twenties, these two unknown movements made a tremendous impact on post-war Western Europe (1986, pp. 185-186).



Mikhail Matiushin, Kazimir Malevich y Aleksei Kruchenykh, julio de 1913, colección privada, San Petersburgo.

Fuente: Douglas, 1980, ilustración 7.

La estudiosa del pintor Kazimir Malevich, Charlotte Douglas, entra en detalles:

As Malevich had predicted, newspaper articles about the futurist works, rumors trickling out from the casting calls, and anticipation of a public scandal all generated a great deal of interest. The tickets were sold out in a day, in spite of the high price put on them by the «Union of Youth» in the hope of regaining its investment. Except for two professional singers in *Victory Over the Sun* [...] the performers in both works were amateurs, for the most part university students who had responded to a newspaper advertisement. *Victory Over the Sun* had to make do with just two rehearsals; the only music was provided by an old out-of-tune piano which had been dug up at the last moment. Performances took place from 2-5 December [alternando con la obra de Vladimir Mayakovsky titulada *Vladimir Mayakovsky*] [...] [At] the first night of *Victory Over the Sun*, the audience, packed into St. Petersburg's Luna Park Theater, was a variegated assembly —artists, journalists, army officers, members of the

*Duma*, and students— and its response was equally varied: boos, whistles, cheers, howls, and applause; the creators considered themselves a success (1980, p. 36).

Sobre el impulso principal de la obra, informa Douglas:

«The sun of cheap appearances», as Matiushin called it, is both the creator and symbol of visibility, and hence of things, of the illusion of reality. It is Apollo, the god of rationality and clarity, the light of logic, and hence the arch-enemy of all singers of the future. «We picked the sun with its fresh roots», the victors sing. «They're fatty, smelled of arithmetic» (1980, p. 37).

En uno de los telones de fondo del escenario, el público veía la siguiente imagen:



Kazimir Malevich. Croquis para decorado del acto I, escena I, y acto II, escena I.

Fuente: Douglas (1980), ilustración 8

Malevich, autor de ese fondo, le escribe a su colaborador Matiushin, en una carta del 27 de mayo de 1915:

Kruchenykh has told me that you are publishing *Victory Over the Sun* and that you want to include my drawings of the decor. I would be very grateful if you would include a drawing of mine for

the curtain in the act where the victory took place. I found a draft at home and I think that now it very much needs a place in the book. Mention that I did the staging. Let's be printed together again. That drawing will have great significance in painting that which was done unconsciously, now bears extraordinary fruit.

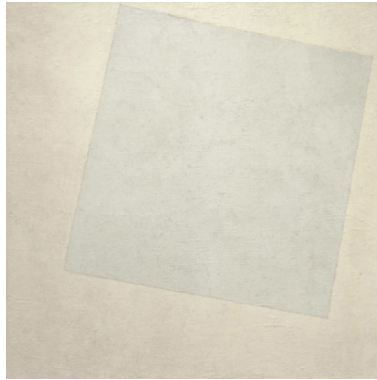
The curtain depicts a black square, the embryo of all possibilities, in its development it acquires a terrible strength. (citado por Douglas, 1980, p. 64).

El cuadrado negro representado, o el cuadrado diagonalmente dividido en negro y blanco, bien podría llamarse no solo el embrión, sino la matriz de todo el arte abstracto occidental. Dos años después, en la exposición Cero-Diez, que abrió sus puertas en la galería Dobychina, en la ciudad que, después del inicio de las hostilidades entre Rusia y Alemania, se rebautizó con el eslávico topónimo de Petrogrado, «a unas pocas manzanas del Hermitage, el 19 de diciembre, de 1915» (Douglas, 1980, p. 63), Malevich colgó, entre otros cuadros, este extraordinario acto de descubrimiento:



Kazimir Malevich. *Cuadrado negro sobre un fondo blanco* (1915).

Por si fuera poco, Malevich tiene en su serie de 1917-1918 otro cuadro denominado *Blanco sobre blanco*:



Kazimir Malevich. *Blanco sobre blanco* (1918).

Todavía es perceptible, a duras penas, un cuadrado ladeado de un tono de blanco ligerísimamente discrepante del blanco del fondo.

