

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022. Publicación semestral. Lima, Perú

ISSN: 2663-9254 (En línea) | DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10



NÚMERO EN CONMEMORACIÓN SOBRE EL CENTENARIO DE *TRILCE*



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)

Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022

Publicación semestral. Lima, Perú

RECTOR

IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

Universidad Ricardo Palma, Perú

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0688-2035>

E-mail: irodriguez@urp.edu.pe

DIRECTORA

GLADYS FLORES HEREDIA

Universidad Ricardo Palma, Perú

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-7515-6905>

E-mail: gladys.floresh@urp.edu.pe

EDITOR ACADÉMICO

ÁLEX FLORES FLORES

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1899-4878>

E-mail: alex.floresf@pucp.edu.pe

REVISORES

STEPHEN M. HART

University of London, Inglaterra

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

E-mail: stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

DOMINIC MORAN

Christ Church, Reino Unido

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

E-mail: dominic.moran@chch.ox.ac.uk

ENRIQUE FOFFANI
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>
E-mail: e.foffani@yahoo.com.ar

CONSEJO EDITORIAL

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Universidad Ricardo Palma, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-5258-4058>
E-mail: francisco.tavara@urp.edu.pe

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>
E-mail: rsilva@pucp.edu.pe

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL
Academia Peruana de la Lengua, Perú
E-mail: rgonvig49@gmail.com

JORGE LUIS KISHIMOTO YOSHIMURA
Centro de Estudios Vallejanos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7244-4327>
E-mail: jorgekishimoto@yahoo.com

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2201-1344>
E-mail: agonzalezm@unmsm.edu.pe

JESÚS CABEL MOSCOSO
Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-9361-7744>
E-mail: dcabel@unaj.edu.pe

CONSEJO CONSULTIVO

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
Tufts University, Estados Unidos
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>
E-mail: jose.mazzotti@tufts.edu

GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO
Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, España
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3340-8865>
E-mail: gsantonj@pdi.ucm.es

LAURIE LOMASK
City University of New York, Estados Unidos
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-1391-8182>
E-mail: llomask@bmcc.cuny.edu

VALENTINO GIANUZZI ARMIJO
The University of Manchester, Inglaterra
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9884-0619>
E-mail: josevalentino.gianuzzi@manchester.ac.uk

FRANCISCO JAVIER PÉREZ
Asociación de Academias de la Lengua Española, España
E-mail: franciscojavierperez@gmail.com

OLGA MUÑOZ CARRASCO
Saint Louis University, Madrid Campus, España
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9079-2739>
E-mail: olga.munoz@slu.edu

THOMAS WARD
Loyola University Maryland, Estados Unidos
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>
E-mail: TWard@loyola.edu

VÍCTOR VICH
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>
E-mail: vvich@pucp.pe

JAVIER MORALES MENA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>
E-mail: jmoralesm@unmsm.edu.pe

JORGE TERÁN MORVELI
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>
E-mail: jteranm@unmsm.edu.pe

EQUIPO TÉCNICO

Ronald Callapiña Galvez y Gloria Pajuelo Milla (corrección de textos),
Yuri Tornero Cruzatt (traducción), Rodolfo Loyola Mejía (diseño),
Miguel Condori Mamani (diagramación)
y Joel Alhuay Quispe (gestión electrónica).

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2018-07704.

© Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.
Teléfono: (511) 708-0000, anexo: 0142
E-mail: rector@urp.edu.pe

DIRECCIÓN POSTAL

Av. Benavides 5440, Santiago de Surco, Lima 33, Perú.
E-mail: archivovallejo@urp.edu.pe

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva de su autor
o autores y no compromete la opinión de la revista.

LICENCIA



Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma es una publicación que tiene como objetivo fundamental la difusión de investigaciones sobre la producción literaria de César Vallejo y, como objetivo complementario, fomentar el estudio de la literatura y la cultura iberoamericana desde diversas orientaciones humanísticas. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos originales e inéditos sobre literatura, lingüística, filología, filosofía e historia. *Archivo Vallejo* es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados bajo la modalidad de simple ciego (*single-blind review*), en la cual los evaluadores externos a la institución conocen los datos de los autores al momento de la revisión y toman en cuenta los siguientes criterios de evaluación: originalidad, aporte del trabajo, actualidad y contribución al conocimiento humanista.

Archivo Vallejo recibe las colaboraciones de todos los académicos de nuestra universidad, así como los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros. La revista está dirigida a investigadores, docentes universitarios, profesores, estudiantes, escritores y al público lector interesado en las cuestiones propias de la reflexión, el trabajo crítico y la investigación humanística.



Archivo Vallejo Journal is an academic publication of *Rectorate of the Ricardo Palma University* which aims to disseminate the researches on César Vallejo literary productions and complementarily aims to promote Iberoamerican culture and literature studies from different humanistic orientations. In accordance with the previous purposes, we are presenting original and unpublished articles on literature, linguistics, philology, philosophy and history. *Archivo Vallejo* is a semiannual journal whose articles are refereed through the single-blind review modality, in which the external reviewers of the institution are aware of the authors' data at the time of the review. They take into account the following evaluation criteria: originality, relevance, current importance and contribution to humanist knowledge.

Archivo Vallejo receives contributions from all scholars of our university, as well as national and foreign intellectuals' works. This journal is addressed to researchers, university professors, teachers, students, writers and any public reader interested in reflection, critical work and humanistic research issues.





UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

ARCHIVO VALLEJO

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

ISSN: 2663-9254 (En línea)
Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022
Publicación semestral. Lima, Perú
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10

TABLA DE CONTENIDO

	Presentación
	IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
13	GLADYS FLORES HEREDIA

Artículos sobre *Trilce*

	Presentación y representación en <i>Trilce</i> : camino de casa entre vanguardias
19	ALAN SMITH SOTO
	<i>Trilce</i> , el deseo del acto
55	WILLIAM ROWE
	<i>Trilce</i> o el instrumento forjado
73	GUSTAVO LESPADA

- 91 Los mapas de Vallejo en *Trilce*
MARGARITA DEL ROSARIO ANGLERÓ
- 105 Leer *Trilce* como leer *Rayuela*
ANTONIO GONZÁLEZ MONTES
- 123 Fábula del bruto libre: poesía, sexualidad y
procreación en *Trilce*. Una nueva hipótesis sobre
el nombre
JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
- 159 ¿Y tras *Trilce* qué? La creación vallejana en el
período 1923-1929
MARTÍN ARREDONDO PALACIOS

Varia

- 189 El exilio en James Joyce (1882-1941) y
César Vallejo (1892-1938)
STEPHEN M. HART
- 219 The influence of anxiety: The life-long presence of
Rubén Darío in César Vallejo's work
ADAM FEINSTEIN
- 241 César Vallejo y Abraham Valdelomar: encuentro y
poesía
RICARDO SILVA-SANTISTEBAN
- 265 César Vallejo *solidario*: metonymy, secular
transubstantiation, and socialist utopia
OWEN FORTUNATO BRAKSPEAR

- 289 *De profundis*: una lectura teológico-estética del poema
«Los heraldos negros»
EMILIO RICARDO BÁEZ RIVERA
- 303 El *Expediente Vallejo*: la retórica judicial de César Vallejo
y nuevos aportes genético-críticos sobre su estadía en la
cárcel
GLADYS FLORES HEREDIA
- 329 César Vallejo y la escenificación de las ideologías: hacia
una nueva estética de lo real
ANTONIO MERINO
- 339 César Vallejo: el compromiso sociopolítico del intelectual
revolucionario
MIGUEL PACHAS ALMEYDA



Esta
presentación
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, 13-15

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5324

Presentación



El décimo número de *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma* reúne una selección de las ponencias presentadas en el V Congreso Internacional Vallejo Siempre (Londres, 12 y 13 de octubre de 2022; Oxford, 14 de octubre de 2022), celebrado en conmemoración por los cien años de la publicación del poemario *Trilce* (1922), obra cumbre de la poesía peruana y cuyos versos motivan hasta el día de hoy múltiples aproximaciones exegéticas desde distintos marcos teóricos. En esta ocasión, el congreso estuvo organizado por la University College London, la University of Oxford, la Universidad Ricardo Palma, la Universidad César Vallejo y el Centro de Estudios Vallejanos; y convocó a estudiosos de Vallejo de diversas partes del mundo. En ese sentido, el presente volumen se divide en dos secciones: «Artículos sobre *Trilce*» y «Varia».

La primera sección compila los textos académicos cuyo eje central es la lectura de *Trilce*. Aquí se tiene el trabajo de Alan Smith, que trata sobre la técnica vanguardista del abandono de la representación a través de la opacidad del signo en *Trilce*, ello a través del estudio previo de las posibles referencias que heredó Vallejo de la literatura vanguardista española y su relación con el arte plástico de la vanguardia rusa. Le sigue el artículo de William Rowe, quien realiza un análisis sobre la presentación de la potencia del acto ético en los poemas de *Trilce*, el cual se

haría presente a través de la anulación de la separación entre la realidad y la palabra. Por su parte, Gustavo Lespada hace una revisión de cómo Vallejo consigue conjugar en su poesía el impacto de la modernidad y la persistencia de una cultura originaria, unión que tiene su máxima plenitud en *Trilce*.

Margarita del Rosario Angleró nos presenta un «mapeo» poético que sirva de guía para leer *Trilce*, a través del reconocimiento de palabras que aluden a lugares inciertos, como el cuerpo, la casa y la cárcel. Otra propuesta la ofrece Antonio González Montes, quien sugiere leer *Trilce* como quien lee *Rayuela*, de Cortázar, es decir, una lectura con libertad. Por su parte, José Antonio Mazzotti plantea una hipótesis sobre el origen y el significado del nombre de *Trilce*, con base en la relación entre el erotismo y la procreación frustrada (aborto) que subyace en el poemario. Martín Arredondo culmina esta sección con una valoración de la producción literaria de Vallejo después de *Trilce*, en el período 1923-1929, tiempo en que el poeta pasa por un proceso de decantaciones y descubrimientos para su formación ideológica, la misma que se verá plasmada en su obra.

La segunda sección reúne estudios centrados en otras obras de Vallejo. Así, se tiene el texto de Stephen Hart, quien, a través de un análisis comparativo, expone las superposiciones y coincidencias en la vida y obra de James Joyce y César Vallejo, ambos representantes ilustres de la vanguardia literaria. Adam Feinstein, por su parte, examina lo que él llama «influencia de la ansiedad», a través de la marca que dejó Rubén Darío en la poesía de Vallejo. Otra confluencia entre dos poetas contemporáneos la presenta Ricardo Silva-Santisteban, a través de su estudio sobre César Vallejo y Abraham Valdelomar, centrándose en la influencia que tuvo este último para que el poeta santiaguino se aleje de la estética del modernismo.

Owen Fortunato Brakspear propone que Vallejo escribe una poesía metafóricamente metonímica, en el sentido de que el

sujeto representado es desplazado empáticamente, a través de la metonimia, en otros sujetos y objetos, con lo cual se consigue una solidaridad recíproca metafórica. Le sigue el estudio teológico-estético de Emilio Báez Rivera del poema «Los heraldos negros», reconociendo en él una voz lírica avasallada por la insuficiencia del lenguaje. Por su parte, Gladys Flores Heredia presenta un análisis de la retórica judicial que usó Vallejo para redactar su defensa ante el Tribunal Correccional del Distrito Judicial de La Libertad, a fin de que se le libere; la autora revisa los folios penales sobre este proceso judicial y examina el discurso vallejiano sobre su defensa, calibra sus intensidades y describe su repertorio jurídico. Luego se tiene el estudio de Antonio Merino, quien expone cómo Vallejo escenifica su visión del mundo a través de su obra teatral, como es el caso de *Lock-out* o *Entre las dos orillas corre el río*. Finalmente, cierra esta sección el artículo de Miguel Pachas Almeyda, quien explica el compromiso sociopolítico de Vallejo desde su papel de intelectual revolucionario, justificándose de este modo la vigencia de su obra así como su calificativo de poeta universal.

Por último, queremos extender nuestro agradecimiento a todos los vallejistas que expusieron sus investigaciones en el V Congreso Internacional Vallejo Siempre, así como a quienes, además, presentaron sus textos académicos para la presente edición de *Archivo Vallejo*. Asimismo, esperamos sus aportes para futuros congresos y próximos números de esta revista, cuyo objetivo principal es fomentar el estudio de la producción vallejiana.

DR. IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
Rector de la Universidad Ricardo Palma

DRA. GLADYS FLORES HEREDIA
Directora de la revista *Archivo Vallejo*

Lima, diciembre de 2022

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022

ISSN: 2663-9254 (En línea)

ARTÍCULOS SOBRE *TRILCE*





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.

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

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)¹,

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 vallejjiana 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 dardientes.

¡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 complots 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 generación²—, 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’.

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)³.

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 gladiadores⁴. 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 planeta⁵; 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:

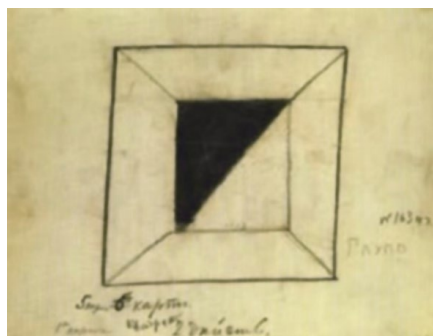
As Malevich had predicted, newspaper articles about the futurist works, rumors trickling out from the casting calls, and anticipation of a public scandal all generated a great deal of interest. The tickets were sold out in a day, in spite of the high price put on them by the «Union of Youth» in the hope 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.

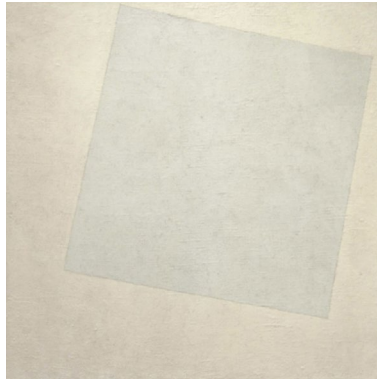
The curtain depicts a black square, the embryo of all possibilities, in its development it acquires a terrible strength. (citado por Douglas, 1980, p. 64).

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»⁶:

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 balbuciendo⁷:

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)⁸, that is the means of expression a person resorts to at crucial moments. Here is an example, the speech of the flagellant, V. Shishkov⁹: «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 1913¹⁰:

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 parto¹¹. 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)¹².

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 alumbramiento¹³ (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)¹⁴. 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 siempre¹⁵.

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 libro¹⁶, 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”» (Burluk 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.



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, 55-72

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5313

Trilce, el deseo del acto *Trilce*, the desire of the act

WILLIAM ROWE

Birkbeck College, University of London

(Londres, Reino Unido)

ubls053@mail.bbk.ac.uk

Scopus ID: 36947160200



RESUMEN

Si bien varios poemas de *Trilce* parecen indicar un horizonte de espera utópica, una lectura atenta encuentra, más bien, que la esperanza está condicionada por la dificultad de acceder al acto. No hay imagen o propuesta del acto, sino presentación del subsuelo del que tendría que emerger el acto en tanto acto ético. Tal subsuelo consiste en el tiempo molecular que caracteriza el libro en su totalidad y que constituye una destrucción del tiempo-espacio moderno. Entonces, el acto estaría precedido por cierta anulación de la realidad existente. El acto atraviesa aquello sin forma; el deseo del acto en *Trilce* incluye la anulación de la separación del arte y la vida.

Palabras clave: utopía; esperanza; acto; espacio-tiempo; modernidad.

Términos de indización: poesía; análisis literario (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

Although several poems of *Trilce* seem to indicate a horizon of utopian hope, a careful reading finds, rather, that hope is conditioned by the difficulty of accessing the act. There is no image or proposal of the act, but rather a presentation of the substratum from which the act should emerge as an ethical act. This substratum consists of the molecular time that characterizes the book in its totality and that constitutes a destruction of modern time-space. Then, the act would be preceded by a certain annulment of existing reality. The act traverses that without form; the desire of the act in *Trilce* includes the annulment of the separation of art and life.

Key words: utopia; hope; act; space-time; modernity.

Indexing terms: poetry; literary analysis (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 24/10/2022

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.

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

Si se tratara de cierto tipo de comentario convencional, se diría que el sentido de estos versos pertenece a una escena en la cual faltan los soportes del sentido mismo (la trama que teje un texto, la emoción que se ha de expresar, el habla mismo). Los pilares, cuya función sería la de dar soporte y dignidad a una construcción, carecen tanto de basamento como de capitel. Los pilares del conocido soneto de Baudelaire (s. f.), «Correspondencias», producen, al contrario, una escena clásica —un «templo»— de estables sentidos, tal como se puede leer en su primera estrofa:

La Natura es un templo donde vívidos pilares
dejan, a veces, brotar confusas palabras;
el hombre pasa a través de bosques de símbolos
que lo observan con miradas familiares.

La segunda estrofa de este poema introduce cierta distancia entre el sujeto y las «confusas palabras» que brotan de ese templo que está constituido como espacio del mito y que en *Trilce* «ha perdido el habla» (Tr. LVI, v. 19). En ese sentido, Baudelaire continúa:

Como prolongados ecos que de lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Nos encontramos ya en el mundo de lo que vendría a llamarse el simbolismo francés. La estable organización de los sentidos se licúa y, a raíz de ello, cualquier objeto es capaz de simbolizar estados interiores. *Trilce* suspende esa simbolización. En el poema «XXXIV», la madre de la amada ofrece «un té lleno de tarde» (v. 8), frase que, como otras de *Trilce* que pertenecen a la

zona afectiva de la melancolía, recuerda sobre todo a la poesía de Verlaine. No está demás anotar que, en este poeta francés, esa unidad de los sentidos, esa sinestesia, desemboca en la música; este último estadio de la estética simbolista revela su deriva. No obstante, Vallejo va más allá. Ese mundo «se acabó», desemboca en «el dolor sin fin, / y nuestro haber nacido así sin causa» (vv. 13-14). Proponemos que estos versos finales del poema «XXXIV» nos dejan en un filo en el cual debemos elegir entre un mundo donde los objetos existen en cuanto simbolizaciones de un estado afectivo interior y otro espacio que consiste en la des-simbolización, donde los objetos simplemente están, es decir, no simbolizan: «Fósforo y fósforo en la oscuridad, / lágrima y lágrima en la polvareda» (Tr. LVI, última estrofa).

De por medio ha habido un desplazamiento técnico de las capas más profundas de la conciencia. Desde un punto de vista histórico, este hecho corresponde con algo que anotó Rilke (1945), en su novena elegía de *Las elegías de Duino*: ya no existen las cosas simples que reposaban en palabras como «casa», «puente», «pozo», «puerta», «jarrón», «árbol frutero», «ventana», como mucho, «columna», «torre». Decir que ese cambio es el resultado del advenimiento de la producción en masa sería una aproximación al complejo asunto de la historia de los sentidos. En el caso de *Trilce*, se podría citar el guano, el azúcar, la minería como huellas de la penetración global del capital². Cabe señalar que la afirmación del poema de Rilke presupone la resonancia simbólica de las palabras.

2 En el poema en que figura el autocarril (Tr. XXXII), la velocidad y la acumulación se escapan de la admiración por la modernidad técnica: *Trilce* rechaza la estética futurista, la fascinación por la mera acumulación. La frase «el firmamento gringo» (v. 10) sorprende por la colocación de la palabra «gringo»: lo sublime numérico y la colonialidad de la tecnología coinciden en un mismo punto.

Como anotamos ya, *Trilce* opta por la destrucción en lugar de la preservación. Esto es evidente en el plano del tiempo. Veamos la última estrofa del poema «VII»: «Ahora hormigas minuteritas / se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas / dispuestas, y se baldan, / quemadas pólvoras, altos de a 1921». Aquí el tiempo presente, el ahora del poema, se sitúa en el presente histórico. El tiempo calendárico, que es aquí objeto de la representación, se ha detenido³. El poema pasa por el deseo de darse con la fuerza cuantitativa del instante en cuanto el sonido («el grito aquel») y lo visual («la claridad del careo» [v. 10]); y echa mano a un instrumento de la minería: «la barreta sumersa en su función de / ¡ya!» (vv. 11-12). El deseo del acto se constata en profunda contradicción con la declaración temporalizante que la calle lanza al aire cuando «pregona» el «trasmañanar las salvas en los dobles» (vv. 14-15). Es notorio, además, que el instrumento que permitiría el acto pertenece a los trabajadores de la mina. El tiempo, como sucede en el libro entero, no es solo objeto de la representación crítica, sino también se presenta —aquí en la forma del minuterito— como sustrato de la percepción de la realidad. La duración (bergsoniana) se fragmenta —al pasar por las hormigas— a microescala, se hace granular, imposible de sentir como experiencia⁴. Ambos planos, el de la representación a escala grande y el del sustrato molecular, coinciden en un punto. La estética de T. S. Eliot, que opta por la preservación de la tradición, se hace trizas; sin embargo, el deseo del acto se frustra.