Sin embargo, en poesía, tal titubeo aún no se habrá de dar. Kruchenykh publica poemas sin palabras, con tan solo letras que no integran ningún vocablo, y, por tanto, no remiten en absoluto a ninguna realidad fuera de la del signo mismo. Su más famoso «poema» en el lenguaje que él denomina «transracional» (Zaum) es «Dyr Bul Schyl»<sup>6</sup>:

---

6 Anna Lawton informa:

The most radical expression of this orientation is what Kruchenykh named «transreason» (*zaum'*) or «transrational language» (*zaumnyi iazyk*). This term appeared for the first time in Kruchenykh's essay «New Ways of the Word» (1913), but Kruchenykh had already published three poems in transrational language a few months earlier, in his book *Pomade*. Among them was the famous «Dyr bul Shchyl», which is to this day the most often quoted example of transreason. [...]

Transrational language, rich in sound but devoid of conventional meaning, was organized by phonetic analogy and rhythm rather than by grammar and syntax. The reader was required to restructure his mental processes, from rational to intuitive, in order to grasp the message (2005, p. 13).



Dyr bul shchyl  
ubesh shchur  
skum  
vy so bu  
r l èz

Kruchenykh aduce como antecedente de esta poesía —la suya—, precisamente, el habla de un místico, que se queda balbuciendo<sup>7</sup>:

Emotional experience cannot be put into words (frozen ones, concepts), word-tortures, gnoseological isolation. Therefore, we strive for a transrational free language (see my Declaration of the Word)<sup>8</sup>, that is the means of expression a person resorts to at crucial moments. Here is an example, the speech of the flagellant, V. Shishkov<sup>9</sup>: «nosoktos lesontos futr lis natrufuntru kreserefire kresentre fert cheresantro ulmiri umilisantru» —here we have the genuine expression of an excited soul, religious ecstasy (2005b, p. 65).

---

7 Clayton nota el carácter de balbuceo de la poesía trílrica y lo parangona con la poesía rusa «cubo-futurist», comunidad que Kruchenykh lideraba:

Self-reference here signifies a turning away from the stability of prior poetic discourses and from the referent, moving into an experiment in babbling, which is what Vallejo's most perceptive critics have taken as the starting point of *Trilce* and which links his experiments to the contemporary avant-gardes [...]. A similar quest for a primal language underlies both the Russian Cubo-Futurist «revolution of the word» and the sound poetry of Hugo Ball or Kurt Schwitters, amounting in all three cases to a rejection of representation in favor of linguistic abstraction (2011, p. 65).

8 «“Declaration of the Word as Such” [...] appeared as a leaflet, in the summer of 1913. It laid the foundation for the theory of transrational language and was subsequently reprinted in several of Kruchenykh's books» (nota a pie de página en Kruchenykh, 2005, p. 67).

9 «This quotation comes from an article by D. G. Konovalov, “Religious Ecstasy in the Russian Mystical Sects”, *Theological Bulletin*, April 1908» (Lawton y Eagle, 2005, p. 308, nota 2).

Pero ni esto basta. Ya puestos en el camino, refiere Anna Lawton: «Vasilisk Gnedov, truly a misplaced Cubo-Futurist [...] had the distinction of surpassing Kruchenykh’s abstractionist achievements when he “wrote” the “Poem of the End” (if one can term it “writing” [...])» (2005, p. 23). Este es el poema publicado en 1913<sup>10</sup>:

Efectivamente, el poema es una página en blanco.

---

10 Indica Lawton: «for the poem consists of the title alone on a blank page» (2005, p. 23). Asimismo, en la nota a pie de página agrega: «“Poem of the End” is included in *Death to Art* (St. Petersburg, 1913). The other poems in this collection consist of one or two lines, or one single word, or even one single letter» (p. 23, nota 52).

#### 4. CAMINO DE CASA

El futurismo italiano y el cubismo francés roturan el suelo ruso, que, aislado del resto de Europa durante los años de guerra y revolución, desarrolla su propia vanguardia plástica y verbal, revolución paralela a la de 1917 que llevaría a cabo la transformación más radical de la expresividad artística de Occidente. Si bien la evolución de la vanguardia en Italia, Francia y Suiza llega a la mirada atenta de César Vallejo, sin duda en buena parte en las páginas de *Grecia* —y también *Cervantes*—, no sucede así con la marcha empeñada hacia la absoluta autonomía del signo que atraviesa el paisaje artístico ruso en esos años.

No obstante, ese extraordinario experimento, que desemboca en el lienzo casi indistintamente blanco y en la página absolutamente en blanco, en el silencio, parece ser sentido —o presentido— en la conocida carta que Vallejo escribe a Antenor Orrego, fechada simplemente, entre corchetes, en 1922 por el editor Jesús Cabel. Vallejo le agradece a Orrego su prólogo a *Trilce*, y añade: «Los vagidos y ansias vitales de la criatura en el trance de alumbramiento han rebotado en la costra vegetal [...] que es la sensibilidad literaria de Lima» (2011, p. 105). Hacia el final de la carta retoma esa imagen de criatura en lance de ser parida: «¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!» (p. 105). Ese borde espeluznante —creemos— pudo haber sido el no decir.

Esta imagen es más que la tópica figura con que se caracteriza la producción de una obra de arte. ¿Hay algún tópico ileso en la expresividad de Vallejo? Para empezar, señala el dolor, casi desgarrador, que acompañó su realización: ni más ni menos que el del parto<sup>11</sup>. Además, guarda una profunda consecuencia

---

11 Clayton señala: «In many respects, *Trilce* looks like a poetics of pain: an opening of the wound of or to experience and expression» (2011, p. 108).

con la metáfora implícita que sacude todo el libro: la imagen de la matriz y del alumbramiento unida y mezclada con la del excremento. En ciertos organismos, como aves, anfibios y reptiles, esta cavidad indiferenciada se nomina «cloaca», instancia zoológica con la cual se podría nominar un importante aspecto del segundo libro de Vallejo. Ya en su momento indicaba Julio Ortega del poema «XII»: «En un momento de incertidumbre, las “fintas” y los “proyectiles” que pudieran hacernos pensar en el acto de la defecación se convierten ahora en signos del alumbramiento» (comentario en Vallejo, 2003, p. 84). El libro empieza, como no, con un poema cuyo tema excremental ha sido señalado por la crítica (comentario de Ortega en Vallejo, 2003, pp. 43-45). Coyné apunta también la síntesis de la cloaca: «No nos sorprende que el tema de la defecación lleve el número 1 entre los poemas de *Trilce*, puesto que es también poema de la creación primigenia» (1978, p. 174). Guardando cierta relación con el signo que comentamos, Michelle Clayton señala «the guano poetics of *Trilce* (2011, p. 247)» como un medio para introducir la historia en la poesía, que, a la vez, evita una escritura de fácil factura discursiva.

No nos debe extrañar esta relación del excremento con algo de gran valor. En su momento, Freud había notado la relación entre el excremento y el oro:

In Wahrheit ist überall, wo die archaische Denkweise herrschend war oder geblieben ist, in den alten Kulturen, im Mythos, Märchen, Aberglauben, im unbewußten Denken, im Traume und in der Neurose das Geld in innigste Beziehungen zum Drecke gebracht. Es ist bekannt, daß das Gold, welches der Teufel seinen Buhlen schenkt, sich nach seinem Weggehen in Dreck verwandelt, und der Teufel ist doch gewiß nichts anderes als die Personifikation des verdrängten unbewußten (1994, p. 28).

El idioma, en su profundo cauce, también lo indica, por ejemplo, en el inglés: «filthy rich» se entiende como ‘tener mucho dinero’.

La misma poesía de vanguardia ha reconocido su condición excremental. En el poema «El oficio», de Antonio M. Cubero, publicado en la revista *Cervantes*, en la edición de noviembre de 1919, el poeta declara: «*Ultraísta*, no llores porque tu dinamismo subconsciente se nuble. / El poema es un borrón que vela las evacuaciones estomacales» (p. 137).