Podemos decir, dado lo anterior, que la destrucción que lleva a cabo *Trilce* no es la misma que la del futurismo italiano, que, a despecho del loor a la velocidad y a la guerra —fuerzas

3 Este es tema de varias obras clave de esos años, como *Alfaro* (1927) de Virginia Woolf.

4 Baudelaire escribe: «Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible, / dont le doigt nous menace et nous dit: "Souviens-toi!"» («L'horloge», vv. 1-2); en cambio, las «hormigas minuteritas» de Vallejo son incapaces de traer memoria alguna.

aparentemente transformadoras— deja en pie la estructura (profunda) del tiempo, es decir, no altera la temporalización dominante. Esto sobresale cuando leemos aquellos poemas de *Trilce* en que el tiempo se convierte en micropartículas. Este tiempo es sobre todo el tiempo en que no vuelve la madre, quien «nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas hostias de tiempo» (Tr. XXIII, vv. 8-10); es el tiempo que se llena del sonido ajeno de las «canas tías que hablan / en tordillo retinte de porcelana, / bisbiseando por todos sus viudos alvéolos» (Tr. XXVIII, vv. 13-15).

Estas partículas del tiempo —sea en la forma de migajas o en la de fragmentos de sonido que no se suman en palabras— son incapaces de sostener aquella duración lírica que se denomina «la tarde»; al contrario, la tarde ha perdido su unidad: «Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsuelo / empatrullado» (Tr. LV, estrofa 5); la misma palabra que denomina el número se ha trizado en tres pedazos: «diez y seis». Esto último sucede en el ámbito de un hospicio, es decir, la tarde, que en la poesía decimonónica había sido figura de la duración subjetiva, solo representable en tanto es articulada por la administración de la muerte, sea en el hospicio o en la cárcel, instituciones que declaran ya el nuevo estatuto del tiempo y desvelan su mecanismo. Ese «subsuelo» es sustrato de la representación; inclusive, sería la superficie en que está escrito el libro, escrito en una superficie compleja, «tridimensional» (palabra de Jorge Eduardo Eielson).

El tiempo molecular destituye los mitos de origen, esa mitología que pretende que «cuando nacemos, / siempre no fuese tiempo todavía» (Tr. XLVII, vv. 13-14). «La fibra védica» no desvela el futuro, «lo que aún no haya venido, sino / lo que ha llegado y ya se ha ido» (Tr. XXXIII, v. 10; vv. 19-20). Podría parecer que se nos estuviera proponiendo una actitud de burdo

estoicismo frente a la vida, actitud para la cual la posibilidad del acto ya se ha cancelado. Para nuestra época, esa actitud sería reconocible en la conciencia de que el futuro se ha cancelado. En el fondo, la postura sería la misma: la única opción es la de ajustarse a la lógica existente del tiempo. No obstante, en cuanto al estoicismo, se trataría de una versión empobrecida de él, ya que esta filosofía desemboca en el vivir correctamente, postura que se abandona cuando se expresa: «ab- / sorbo heroína para la pena, para el latido / lacio y contra toda corrección» (Tr. LVII, vv. 2-4).

La autodegradación como método para destrabarse del régimen de la sociedad dominante fue utilizada por Rimbaud y —hablando de la época actual— en cierta medida se reactualizó en la estética punk. En *Jubilee* (1977), película punk-anarquista de Derek Jarman, el deseo del acto es en todo momento una presencia punzante que, sin embargo, se degrada en «el pasaje al acto», definición psicoanalítica de un acto compulsivo del cual el sujeto no asume la responsabilidad. La poesía de *Trilce* elige otro camino: atraviesa lo sin forma. Esto, que aparece en el poema «II» de manera extremadamente condensada bajo el nombre propio «Lomismo», existe como trasfondo o subsuelo de todos los poemas del libro. Se manifiesta, sobre todo, en expresiones sustractivas: los «ceros a la izquierda» (Tr. XVI, v. 3); el paletó que cuelga «sin proferir ni jota» (Tr. LXVIII, v. 25); los «fleclos de invisible trama» (Tr. LVI, v. 15); y el «sobrelecho de los numeradores a pie» (Tr. XXV, v. 3), el de los «alfiles», instancia máxima de la múltiple deriva denominativa del libro. A un nivel genérico, podemos decir que la colocación de una «E» mayúscula al final de la última palabra «nombrE» del poema «II» es una acción que revierte la dirección de la lectura y, a la vez, nos coloca frente al nombre del nombre.

No es fácil llegar a lo sin forma; Vallejo sabe que hay que ganárselo a costo de

duras áljidas
pruebas espiritivas (Tr. IV, vv. 6-7).

No se presenta lo sin forma como un caos original, versión mítica de la formación del mundo, ni como lo meramente cotidiano; llegar a lo sin forma requiere una sustracción más difícil. La frase «pruebas espiritivas», atravesada por un espacio en blanco que no suena, no significa, puede leerse con ironía, ya que el espiritualismo se había popularizado en el siglo XIX como una forma degradada de la religión y la mitología. Al contrario, el poema propone que no se trata de un proceso pasivo («absorber heroína») ni de lo aparentemente opuesto (el amarse a sí mismo), sino de despojarse de todas las formas de captación, sean adictivas o ideológicas, para así llegar a las mínimas diferencias que van quedando, que se escapan a la mera repetición, aunque sea a nivel del puro inicio de la diferencia, «el éste y el aquél» (Tr. LVII, último verso), que emerge en un filo indiscernible entre la tristeza de lo meramente banal y el acto de discriminar entre una cosa y otra. De lo sin forma surge la posibilidad del acto que no preserva, no repite. Para Walter Benjamin, como ya dijimos, la crisis consiste en la preservación de lo que debe destruirse. La repetición y la preservación se figuran en la forma del círculo, tal como «los anillos», como la esfera que gira y que acorrala el amor, el mundo; es la anulación de la libertad que surge y resurge.

No hay concepto ni imagen que trascienda esta prueba espiritual⁵. Lo que continúa, lo consistente, es la «perenne

5 Vallejo se coloca al lado de Santa Teresa y no de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola.

imperfección» (Tr. XXXVI, v. 12), que equivale a sumergirse en un material increado cuya existencia temporal consiste en «aúnes que gatean / recién» (vv. 16-17). Esta duración negativa excede la idea de «la pantalla / deshabitada» (Tr. XL, vv. 7-8), es decir, una superficie blanca⁶: «ni el propio revés de la pantalla / deshabitada enjugaría las arterias / trasdoseadas de dobles todavías» (vv. 7-9).

La ausencia, que fue la «Penélope» de Mallarmé, no le basta a Vallejo; tampoco la totalidad ideal, el tres que completa el dos: «Tendime en són de tercera parte, / mas la tarde —qué la bamos a hazer— / se anilla en mi cabeza, furiosamente / a no querer dosificarse en madre. Son / los anillos» (Tr. IV, vv. 8-12). La ideal y fantasmática completitud del tres —como con el «terciario brazo» que arrasaría con la condición de la «mayoría inválida» (Tr. XVIII, vv. 21-23)— se ofrece como resolución de las luchas espirituales; sin embargo, se cancela con la intromisión de la tarde que, al protegerse contra el tiempo de la madre, adquiere la forma de anillos, nombre de lo repetitivo del amor adulto. La palabra «furiosamente», mencionada en los versos citados del poema «IV», expresa el rechazo angustiado del tiempo de la madre, pero inmediatamente ese tiempo queda atrapado por lo anular. Dicho de modo más abstracto, el pasaje hacia la posible trascendencia⁷, una vez que se haga duración (tiempo vivido), implica darse con el tiempo de la madre y ahí se tilda de furia y en el mismo momento se convierte en lo circular —contradicción irresoluble—. Sin embargo, al transcurrir el poema, adviene una emoción contraria, de igual intensidad, como en la música de

6 «[L]as blancas hojas / de las partidas» (Tr. XLIX, vv. 8-9).

7 Trascendencia del sonido chirriante de las «dos carretas» que también llevan el tres, al llamarse «trifurcas» (Tr. IV, vv. 1-2).

Beethoven: «Aquel no haber descolorado / por nada. Lado al lado al destino y llora / y llora» (Tr. IV, vv. 16-18).

Está el dolor de la duración y está el no ceder a la protección —la disminución de la conciencia— que ofrecería la armonía. Está «toda la canción» (Tr. IV, v. 18), pero esa música existe en estadio de imposibilidad, «cuadrada en tres silencios» (v. 19). El círculo, que es canción, cuadrado: figura de lo imposible pero que, sin embargo, existe. Podríamos pensar en el dolor como aquello que anula la música; y en el pulso que es capaz de sostener una tensión emocional que traspasa el borde de lo imposible, lo que en el plano semántico no tiene resolución. La carga de esa situación se convierte, en la estrofa final de este poema, en una extrema compresión: «Calor. Ovario. Casi transparencia. / Háse llorado todo. Háse entero velado / en plena izquierda».

La izquierda, como espacio de sustracción (como los «ceros a la izquierda» del poema «XVI») constituye otra negación: destrucción y limpieza. Las múltiples negaciones no se completan, quedan suspendidas frente a la necesidad de algún acto; así, el doble sentido de «qué la bamos a hhazer» (Tr. IV, v. 9) y su fuerza fática. Si bien la interferencia del material del lenguaje obstaculiza siquiera la posibilidad de articular la pregunta por el acto —tal vez expresando una crítica al título del libro de Lenin (*¿Qué hacer?*)—, por otro lado, la pregunta al toparse con la inercia del lenguaje se orienta al acto verdadero. Quizás el poema nos lleva al acto al contraponer lo trascendente y lo indiscernible, la música y la bulla.

La iniciación del acto es mínimo, ocurre entre «el éste y aquél» (Tr. LVII, último verso), entre el vaciamiento semántico y la potencialidad. En varios poemas se figura ese momento liminar, marcado por la incertidumbre. El verso «Vusco volvvver de golpe el golpe» (Tr. IX, v. 1) y los que le siguen exceden la puesta en

escena sexual (que tanto se ha comentado), ya que incluyen el tamaño del proyecto de Bolívar y la noción de la Obra (con mayúscula); así, la envergadura de la pulsión. El poema «XII» comienza con el verso «Escapo de una finta, peluza a peluza» y va colocando el azar en tela de juicio, en los mínimos indiscernibles movimientos (que se escapan a la mecánica cósmica de Newton) y, sin embargo, termina con el verso «Chit! Ya sale», indicación de que el acto ya está comenzando.

La palabra y el acto se interpenetran. La superficie en que se inscribe la palabra es su revés, el exterior, como el mar, cuyo interior es exterior, «en su única hoja el anverso / de cara al reverso» (Tr. LXIX, últimos versos). No es que la acción práctica se separe, por práctica, del espacio imaginario de los poemas, sino que la distinción entre interior y exterior es obra del cuerpo humano y que, al nombrar y luego revertir esa distinción, el poema remueve la subjetividad privatizada que produce la modernidad. Entonces la apuesta sería que ese des-situar del sujeto lo lleve a la capacidad de actuar de una manera inédita⁸. Las «grandes decisiones» no figuran sino en la poesía posterior de Vallejo; sin embargo, estas no suprimen los mínimos detalles, como el «papelucho» del poema al obrero parado, «Parado en una piedra», de 1934/5. El que estos mínimos detalles adquieran o no perfil y función simbólicos pone en tela de juicio la pulsión de la vida; como sucede con los objetos encontrados en el bolsillo del combatiente de la guerra civil española, detalles en los cuales se debate el sentido de la pregunta «¿qué es vida y qué es muerte?» Esta distinción depende, en la poesía posterior, de la lucha colectiva.

8 No se trata de la teoría de los actos del habla, sino de la calidad ética de los actos, aspecto que no creemos que se incluya en esa teoría.

En *Trilce* no sabemos, a ciencia cierta, dónde están la vida y la muerte, a pesar de que esa distinción tendría que ser el comienzo y el fin del vivir. Si bien en el relato «Más allá de la vida y la muerte», la madre —ya muerta en cuanto al tiempo histórico— dice: «¡Hijo mío! [...] ¿Tú vivo? ¿Has resucitado?» (Vallejo, 1999, p. 44), trastocando así los dominios de la vida y la muerte, el estado mental del narrador se registra en términos de la suspensión de los sentidos: «Sentíme como ausente de todos los sentidos» (p. 38). En *Trilce* no hay tal suspensión. No encontramos ese estado de fuga. El raciocinio y el trabajo de los sentidos no se separan: «los sentidos se han hecho así inmediatamente teóricos en su práctica» (Marx, 2001, p. 150).

Se podría decir que el poema «Nómina de huesos», cuyo título incluye entre sus varios sentidos el acto de nominar, somete la poesía de Vallejo a una prueba extremadamente dura. En ese poema (probablemente del final de los años 20 o comienzos de los 30), el sujeto, que no puede ser situado en ningún lugar determinado por el discurso, al final ni siquiera es capaz de ser llamado por su nombre. La prueba incluye a los lectores: estos deben decidir entre el escepticismo frente a las posibilidades del lenguaje y la potencia de una subjetivación libre de los discursos existentes. La dimensión del acto será la prolongación de la dirección que eligen los lectores.

Si *Trilce* lleva a cabo una parcial suspensión de lo simbólico, es relevante citar *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, donde Marx se pregunta por la relación entre el acto revolucionario y la expresión lingüística del acto. El pensador alemán llama la atención al hecho que la Revolución francesa del siglo XVIII se vistió en ropaje romano antiguo, y que esa forma de expresión sirvió para disfrazar el propio contenido de esa revolución. Luego escribe:

La revolución social del siglo XIX no puede tomar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir. [...] debe dejar que los muertos entierren a sus muertos para cobrar conciencia de su propio contenido. Allí, la frase [es decir, la expresión] desbordaba el contenido; aquí, el contenido desborda la frase (2003, p. 13).

Trilce lleva a cabo un vaciamiento de lo semántico/referencial que se concentra en ciertas frases, como «y el éste y el aquél» (Tr. LVII), «sombra a sombra» (Tr. XV), «tas / con / tas» (Tr. XLI), «Chit! Ya sale» (Tr. XII). Las frases citadas son versos finales, y sorprende que, en lugar de completar los poemas, se enfatice lo incompleto; en el momento en que el poema cesa de sonar y la lectura se encuentra con el afuera y el después, no hay significado al cual aferrarse. En la primera de estas frases («y el éste y el aquél»), las palabras sustanciales no son adjetivos, sino pronombres; no sabemos a qué se refieren. La frase vaciada va en dos direcciones: a lo ya sucedido y a lo todavía por nombrar. El poema al que pertenece la frase se sitúa en un tiempo en que la idealidad se ha destrozado: «Craterizados los puntos más altos, los puntos / del amor, de ser mayúsculo» (Tr. LVII, vv. 1-2), citando tal vez los cráteres que caracterizaban los paisajes de la Primera Guerra Mundial.

Sea como sea, el año 1922 sitúa a *Trilce* en un período en que varias obras registran una crisis de las formas literarias y del lenguaje mismo. Nos referimos a obras, entre otras, de Virginia Woolf, Gertrude Stein, James Joyce, Tristan Tzara, Kruchenyk. Igual de significativa es la relación de *Trilce* con obras del siglo XIX. Ya nos referimos a Baudelaire y a la manera en que *Trilce* vacía el «bosque de símbolos» del soneto «Correspondencias». Si se suspende lo simbólico, se esperaría que se aumentara el espacio de lo imaginario. Así sucede en *Las iluminaciones* de Rimbaud, obra escrita precisamente después de la derrota de la Comuna de París, es decir, después de la supresión del mayor

chance para una revolución social en el siglo XIX; se trataba de una época en la que el acto había quedado imposibilitado. La época a la que pertenece *Trilce* es otra; el final de la guerra, la Revolución rusa, el auge de la izquierda en el Perú son sus coordenadas. El acto en *Trilce* existe o, más bien, espera en el borde del lenguaje; si el acto es el punto más difícil de la época que actualmente vivimos, en que la situación de crisis excede la capacidad de actuar, entonces *Trilce* sería de algún modo su revés.

Terminemos con una referencia breve a una parte de la vida posterior de *Trilce* en el campo de la literatura. En *Purgatorio*, de Raúl Zurita, hay un poema titulado «Las llanuras del dolor», que consiste en mostrar cinco ejes o coordenadas del espacio cartesiano acomodados verticalmente en una página. En los dos primeros, la palabra «eli» se sitúa en el punto cero, rigiendo los dos ejes del plano cartesiano. Los tres restantes están vacíos. Debajo y afuera del último están las palabras «y dolor» (1979, p. 60). Esta página muestra en un diagrama que el dolor existe como exceso para con la totalidad del espacio que ha sido destituido de Dios, el Otro y el significado —que incluye, obviamente, el significado biográfico—. Nos parece que allí, entre otras pocas obras de nuestra época, encontramos la vida posterior de *Trilce*.

El recurso topológico es evidente en *Purgatorio*. También, aunque menos evidente, juega un papel imprescindible en *Trilce*, en donde los objetos y los espacios a los que van adheridas las emociones no se subsumen en la referencia simbólica, como sí sucede en Baudelaire, Verlaine, Samain, Valdelomar y en la obra de T. S. Eliot (*La tierra baldía*), sino, al contrario, en *Trilce* esos objetos y espacios están traspasados por el espacio-tiempo. Tal es el caso del salón descrito en el poema «LXXII». A pesar de ser un lugar relacionado con un dolor intenso, donde se encontraban los amantes, el salón existe «en cono» (v. 1), como el cono de

luz de Einstein en que la luz vehiculiza el desplazamiento espaciotemporal de cualquier evento. También es «de cuatro entradas y sin una salida» (v. 10) y tiene «seis dialectos enteros» (v. 12). La puesta en escena topológica rompe la identidad del salón consigo mismo, destruye su unidad. Ello incluye, en el poema de la Venus de Milo (Tr. XXXVI), la desidentificación del sujeto consigo mismo: «Tal siento ahora al meñique / demás en la siniestra. Lo veo y creo / no debe serme, o por lo menos que está / en sitio donde no debe» (vv. 27-30).

El dolor es el sustrato y el exceso de esos ejes. Dejarse penetrar por el movimiento de *Trilce*, como acto de lectura, siendo el dolor lo que penetra, constituiría el acto tanto artístico como ético y político. El acto será la prolongación de la libertad que tiene el lector de elegir en contra de los discursos y las imágenes que perviven gracias a la ausencia de la verdadera destrucción.

EPÍLOGO

En *Trilce*, el acto existe como potencia y no como imagen o propuesta. Va entramado con el tiempo molecular, donde el tiempo-espacio carece de significado y existe, entre otras cosas, en forma de «flecós» (Tr. LVI, v. 15) o «peluza[s]» (Tr. XII, v. 1). El acto, además, se relaciona con un proceso de inversión o trastrocamiento topológico: «quedar con el frente hacia la espalda» (Tr. VIII, último verso).