Por su parte, Anna Lawton aduce este ejemplo de los «cubo-futuristas» rusos:

within the framework of 41°, [grupo en Tiflis en 1919, verano] transreason [*zaum*] reached its peak and became in [Igor] Terentyev’s words «a grandiose abomination». The Futurist commitment to debase art by integrating it into life was pushed into the realm of the absurd. Whereas a few years earlier the Hylaeans had stressed the «sensuous» property of the word, Terentyev declared transreason to be «anal», an organic quality antithetical to the intellectual nature of Western literature (2005, p. 36)<sup>12</sup>.

El poema «XIX» de *Trilce* también configura la instancia de la cloaca:

A trastear, Hélpide dulce, escampas,  
cómo quedamos de tan quedarnos.

---

12 Por otra parte, en vista del origen entre los místicos rusos de *zaum*, no deja de ser interesante el sentido doble del vocablo «escatológico» (del griego *eschatos*, que significa ‘postrimería’, y —¿por pura casualidad?— su muy próxima fónica y físicamente de *skatos*, ‘excremento’).

Hoy vienes apenas me he levantado.  
El establo está divinamente meado  
y excrementado por la vaca inocente  
y el inocente asno y el gallo inocente.

Penetra en la maría ecuménica.  
Oh sangabriel, haz que conciba el alma,  
el sin luz amor, el sin cielo,  
lo más piedra, lo más nada,  
hasta la ilusión monarca.

Quemaremos todas las naves!  
Quemaremos la última esencia!

Mas si se ha de sufrir de mito a mito,  
y a hablarme llegas masticando hielo,  
mastiquemos brasas,  
ya no hay dónde bajar,  
ya no hay dónde subir.

Se ha puesto el gallo incierto, hombre (Vallejo, 2003, pp. 111-112).

Habla aquí la voz del niño, una de las voces fundamentales en toda la trayectoria de Vallejo, en compañía de la voz del hombre. El poema combina el tropo del alumbramiento<sup>13</sup> (la virgen maría —pero aquí con minúscula, una general condición—, fecundada por el espíritu santo tras la anunciación del ángel) con lo excremental: el establo «divinamente meado / y excrementado» (vv. 4-5). Podría pensarse, en vista de la imagen del alumbramiento de la carta de Vallejo a Orrego, que la criatura que ha de nacer fuera el verbo poético mismo, su propia poesía.

---

13 El tema del alumbramiento, en sí, es recurrente en *Trilce*; como lo nota Juan Larrea, por ejemplo, en el poema «XXXI»: «se le muestra a Dios actuando como un partero de la humanidad» (1980, p. 124).

Pareja síntesis se vislumbra en el poema inmediatamente anterior, el «XVIII», en que las paredes de la cárcel, las dos más largas de ellas, «tienen esta noche / algo de madres que ya muertas / llevan por bromurados declives, / a un niño de la mano cada una» (2003, p. 107, vv. 15-18)<sup>14</sup>. Precisamente, el vientre materno, la matriz, en el encarcelamiento de Vallejo, en que escribe muchos de sus poemas, se convierte en este poemario en una instancia que el poeta tendrá que abandonar para siempre<sup>15</sup>.

La madre-casa, «Amorosa llavera de innumerables llaves» (Vallejo, 2003, p. 107, «XVIII», v. 7), posee y se une con la cárcel; y al salir Vallejo de esta —como vimos que decía Guillermo de Torre: «en la cárcel real donde había estado, en la cárcel de símbolos donde seguía recluso»—, saldrá también de las paredes de su madre, presencia que, después de *Trilce*, recupera como punto de partida.

Se ha señalado la disonancia como una característica de la poesía de este libro<sup>16</sup>, pero, quizás, además de disonancia, en

---

14 Recuerdan estas palabras la letra de unos de los villancicos hispánicos más conocidos, que dice: «La Virgen va caminando / va caminando solita, / no lleva más compañía / que el Niño de la manita».

15 En asombrosa rima histórica, a San Juan de la Cruz lo encarcelan por nueve meses (diciembre 1577-agosto 1578) en un escusado de una pieza del convento Carmelita de Toledo. Es aquí, precisamente, donde crea su «Noche oscura»: «Aquí pasará nueve meses, incomunicado, hambriento, en un ambiente hediondo, consumiéndose entre miseria» (Crisógono de Jesús, 1974, pp. 130-131).