¿Cuál es el resultado de esas condiciones? Creemos que podrían ser las siguientes: i) el acto requiere el arrasamiento de la realidad existente en el sentido de los significados y estructuras que la sostienen. Quizás suene exagerado; sin embargo, podríamos situarlo en un piso mesiánico, citando la *Primera carta a los corintios*, de San Pablo, como lo hizo Pasolini: «Dios ha escogido [...] lo que no cuenta, para anular a lo que cuenta» (La Biblia de las Américas, 1997, 1 Corintios 1:27-28),

cita que en versión alternativa dice «Dios ha escogido [...] lo que no existe, para anular lo que existe». ii) La ciencia deja de ser la medida del tiempo y del espacio; deja de ser lo real: «Chasquido de moscón que muere / a mitad de su vuelo y cae a tierra. / ¿Qué dice ahora Newton?» (Tr. XII, vv. 4-6). El ruido no-significante y las leyes de Newton son incompatibles. iii) El acto atraviesa las «pruebas espirituales» del poema «IV». iv) El acto atraviesa la incertidumbre, pero no la que se resuelve en certidumbre mediante una operación cartesiana de cálculo, ni mediante un salto de fe como en Kierkegaard. En el poema «XVI», la fe —«tengo fe en ser fuerte» (v. 6)— requiere que el sujeto se galonee con «ceros a la izquierda» (v. 3), es decir, que pase por un proceso sustractivo. Atravesar la incertidumbre requiere afirmar la diferencia entre el presente y el pasado («Tengo fe en que soy, / y en que he sido menos» [vv. 14-15]), aferrándose a la máxima dificultad en cuanto al pensar el movimiento, a que este sea libre. v) Esa libertad (acto libre) involucra tanto la escritura como la acción práctica. Se trata de un punto en que coinciden la escritura y la acción. Se puede decir que este es un punto absoluto pero en un sentido delimitado, en cuanto, aunque es un objeto del saber, no es un lugar al que se puede llegar; dice el poema «Trilce»: «Hay un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / adonde nunca llegaremos» (vv. 1-3). vi) La relación entre el acto y la espera (Tr. LXVII: «Así yo me decía: Si vendrá aquel espejo / que de tan esperado, ya pasa de cristal» [vv. 21-22] incluye lo mesiánico, idea tal vez más relevante a *Trilce* que la utopía, pero un mesianismo secular y fallido, como se lee en «XIX»: «el sin luz amor» (v. 9) que acaba en «Se ha puesto el gallo incierto, hombre». Aquí *Trilce* se entrecruza con el conocido ensayo de Benjamin, «Sobre la teoría de la historia», y difiere de él. vii) Que acto y palabra ocupen un mismo lugar sucede en muy poca poesía. Desde luego, el deseo de remover cualquier separación entre el arte y la vida es el

deseo del surrealismo; es también el punto hacia el cual se dirige el ensayo de Walter Benjamin sobre el surrealismo (2007), escrito en 1929. Ese punto se sitúa en el tiempo de la revolución social.

REFERENCIAS

- Baudelaire, C. (s. f.). Correspondencias. En *Flores del mal*. Ciudad Seva. <https://ciudadseva.com/texto/correspondencias/>
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2007). El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea. En *Walter Benjamin. Obras. Libro II, vol. 1* (pp. 301-316). Abada Editores.
- Jarman, D. (dir.) (1977). *Jubilee*. [Película]. The Criterion Collection.
- La Biblia de las Américas* (1997). En BibleGateway. <https://www.biblegateway.com/versions/La-Biblia-de-las-Am%C3%A9ricas-LBLA/>
- Marx, K. (2001). *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. MIA. <https://pensaryhacer.files.wordpress.com/2008/06/manuscritos-filosoficos-y-economicos-1844karl-marx.pdf>
- Marx, K. (2003). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Fundación Federico Engels. https://aulavirtual4.unl.edu.ar/pluginfile.php/7094/mod_resource/content/1/18_brumario_de_luis_bonaparte_Karl_Marx_.pdf
- Rilke, R. M. (1945). *Las elegías de Duino*. Editorial Centauro.
- Vallejo, C. (1999). *Narrativa completa* (Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Silvia Moreano). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2013). *César Vallejo, poesía completa* (edición de Ricardo González Vigil). Ediciones Copé.
- Zurita, R. (1979). *Purgatorio*. Editorial Universitaria.



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, 73-89

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5314

Trilce o el instrumento forjado¹ *Trilce or the forged instrument*

GUSTAVO LESPADA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

(Buenos Aires, Argentina)

ilh@filo.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0002-0030-4130>



RESUMEN

En la poética de César Vallejo frecuentemente se ha señalado la singular convergencia de una radical exploración de la lengua con un contundente compromiso social; las experimentaciones formales y la complejidad de sus figuras alternan con expresiones de la oralidad y referencias de anclaje popular e histórico. Pero, además, su poesía encarna la heterogénea conjunción producida por el impacto de la modernidad y la persistencia de la cultura originaria; y, en este sentido, también es ejemplo de respuesta crítica y estética de un continente al trauma de la

1 El presente artículo es un avance de una investigación sobre la propuesta de *Trilce* como una proyección de una poética, y que fue leído en el V Congreso Internacional Vallejo Siempre, celebrado entre el 12 y 14 de octubre de 2022 en Londres y Oxford.

conquista. Aunque ya en *Los heraldos negros* (1919) se perciben temas y procedimientos de esa búsqueda de la voz propia, creemos que su instrumento lírico se termina de forjar, en toda su dimensión y trascendencia, en *Trilce* (1922).

Palabras clave: *Trilce*; modernidad; voz propia; cárcel; comunidad; orfandad.

Términos de indización: poesía; análisis literario (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

César Vallejo's poetics has often been noted for the singular convergence of a radical exploration of language with a forceful social commitment. Likewise, the author is characterized by formal experimentation, and the complexity of his figures alternate with expressions of orality along with popular and historical references. But, in addition, his poetry embodies the heterogeneous conjunction produced by the impact of modernity and the persistence of the original culture; and, in this sense, it is also example of a critical and aesthetic response of a continent to the trauma of conquest. Although in *Los heraldos negros* (1919) we can already perceive themes and procedures of this search for his own voice, we believe that his lyrical instrument is finally forged, in all its dimension and transcendence, in *Trilce* (1922).

Key words: *Trilce*; modernity; own voice; prison; community; orphanhood.

Indexing terms: poetry; literary analysis (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 10/10/2022

Revisado: 19/11/2022

Aceptado: 26/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

1. LA CÁRCEL (DEL LENGUAJE)

En 1922, cuando Vallejo aún residía en Lima, publica *Trilce*, cuerpo poético extremista que consta de setenta y siete poemas sin título, numerados con la notación romana, y cuyo motivo principal pareciera ser la total rebeldía contra las convenciones líricas y el lenguaje en su conjunto, habida cuenta de las frecuentes transgresiones sintácticas, morfológicas y gramaticales empleadas. Así, pues, aquello que anunciaban *Los heraldos negros* se cumple con creces en *Trilce*: la opacidad, la anfibología, el sabotaje permanente a la lógica dicotómica y la secuencia racional son llevados a un nivel nunca antes visto —sin tomar en cuenta las aleatorias composiciones del *dadá* ni el discurso psicótico—. El poemario pareciera estar atravesado por una pulsión que lo arrastra permanentemente al borde de la ilegibilidad, del hermetismo; sin embargo, lo que en realidad persigue es un ideal creativo de libertad e inclusión, ambos en su más amplio sentido.

En este libro encontraremos alteraciones temporales o espaciales, como «el traje que vestí mañana» (Tr. VI, v. 1) o «¿No subimos acaso para abajo?» (Tr. LXXVII, v. 17); números, puntuaciones o cesuras indebidas, modificaciones arbitrarias en la

tipografía o mayúsculas fuera de lugar, como «Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombrE» (Tr. II, vv. 15-16); escritura vertical o al revés, que remite a la imagen reflejada en el espejo; asociaciones insólitas, bruscos cambios métricos o discordancias en la rección, como «Ya ni he de violentarte a que me seas, / de para nunca» (Tr. LXXII, vv. 13-14) o «en nombre de que la fui extraño» (Tr. LXXVI, v. 5); descomposiciones no silábicas de palabras; distintos juegos con los signos, como aliteraciones consonánticas de matiz onomatopéyico u otras que no pueden ser pronunciadas y que requieren de la lectura directa; en fin, todas las transgresiones gramaticales y sintácticas imaginables en medio de la conjunción de los registros más disímiles. Vallejo explica esta trasgresión lingüística en un artículo publicado en *El Comercio* de Lima en los siguientes términos: «La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica» y que, «cuanto más personal [...] es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva» (1973, p. 64). Esta última concepción se anticipa en décadas a la que formula Adorno en su «paradoja específica de la obra lírica», mediante la cual la subjetividad se trasmuta en objetividad (2003, p. 55).

Como mencionamos al inicio, esta apertura nos introduce en una modalidad inusual en el lenguaje poético porque, por un lado, se extrema el trastrocamiento convencional y la experimentación con el lenguaje, propios de las vanguardias; y, por otro, lejos de perderse el vínculo referencial, se fortalece al encontrar nuevas formas de manifestarse por fuera del realismo o la univocidad racionalista. Entonces, tengamos en cuenta que las alusiones a la prisión (Tr. I; III; XVIII; XLI; L; LVIII, entre otros) no son metáforas, dado que, efectivamente, Vallejo las escribe mientras cumple una condena en el presidio de

Trujillo, acusado injustamente de haber participado en el incendio de la propiedad de unos comerciantes, como queda definitivamente demostrado en el *Expediente Vallejo*, cuya reciente edición debemos a Gladys Flores Heredia y Francisco Távora Córdova (2021).

El poema liminar de *Trilce* da cuenta de la degradante situación a la que eran sometidos los reclusos por los guardias cuando los conducían a las letrinas, acuciándolos con vulgaridades. En contraposición a las groserías, el yo lírico dignifica las funciones fisiológicas del cuerpo, a la vez que pide «un poco más de consideración / [...] / y se aquilatará mejor / el guano» (Vallejo, 2013, p. 215). El «guano» —término de origen quechua—, a la vez que remite a la deposición del sujeto, también alude a las islas guaneras, fuente de riqueza peruana desde el siglo XIX —en que se explota y exporta— por las propiedades fertilizantes del excremento acumulado de las aves marinas, sobre todo alcatraces y cormoranes. Entonces cobra sentido lo del «insular corazón» o ese «mantillo líquido», un sentido que transforma la condición miserable y aislada del sujeto en atributo «tesóreo», a la vez que se expande en una identificación territorial. La posición incómoda, por la precariedad de las instalaciones sanitarias, resulta aludida «en la línea mortal del equilibrio» en esa «salobre alca-traz» (p. 215). Aunque la indirecta polisemia encubre, en parte, el vergonzoso trance, para Vallejo todo es factible de ingresar en la poesía porque, en consonancia con Terencio, «nada de lo humano le es ajeno». Recordemos que Heidegger decía que la operación de verdad que instaura un mundo, la morada del hombre en la tierra, es la poesía (1973, pp. 55-57).

Trilce III, por otro lado, se refugia en el amor filial, en clara conexión y continuidad con los poemas «A mi hermano Miguel» o «Enereida», de *Los heraldos negros*, y, al igual que en estos, la enunciación se infantiliza; no se trata del recuerdo pretérito

del adulto, sino de la apropiación en presente del registro del niño preocupado por el regreso de las «personas mayores», porque son las seis de la tarde «y ya está muy oscuro // Madre dijo que no demoraría» (Vallejo, 2013, p. 222). El tono enfatiza el reclamo afectivo de los vínculos perdidos —se menciona a los hermanos— y el sentimiento de orfandad se ahonda en la prisión. El último verso desintegra la ilusión —del juego infantil retrospectivo, imaginario— para abandonar al sujeto a la realidad carcelaria: «Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único **recluso** sea yo» (p. 223; énfasis nuestro).

Veamos un fragmento de *Trilce* XVIII:

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.
[...]
Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora! (2013, p. 247).

La dilatación del tiempo por el encierro es representada en la repetición de «las cuatro paredes». El «cuatro» es el número «concreto» —en su doble acepción, como material del muro (cemento, mortero) y como opuesto a lo abstracto y la imaginación— que aprisiona y prende al sujeto; mientras que en el «dos» imaginario del amor materno («más dos que nunca») el sujeto poético se refugia y evade. Todo remite a la madre, a la añoranza del «terciario brazo» desde ese presente solitario de su «mayoría inválida de hombre» (p. 248). Asimismo, en «hasta /

qué hora son cuatro estas paredes» (p. 247), la impotencia desvelada instiga al preso a evadir las formas lógicas, como fuga irracional de una «realidad» inaceptable; es decir, trasciende la circunstancia para acceder a una dimensión existencial. Según Alberto Escobar, en *Trilce*, las categorías de tiempo y espacio son «las expresiones inequívocas de la orfandad del hombre» (1973, p. 167). Indudablemente, los valores íntegros e inalterables se encuentran asociados al ser (y al hacer) materno —recordemos que en las comunidades originarias del *ayllu* cordillerano la mujer era el centro—, tal vez sea por eso que su invocación reviste la figura de una epifanía «libertadora».

Como ya hemos señalado en otra parte, la muerte es un motivo omnipresente, por no decir obsesivo, en la poesía vallejiana (Lespada, 2018). En *Poemas humanos*, por ejemplo, dice: «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte» (Vallejo, 2013, p. 584); y en «Sermón sobre la muerte»: «¿Es para eso, que morimos tánto? / ¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?» (p. 592). En *Los heraldos negros*, la muerte se manifiesta como condena metafísica, en un vínculo erótico-romántico o como demanda a un Dios negligente; por otro lado, en el mismo libro, se tiene la muerte palpable —del hermano—, sufrida como lacerante ausencia: pérdida familiar cuya dolencia se continúa en algunos poemas de *Trilce*. Sin embargo, en *Trilce* XLI el tono es otro: «La Muerte de rodillas mana / su sangre blanca que no es sangre» (p. 293). Se alude a la «blanca» oscuridad del presidio, a la rutina para matar el tiempo del encierro y al castigo represor del «redoblante policial» que «se desquita y nos tunde a palos, / dale y dale, / de membrana a membrana, / tas / con / tas»: un final escandido y onomatopéyico que separa el significado del significante como por efecto de los golpes.

Por su parte, Trilce LV —que remite al hospital y a los enfermos— comienza citando a un poeta simbolista (Albert Samain) para oponerle su «Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido» (2013, p. 316); y los versos se tornan «antisépticos» y hay «alcanfor, cubetas», y «uñas destronadas», porque hay «sarros, / zumbidos de moscas / cuando hay muerto» y puntos suspensivos que esparcen su piadoso presagio sobre una cama «desocupada tanto tiempo / allá..... / enfrente» (p. 317). Veamos Trilce LVIII: «En la celda, en lo sólido, también / se acurrucan los rincones» (p. 321). La imagen no podría ser más desoladora acerca del desánimo del sujeto encerrado, sin apertura. Encierro tal que hasta el escaso espacio parece encogerse. La prisión oprime, reduce el accionar de la existencia. Pero, a la vez, el ser se expande, colma la celda con sus recuerdos y pensamientos, puebla y anima cada centímetro cuadrado. En esta animación sucede que los rincones «también se acurrucan» como el recluso cuando está agobiado o siente frío. Adentro el tiempo transcurre distinto que afuera: «¿quién tropieza por fuera?» (p. 322), y la cabeza vuela y la imaginación escapa, cabalga, se apea «del caballo jadeante, bufando / líneas de bofetadas y de horizontes», se refugia en la paz de su memoria «cuando, a la mesa de mis padres, niño, / me quedaba dormido masticando» (p. 321). Por tanto, la cárcel es ese reino iterativo donde los minutos se multiplican y se transforman en horas, ese infinito espacio de la mente inquieta, esa eternidad exasperante de dos por dos.

Además de la muerte, en la exuberancia lírica vallejianana no podía faltar el erotismo, es decir, su *partenaire*: Eros y Thánatos. Luego de anunciar en Trilce VIII «un par de pericardios, pareja / de carnívoros en celo» (Vallejo, 2013, p. 231), Trilce IX cifra la potencia y la pérdida del deseo en la acumulación agramatical de la consonante «v» al encabezar las estrofas: «[1.1] Vusco volvvver de golpe el golpe. // [1.2] Busco volvvver de golpe el

golpe. // [1.3] Fallo bolver de golpe el golpe» (p. 233): ajeno al significado, el significante significa. A su vez, mediante parónimos fonéticos, se sugieren asociaciones léxicas («válvula» por «vulva»). La referencia descarnada y mecánica al acto sexual —ajena a todo romanticismo— refuerza el planteamiento de una relación sustituta, carente del amor, que sí identifica al sujeto poético con «la ausente», según declara —y declama— en los dos versos paralelos finales, como exhalando un suspiro de añoranza: «Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía» (p. 234). Pero antes, el reemplazo se había dado en la «b» fuera de lugar.

2. COMUNIDAD VERSUS METRÓPOLIS

Veamos ahora Trilce XXIII: «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre» (p. 257). El adjetivo que denota abundancia se proyecta sobre la madre proveedora —como una panadera—, multiplicada en el recuerdo («hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar» [p. 258]), mientras que toda la escena remite a la comunión: al trasmutarse aquellos «bizcochos» en ofrendas sagradas, se connota la eucaristía. La retrospección nos muestra la prodigalidad de la vivencia en familia, la época del don, de la entrega, del repartir y compartir aquellas «ricas hostias» —y aquí la acepción al sabor también alude a la abundancia de un patrimonio afectivo y espiritual—. En cambio, el contraste con el mundo del presente del enunciado no podría ser mayor: ahora, con la madre muerta y lejos de la casa familiar y de la comunidad rural de la serranía, inmerso en el mercantilismo hostil de la gran ciudad, el yo lírico se enfrenta a una existencia individualista y mezquina donde nadie regala nada: «Tal la tierra oírás en tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejas / y el valor de aquel pan inacabable»

(p. 258). «Pan inacabable» como en el milagro cristiano de la multiplicación de los panes y los peces o como sucedía en el *ayllu* serrano: aquellas comunidades que excedían los lazos familiares y a cuyos sistemas económicos Marx y Engels denominaron «comunismo primitivo», porque en ellos se privilegiaba el bienestar colectivo por encima del interés individual, a la inversa de lo que sucede en el Occidente conquistador (Lespada, 2020, p. 114).

En este «execrable sistema» (2013, p. 440) —como Vallejo califica al capitalismo en un verso de *Poemas humanos*—, en el que rige la explotación del hombre por el hombre, la «riqueza» ya no refiere al sabor ni al afecto ni a la comunión espiritual, sino a la «mayor ganancia» que acumulan unos pocos en detrimento de esa mayoría desposeída que debe pagar «el alquiler del mundo». La existencia como una deuda: este es el núcleo duro de la orfandad en Vallejo, regida bajo una lógica excluyente de una sociedad que discrimina, que premia a los poderosos y castiga a los débiles. La trascendencia significativa aquí parece residir en la forma en que se contraponen el «alquiler» (el «precio» que fija el mercado) al «valor» (fraterno, comunitario); mientras que los adjetivos «innumerable» e «inacabable» estarían apelando a un legado imperecedero, identitario, que «no tiene precio» y, por lo tanto, que «no puede comprarse» ni ser reducido a mercancía. Si, como ha dicho la crítica, el gran tema de Vallejo es «la pobreza», no podemos dejar de percibir la descomunal paradoja de su respuesta poética que, a partir de la carencia, produce una «riqueza» humana y estética formidable.

En *Trilce*, hasta las formas clásicas aparecen trastrocadas desde lo formal, como el soneto «XLVI» cuya disonancia morfológica se manifiesta en la repetición exacta del término que rima («comiste»; «viene»; «triste») para, luego de tanta reiteración métrica y sonora, dejar los dos tercetos librados al

azar (sin rima), además de que el último verso parece una locución de la calle: «Ah! qué nos vamos a servir ya nada» (Vallejo, 2013, p. 302). Veamos los cuartetos:

La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste.

Mas, como siempre, tu humildad se aviene
a que le brinden la bondad más triste.
Y no quieres gustar, que ves quien viene
finalmente a la mesa en que comiste (p. 302).

La forma convencional se tensiona con el léxico mundano, además de la trasposición de la comida y el hambre —propios de la corporeidad del reino animal— a entidades abstractas. Nuevamente, nos encontramos con pasajes de lo figurado a lo directo, que operan —con la avidez obsesiva del recuerdo— el contraste del alimento compartido con la famélica «memoria» actual: deslizamiento metonímico para hablarnos del vacío (del hambre) que provoca en el yo lírico la ausencia de la amada. La personificación expande la añoranza atribuyendo una súplica a la tarde que la llora «en su delantal que aún sórdido / nos empieza a querer de oírnos tanto» (p. 302); es una ausencia poblada de voces y de nostalgia: imposible comer ahora, imposible «servirse de estas aves» (p. 302).

Veamos Trilce LXI. Aquí, el sujeto del enunciado ha vuelto a la casa paterna habitada tan solo de recuerdos; sin embargo, la primera estrofa del poema presenta una particularidad, ya que se trata de un cuarteto de endecasílabos de rima consonante, lo cual también remite a una tradición, es decir, una lírica del pasado: «Esta noche desciendo del caballo, / ante la puerta de la

casa, donde / me despedí con el cantar del gallo. / Está cerrada y nadie responde» (Vallejo, 2013, p. 327). Después de señalar que en el primer verso hay un «caballo» y presentar un encabalgamiento entre el segundo y el tercer verso, todo el resto del poema —en que se manifiesta y constata el angustioso presente de la ausencia familiar— carece de regularidad métrica y de rima, como si, para acentuar el contraste entre el pretérito y el tiempo actual, el poema participara de dos concepciones estéticas enfrentadas. Comparemos con otra de las estrofas que le siguen: «Dios en la paz foránea, / estornuda, cual llamando también, el bruto; / husmea, golpeando el empedrado. Luego duda / relincha, / orejea a viva oreja» (p. 327). Acotamos que, antes de remitir a una prosopopeya, la humanización del animal es algo frecuente en las culturas originarias en las que existe una relación armónica de las personas con los demás seres vivos, así como con los frutos de la tierra.