16 Clayton observa: «Overthrowing the “modernista” commitment to harmony, to mimicking “the music of the spheres”, *Trilce* instead offers “bullia” [...], “los más soberbios bemoles” [...], a disharmony of monotonous notes and cacophonous cries that more accurately capture the sounds and senses of modern experience» (2011, p. 58).

A propósito de la disonancia como objeto de la consideración estética en la Rusia vanguardista, Douglas aduce la voz de Nicolai Kulbin, en su presentación como parte del

sus poemas más abstractos se podría recordar la secuencia serial de Schönberg, en que, al tratarse de sucesiones de elementos iguales, se desarticula la secuencia diferenciada de tonos y semitonos, pasos y medios pasos que, desandándose, llevan a la tónica, es decir, a casa, secuencia serial como un segmento tijereteado del devenir temporal, como una hilera de hormigas pero sin hormiguero y sin reina madre. Vallejo abandonará ese proceder; su andadura no será un desplazamiento en una continuidad sin origen ni fin, sino una secuencia de pasos que dejan las huellas de un alejamiento y un acercamiento.

Incluso en el momento de mayor abstracción, Vallejo nunca llega a ser vanguardista, pues carece en absoluto de la más importante característica de ese movimiento: precisamente un nosotros. Recordemos el cuarto punto del final del manifiesto «Una bofetada al gusto del público»: «Tenerse de pie en la roca de la palabra “nosotros”» (Burluik y Maiakovsky, 2010). Un nosotros que necesita para existir precisamente el manifiesto programático, hasta tal punto que se puede tener la impresión

---

«All Russian Congress of Artists» held in December 1911. Kulbin's major paper, "Harmony, Dissonance and Close Combinations in Art and Life", was illustrated with paintings and musical works and amounted to an up-to-date exposition of his theory of free art. He repeats his belief that everything partakes of potential life and a universal psyche, and that life becomes actual as its structure becomes complicated and disharmonious. If art is to affect man directly, he says, it must be made dissonant to match the complexity and dissonance of the soul or psyche (1980, p. 17).

Posteriormente, añade:

*The Declaration of the Word as Such*, Kruchenykh repeated Kulbin: «In art there may be unresolved dissonances “unpleasant to hear” for in our soul there is a dissonance to which they are resolved». This demand that language be the objectification of a psychological realm which is dissonant or irregular or complicated led Kruchenykh inevitably to his «beyond the mind» language, *zaum* (p. 28).



de que, al abandonar la servidumbre de la representación, el arte de vanguardia asume y se coloca encima el pesado y unificador yugo de la propaganda, ostentando la mayor cantidad de tropos y rasgos formales posibles de la escuela a la que pertenece, convirtiéndose así en luna del planeta programático.

Esto lo señala claramente Vallejo en un artículo que publica, estando ya en París, ni más ni menos que en la revista que edita fugazmente con Juan Larrea, *Favorables París Poema* (número 1, julio de 1926), que parece dirigida precisamente a los lectores y escritores de poesía «nueva»:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, *jazz-band*, telegrafía sin hilos», y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

[...]

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

Es muy importante tomar nota de estas diferencias (2002, pp. 300-301).

La estancia vallejana ya no es la de *Trilce*. Tan solo unos pocos meses antes, Vallejo terminaba la primera versión de «Hallazgo de la vida» (Smith, 2011, p. 37), que claramente no tiene ni cinema, ni motor ni caballos de fuerza. ¿Estaría Vallejo pensando en este aplomo reciente?

La poesía que Vallejo escribe después de *Trilce* ya no volvería, en general, al grado de abstracción y autonomía del signo de esa noche oscura del alma; más bien, el poeta ha de escribir en adelante —como también afirmaba Guillermo de Torre (1960)— su «poesía nueva a base de sensibilidad nueva [...], simple y humana» (Vallejo, 2002, p. 301), andadura que no es que lleve a casa, sino que de casa sale.