3. UNA ORFANDAD DESBORDANTE

En Trilce XXVIII, Vallejo retoma el sentimiento de desarraigo y orfandad:

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido (2013, p. 269).

Es notorio el contraste entre el despojado presente y la evocación retrospectiva de la escena hogareña, de los comestibles aderezados con los gestos amables. Esta escena posee un aura eucarística con su «facundo ofertorio» del maíz primordial de la cocina peruana, cuya sacralidad es la del alimento compartido,

como si el carácter sagrado residiera en la sociabilidad. Las ausencias provocan que al yo lírico le duelan «los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar» (p. 269) y que comer en soledad sea como comer tierra, «cuando se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba, / la cocina a oscuras, la miseria del amor» (p. 270). La soledad es la «miseria del amor» (perdido). Ante este sujeto poético atravesado por la falta, Enrique Foffani concluye: «el cuerpo tríflico es el cuerpo *sin*: cuerpo enfermo, cuerpo encarcelado, cuerpo negado, cuerpo torturado, cuerpo no reconocido, es decir, cuerpo huérfano» (2018, p. 144).

En Trilce LXV, se dice: «Madre, me voy mañana a Santiago, / a mojarme en tu bendición y en tu llanto» (Vallejo, 2013, p. 333). Este es un claro ejemplo de contaminación figurativa del discurso directo; no solo las acciones de los verbos atribuyen materialidad a ciertos aspectos abstractos o simbólicos del lenguaje, sino que la omisión le confiere a Santiago (de Chuco) un halo de peregrinaje. Asimismo, metátesis y metonimias invisten a la madre de religiosidad, ungiéndola de un culto amoroso: «Me esperará tu arco de asombro, / las tonsuradas columnas de tus ansias», y dentro de ese topos bendito se menciona al «sillón», que ha permanecido en la familia por generaciones, «de dinástico cuero», con el crujir de sus correas bajo las «nalgas tataranietas» (p. 333). Como Cristo, la madre es el templo donde la más profunda intimidad comulga: «Así, muerta inmortal. / Entre la columnata de tus huesos / que no puede caer ni a lloros, / y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer / ni un solo dedo suyo. // Así, muerta inmortal. / Así» (p. 334). A este final apoteósico quisiéramos incorporar la proyección materna como la siente —o presente— el yo lírico en otro poema cercano, Trilce LXVII: «Cuánta madre quedábase adentrada / siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando / el cuadro faltaba, y para lo que crecería / al pie de ardua quebrada de mujer» (p. 338).

Si, como dice Agamben, la religión implica sustraer seres u objetos del uso mundano para transferirlos a una esfera separada e inasequible (2009, p. 98), esta trasposición lírica, sin ser profana, realiza lo opuesto al consagrar vínculos fraternos o actos vitales, cotidianos —como el trabajo—, pero sin separarlos de la actividad comunal. En este sentido, y como un matiz singular dentro del proceso de secularización, podríamos hablar de un concepto más abierto e incluyente de lo sagrado en la poesía de Vallejo, porque no solo desactiva los dispositivos de la separación, propios del dogma, sino que le reasigna una funcionalidad más accesible y pluralista a esa simbólica religiosa. De ahí que se constituya como antecedente insoslayable de la denominada «teología de la liberación», en tanto amalgama de sentimientos cristianos e ideología socialista, postura que en realidad toma o recupera de su ascendencia indígena, la andina.

El inventario de los trastrocamientos morfológicos es extenso. No obstante, si bien el énfasis pareciera subrayar la materialidad del significante y, por ende, la opacidad del lenguaje como entidad autónoma, las experiencias más radicales de *Trilce* nunca cortan los lazos con el mundo; por el contrario, hurgan en él como si lo descubrieran o inventaran, lo interpelan desde nuevas perspectivas, lo formulan con el verbo de fuego de la creación. Aun en aquellos poemas más próximos al hermetismo, más oscuros, como *Trilce XXV* (Vallejo, 2013, p. 261), los neologismos y los recursos eufónicos aluden a la conquista, al sometimiento del indio y las penurias serranas. Por todo esto, Vallejo —en una cronología de la historia del arte— siempre estará a la vanguardia de la vanguardia. Estas «dificultades» semiológicas lejos de obrar en desmedro de otros poemas, de carga referencial más directa, pareciera fortalecerlos, como si se complementaran mutuamente, como si en su poética hubieran verdes y floridos valles, bruscos precipicios y promontorios rocosos que sortear, pero que, sin embargo, todos forman parte del paisaje vallejiانو.

A partir de la carencia y la miseria dramatizadas en la poesía de Vallejo, Noé Jitrik desarrolla el concepto de «autocuestionamiento», cuya riqueza significativa y creación de nuevas formas convertiría a la literatura latinoamericana en «una fuerza de transformación en el nivel del pensamiento y de la conciencia» (1975, p. 155). James Higgins, a su vez, ha señalado que Vallejo quería transmitir su percepción de la realidad sin recurrir a modelos prefijados ni estereotipos; y expresa textualmente: «Quisiera escribir con la oreja, transmitir la percepción directamente, sin los procesos intermediarios de pensamiento o de composición» (1970, p. 10), es decir, escribir con la escucha de su gente y con asociaciones sonoras, eludiendo a la racionalidad como factor distorsivo. En consonancia, Alberto Escobar advierte que esta exploración estilística abunda en procedimientos —enfáticos, iterativos, rítmicos—, dirigidos a incorporar el habla natural al discurso poético y que esta experimentación obedecería a la búsqueda de convertir el lenguaje «en un filtro dialéctico de la realidad total» (1973, p. 224). En esta misma línea, Antonio Cornejo Polar atribuye estos desbordes expresivos a la irrupción de la oralidad, «como si la carga dramática del poema no pudiera caber en el espacio cerrado de la escritura» (2003, p. 222).

Modestamente, quiero sumarme a estas sabias reflexiones. Se altera la sintaxis porque los sentimientos no soportan la sujeción de reglas, su encorsetamiento lineal y sucesivo. El verbo se hace grito, invocación, llamado; se abandonan los buenos modos de la «poesía culta» por el atajo asociativo, la frase imprevisible o el exabrupto coloquial. Es un accionar dialógico del habla que, paradójicamente, será fijado por la escritura para testimoniar acerca de tanta orfandad y dolor que solo la poesía puede dar cuenta. Porque *Trilce* no es otro experimento de la época en que la ruptura con las convenciones había sido puesta de moda por el futurismo de Marinetti, sino que, a la luz de la obra

posterior de Vallejo, se trata del despliegue funcional de una herramienta expresiva forjada en la prueba y el error, en el desvío y el exceso, en el gesto del «salvaje» que acerca el oído a la Biblia para escuchar la «palabra de Dios» —Werner Herzog mediante— en la expresión iconoclasta, en el insumiso que se adueña del arma del conquistador para esgrimirla contra él. Vallejo en *Trilce* adquiere la destreza de un uso impropio y único del español; hace de ese lenguaje otra cosa, lo transforma en un organismo capaz de gesticular, de sofocarse, de amar —no de escribir sobre el amor—, de quedarse sin aliento, de morder las consonantes de pura rabia o impotencia ante la injusticia. Vallejo hizo que la escritura hablara, que rompiera su secuencia sintagmática. Inventó la escritura oral y ya no la soltaría. Además, este «desborde», esta articulación del habla con la escritura, es un fenómeno plural que se compone de inflexiones de distintas procedencias, que reúne gestos y tonos muy diversos, registros alejados de la lengua, enunciados disímiles que remiten a diferentes estratos sociales y culturales del uso lingüístico. El «yo» lírico vallejiano siempre es y será un «nosotros».

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2003). Discurso sobre poesía lírica y sociedad. En *Notas sobre literatura* (pp. 49-67). Akal.
- Agamben, G. (2009). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo Editora.
- Cornejo, A. (2003). *Escribir en el aire*. Latinoamericana Editores.
- Escobar, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. P. L. Villanueva Editor.
- Flores, G. y Távora, F. (eds.) (2021). *Expediente Vallejo. Proceso penal contra el poeta César Vallejo* (3 tomos). Fondo Editorial del Poder Judicial del Perú.

- Foffani, E. (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Editorial Cátedra Vallejo.
- Heidegger, M. (1973). El origen de la obra de arte. En *Arte y poesía* (pp. 35-123). Fondo de Cultura Económica.
- Higgins, J. (1970). *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. Siglo XXI Editores.
- Jitrik, N. (1975). *Producción literaria y producción social*. Sudamericana.
- Lespada, G. (2018). Contra la muerte: Indagación de un motivo en la poesía de César Vallejo. *Espergesia*, 5(1), 11-23. <https://doi.org/10.18050/Rev.Espergesia.v5i1.1807>
- Lespada, G. (2020). La impronta andina en la poesía de César Vallejo. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 12(12), 113-122. <https://doi.org/10.34096/zama.a12.n12.9619>
- Vallejo, C. (1973). Regla gramatical. En *El arte y la revolución* (p. 64). Mosca Azul Editores.
- Vallejo, C. (2013). *César Vallejo, poesía completa* (edición de Ricardo González Vigil). Ediciones Copé.



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, 91-103

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5315

Los mapas de Vallejo en *Trilce*

Vallejo's maps in *Trilce*

MARGARITA DEL ROSARIO ANGLERÓ

Universidad de Puerto Rico

(Recinto de Río Piedras, Puerto Rico)

margarita.delrosario@upr.edu

<https://orcid.org/0000-0001-5699-2326>



RESUMEN

Una primera lectura de *Trilce* causa completo desconcierto, y queda claro que ese desasosiego es uno de los rasgos de su sentido estético. El trazo de un «mapa» poético de Vallejo podría iluminar o guiar a los lectores ante el sentido de desorientación que se experimenta en la lectura de sus poemas. Si bien Vallejo no marca un mapa visual en la página o lienzo como otros poetas vanguardistas, en *Trilce* el mapa está esbozado por palabras que aluden a la geografía de un lugar incierto: cuerpo, casa, cárcel, por nombrar solo algunos. En ese sentido, en el presente artículo se esboza un posible mapa de los poemas «XIX», «XXXVI», «Trilce», así como su relación con el poemario *España, aparta de mi este cáliz*.

Palabras clave: *Trilce*; experiencia poética; espacio-tiempo; no lugar; carencia.

Términos de indización: poesía; crítica literaria (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

A first reading of *Trilce* causes complete bewilderment, and it is clear that this discomfort is one of the features of its aesthetic meaning. The outline of a poetic «map» of Vallejo could illuminate or guide readers to the sense of disorientation experienced in the reading of his poems. Although Vallejo does not mark a visual map on the page or canvas like other avant-garde poets, in *Trilce* the map is sketched by words that allude to the geography of an uncertain place: body, house, prison, to name but a few. In this sense, this article outlines a possible mapping of the poems «XIX», «XXXVI», «Trilce», as well as their relationship with the collection of poems *España, aparta de mi este cáliz*.

Key words: *Trilce*; poetic experience; space-time; non-place; deprivation.

Indexing terms: poetry; literary criticism (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 17/10/2022

Revisado: 19/11/2022

Aceptado: 26/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)
stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)
dominic.moran@chch.ox.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

1. INTRODUCCIÓN

Idealmente, los mapas nos ubican y demuestran dónde estamos, pero también nos manifiestan quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos. Los mapas nos hacen repensar nuestro lugar dentro del mundo, dentro de nuestra cultura y sus circunstancias. Por tanto, leer correctamente un mapa implica ser capaz de descifrar los códigos o las palabras¹, pero ¿qué ocurre si, aun teniendo un mapa, nos sentimos perdidos y desorientados? Ese es el caso de *Trilce*.

-
- 1 En *Trilce* hay numerosos ejemplos referentes a una posible cartografía esbozada por territorios, espacios recorridos y números que podrían ubicarnos con coordenadas o posicionamientos: «testar las islas que van quedando» (Tr. I, v. 2); «el insular corazón» (Tr. I, v. 8); «y la península párase» (Tr. I, v. 14); «en la línea mortal del equilibrio» (Tr. I, v. 16); «Rumbé sin novedad por la veteada calle» (Tr. VII, v. 1); «Doblé la calle por la que raras / veces se pasa con bien, salida / heroica por la herida de aquella / esquina viva, nada a medias» (Tr. VII, vv. 5-8); «Es el rincón / donde a tu lado, leí una noche, / entre tus tiernos puntos» (Tr. XV, vv. 6-8); «Pues no deis 1, que resonará al infinito. / Y no deis 0, que callará tanto / hasta despertar y poner de pie al 1» (Tr. V, vv. 14-16); «Son dos puertas abriéndose cerrándose, / dos puertas que al viento van y vienen» (Tr. XV, vv. 16-17); «Oh las cuatro paredes de la celda» (Tr. XVIII, v. 1); «con la diestra, que hace por ambas manos, / en alto, en busca de terciario brazo» (Tr. XVIII, vv. 20-21); «Pues apenas / acerco el 1 al 1 para no caer» (Tr. XX, vv. 2-3); «plena izquierda» (Tr. IV, v. 22); «El alejarse, mejor que todo» (Tr. IV, v. 14); «Esta casa me da entero bien, entero / lugar para este no saber dónde estar» (Tr. XXVII, vv. 4-5).

2. POEMA «XIX»

Si el lector queda desconcertado con la lectura de *Trilce*², quizás Vallejo lo estuvo igualmente. Si tomamos, por ejemplo, el poema «XIX», podemos comprobar que, por encima o por debajo de un encuentro con alguien, hay una dificultad, o incluso una imposibilidad de entender y de orientarse por parte de la voz poética. «A trastear, Hélpide dulce» (v. 1), se dirige a Hélpide, nombre griego que significa ‘esperanza’, o, como Dominic Moran alude en una nota, también sugiere la posibilidad de que Hélpide sea una palabra creada, derivada del verbo «Help» que significa en español ‘ayudar’, ‘servir’, y en su modo imperativo, ‘ayuda’, ‘auxilio’, ‘socorro’ (2014, p. 706). Otra consideración sería interpretar la palabra «Hélpide» como una construcción de «él pide», pues la «h» en español es silente. Quizás alude a un nombre con una multiplicidad semántica, que encierra en su significado la «esperanza» de la que carece (pues «escampa»), o una petición de auxilio ante el estado de desorientación en que se encuentra. «Hélpide», por tanto, se distinguirá en el poema como ejemplo de los cambios ortográficos y la pluralidad semántica que distingue a *Trilce*.

La voz poética invita a Hélpide a «trastear», verbo transitivo cuyo objeto no conocemos. ¿Trastear qué? El significado de esta palabra discurre entre ‘pisar las cuerdas de los instrumentos’, ‘revolver’, ‘menear’ y ‘enredar’ (Franco, 1976, p. 84; Moran, 2014, p. 690). Esa acción se opone a una aparente inmovilidad: «cómo quedamos de tan quedarnos» (v. 2). «Quedarnos» no es una acción estática, sino un proceso, pues para «quedarnos» ha ocurrido una movilidad previa. De manera similar, «escampar»

2 Saúl Yurkevich expresa que «la incompreensión conceptual de sus poemas [de *Trilce*] se ve compensada por una expresividad múltiple, compleja, inagotable» (2002, p. 25). Jean Franco explica que «*Trilce* is an extreme book, revolutionary in its exploration of an authentic language» (1976, p. 79).

es ‘cesar de llover’ o ‘despejar’ el ambiente; por tanto, es consecuencia de una lluvia anterior. En los primeros dos versos hay un cambio pronominal, pues la voz poética se dirige a Hépide en el primer verso, y concluye en el segundo aludiendo a un «nosotros». Las direcciones de la voz poética están en constante movimiento entre «tú» y «escampas», y «nosotros» y «quedarnos». El mapa en *Trilce* no es estático, sino que está en constante movimiento, por lo que obliga poner atención a las preposiciones, conjugaciones verbales y a quién se dirige la voz poética.

Siguiendo con la lectura, la llegada del visitante ubica al lector en el presente: «Hoy vienes apenas me he levantado» (v. 3); y se conecta con la escena protagonizada por los animales de la granja (vaca, asno y gallo), todos mencionados con epítetos de «inocentes». Esa inocencia alude a un *locus amoenus*, y dirige la mirada al nacimiento de Jesús. Por otro lado, contrasta con elementos escatológicos, como la mención de las necesidades biológicas de los animales: «el establo está divinamente meado / y excrementido» (vv. 4-5) (Moran, 2014, p. 692). Existe una fusión entre lo sagrado y lo humano; entre el pasado del nacimiento y el ahora de la voz poética.

La presencia del «gallo» resurge en el último verso del poema: «Se ha puesto el gallo incierto, hombre». El simbolismo más conocido de esta ave alude a su capacidad de cantar al amanecer; y por esta razón, según Sebastián de Covarrubias, los ibaritas destierran al gallo porque inquieta e interrumpe el sueño (1943, p. 623). El cristianismo relaciona al gallo con la figura de Pedro, para quien el canto de esta ave recuerda las tres veces que negó a Jesús antes del amanecer. El principio del poema «XIX» hace eco en el final por la presencia del «gallo», pero en este caso no es un animal «inocente» como en la escena del «establo» de la segunda estrofa (Franco, 1976, p. 86), sino que es «incierto» y comparte el mismo espacio con el «hombre». Aquí, además, la

incertidumbre que caracteriza al gallo también la comparte el hombre. La presencia de Hélpide, en el primer verso, desaparece para convertirse en «hombre», pero un hombre genérico. Es evidente que en ningún momento se expresa el «yo» poético en primera persona, sino que se filtra a través del plural «nosotros». El «yo» de este poema es un «yo» no definido, en el que prevalece la incertidumbre. Esa desorientación en *Trilce* es vital y lleva a la voz poética a partir de cualquier hecho de la vida cotidiana hacia una constante pregunta y desesperación ante la falta de respuesta. La voz poética, por tanto, concibe su mundo y a sí misma como «incierto».

Esta incertidumbre le permite a la voz poética quebrar el pasado, el discurso sagrado y los nombres propios que la acompañan. La «H» mayúscula en «Hélpide» contrasta con el empleo de minúsculas en «maría» y «sangabriel» (Moran, 2014, p. 692). La carencia de la esencialidad en el mundo hace que toda imagen de la realidad cambie para la voz poética, por eso representa así el concepto de «trascendencia»: «el sin luz amor, el sin cielo, / lo más piedra, lo más nada» (vv. 9-10). Esas importantes categorías (el amor o la religión) se han destruido; la realidad entera se ha disuelto. En el mundo de Vallejo se han desintegrado las esencias porque ya no existe la imagen de Dios como centro de la realidad, organizador y estructurador del mundo, y lo que queda es la «nada».

Esta descolocación se presenta como una paradoja: la angustia ante el desequilibrio y la pérdida de las «esencias», como cita: «Quemaremos todas las naves! / Quemaremos la última esencia!» (vv. 12-13). El dicho popular «quemar las naves» implica romper con el pasado. Vallejo se sirve de la paremiología para otorgarle un nuevo significado en el poema, pues toma el refrán, lo apropia como suyo al darle otro giro semántico, y lo ubica en un espacio central en el poema.

Aunque Cortés no quemó las naves, que las haya inutilizado lo llevó a la conquista, a la acción y a la modificación de su mundo, y el de muchos; por otro lado, a Vallejo lo lleva a la modificación de sí mismo y de la experiencia poética. Al querer quemar las esencias, alude a la esencia como representación de la filosofía clásica, como idea platónica o cristiana, o como todo aquello que permite una orientación para el hombre, gracias a la cual puede tener una idea constante y operativa de sí mismo y del mundo. Si no aceptara la desorientación como campo mismo en donde buscar una nueva respuesta, no querría quemar las esencias, sino que las buscaría. Al mismo tiempo, su sensación de estar perdido le aterra y la siente propia. La voz poética determina quemar las esencias porque ya están quemadas, ya no puede comprender el mundo como algo que está fijo y que puede ser de su propiedad.

No quiere encontrar la realidad, porque eso sería desmentir la idea de la que parte: «Mas si se ha de sufrir de mito a mito» (v. 14). Según Mircea Eliade (1963), algunos mitos se remontan al momento de la creación, al origen, o aluden a una posible renovación, cuyos personajes no pertenecen a lo cotidiano y tienen poderes sobrenaturales. El mito encierra una contradicción: si por una parte tiene unas enseñanzas muy humanas, por otra, tiene sus raíces en la ficción. Por tanto, la razón no se puede fundamentar en sí misma, sino únicamente como ficticia, como un mito. De ahí que la religión y las esencias se fundamenten como mitos.

El problema del mapa que quiere trazar —ya sea su deseo de percepción de la realidad para estar vivo en ella— no es únicamente que no haya certeza y centro, sino que no hay un orden en el espacio: «ya no hay dónde bajar, / ya no hay dónde subir» (vv. 17-18). Vallejo menciona posicionamientos espaciales, intentando establecer el dibujo de un mapa por el cual orientarse,

pero no lo logra; no tiene centro, quemó las esencias, los mitos y la religión. El mapa en que se halla carece de direcciones. Así, pues, la no equivalencia y la no fijación se dan dentro del mapa, donde nada es lo que es, sino que se difiere siempre de otra cosa.

3. POEMA «TRILCE»

Vallejo es consciente de esa carencia de centro, implícita en toda su obra y que en el poema «Trilce» se formula directamente. La realidad misma huye: «No se / puede llegar nunca a aquel sitio» (vv. 25-26); y las acciones no tienen la respuesta esperada: «—Cerrad aquella puerta que / está entreabierta [...] // —No se puede cerrar» (vv. 22-25). Ese espacio donde se ubica la ausencia de todo lugar, un lugar cuyo contenido es el vacío: «tal es el lugar que yo me sé» (v. 28). Este «no lugar» no se ubica en el centro, sino en todas las cosas, y su imprecisión lo convierte en un espacio presente y ausente a la vez. Este «no lugar» es también el símbolo de la desaparición de las cosas como objetos o «esencias», de su imposibilidad de llegar a la realidad, o de su existencia misma. En este lugar, que es la nada, y cuyo centro está en todas partes, es imposible avanzar y determinar un arriba y un abajo. Vallejo en *Trilce* presenta la realidad como incomprendible, así como la conciencia de que vivimos en un irremediable vacío.

El desajuste de la correspondencia con la realidad se materializa en *Trilce* como el impar. Los juegos de números que aparecen en muchos poemas, en series movibles e incontrolables, atestiguan ese desajuste (1, 3, 77). El impar es símbolo de la carencia, de lo que no se empareja y ajusta; por ejemplo, entre el mundo y el poeta habrá siempre un lugar vacío, un número carente, una amante a la distancia, una procreación frustrada, por nombrar algunos. El mapa, por tanto, no tiene direcciones,

pues lo que hay es un «no-lugar», y la experiencia del mundo es impar porque siempre falta algo, y se han «quemado las esencias».

Si el «no-lugar» desorganiza las direcciones del mapa, también tiene un matiz temporal. En numerosos poemas es evidente la presencia del tiempo como fuerza destructiva. El tiempo deshace la realidad en dos sentidos. Por un lado, la memoria de su familia: los amores y el hijo no nacido se convierten en un recuerdo de lo que ya no existe o no pudo existir, y un mundo al que ya no se puede volver. Por otro lado, se tiene la amenaza constante de la muerte. De esta manera, Vallejo traza un mapa espacial para representar lo temporal; o, en otras palabras, el mapa poético del poeta se inscribe en la espacialidad del tiempo.

4. POEMA «XXXVI»

Si atendemos al poema «XXXVI» de *Trilce*, podemos comprender que lo único que se puede hacer es «abrazar incompletamente»:

¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección (vv. 7-12).

El modelo por excelencia para la construcción de un mapa corporal es la figura de la Venus de Milo, tomada esta vez no como esencia de la belleza clásica, sino como paradigma de la carencia (Franco, 1976, p. 87). Por falta de sus brazos, su abrazo es imposible. Esa imposibilidad tiene un importante matiz temporal. Es el tiempo lo que origina la imperfección de la realidad; y, en el caso de la Venus de Milo, su abrazo irreal

es un abrazo temporalizador: «de esta existencia que todaviiza / perenne imperfección» (vv. 11-12). El neologismo «todaviiza» encierra el sentido del devenir temporal, y lo que causa la imperfección. En esa «perenne imperfección» tenemos que hacernos a nosotros mismos «a raíz de cuanto no florece» (v. 6). Sin embargo, en la imperfección misma se cimenta la búsqueda del tiempo. Vallejo siempre busca el tiempo precisamente porque no lo tiene, y es lo que huye:

Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilus, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales (vv. 13-17).

La imagen de la inexistencia del brazo no es estática, sino dinámica, pues a su vez se «revuelve» en busca de una existencia. El mapa corporal matiza la imposibilidad de capturar el tiempo, de regresar al pasado y de que se vuelva el brazo y el tiempo aprehensibles. Entonces el poeta formula un avance a partir de la carencia:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan (vv. 20-24).

Invita a intervenir en el conflicto, pero exige el rechazo de la armonía y de la simetría por medio del imperativo «rehusad». Finalmente, el mapa del poema «XXXVI» se caracteriza por un «nuevo impar / potente de orfandad!» (vv. 34-35): inestable, asimétrico y carente.

5. ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ

El mapa que esboza *Trilce* adquiere su realización hacia la praxis o acción en *España, aparta de mí este cáliz*. En este poemario se intenta trazar un mapa de la totalidad, que de alguna manera coincida con la realidad ideal, como se expresa en «Himno a los voluntarios de la República»: «y trabajarán todos los hombres, / engendrarán todos los hombres, / comprenderán todos los hombres!» (Vallejo, 2020, p. 273). Sin embargo, este es el mapa de la totalidad esbozado mediante las carencias:

¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!
¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
[...] volverán
los niños abortados a nacer perfectos (p. 273).

Las carencias se subsumen y, aunque percibidas desde su imperfección, se abre un espacio que incluye la comunicación, en el que es permitido hablar, andar, ver, escuchar, saber, incluso aquellos que no pueden. La unidad de Vallejo será una unidad humana; sus mapas son el mapa de la humanidad vivida por los que carecen (mudos, tullidos, ciegos, sordos, ignorantes y niños abortados), que en resumidas cuentas somos todos. Quizás esa unidad de Vallejo pueda entenderse como una totalidad central y periférica a la vez, pues no trata de evitar las diferencias ni las contradicciones que supone. El fragmento «Más desde aquí, más tarde, [...] // ¡oh débiles! / ¡oh suaves ofendidos, / que os eleváis, crecéis, y llenáis de poderosos débiles el mundo!» (2020, p. 280) atestigua que son la debilidad y la diferencia las que prevalecen en el mundo. El empleo de los signos de exclamación y de las interjecciones «oh» presenta una llamada enérgica a la unión.

Asimismo, en las últimas estrofas del poema «Masa» existe un «ruego común»:

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate hermano!».
Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente
abrazó al primer hombre; echóse a andar... (2020, pp. 303-304).

El cadáver, al sentirse suplicado por «todos hombres de la tierra» para que viviera, abraza al primer hombre y resucita como Lázaro: «echóse a andar...». El poema «Masa» contrasta con la Venus de Milo del poema «XXXVI» de *Trilce*, porque el cadáver «al fin de la batalla» decide no morir; sus brazos, aunque posiblemente truncados por los azotes de la guerra, son capaces de abrazar, y él se incorpora para caminar y continuar su rumbo por el mundo.

Si en *Trilce* había una espacialidad del tiempo que impedía moverse, ubicarse, y donde el mapa se reconfigura 77 veces en el poemario; en *España, aparta de mí este cáliz*, el nuevo mapa de la carencia tiene la posibilidad del espacio y de la acción: «si la madre / España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla!...» (Vallejo, 2020, p. 309). El nuevo espacio es afuera, pero en el mapa de la carencia el no-lugar es habitable, pues existe la posibilidad del abrazo y se respetan las diferencias.

REFERENCIAS

- Covarrubias, S. de (1943). *Tesoro de la lengua castellana o española*. S. A. Horta, I. E.
- Eliade, M. (1963). *Myth and Reality*. Waveland Press.
- Franco, J. (1976). *César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge University Press.
- Moran, D. (2014). Vallejo and González Prada: a Note on *Trilce* XIX. *The Modern Language Review*, 109(3), 689-707. <https://doi.org/10.5699/modelangrevi.109.3.0689>
- Vallejo, C. (1991). *Trilce* (edición de Julio Ortega). Cátedra.
- Vallejo, C. (2020). *Poemas en prosa; Poemas humanos; España, aparta de mí este cáliz* (edición de Julio Vélez). Cátedra.
- Yurkievich, S. (2002). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Edhasa.



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, 105-122
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5316

Leer *Trilce* como leer *Rayuela* Reading *Trilce* like reading *Rayuela*

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

Agonzalezm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-2201-1344>



RESUMEN

En las siguientes páginas nos proponemos abordar, en parte, el mundo poético del libro *Trilce* (1922), de César Vallejo. Nos concentraremos en la exégesis de dos poemas del citado volumen: «II» y «V», ejemplares exponentes de la gran visión vallejana de la temporalidad y de la relación amorosa. El título del artículo quiere subrayar la necesidad de leer con libertad, motivo por el cual hemos establecido una relación especial entre *Trilce* y *Rayuela*. Entendemos que estos dos libros exigen un lector activo, participativo y creativo.

Palabras clave: César Vallejo; *Trilce*; temporalidad; relación amorosa.

Términos de indización: poesía; crítica literaria; análisis literario (Fuente: Tesauro Unesco).

ABSTRACT

In the following pages, we propose to approach, in part, the poetic world of the book *Trilce* (1922), by César Vallejo. We will concentrate on the exegesis of two poems of the aforementioned volume: «II» and «V», which are exemplary expressions of Vallejo's great vision of temporality and the love relationship. The title of the article is intended to emphasize the need to read with freedom, which is why we have established a special relationship between *Trilce* and *Rayuela*, since we understand that these two books demand an active, participatory, and creative reader.

Key words: César Vallejo; *Trilce*; temporality; love relationship.

Indexing terms: poetry; 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.

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

1. INTRODUCCIÓN

Trilce (1922), del escritor peruano César Vallejo, cumple en este 2022 sus primeros cien años de vigencia, con tendencia a que esta se incremente sin cesar. Convertirse en lector de este universal poemario es un reto y ritual muy difícil y fascinante. Cientos o quizá miles de lectores y críticos (en español y en muchos otros idiomas) han pasado sus entendederas por los setenta y siete textos originales que Vallejo plasmó. El entusiasmo exegético es de tal dimensión, a nivel nacional y mundial, que varios especialistas han estudiado y estudian este libro extraordinario; sin embargo, algunos de ellos¹ se olvidan que la edición príncipe de *Trilce* estaba precedida por las «Palabras prologales» del amigo y maestro de Vallejo, Antenor Orrego². Él tuvo el honor merecido de ser el primer lector del ahora famoso poemario. Por eso, antes de ingresar y recorrer algunos de los poemas trílricos, debemos prestar atención o recordar las palabras liminares del pensador Orrego, el primigenio compañero de la vida literaria vallejana. Su valioso prólogo consta de cuatro apartados, y cada uno de ellos responde a la estrategia de facilitar el acceso a las páginas de *Trilce*. Así, pues, aquel que quiera acercarse a este poemario debe antes recorrer su esencial prólogo exegético, cuyos apartados son los siguientes: I. Conocimiento; II. Introspección estética; III. El vehículo musical; y IV. La vida circunstancial del hombre.

1 Como es el caso de *Trilce* en su edición anotada a cargo de Raúl Hernández Novás, publicada en 2012 por Lustra Editores.

2 Para profundizar en la historia de la relación amical, ética y estética entre ambos personajes, recomendamos leer «Antenor Orrego y César Vallejo. Tres momentos de una amistad», de Francisco Távara Córdoba (2018).

2. TRILCE (1922) Y RAYUELA (1963): LA LIBERTAD DE LEER

Nuestro propósito, planteado en el título de estas páginas, es el de leer *Trilce* como también solemos leer *Rayuela*, de Julio Cortázar. Una y otra obra (un poemario y una novela) exigen ser entendidos en libertad y con libertad. Sin embargo, al realizar una rápida revisión de las múltiples ediciones de *Trilce* publicadas desde el siglo pasado, comprobamos que algunas han excluido del cuerpo de la obra el famoso prólogo de Orrego. Por ejemplo —y nada menos—, la denominada edición facsimilar de la *Obra poética completa* (1968), con prólogo de Américo Ferrari y apuntes biográficos de Georgette de Vallejo³, ignora olímpicamente las palabras luminosas que Orrego pergeñó para acompañar la lectura de un poemario deslumbrante, pero que, al salir en búsqueda de sus lectores, se encontró con un silencio profundo⁴. Nadie entendía qué era *Trilce*; ninguno comprendía el significado de «trilce», vocablo inventado por el propio autor. En esos primeros años de recorrido literario casi nadie supo descifrar este invento poético que le otorgó a la literatura peruana una dimensión universal. Y todo gracias al dominio expresivo del prologuista y del poeta, ambos cómplices de esta creación única.

Antes de ingresar a proponer qué significa esta relación de *Trilce* con *Rayuela*, desde el punto de vista del modo de acercarse y de leer libremente cada una de estas grandes obras de la literatura contemporánea, debemos recordar —como lo han hecho varios agudos lectores de *Trilce*— que las reacciones de sus primeros lectores oscilaron entre la incomprensión de

3 Edición a cargo de Francisco Moncloa Editores.

4 La Academia Peruana de la Lengua (APL), como parte de su colección Clásicos Peruanos / Ediciones Facsimilares, ha reeditado *Trilce*, en 2016. La tarea estuvo a cargo de Ricardo Silva-Santisteban, presidente de la APL en ese año. Él señala: «para la reproducción de *Trilce* sigo la edición del ejemplar que me pertenece» (2016, p. 7).

Luis Alberto Sánchez y la lucidez y versación sorprendente de José León Barandiarán.

Para que se pueda apreciar la capacidad de iluminación de León Barandiarán, nos gustaría citar uno de sus más relevantes aportes, considerando que lo redactó en enero de 1923, es decir, pocos meses después de la aparición del poemario. Apreciemos estas palabras que son capaces de ofrecer una visión profunda de Vallejo:

Lo que un día tentara al espíritu de Darío en Vallejo ha tenido su realización vibrante y plenaria. El «horror a la literatura» está ahí, vigilante, palpitante e inflexible, en cada una de las páginas de *Trilce*. Acaso ningún poeta tuvo tanta osadía para aparecer temblando en su propia desnudez. Acaso ninguno se presentó tan exacto y tan suyo. Acaso ninguno fue tan sencillo hasta parecer oscuro. El poeta se ha decidido a predicar en su propio idioma. Desgarrado todo artificio, nos sorprende, nos deja estupefactos, absortos, enmudecidos ante la valentía de su temblorosa virginidad (2022, pp. 224-225)⁵.

Para agregar otro dato editorial pertinente, debe subrayarse que *Trilce* es el único libro de Vallejo que, en vida del autor, cuenta con dos ediciones. La primera, que ya hemos mencionado y que fue cuidada por el propio escritor norteño, apareció en Lima y se imprimió en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de la misma ciudad. Esto resulta algo paradójico, pues, como recordamos, el propio poeta santiaguino estuvo preso en Trujillo desde noviembre de 1920 hasta febrero de 1921. Las protestas y los pronunciamientos de los intelectuales limeños y

5 Artículo que desató polémica sobre *Trilce* en Chiclayo, publicado en enero de 1923 en el diario *El Tiempo* de esta ciudad.

provincianos consiguieron finalmente liberarlo, pues los hechos que se le imputaban no habían sido debidamente probados⁶.

La segunda edición de *Trilce* se realizó cuando Vallejo ya se encontraba en España, concretamente en Madrid, ciudad en la que residió un año⁷ en compañía de Georgette, cuando la filiación política socialista del poeta hizo necesaria la salida de la pareja de París, rumbo a España. En la capital española, quizá por razón del idioma y de otros factores, fue recibido amablemente; en especial, forjó una cordial amistad con los escritores Gerardo Diego y José Bergamín.

Desde la aparición de *Los heraldos negros* (1919) a la de *Trilce*, median tres escasos años de diferencia. Sin embargo, en ese breve lapso, Vallejo realiza una revolución poética inmensa. El título mismo del libro es una incógnita hasta ahora no descifrada: «Trilce». A diferencia de *Los heraldos negros*, en cuanto a las secciones y los títulos de los poemas, en *Trilce*, el poeta prescinde de esas convenciones y actúa con entera libertad: los setenta y siete poemas carecen de título; solo llevan numeración románica. De otro lado, quedan de lado las formas estróficas tradicionales (soneto, oda, elegía, décima); cada poema se plasma en estructuras estróficas sorprendentes, o poco frecuentes, como ocurre, casi al comenzar el libro, con el poema «II», uno de los más trascendentes en cuanto a su visión de la temporalidad y a la presencia del yo poético, que enuncia desde su

6 Sobre estos hechos vinculados al proceso penal en el que Vallejo se vio envuelto, como consecuencia de su presencia en Santiago de Chuco, con motivo de las fiestas patronales de dicha ciudad, véase el libro de Germán Patrón Candela, *El proceso Vallejo* (1992), en especial los primeros cuatro capítulos. También puede consultarse el valioso artículo de Eduardo González Viaña, «El Trujillo de Vallejo» (2014).

7 Sobre el año fructífero que pasaron Georgette y Vallejo en Madrid, véase el breve libro *Viviré en Madrid sin aguacero: César Vallejo, 1931*, de Rogelio Oré Aguilar (2019).

encierro. Dada la originalidad de este texto vallejiano, en varios aspectos, lo transcribimos completo, a fin de que después de leerlo con atención, descubramos los rasgos propios que más resaltan. Además, este poema ha sido examinado por varios exigentes filólogos vallejistas.

II

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aun de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre (Vallejo, 2016, pp. 6-7)⁸.

8 Dejamos constancia de que la versión que el lector tiene frente de sí procede de la edición facsimilar realizada por la APL, cuidada por el especialista Ricardo Silva-Santisteban (2016).

Como ya hemos indicado, este poema es uno de los más analizados (González Vigil, como editor de las obras de Vallejo, 1991, 2012a, 2018; Martos y Villanueva, 1989; Neale-Silva, 1975). Por ello, consideramos que tiene sentido glosar lo que han señalado, con perspicacia y erudición filológica, muchos de los vallejistas del siglo pasado, entre los cuales no podemos olvidar a Espejo Asturrizaga, Luis Monguió, André Coyné, y los más recientes que hemos nombrado, aunque hay varios más que iremos citando, de acuerdo a lo pertinente.

A propósito, gracias al libro *César Vallejo: poesía completa* (2018), edición a cargo del experimentado filólogo Ricardo González Vigil, hemos conseguido hacernos una idea cercana de los elementos con que contaba la edición española de *Trilce* (1930). Según nos ofrece la edición de González Vigil, en la parte que corresponde a *Trilce* se incluyen las «Palabras prologales» completas de Antenor Orrego; luego le sigue un poema de elogio publicado en la segunda edición de *Trilce*, que se titula «Valle Vallejo» y está firmado por Gerardo Diego; después se incluye un prólogo a esta segunda edición, suscrito por José Bergamín. Al terminar de dar una rápida mirada a estas páginas, comprobamos que el editor agregó un texto: «Poema no incluido en *Trilce*»; el título es el del mismo poemario y se indica con minuciosidad los datos de dónde apareció⁹.

A continuación, aparece una sección que se llama «Versos circunstanciales de la época de *Trilce*». Son tres los llamados como tales. El primero se titula «El dolor de las cinco vocales

9 Al respecto, González Vigil reseña:

Se publicó en la revista *Alfar*; núm. 33, La Coruña, octubre de 1933, p. 19; y en la revista *España*, Madrid, 1923. Llama la atención que Vallejo titule «Trilce» a este poema y no lo incluya, sin embargo, en la segunda edición de dicho poemario, la madrileña de 1930 (Nota en Vallejo, 2018, p. 307).

Este poema está fechado en París, 1923.

(Soneto de una sola sílaba)», Lima, mayo de 1919; y, en efecto, Vallejo, que dedica el texto a Otilia, logra la proeza de crear un soneto con una sola palabra en cada verso. Los otros dos textos se titulan «Faba de gesta (Elogio del Marqués) (fragmento)» y «Fiesta». Los tres están acompañados de una extensa nota filológica del editor.