## REFERENCIAS

- Abril, X. (1958). *Vallejo: ensayo de aproximación crítica*. Ediciones Front.
- Bóveda, X. (1919). La plástica del ambiente. *Grecia*, 2(23), 7.
- Bóveda, X., Comet, C. A., Iglesias, F., De Torre, G., Iglesias, P., Garfias, P., Rivas, J. y De Aroca, J. (1919). Un manifiesto literario. *Grecia*, 2(11), 11.
- Burliuk, A. K. y Maiakovsky, V. J. (2010, 28 de agosto). «Una bofetada al gusto del público», *manifiesto de los futuristas rusos*. Poesía Abierta. <https://poesiaabierta.blogspot.com/2010/08/una-bofetada-al-gusto-del-publico.html>
- Clayton, M. (2011). *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. University of California Press.
- Cornejo, J. (1991). Vallejo y la vanguardia: una relación problemática. *Apuntes*, (28), 73-85. <https://revistas.up.edu.pe/index.php/apuntes/article/view/328/330>
- Coyné, A. (1978). *César Vallejo*. Editorial Nueva Visión.
- Crisógono de Jesús (1974). *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Cubero, A. M. (1919). El oficio. *Cervantes*, (noviembre de 1919), 135-138.

- De Segovia, A. (1919). Haciéndonos justicia: el ultraísmo. *Grecia*, 2(33), 4-5.
- De Torre, G. (1919a). Friso ultraísta. *Grecia*, 2(16), 20.
- De Torre, G. (trad.) (1919b). Novísima lírica francesa. *Grecia*, 2(18), 8.
- De Torre, G. (1919c). Ultra-vibracionismo. *Grecia*, 2(18), 11.
- De Torre, G. (1960). Reconocimiento crítico de César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, 25(49), 45-58. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1948/2145>
- Diego, G. (1919). Poemas trágicos. *Grecia*, 2(30), 15-16.
- Douglas, C. (1980). *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*. UMI Research Press.
- Freud, S. (1994). Charakter un Analerotik. En *Zwang, Paranoia und Perversion* (pp. 23-30). S. Fischer Verlag.
- Garfias, P. (1919). La fiesta del Ultra. *Grecia*, 2(19), 9-10.
- González, J. (1919). Mosaico leído por Juan González Olmedilla en la Fiesta del Ultra. *Grecia*, 2(18), 1-3.
- Gray, C. (1986). *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. Thames & Hudson.
- Hart, S. (2013). *Vallejo: A Literary Biography*. Tamesis.
- Judkins, W. (1948). Toward a Reinterpretation of Cubism. *The Art Bulletin*, 30(4), 270-278.
- Kamber, G. (1971). *Max Jacob and the Poetics of Cubism*. The John Hopkins Press.
- Kruchenykh, A. (2005a). Declaration of the Word as Such. En A. Lawton y H. Eagle (eds.), *Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes 1912-1928* (pp. 67-68). New Academia Publishing.

- Kruchenykh, A. (2005b). From *Explodity*. En A. Lawton y H. Eagle (eds.), *Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes 1912-1928* (pp. 65-66). New Academia Publishing.
- Larrea, J. (1919). Otoño. *Grecia*, 2(27), 13.
- Larrea, J. (1980). *Al amor de Vallejo*. Pre-Textos.
- Lawton, A. (2005). Introduction. En A. Lawton y H. Eagle (eds.), *Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes 1912-1928* (pp. 1-48). New Academia Publishing.
- Lawton, A. y Eagle, H. (eds.) (2005). *Words in Revolution: Russian Futurist Manifestoes 1912-1928*. New Academia Publishing.
- Markov, V. (1967). *Manifesty i programmy russkikh futuristov*. Wilhelm Fink.
- Nietzsche, F. (2018). La ciencia jovial. En *Nietzsche I* (pp. 305-607). Gredos.
- Paoli, R. (1981). En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre modernismo y vanguardia. En *Mapas anatómicos de César Vallejo* (pp. 33-50). Casa Editrice d'Anna.
- Perloff, M. (1986). *The Futurist Moment*. University of Chicago Press.
- Smith, A. (2015). En busca de «Hallazgo de la vida». *Revista de la Academia Nacional de Letras*, 8(11), 37-46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5373593>
- Vallejo, C. (2002). *Artículos y crónicas completos. Tomo I* (edición de Jorge Puccinelli). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2003). *Trilce* (edición de Julio Ortega). Cátedra.
- Vallejo, C. (2011). *Correspondencia completa* (edición de Jesús Cabel). Pre-Textos.