Retomemos nuestro discurso acerca de Trilce II. Como ya hemos afirmado, ha sido analizado con rigor y detalle por varios exégetas nacionales y extranjeros; entre estos últimos, es indispensable mencionar a Eduardo Neale-Silva, quien, en su irremplazable y original libro *César Vallejo en su fase trílceca* (1975), nos ofrece una riqueza exegética indispensable para ingresar al universo poético de Vallejo. Apreciemos también su generosidad al precisar, en estricto orden cronológico, los nombres de los críticos que han abordado los misterios de este emblemático poema. Consideramos pertinente incluir una primera cita del libro de Neale-Silva:

El primero en estudiar el sentido íntimo de este poema fue Luis Monguió. Aparte del elemento biográfico, examina el crítico, con gran perspicacia, el ambiente creado por las repeticiones, la presencia de valores rítmicos, la relación entre estos y el sentido del poema, el doble significado de ciertas palabras y las uniones morfológicas entre estrofas, destacando a la vez niveles de tiempo, las operaciones emocionales que el poema sugiere y los valores picassescos de la representación poética (1975, p. 301).

Neale-Silva no se limita a reconocer el esfuerzo pionero de Luis Monguió con respecto a Trilce II, sino que, poseedor de un conocimiento de la amplia tradición de especialistas del citado texto vallejian, realiza un recorrido para que no olvidemos a quienes han asumido como un reto especial el dar luces sobre el poema célebre. En ese empeño interpretativo, recuerda

a varios de sus colegas, cada uno de los cuales ha conseguido enriquecer la comprensión del citado poema. Figuran en esa lista de nombres ilustres: André Coyné, Mariano Iberico y Juan Larrea. Nos gustaría incluir citas de cada uno de ellos; sin embargo, nos concentraremos en lo más sustantivo que ha propuesto Neale-Silva.

Dentro de un subcapítulo al que ha titulado «Tiranía del tiempo», en el que hace referencia a la nómina de quienes han iluminado la comprensión del poema *Trilce II*, Neale-Silva sostiene que en este texto

hay tres aspectos del tiempo tratados simultáneamente:

a) Tiempo exterior y tiempo interior. El tiempo exterior es un continuo y está expresado por fenómenos de los cuales se predica una persistencia. Fijémonos en los verbos:

3-4. Bomba aburrida del cuartel **achica** / tiempo

6. Gallos **cancionan escarbando** en vano

7-8. Boca del claro día que **conjug**a / era era era era

El tiempo interior, por el contrario, es estancamiento, porque el transcurso temporal, mirado desde dentro, es siempre repetición. El hombre «padece» porque su existencia es mismidad.

b) Vida y muerte. El presente es un conjunto de notas sueltas que representan una vida desarticulada, sin un sentido plenario. La minucia diaria va cayendo en el pasado inexorablemente con la monotonía de una conjugación siempre igual a sí misma. Lo que «es» se transforma en «era». La nota más reiterativa se hace aún más insistente en el verso 9, el cual recalca cómo va feneciendo indefinidamente el instante actual.

c) Realidad y concepto. Vallejo sabe que el hombre da sentido al pasado y al futuro a través de su presente. Este es el único punto de referencia real. En *Tr. II* se menciona específicamente el «presente» en el verso 11 («Piensa el presente guárdame...»)

y, en esta posición, es como un centro o punto de vista: lo que se nos dice en los versos 1-8 constituye una consideración del pasado, como ya lo vimos, y lo que aparece entre los versos 9-13 es alusión al futuro. Pero el «Mañana» del poema es, según el poeta, simple abstracción, no una realidad vital, como lo es el existir representado en el verso 10, por «El reposo caliente aún de ser». [...]

De estas tres notas fundamentales se deduce una misma conclusión: el hombre vive en un continuo sin variedad y sin significación (1975, pp. 302-303).

Este análisis exhaustivo de *Trilce* II reafirma la importancia de la vivencia de la temporalidad humana y nos ayuda a comprender la trascendencia de este poema en el conjunto del libro. Además, Neale-Silva practica la intertextualidad, pues sugiere relacionar un conjunto de poemas («II», «XXXIII» y «LX») en los que se expresa la «tiranía del tiempo».

En las páginas iniciales de este artículo habíamos propuesto la viabilidad de leer *Trilce* y *Rayuela* siguiendo el derrotero de la libertad a la hora de elegir el poema, en el caso del libro de Vallejo, o el capítulo, en el de Cortázar. Hemos tratado de perseverar en un tipo de lectura que llegue a percibir lo más trascendente y profundo del respectivo texto analizado. Y, en ese cometido, Neale-Silva nos ha sido de suma utilidad.

Ejerciendo el derecho a la libertad de elección del siguiente poema de *Trilce*, nuestra preferencia se inclina por aquel que está determinado por el número 5, pero como en este poemario se utiliza la numeración románica, lo transcribiremos tal cual ha sido construido por el poeta: «V». Como siempre, será la versión facsimilar, realizada por la APL y cuidada por el filólogo Ricardo Silva-Santisteban, la que nos ubicará frente al texto escogido:

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

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

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

Ah grupo bicardiaco (Vallejo, 2016, p. 12).

Este complejo poema trífico está constituido por tres estrofas (5, 5, 6 versos) y un único verso final. Si establecemos, como punto de partida, una relación del primer verso («Grupo dicotiledón. Oberturan») con el último («Ah grupo bicardiaco»), observaremos que en el interior del discurso poético se ha producido una gran transformación protagonizada por la pareja humana¹⁰. En su edición de *César Vallejo, poesía completa* (2012), González Vigil,

10 La relación amorosa y el temor de que se produzca una prole han sido abordados también en la novela *Fabla salvaje* (1923). Nosotros hemos tratado este tema en una ponencia presentada en un congreso internacional sobre César Vallejo, en la cual incluimos dos estrofas de Trilce V (González, 1994).

en una nota a pie de página, ofrece una síntesis del contenido de este poema, que la asumimos pertinente, y que nos servirá para explorar la riqueza existencial y emocional que se plasma en estos diecisiete versos: «Basado en la relación amorosa con Otilia Villanueva, [el poeta] presenta el deseo de no tener hijos como fruto de la cópula sexual, pero termina apuntando la necesidad sentimental de “poner de pie” un nuevo ser» (nota 90 en Vallejo, 2012a, p. 226).

En efecto, ese es el sentido que el yo poético plasma en este texto; y, para ello, emplea un léxico complejo y especializado, que el citado crítico ofrece en su comentario a pie de página: «oberturan», «petreles», «avaloriado», «crome», «glise». Despejadas estas significaciones, que revelan la alta competencia semántica y expresiva de Vallejo, González Vigil nos propone una exégesis global de *Trilce* II en los siguientes términos:

Plantea el deseo de no engendrar: perpetuarse como novios y no convertirse en padre, de acuerdo a la secuencia 1-2-0, de la conversación con Georgette que citamos al abordar el significado del neologismo *Trilce*. Postula que la cópula sexual (el grupo dicotiledón) debiera ser un fin en sí mismo, placentero (el orgasmo: «el gran colapso», con el «oh» consiguiente); y no el comienzo de un embarazo con el «ay» del parto. Pero, he aquí, y esta es la nota más originalmente vallejiana (diversa del «amor libre» predicado por otros), que la pareja también es un «grupo bicardiaco»: un nexo sentimental al que con el tiempo le pesará el 0 de no tener hijos y terminará poniendo «de pie al 1» (un «nuevo impar», para usar palabras del poema «XXXVI») (nota 90 en Vallejo, 2012a, pp. 226-227).

Otro especialista que ha examinado a fondo la hermeticidad de este poema es Enrique Ballón Aguirre. Su discurso exegético es riguroso, prescinde de la referencialidad biográfica y se adhiere

al punto de vista semiológico. Una cita de su interpretación nos permitirá apreciar el modo como en este poema se produce una gran transformación:

Si «el lenguaje literario no tiene referente ostensible, o, más precisamente, la existencia de un referente no tiene pertinencia para calificarlo» (Dubois), nuestra explicación es un intento para tratar de apreciar la estructura referencial sin ánimo axiológico alguno. Así, el discurso explicativo se prosifica: el poema se anuncia con postulados referidos al mundo natural. Se trata de un grupo dicotiledón, embrión (gen[es] masculino y femenino unidos), desde el cual se abren petreles (como si el dicotiledón-piedra se abriera y diera nacimiento al tercer elemento) y con ello se da lugar a la propensión del dicotiledón a modificarse y dan lugar a un tercer elemento: la trinidad constituida. La alegría de la concepción del nuevo ser contrasta con el profundo dolor de su nacimiento. La heterogeneidad es, por lo tanto, la posibilidad de propensión valorativa que naturalmente posee el dicotiledón: multiplicarse indefinidamente. La expresión exclamativa resalta esa posibilidad a partir de la escueta apreciación del grupo dicotiledón (1972, p. 167).

No podíamos dejar de lado los imprescindibles y luminosos aportes de Neale-Silva sobre este poema. Por ello, nos permitiremos recurrir a dos citas del crítico chileno, quien, además de realizar una impecable exégesis, reconoce y registra los valiosos enfoques de Carlos Cueto Fernandini y de André Coyné en la tarea interpretativa. He aquí la primera cita de Neale-Silva:

Nuevamente recurre el lírico a una imagen botánica y luego a una imagen biológica para representar el drama del número humano. La idea del hombre está al principio y al final del poema. Comparemos:

1. Grupo dicotiledón.

17. Ah grupo bicardiaco.

Tr. V comienza y termina representándonos el concepto de dualidad. A este concepto se opone un «aquello» (verso 6), que es singular, es decir, el grupo mentado en los versos 1 y 5. Estamos, pues, frente a dos imágenes pitagóricas: la mónada y la dúada. ¿Qué desea representarnos Vallejo? El lírico parece haberse propuesto dejarnos, hasta el final, en dramática expectación (1975, p. 519).

Asombra, verdaderamente, la capacidad de análisis y de síntesis que demuestra el crítico sureño. Sabe compenetrarse con el mundo interior del poema y comunica este descubrimiento con tal coherencia, que el lector, agradecido, quisiera apropiarse de esa competencia. No nos queda sino apreciar su discurso:

Somos testigos, pues, de algo armonioso que está a punto de principiar, como lo sugiere «la obertura» del comienzo, y el verbo «comienzan», del verso 3. El poeta ha creado un escenario entre botánico y marino para dar principio a un drama. Ese drama traduce el posible advenimiento de un hijo, esto es, el tercer elemento de la «trinidad» del verso 2, acontecimiento en que palpita el número 3, a modo de inminente consecuencia del 2, implícito en el dicotiledón, la dúada humana —lo masculino y lo femenino— cuyo ritmo vital está expresado también en el adjetivo «bicardiaco» del verso final (Neale-Silva, 1975, p. 520).

Con esta última cita de uno de los mejores lectores de la lírica vallejana, culmina nuestra aproximación exegética a dos de los poemas de *Trilce* («II» y «V»), libro que, a cien años de su aparición en el mundo de la poesía contemporánea, sigue concitando interrogantes y explicaciones que buscan esclarecer el sentido profundo de sus poemas; libro que, además, correspondería a la

segunda etapa de la vida del poeta: «crisis vital y ruptura estética (1918-1923)», según discierne González Vigil, profundo conocedor de la trayectoria vital y literaria de nuestro máximo poeta (2012a, p. 17).

3. CONCLUSIONES

1. Nuestro propósito ha sido leer del modo más esclarecedor posible dos de los poemas de *Trilce*: el «II» y el «V»; para ello, como es de rigor, hemos acudido a los aportes de los más calificados estudiosos trílricos nacionales y extranjeros.
2. *Trilce II* es un objeto poético de estructura muy particular: se percibe una alternancia entre un verso único seguido de una estrofa de tres versos. Este procedimiento (1-3) se reitera en cuatro casos, con la diferencia de que en las tres primeras estrofas los versos únicos aluden a conceptos vinculados a la temporalidad: «Tiempo Tiempo»; «Era Era»; «Mañana Mañana». En la estrofa final, el verso único alude al binomio «Nombre Nombre». La importancia de este cambio, de lo temporal a lo nominal, se comprueba con el hecho de que en el último verso se repite: «nombre nombre nombre nombrE». Obsérvese que la última «E» va en mayúscula. Esta peculiar disposición del poema indica la trascendencia del contenido que el yo poético plasmó en el citado poema.
3. En *Trilce V*, el enunciado poético procede de un modo más discursivo pero hermético, por el uso de un léxico que se remite a lo natural, a lo biológico y a lo humano propiamente dicho. Como dice Neale-Silva en las citas que hemos transcrito, los números y sus significaciones connotativas ayudan a comprender el drama y la aprensión que rondan los versos de *Trilce*.

4. El tema eje en *Trilce V* es la relación de la pareja humana y el temor del advenimiento posible, pero no deseado, del hijo; este también es tópico central en la trama de la novela *Fabla salvaje* (1923), del propio Vallejo.
5. El cumplimiento del primer centenario de la aparición de *Trilce* (1922-2022) es un hecho histórico. Una prueba de su vigencia permanente es que sus lectores nacionales y extranjeros de las distintas generaciones lo han llevado a una de las cimas poéticas más trascendentes de nuestra lírica en lengua española.

REFERENCIAS

- Ballón, E. (1972). Una lectura semiológica del poema «V» de *Trilce* de César Vallejo. En Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (ed.), *Literatura de la emancipación hispanoamericana y otros ensayos* (pp. 158-168). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González, A. (1994). El amor en la narrativa de Vallejo. En *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima, agosto 25-28 de 1992. Tomo I* (pp. 263-272). Universidad de Lima.
- González, E. (2014). El Trujillo de Vallejo. En G. Flores (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre. Tomo 2* (pp. 271-284). Cátedra Vallejo.
- León, J. (2022). César Vallejo. En J. Chihuán (dir.), *Trilce: 100 años de poesía* (pp. 224-225). Sinco Editores.
- Martos, M. y Villanueva, E. (1989). *Las palabras de Trilce*. Seglusa Editores.
- Neale-Silva, E. (1975). *César Vallejo en su fase tríllica*. The University of Wisconsin Press.

- Oré, R. (2019). *Viviré en Madrid sin aguacero: César Vallejo, 1931*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Patrón, G. (1992). *El proceso Vallejo*. Universidad Nacional de Trujillo.
- Silva-Santisteban, R. (2016). Presentación. En C. Vallejo, *Trilce [1922]* (p. 7). Academia Peruana de la Lengua.
- Távora, F. (2018). Antenor Orrego y César Vallejo. Tres momentos de una amistad. *Archivo Vallejo*, 1(2), 123-139. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v1n2.5160>
- Vallejo, C. (1968). *Obra poética completa* (edición de G. de Vallejo y A. Oquendo). Francisco Moncloa Editores.
- Vallejo, C. (1991). *Obras completas. Tomo I* (edición de R. González Vigil). *Obra poética*. Banco de Crédito del Perú.
- Vallejo, C. (2012a). *César Vallejo, poesía completa* (edición de R. González Vigil). Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (2012b). *Trilce* (edición de R. Hernández). Lustra Editores.
- Vallejo, C. (2016). *Trilce [1922]* (edición de R. Silva-Santisteban). Academia Peruana de la Lengua.
- Vallejo, C. (2018). *Poesía completa* (edición de R. González Vigil). Seix Barral.



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, 123-158
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5504

Fábula del bruto libre: poesía, sexualidad y procreación en *Trilce*. Una nueva hipótesis sobre el nombre

Fable of the free beast: poetry, sexuality and procreation in *Trilce*. A new hypothesis about the name

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

Tufts University

(Massachusetts, Estados Unidos)

jose.mazzotti@tufts.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8782-9625>



RESUMEN

Partiendo de diversos poemas de *Trilce* (1922), este artículo explora algunas de las instancias en las que el tema sexual se hace presente en el segundo libro de César Vallejo; y propone una nueva hipótesis sobre el origen y el significado del neologismo «Trilce» en función de la relación entre erotismo y procreación. La tendencia del poeta por el tema erótico es evidente desde *Los heraldos negros*, pero la exacerbación de la sexualidad directamente aludida en *Trilce* es una de las marcas que lo diferencian de su obra anterior, convirtiéndolo en una muestra

de vanguardismo moral y estético que explica en parte el rechazo con que el libro fue recibido en el ambiente cultural peruano. A eso se añade la recurrencia constante a la procreación frustrada (el aborto) que subyace como uno de los campos semánticos principales de la obra.

Palabras clave: César Vallejo; *Trilce*; sexualidad; erotismo; aborto; origen del nombre «Trilce».

Términos de indización: poesía; análisis literario; comportamiento sexual (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

Based on various poems from *Trilce* (1922), this article explores some of the instances in which the sexual theme is present in the second book by César Vallejo, and proposes a new hypothesis about the origin and meaning of the neologism «Trilce» based on the relationship between eroticism and procreation. The poet's tendency towards erotic themes is evident from *Los heraldos negros*, but the exacerbation of sexuality directly alluded to in *Trilce* is one of the marks that differentiate it from his previous work, turning it into a sample of moral and aesthetic avant-garde that in part explains the rejection with which the book was received in the Peruvian cultural environment. Added to this is the constant recurrence of frustrated procreation (abortion) that underlies one of the main semantic fields of the work.

Key words: César Vallejo; *Trilce*; sexuality; eroticism; abortion; origin of the name «Trilce».

Indexing terms: poetry; literary analysis; sexual behaviour (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 17/10/2022

Revisado: 19/11/2022

Aceptado: 26/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

1. LA SEXUALIDAD EN *TRILCE*

Para llegar a la nueva hipótesis que plantearé sobre el origen y el sentido del nombre «Trilce», conviene hacer un repaso por el tema de la sexualidad y el erotismo en el poemario, pues se ve ligado profundamente a las constantes referencias a la procreación frustrada en Vallejo, como ya han dilucidado Pablo Guevara (s. f.) en su *Cuaderno aborto* y Daniel Arroyo Paredes en su tesis de licenciatura (2011) y en su libro *El nacimiento frustrado en la obra de César Vallejo* (2014)¹.

El tema del erotismo ha sido tratado, asimismo, por Carmen María López López (2017) y Ricardo González Vigil (2022), aunque resulta casi inevitable que la mayor parte de los estudiosos de Vallejo se refieran al asunto de una manera u otra, ya que se trata de uno de los aspectos más notables del poemario. Si por sexualidad entendemos el puro acto físico; y por erotismo, la estetización e interiorización del mismo, es obvio que ambos resultan inseparables, pues incluso en expresiones como «Pienso, sí, en el bruto libre» (Tr. XIII) la imagen aparece como una proyección mental del yo poético ante el deseo irreprimible por el

1 Al margen de que se haya tratado de un aborto provocado, «natural» o «pérdida», el nacimiento frustrado será un campo semántico importante para otorgarle una relativa unidad al poemario.

cuerpo o «sexo» de la amada. Y así, tanto en Trilce XIII, referido a la masturbación y al anhelo por la posesión —«Pienso en tu sexo. / Simplificado el corazón», dice Vallejo ante la ausencia del «grupo bicardiaco» (Tr. V)—, como en el evidente encuentro físico en Trilce IX («Vusco volvvver de golpe el golpe»), tenemos que la nota emotiva y la subjetivación de la sexualidad aparecen constantemente en el libro.

Abundan, por ello, las alusiones a los órganos sexuales masculinos y femeninos en diversas variantes metafóricas, como «ají», «piedra», «barreta» y otras para el pene; y «válvulas», «belfos», «dos tomos», «surco» y demás para el clítoris y la vagina, siempre como vehículos de estados de ánimo. También hay variantes numéricas, como el 1 para el falo y el 0 para la vulva, siendo que la conjunción de ambos se transforma en el 2, «los novios sean novios en eternidad», con la posibilidad del 3 —el hijo, la continuidad de la especie— en «propensiones de trinidad» (Tr. V). Esta conjunción del 2 define «el placer sexual como pleno en sí mismo y no un mero vehículo reproductor», según señala González Vigil (2022, p. 29); mientras que el 3 representa la dimensión de la fecundidad y la reproducción, sin embargo rechazada y a la vez abordada en el desarrollo de las voces poéticas del libro.

Por eso, la tensión entre la libido en estado puro («el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede» en Trilce XIII) y su satisfacción siempre esporádica («ohs de ayes» en Trilce V) genera distintas proyecciones que revelan muchas veces la sombra de la fecundación, la cual coactaría la libertad del poeta, asumida, sin embargo, con un tono adolorido².

2 Señala González Vigil que Vallejo

comparte con el surrealismo el rechazo de la moral reinante (y de todo moralismo que limite el deseo sexual) y la pretensión de sobrepasar lo animal-natural del instinto en sintonía con la energía vital y vitalizadora de la naturaleza, el sexo al servicio de la reproducción de la especie (2022, p. 28).

Son muchos los aspectos de la sexualidad en *Trilce*, pero no hay espacio aquí para entrar en demasiados pormenores. Quiero por eso concentrarme en algo que quizá no ha sido del todo elucidado: la relación entre este importante tema, el nacimiento frustrado y la conformación del nombre «Trilce» y del libro mismo como producto verbal. Para ello, conviene repasar brevemente las circunstancias en las que apareció el célebre poemario.

2. EL NACIMIENTO DE *TRILCE*³

¿Quién es César Vallejo y por qué conmemoramos en 2022 el centenario de uno de sus libros? El llamado «gran poeta peruano universal» no lo es menos por haber nacido en 1892 en la casi inaccesible ciudad de Santiago de Chuco en el departamento de La Libertad, aproximadamente a 3100 metros de altura, en los Andes peruanos. Por el contrario, es imposible explicarse la universalidad de Vallejo —y, por supuesto, su peruanidad— sin remontarse a los años formativos del poeta, sus orígenes mestizos y su conocimiento directo del mundo andino. Fue durante sus primeros dieciocho años de vida, antes de partir a la ciudad costera de Trujillo para matricularse en la universidad, y a lo largo de varias visitas a su pueblo natal antes de su viaje definitivo a Europa en 1923, que Vallejo fue forjando de manera profunda y duradera lo que se ha llamado una «sensibilidad andina». Aunque es difícil definir este concepto como algo unívoco, no hay duda de que la nostalgia por el terruño, por los primeros amores, por la comunidad familiar, por la «tahona estuosa de aquellos mis bizcochos» (Tr. XXIII), por el «burro peruano en el Perú

3 Con algunas variantes, esta y las siguientes secciones aparecen en «Homenaje a *Trilce* desde los Estados Unidos en el centenario de su publicación: una revolución que perdura», publicado en *Estudios del Observatorio / Observatorio Studies* (n.º 81, noviembre de 2022) del Instituto Cervantes en Boston.

(perdonen la tristeza)» (de *Poemas humanos*) —como dice en sus versos— permea toda su poesía hasta sus últimos años.

Vallejo era el menor de doce hijos en una familia modesta pero muy respetada, pues su padre había sido gobernador del pueblo. César Abraham Vallejo Mendoza sin duda se convertiría en el mimado de sus hermanos y sus progenitores. Estos últimos eran mestizos netos, ambos hijos de mujeres indígenas y sacerdotes españoles. Vallejo, pues, heredaría la sangre de ambos mundos, pero se iría formando culturalmente según sus distintos lugares de residencia a lo largo de su vida. En Santiago de Chuco correría con los demás niños por los caminos de barro; oiría los huaynos de las celebraciones locales; olería el pan fresco de las *watias* (hornos de barro) y el humo de boñiga que aparecerán esporádicamente hasta en poemas tan ultravanguardistas como los de *Trilce*. En Santiago también conocería el amor por primera vez, presumiblemente en la ya legendaria «andina y dulce Rita / de junco y capulí», del poema «Idilio muerto» de *Los heraldos negros* (1918-1919).

Pero no todo fue alegría durante la juventud de Vallejo. Intentó estudiar Medicina en Lima en 1911; sin embargo, desistió por falta de recursos económicos. Obtuvo una plaza como tutor de los hijos del hacendado Domingo Sotil Tapia en Huánuco a fines de ese mismo año. De regreso al norte, y para sostenerse, consiguió puestos administrativos en la mina Quiruvilca y luego en la hacienda Roma en 1912, donde presencié la explotación inhumana que sufrían cerca de 4000 peones, en su mayoría de origen indígena. Ese sufrimiento social le despertó la primera conciencia de su compromiso con los pobres del Perú y del mundo.

Completó la carrera de Letras en la Universidad de Trujillo en 1915 y trabajó como profesor en el colegio San Juan de la misma ciudad hasta que decidió volver a Lima a fines de 1917

para desarrollar su vocación literaria. En la fría capital, enseñó en los colegios Barrós y Guadalupe. Publicó en julio de 1919 su primer libro, *Los heraldos negros* (aunque con fecha de 1918), poemario de profunda reflexión existencial, imbuido aún de una poética de rasgos modernistas que, quizá por eso mismo y sin duda por la maestría de varios de sus poemas, tuvo un apreciable éxito por parte de la crítica.

Sufrió la pérdida de su madre el 8 de agosto de 1918, lo que constituyó para él un golpe irreparable, ya que no pudo viajar a Santiago de Chuco para acudir al funeral. En una carta a su hermano Manuel Natividad, fechada en Lima el 16 de octubre de 1918, le confiesa: «Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor» (Vallejo, 2002, p. 27).

En los meses siguientes murieron también sus mentores Manuel González Prada, Ricardo Palma y Abraham Valdelomar; este último fue un escritor prevanguardista con el que Vallejo estableció una entrañable amistad. Para mayores daños, le afectó también la ruptura con Otilia Villanueva Gonzales, una joven de la que se enamoró perdidamente y con la que llegó a tener un romance torrencial. Nos dice Miguel Pachas Almeyda, uno de los mayores biógrafos del poeta:

Cuando César trabajaba en el colegio Barrós, ubicado en la quinta cuadra del jirón Áncash, gracias a su colega Manuel Rabanal, conoció y se enamoró de esta bella mujer de aproximadamente 22 años, con quien casi llega a tener un hijo [...]. Corría el mes de junio de 1918, y en diversos escenarios de la Lima de entonces se les vio juntos, completamente enamorados. [...] Sin embargo, muy pronto sus temores [de Vallejo] se hicieron realidad: la bella Otilia salió embarazada [...]. En estas circunstancias, la familia Villanueva le exigió que se casara con Otilia. El poeta se negó rotundamente. La familia optó por algo fatal: Otilia eliminó al

hijo que llevaba en su vientre, y luego fue enviada a San Mateo, un pueblo de la provincia de Huarochirí⁴. Vallejo nunca más pudo ver a su amada, y tampoco llegó a saber nada sobre el hijo o hija que pudo tener (2018, pp. 215-216).

El romance acabaría en julio de 1919. A Otilia le dedicaría al menos 35 de los 77 poemas de *Trilce*, que empezó a escribirse en esos meses (Martos y Villanueva, 1987, p. 20)⁵.

La figura femenina, en general, adquiere en la obra de Vallejo dimensiones universales, que fusionan las distintas funciones

4 En esta época, el aborto era ilegal y penado por la ley. El aborto terapéutico recién se legalizó en el Perú en 1924, pero no debió haber sido el caso de Otilia. Un aborto podía practicarlo un médico, un cirujano, un comadrón, una partera o un boticario. No sabemos quién pudo haber realizado el aborto de Otilia ni qué método habría utilizado, aunque el más común consistía en el uso de sales y otras sustancias para facilitar la extracción del feto con pinzas y dedos, según detalla Arroyo Paredes (2011, cap. 1). Por su lado, señalan Fernández y Gianuzzi que

a juzgar por el relato de Espejo Asturrizaga, Vallejo no habría querido casarse con Otilia, quien, embarazada, viajó a San Mateo de Surco, sin que Vallejo llegase nunca a saber «¿Qué fue? ¿Qué se hizo?» (1965, p. 75). Hasta donde alcanzamos fue el estudiante A. Paiva el primero que suscitó la cuestión de posibles alusiones al aborto en *Trilce* en el primer simposio en Córdoba (2021a, n. 14).

En efecto, Alfredo Paiva comenta en dicho simposio:

Yo lo creo importante [el tema del aborto] para esclarecer la personalidad psíquica de Vallejo. Y lo creo importante porque precisamente tiene que ver con ese «charco de culpa» del que habla al decir «Todo lo vivido se empoza, como un charco de culpa, en la mirada». Pudiera ese verso referirse a esas experiencias [del aborto] que tuvo [Otilia] (en Larrea [ed.], 1962, p. 126).

5 Debe recordarse también que Vallejo al parecer sintió una atracción muy fuerte por su sobrina Otilia Vallejo Gamboa (c. 1896-1981), hija de Víctor Clemente Vallejo Mendoza, el hermano mayor del clan de los Vallejo (Larrea, 1973, p. 71; Pachas, 2018, pp. 42-44). Señalan Fernández y Gianuzzi que «la crítica también ha planteado que Vallejo pued[e] haber fundido las imágenes de las dos Otilias “en un solo poema como en los personajes de los sueños” (Ferrari, 1997, p. 264)» (2021a, n. 6).

que una mujer suele cumplir convencionalmente en la vida de un hombre. Por ejemplo, en «Nervazón de angustia», de *Los heraldos negros*, la mujer amada se convierte en «nueva madre mía». Esto ha llevado a algunos críticos a referirse a la persistencia del complejo de Edipo en la obra de Vallejo⁶. En el cuento «Muro antártico», de *Escalas*, libro de doce relatos que Vallejo escribió al mismo tiempo que *Trilce* y que aparecería en Lima en 1923, se presenta una relación en la que la mujer, que luego desaparecerá, se transforma en un todo múltiple con distintas funciones salvadoras y protectoras:

¡Oh Soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos sustanciales. ¡Y sube arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos! ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!... (Vallejo, 1923a, p. 28).

El sujeto triplemente huérfano aparece también en su novela corta *Fabla salvaje* (Vallejo, 1923b), en la que el personaje Balta Espinar carece de la presencia de una madre, de una hermana (que vive lejana y que él no ve desde hace mucho) y de una esposa a la que va alienando según progresa su propio estado de locura. La triple orfandad derivará en la muerte del personaje⁷.

En una visita a Santiago de Chuco, un año después de la ruptura con Otilia Villanueva, un incidente político le valió persecución y cárcel a Vallejo. En agosto de 1920, tras una disputa electoral en el pueblo y durante la celebración del patrón local,

6 Ver, por ejemplo, Max Silva Tuesta (2001).

7 Sobre el complejo de Edipo en *Fabla salvaje*, véase González Montes (2014, pp. 45-46) y Villafán-Broncano (2014, p. 397). Puede revisarse también mi prólogo a *Fabla salvaje* en Mazzotti (2021).

el apóstol Santiago el Mayor, la familia Santa María, una de las más poderosas de la ciudad, acusó al poeta de haber instigado el incendio de su almacén. Tras una denuncia ante las autoridades y varios meses de clandestinidad, Vallejo fue arrestado en Trujillo el 6 de noviembre de 1920 con una acusación que, finalmente, carecía de pruebas. Se le dio libertad condicional en marzo de 1921, luego de pasar 112 días de angustia y humillación entre los muros de la cárcel de Trujillo, cuya «Bomba aburrída del cuartel achica / tiempo tiempo tiempo tiempo» (Tr. II). La experiencia carcelaria apuntaló la actitud rupturista absoluta que se expresa en *Trilce*: «ah las cuatro paredes albicantes / que sin parar van a dar al mismo número» (Tr. XVIII), manifestando una concepción del tiempo detenido y un cuestionamiento de los parámetros de la lógica y la moral que encarcelan al ser humano.

Luego de su liberación recibió los homenajes de desagravio de sus amigos del grupo El Norte y otros intelectuales; sin embargo, al publicar *Trilce* marcaría un parteaguas total con el *establishment* cultural peruano. Incursionó también en la narrativa poco después con dos audaces libros, los ya mencionados *Escalas* y *Fabla salvaje*, en 1923, que muestran algunos rasgos experimentales como *Trilce*, especialmente *Escalas*.

En esa situación salió del Perú en junio de 1923, luego del escarnio que recibió por la publicación del revolucionario *Trilce*. Espejo Asturrizaga recoge, por ejemplo, que Luis Alberto Sánchez, que intentó mostrarse imparcial en una reseña publicada en la en la revista *Mundial* el 3 de noviembre de 1922, no podía dejar de repetir la pregunta «¿Por qué habrá escrito *Trilce* Vallejo?»; José Santos Chocano se refería al autor santiaguino como «el poeta sin poemas»; mientras Alberto Ureta, el autor de *Rumor de almas*, leía fragmentos del libro en sus clases del colegio Guadalupe para burlarse abiertamente de Vallejo (1965, pp. 109-110). En una carta a Antenor Orrego, su gran amigo y

protector, el poeta de *Trilce* llamó a esta prepotencia capitalina como «risita limeña», frase que ha quedado como parte de las muchas caracterizaciones de los habitantes criollos de la urbe fundada por Pizarro.

Vallejo, pues, como tantos millones de peruanos, sufrió en carne propia la discriminación e incomprensión de los poderes de turno por sus orígenes andinos, por su amor a la provincia, por su cuestionamiento a los gustos y modas impostados. En *Trilce*, uno de los más hermosos poemas escritos a la madre universal, mencionaba su pueblo natal como fuente de amor indispensable: «Madre, me voy mañana a Santiago, / a mojar me en tu bendición y en tu llanto» (Tr. LXV). Nunca dejaría de volver en la imaginación —como se ve en varios poemas— textos narrativos y ensayos escritos durante sus restantes quince años de vida en París, donde moriría el 15 de abril de 1938, un Viernes Santo.

3. ALGUNAS HIPÓTESIS SOBRE EL NOMBRE DE *TRILCE*

Distintos biógrafos, como Juan Espejo Asturrizaga (1965, p. 109) y André Coyné (1968, pp. 126-127), cuentan que Vallejo tenía en mente algunos títulos como *Solo de aceros*, *Féretros*, *Scherzando* y *Cráneos de bronce* y el pseudónimo de «César Perú» para su segundo libro. Sus amigos trujillanos lo persuadieron, entre burlas y discusiones, de no usar esos nombres. Sin embargo, esta historia ha sido relativizada por Fernández y Gianuzzi (2021b), pues no hay pruebas documentales de los mencionados nombres, solo testimonios de la década de 1960, es decir, cuarenta años después de publicado el libro. Lo que sabemos con certeza es que en 1922 Vallejo se decidió por el neologismo «Trilce» y así fue como salió al mundo este poemario cuyos textos no son menos enigmáticos.

Debemos recordar algunas hipótesis sobre el origen y el significado del nombre de *Trilce*. La más común dice que significa «triste y dulce»⁸. Otra alude sonora e irónicamente a «tres libras» o 30 soles, la moneda peruana, por el precio adicional de la impresión al tener que cambiar los primeros folios del volumen, lo cual derivaría en el precio de tres soles para cada ejemplar. También se dice que «Trilce» sería el acrónimo de «Trujillo y Lima cárcel estuve» (en alusión al tormentoso encierro que sufrió el autor). Y hay diversas alternativas más, que incluyen interpretaciones anagramáticas, numerológicas y cabalísticas. Para muchos críticos sigue siendo, desde su mismo título, uno de los libros más difíciles, cosmopolitas y complejos de la lengua española.

Parece también insuficiente el alegato de la mera sonoridad del vocablo como única explicación que ofrecen su viuda, Georgette Philippart de Vallejo, en sus *Apuntes biográficos sobre César Vallejo* (1983), y César González Ruano, en la entrevista que le hizo a Vallejo en Madrid en 1931, reproduciendo las palabras del poeta⁹. Recordemos que Vallejo, según el propio testimonio

8 Sobre «triste y dulce», señala Federico Bravo:

la interpretación que hace derivar el neologismo «Trilce» de los adjetivos «triste» y «dulce» ya había sido propuesta, entre otros autores, por José Manuel Castañón (*Pasión por Vallejo*, Universidad de los Andes, Mérida-Venezuela, 1963, p. 58), por Hellen Ferro (*Historia de la poesía latinoamericana*, New York, 1964, p. 256), por Jean Franco (*The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, Pall Mall Press, London, 1967, p. 138) y por Eduardo Neale-Silva (*Vallejo en su fase trílca*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1975, pp. 609-611) (2000, p. 337, n. 7).

9 Georgette Philippart afirma categóricamente:

Se han inventado las anécdotas más banales sobre el origen del título *Trilce*. Sospechando que no había salido de un prosaico conjunto de cifras o cálculos, le hice la pregunta a Vallejo. Entonces, pronunció sencillamente: ttttrriiil... ce, con entonación y vibración tan musicales que hubiera forzado a comprender a quien le oyera, y dijo: «Por su sonoridad...» y volvió a pronunciar: ttttrril... ce... (1983, pp. 106-107).

de Georgette, no estaba exento «de una secreta malicia» (1983, p. 106) y que bien podría haber estado «riéndose por dentro» (p. 106) cuando decía que *Trilce* no significaba nada y que solo existía por su sonoridad.

Pues, cabría preguntarse: ¿no se estaría riendo Vallejo también de Georgette y de González Ruano al dar esa explicación? Por último, si la risa de Vallejo era sincera y pensaba que la palabra «Trilce» solo tenía sentido como sonoridad y no como referente, estaríamos ante un caso típico de cuestionable credibilidad del autor. En otro contexto, es como si aceptáramos a rajatabla la explicación de Cervantes sobre el *Quijote*, la de ser una mera burla de las novelas de caballería.

Juan Larrea (1958, p. 33) propone que «trilce» es la derivación intensificada de «dulce», es decir, el paso del dúo al trío, lo cual encaja con lo que propondré más abajo: el paso (aunque frustrado) de la pareja procreadora a la trinidad. Roberto Paoli (1964, p. lxxxii) coincide en la importancia capital del número 3 a lo largo del libro y como elemento central de su poética. Y Dasso Saldívar (1988, p. 309) apoya la propuesta de la importancia fundamental del número 3 como síntesis y teleología subyacente al sentido del libro.

Pero es Gerardo Mario Goloboff quien propone otra lectura, anagramática, que incluye el nombre César:

Nosotros, descartando una intención representativa (que iría justamente en contra de todo el carácter que el libro afirma), y sin que por ello nos consideremos más próximos que otros a la

Al periodista César González Ruano Vallejo le responde: «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 lo pensé más: *Trilce*» (1931, p. 16).

verdad, arriesgaríamos la hipótesis de una superficial exploración del inconsciente del lenguaje poético. Él podría justificar el título por mecanismos psicolingüísticos que habrían llevado al poeta a producir ese término construyéndolo con las dos primeras letras [TR] del nombre de la ciudad donde transcurrió tan traumática experiencia carcelaria (Trujillo), quizás también el segmento IL, a todo lo cual se agregarían las dos primeras letras de su nombre propio CEsar. Es, notoriamente, una hipótesis como tantas, si bien las coincidencias anagramáticas son acuciantes (1988, pp. 279-280).

Lamentablemente, la propuesta de Goloboff no logra dar cuenta de las letras «U», «J» y «O» en el nombre «Trujillo» ni por qué Vallejo las habría eliminado del neologismo «Trilce»¹⁰.

Por su lado, Federico Bravo declara que

sin restar validez a las tesis enunciadas, propongo para empezar una lectura cabalística y numerológica del título en nada contradictoria con lo hasta aquí expuesto. Pienso que, acaso demasiado atareada en descifrar el *significado* de la palabra *Trilce*, la crítica ha acabado olvidando su *significante*, descartando la posibilidad de que el *desciframiento* de su sentido pudiera pasar por el *ciframiento* de sus sonidos (2000, p. 339; cursivas en el original).

Así, Bravo plantea que la suma de los valores numéricos de las letras de la palabra *Trilce* daría como resultado el número 77, que es el número de poemas en el libro. Su carácter cabalístico le otorgaría el estatuto de ser una «escritura sagrada» (2000, p. 340), al conjugar cifra y letra, tanto en el título del libro como

10 A la vez, la «exploración del inconsciente del lenguaje poético» merecería mayor desarrollo, aunque tampoco se puede descartar que, en un poeta con tan gran dominio del lenguaje como Vallejo, se haya tratado para la hipótesis anagramática que plantearé más adelante de un ejercicio muy consciente de composición textual.

en los numerales/letras romanos que encabezan cada poema, hasta llegar al LXXVII o 77, que es la duplicación del número sagrado 7, «empleado 77 veces en el Antiguo Testamento» (p. 340).

También propone Bravo la interpretación filológica de «Trilce» a partir del latín, que en castellano habría derivado en la palabra *terliz* ('tejido compuesto de tres hilos'):

La configuración fonética del neologismo autoriza a reconocer el adjetivo *trilicem* como étimo posible del título, siendo así que la virtual evolución ulterior del vocablo (pérdida de la *m* final del acusativo y de la vocal postónica) es rigurosamente paralela a la de *salce* (< *salicem*) o a la de *calce* (< *calicem*), por no citar más que estos dos ejemplos (2000, p. 341).

De manera convincente, encuentra Bravo una clara correspondencia entre «tejer» y «escribir», e incluso una relación con el quipu, que demuestra a través de numerosos ejemplos de los poemas mismos¹¹.

11 Como señala el mismo Bravo en sus conclusiones:

Volvamos ahora al título del poemario. Según ha podido observarse, el adjetivo latino *trilicem*, aquí propuesto como posible matriz etimológica del título, explica y motiva la configuración del discurso tríflico, a la vez que erige la escritura, asociada a la imagen autóctona y matricial del quipu, como referente arqueológico del discurso vallejiano. Si, adaptando la afortunada expresión de Jean Paulhan en el título de su ensayo *La preuve par l'étymologie*, hubiera que aportar la «prueba» de la etimología defendida, diríamos que estamos en condiciones de ofrecer aquí no una sino dos pruebas distintas y complementarias de su pertinencia: la prueba por la etimología, ya que, como se ha visto, la evolución *trilicem* > **trilce*, aunque virtual, se ajusta con rigurosa exactitud a las leyes evolutivas de la fonética castellana; y la prueba por el anagrama, puesto que el resultado «natural» de *trilix*, el adjetivo castellano *terliz*, permite obtener, combinando en otro orden los seis fonemas de que consta, la misma palabra *Trilce* que da título al libro. Óptese por la

4. NUEVA HIPÓTESIS SOBRE EL NOMBRE DE *TRILCE*

Por mi lado, quiero añadir una nueva hipótesis, basada en la intuición anagramática de Goloboff, pero sustituyendo «Trujillo» por «Otilia» y conservando «César», para formar con algunos elementos de ambos nombres el neologismo «Trilce», que sería alegóricamente el nombre del hijo o hija abortado, transfigurado en «criatura» verbal, hija de la pareja fundadora. Se trata, pues, de ver la conjunción de «Otilia» (representada por tres de sus letras, T-I-L) con «César» (representado por otras tres letras, R-C-E): *Trilce*.

Al no ser el niño o niña abortado una persona completa, la deformidad del nombre refleja la deformidad del nuevo ser, un nonato. Se escogen dos consonantes y una vocal de cada uno de los nombres del padre y la madre para forjar un vocablo de seis letras, número inferior al 7, guarismo de la divinidad por su perfección, es decir, por su carácter pleno e indivisible. El neologismo se compone de fragmentos de dos unidades completas y reconocibles socialmente, pero su configuración final no es un nombre completo ni reconocible. Se yuxtaponen en una primera sílaba la primera consonante de «Otilia» y la última de «César» (TR) y las dos letras que siguen de «Otilia» (IL), formándose la segunda sílaba con las dos primeras letras de «César» (CE), en perfecto equilibrio de dos trinidades o una trinidad doble:

O T I L I A → T I L (3 letras)	} T R I L C E (6 letras, doble trinidad)
C E S A R → R C E (3 letras)	

demostración etimológica o por la anagramática, los dos caminos conducen, diríase inexorablemente, al mismo significante: *Trilce*, nombre, compendio y cifra de la escritura poética de Vallejo (2000, p. 358).

Estaríamos, así, frente a una especie de «feto o golem lingüístico» que, sin embargo, adquiere identidad propia debido a su conformidad con las reglas de la morfología castellana, pues, como dice Bravo, «el neologismo despierta en el lector la ilusión lingüística de ser un término “posible” en español, cuando no resueltamente familiar y conocido» (2000, p. 333).

Cabe preguntarse entonces qué pasó con la «O» de «Otilia». Para responder, es posible apelar a la similitud con el cero, que no tiene valor concreto. A la vez, la «O» mayúscula remite figurativamente a la vagina en su momento de máxima expansión, la del parto, o a la boca cuando está completamente abierta¹². Lo que viene inmediatamente después es el niño (abortado en la realidad, pero muy concreto y con personalidad propia en el papel) o la palabra ininteligible. El cero, además, como se dice en Trilce V, apunta al estado de nulidad de la que nace el individuo sin pareja, que sería el 1: «Los novios sean novios en eternidad. / Pues no deis 1, que resonará el infinito. / Y no deis 0, que callará tanto, / hasta despertar y poner de pie al 1». Ese cero (la O mayúscula), ausente en el nombre del libro, se encuentra presente en los poemas como imposibilidad que solo puede hacerse posible en el 2 («grupo dicotiledón», de Trilce V, la «comunidad de la pareja sexual, que se convierte en «grupo bicardiaco», la pareja amorosa) y que potencialmente se transformaría en trinidad, en «trilce», a partir de la fecundación que conlleva (aunque sea involuntariamente) la conjunción erótica. Recordemos, además, que Otilia se transforma en «Tilia» en Trilce XLII, cuando el poeta la invoca al decirle «Tilia, acuéstate».

Por otro lado, el nombre «Tilia» remite a su sinónimo «tilo», un árbol que, como dice la Real Academia Española (2014), es de «tronco recto y grueso, de corteza lisa algo cenicienta, ramas fuertes, copa amplia, madera blanca y blanda; hojas

12 Al respecto, véase Arroyo (2014).

acorazonadas», características todas que remiten a la generosidad y firmeza de la Tilia vallejana, como una reminiscencia de la Rita «de junco y capulí».

Aparece también una Tilia en el poema «Ascuas», de *Los heraldos negros*:

Luciré para **Tilia**, en la tragedia,
mis estrofas en ópimos racimos;
sangraré cada fruta melodiosa,
como un sol funeral, lúgubres vinos,
Tilia tendrá la cruz
que en la hora final será de luz!

Prenderé para **Tilia**, en la tragedia,
la gota de fragor que hay en mis labios;
y el labio al encrespase para el beso,
se partirá en cien pétalos sagrados.
Tilia tendrá el puñal,
el puñal florícida y auroral! (Vallejo, 1918, pp. 17-18; énfasis mío)¹³.

Es posible que esta Tilia haya sido su sobrina Otilia Vallejo Gamboa, pero en cualquier caso, las dos Otilias bien pueden fundirse en un solo personaje, como ya se ha mencionado. Lo importante es que de Tilia a *Trilce*, usando tres letras de César, solo hay un paso corto¹⁴.

13 Véase también Hart (2014, pp. 51-67) para un análisis del papel de Tilia en los poemas de Vallejo.

14 En la edición príncipe de *Trilce* (1922) hay una errata en la enumeración de los poemas, pues no aparece el número XXXI y se pasa directamente del XXX al XXXII (pp. 47-49). Esto hace que el poema «XXXIII» (que sería la duplicación del 3, o sea, una doble trinidad) contenga versos de exaltación numérica que juegan con el sonido del 3 en el último verso: «Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías» (p. 51). En las ediciones modernas, este poema aparece como el

Asimismo, la eliminación de la «A» final de «Otilia» en el nombre «Trilce» lleva a pensar en un desenlace frustrado, en que la evocación del apelativo de la amada solo puede hacerse a través de la deformación del modelo para adaptarlo a las necesidades sonoras y conceptuales del nuevo vástago verbal. La letra «A», por añadidura, tiene el valor numérico del 1, si seguimos la hipótesis de Bravo (2000); es decir, es el regreso al ser humano incompleto, en soledad. Por eso se le excluye tanto de «OtiliA» como de «CésAr».

¿Y en cuanto a la «S» del nombre César? Pues, al ser fonéticamente (al menos en Hispanoamérica) equivalente a la «C», pierde identidad y relevancia en la selección de los sonidos a partir de los nombres de Otilia y César. En «Trilce» resultaría simplemente redundante.

Tampoco debemos olvidar que los neologismos anagramáticos completos o incompletos son frecuentes en *Trilce*, por ejemplo, «herízanos» (Tr. II), por «erizar» y «herir»; «hifalto» (Tr. VIII), por «falto de hijos» o «hijo que falta», según Arroyo (2014, p. 43); «el hijar maduro del día» (Tr. XIII), por la acción de lijar o raspar o también el conjunto de hijos, o «el ijjar» como cavidad entre las costillas falsas y las caderas, es decir, cada una de las zonas laterales del estómago y del vientre, lo cual nos remite al «se sienta a la orilla / de una costura, a coserme el costado / a su costado» (Tr. XXXV), en alusión a la creación de Eva a partir de la costilla de Adán, como en un regreso a la androginia, que es la imagen primordial de Dios; «oxidente» (Tr. LXIII), por «oxidar» y «occidente», etc. La palabra «Trilce» entraría en esta categoría, que es un mecanismo de composición propio del libro en su

número XXXII, lo que le hace perder el significado de la correspondencia entre su numeral romano y la aliteración del verso citado. También se regulariza la numeración romana con el poema «XXXIV», que aparece con tal número dos veces en la edición de 1922 (pp. 52-54).

conjunto, sintetizando componentes de dos palabras en una sola, totalmente novedosa¹⁵.

Vallejo, en ese sentido, resulta un gran «destripador» de palabras, un recomponedor del idioma que no teme romper normas fonológicas y morfológicas a fin de lograr significados y referentes nuevos, no contemplados por el lenguaje convencional. Lo advirtió de manera clara Antenor Orrego (1922) cuando en su prólogo a *Trilce* compara a Vallejo con un niño que desarma su muñeco para entender los mecanismos profundos de su funcionamiento: en otras palabras, simplemente «lo destripa»¹⁶. Y con

15 Para las múltiples variantes de neologismos en *Trilce*, véase Fernández y Fernández (2008), y Huaranga (2022). No es extraño encontrar en Vallejo estos juegos de composición de palabras tomando solamente algunas de sus letras y sonidos. Sobre *Trilce* IX («Busco volvver...») dice Mario Montalbetti que hay diecinueve «v» que

se desperdigan en la página del poema IX [y] condensan todas estas convergencias [sexuales] [que] aluden, en silencio, a la «v» que falta, que es la «v» que inicia [...] el nombre del poeta. [...] hay una secuencia que recurre como una voluta que se disipa, la secuencia v-l-v-r (que es la secuencia de «volver») y sus variantes: v-l-v-l («válvula»), b-l-v-r («bolivarianas», «volver»), b-l-b-r («belfos... Obra»). Que el nombre de Vallejo participe de esta secuencia, al menos de la primera parte de ella (v-l: «vallejo»), no debe sorprendernos. Especialmente, porque la segunda mitad la proporciona la hembra (b-r: «hembra») (2014, pp. 43-45).

16 Dice el pasaje completo:

Una áurea mañana el niño se llena de estupor ante el sutil juego dinámico, ante los gritos inarticulados de su muñeco. Su asombrada puerilidad toca por primera vez las puertas del misterio. Espera que el milagro que se produce en sí mismo, el milagro de la vida, le pueda ser revelado por esta criatura mecánica que tiene en sus manos. El futuro hombre esgrime sus nervios, su corazón, su cerebro y su valor para lanzarse en su primera aventura de conocimiento. ¿Por qué? —gritan sus entrañas desde lo más ascendido de su ser—. Y este primer «por qué» rompe, con dolorida angustia, el desfile innumerable de «por qué» que signan los escalones vitales del hombre, hasta el último, el de la muerte. El niño decide destripar su muñeco. Lo destripa (Orrego, 1922, pp. III-IV).

ello crea lo que Arroyo Paredes (2011) llama «un idiolecto valle-jiano en referencia al nacimiento frustrado» (p. 8).

Recordemos, asimismo, que Otilia es un nombre propio femenino que resulta de la latinización de «Otón», rey de Germania e Italia en el siglo VIII. Significa ‘aquella que posee grandes riquezas’ o ‘aquella que posee la luz de Dios’. Recuérdesse el «Tilia tendrá la cruz / que en la hora final será de luz!» del poema «Ascuas». Asimismo, el «sonetillo» titulado «El dolor de las cinco vocales», fechado en mayo de 1919 y publicado solo en 1965 por Espejo Asturrizaga, dedicado a Otilia, dice: «Ves / lo / que / es // pues /yo / ya / no. // La / cruz / da // luz / sin / fin» (Vallejo, 2019, t. 1, p. 603). En él, el poeta reafirma la relación de Otilia con la luz procedente de la cruz cristiana. Otilia, feminización del nombre de un rey, y César, título de un emperador, forman sin duda una pareja de alta alcurnia en términos literarios.

Por otro lado, la santa Otilia histórica fue hija de Adalrico, duque de Alsacia, quien la repudió por haber nacido mujer y ciega. Sin embargo, el primer milagro que se le atribuye a ella es que recuperó la vista al ser bautizada, y de ahí su relación con la luz. A pesar de que en el santoral católico el día de santa Otilia es el 13 de diciembre, según algunas fuentes también se le celebra el 9 de agosto. Por extraña coincidencia, la madre de Vallejo murió el 8 de agosto de 1918. Vallejo había conocido a Otilia Villanueva poco antes, en julio. El número de la suerte de santa Otilia es el 3 y su día de la suerte es el jueves. Estas son nuevas coincidencias, dada la recurrencia de ese guarismo y de ese día en la poesía de Vallejo¹⁷.

También González Vigil recuerda «que Orrego, Espejo y otros amigos de Vallejo resaltan su costumbre de destripar las palabras, hurgando sus recovecos fónicos, morfológicos y semánticos» (2022, pp. 37-38).

17 Otilia, nombre de origen germánico, designa, como hemos dicho, tanto a Otilia Vallejo Gamboa, sobrina del poeta, nacida en Santiago de Chuco, como a Otilia

En una supuesta carta a su amigo y prologuista Antenor Orrego, Vallejo se refería a *Trilce* como una «criatura en el trance de su alumbramiento». El pasaje completo de dicha carta dice:

Las palabras magníficas de tu prólogo han sido las únicas palabras comprensivas, penetrantes y generosas que han **acunado** a *Trilce*. Con ellas basta y sobra por su calidad. Los **vagidos y ansias vitales de la criatura en el trance de su alumbramiento** han rebotado en la costra vegetal, en la piel de reseca yesca de la sensibilidad literaria de Lima. No han comprendido nada [...]. El libro **ha caído** en el mayor vacío (2002, p. 46; énfasis mío).

Trilce nació, pues, entre vagidos, en una cuna apenas provista por un único amigo, en un ambiente completamente hostil (la intelectualidad limeña), incapaz de entender la profunda revolución que el nuevo vástago poético conllevaba¹⁸.

Villanueva Gonzales, la amante y madre frustrada, nacida en Cajabamba, también en la sierra norte. Es un nombre con sabor andino por su relativa mayor recurrencia en ese contexto que en las ciudades de la costa. Por otro lado, recuerda la elección de Adelaida, otro nombre de origen germánico, para el personaje femenino central en *Fabla salvaje*, imbuida de las cualidades de ternura, paciencia, comprensión y maternidad (aunque plena, hasta el punto de desplazar mediante el nacimiento de su hijo al protagonista, Balta —un *alter ego* del poeta—, llevándolo a la muerte). Para un análisis de estas relaciones, que no dejan de tener un cierto matiz edípico, véase Mazzotti (2021).

18 Lo señala también Alejandra Josiowicz:

Vallejo se refiere a *Trilce* a través de la imagen del niño recién nacido, que irrumpe en la escena poética como progenie de una sensibilidad literaria nueva —signo de fluidez y de un tipo de carnadura literaria inéditas— y encuentra una atmósfera infértil: la indiferencia y el rechazo de la cultura limeña de la época. El poeta también aparece asociado a la imagen del niño que, como un bufón o un payaso, gesticula históricamente y transgrede las convenciones sociales —las costumbres en la mesa—, revelando el ridículo general en su performance soez («llevarse torpemente la cuchara por las narices») (2019, p. 5).

Si bien la autenticidad de la carta ha sido cuestionada por Fernández y Gianuzzi (2021c), debido a la inexistencia de un original y a la tendencia de Orrego a exaltar su propia imagen como confidente y mentor de Vallejo, un Vallejo aislado de la vanguardia y de ímpetu fundamentalmente americanista, queda presente la idea de que al menos Orrego manejaba el concepto del libro como un vástago y una criatura biológica. Es decir, aun si la carta fuera una invención o una paráfrasis de Orrego, partiría de una lectura desprendida de *Trilce* a partir del campo semántico de la gestación y el nacimiento, en el cual el poemario participaría¹⁹.

Esto se corrobora con el comentario de Stephen Hart sobre la tendencia de Vallejo a ofrecer en su escritura solamente fragmentos de la realidad, ocultando o cifrando muchos otros, a propósito de una carta enigmática que el 2 de agosto de 1918 le manda desde Lima a su amigo Oscar Imaña en Trujillo. Dice Hart:

Los poemas vallejianos de *Trilce* están escritos de manera similar; al igual que a Oscar, a nosotros se nos suministra migajas de información —vistazos al mundo fenoménico, fragmentos de conversaciones, revelaciones de sus pensamientos— y luego tenemos que adivinar qué es (2014, p. 88).

19 Señalan Fernández y Gianuzzi:

No podemos dejar de resaltar, por último, que no estamos poniendo en cuestión la existencia de esta misiva, ni la de una importante correspondencia entre Vallejo y Orrego, anterior y posterior a la carta más que probable en que Vallejo le agradeció a Orrego por su prólogo. Lo que hemos intentado con este recorrido por algunos escritos de Orrego es mostrar que lo más plausible es que las cartas que se citan en ellas no sean referencias textuales, incluso cuando explícitamente se afirma que es así. Por el contrario, creemos que se trata, en el mejor de los casos, de paráfrasis idealizadas que sirven a fines ulteriores y que, en algunas instancias, llegan a contradecir datos positivos que Orrego parece haber tenido a su alcance (2021c, «Final», párr. 2).

Por ser «octubre habitación y encinta» los amantes «quedan por lo menos todavía en pañales. / Y los tres meses de ausencia. / Y los nueve de gestación». Añade Patrón que «a pesar de haberse producido el aborto, “no hay ninguna violencia. / [La] paciente incorpórase, / y sentad[a] empavona tranquilas misturas”» (p. 135), cambiando el masculino del poema al femenino para hacer más explícita aún la alusión a Otilia²¹. Aquí el texto:

X

Prístina y última piedra de infundada
ventura, acaba de morir
con alma y todo, octubre habitación y encinta.
De tres meses de ausente y diez de dulce.
Cómo el destino,
mitrado monodáctilo, ríe.

Cómo detrás desahucian juntas
de contrarios. Cómo siempre asoma el guarismo
bajo la línea de todo avatar.

Cómo escotan las ballenas a palomas.
Cómo a su vez estas dejan el pico
cubicado en tercera ala.
Cómo arzonamos, cara a monótonas ancas.

Se remolca diez meses hacia la decena,
hacia otro más allá.
Dos quedan por lo menos todavía en pañales.
Y los tres meses de ausencia.
Y los nueve de gestación.

21 En esa línea va también el análisis del mismo poema que hace Arroyo (2014, pp. 44-46).

No hay ni una violencia.
El paciente incorpórase,
y sentado empavona tranquilas misturas (Vallejo, 1922, pp. 18-19).

Ciertamente, la hipótesis del neologismo anagramático incompleto para aludir al nonato no invalida las propuestas de otros significados de la palabra «Trilce», pero nos da una nueva pista sobre la complejidad del título y el libro que representa, en que el núcleo significativo consiste en la actitud de radical liberación, la novedad, la creación absoluta, la extrañeza, la exaltación del cuerpo y el amor erótico en todas sus manifestaciones, privilegiando el goce pese al riesgo del embarazo (González Vigil, 2022, p. 32). No dejará de haber, sin embargo, un mecanismo psicológico de compensación por el hijo o hija perdido si consideramos la clave biográfica como un elemento más para la interpretación del título²². Sumada a las pérdidas anteriores (su madre, sus amigos, sus maestros y su pareja), la pérdida de la «criatura» humana solo puede formularse y trascenderse en el lenguaje del dolor, más allá de la lógica, de las normas, de las convenciones sociales. El dolor profundo es, por definición, inefable. No hay un lenguaje que pueda expresarlo plenamente, y por eso hay que inventar ese lenguaje.

Recordemos también lo que señala González Vigil sobre la renuencia de Vallejo a tener hijos:

[El] lado burlón [de Vallejo] aflora con frecuencia en los poemas sobre la entrega sexual de Otilia [...]. Implica un mecanismo de defensa del poeta que se resiste a ser esposo y/o padre, asunto central en *Trilce* [...]. Se aferra a ser hijo huérfano, necesitado de amadas maternas [...]. Postura que subsistirá después de *Trilce*,

22 Recordemos que Vallejo fue educado como católico y da muestras de su cristianismo incluso en su etapa marxista europea, según plantea Arroyo (2014).

en sus años europeos (recién se casará con Georgette en 1934, aunque convivió con ella desde 1928, y nunca quiso tener hijos con ella). Además, en los años de *Trilce*, soñaba (como era usual en los escritores de toda América) con viajar a París y no sufrir las limitaciones culturales del Perú. Casarse y/o tener hijos le parecía un lastre peligroso, prefería ser un «novio en eternidad» (Tr. V, v. 13) y no comprometerse con ninguna amada (2022, p. 39).

Esta actitud, sin embargo, no sería necesariamente una expresión de cinismo, sobre todo ocurrido y frustrado un embarazo. En un poema titulado precisamente «Trilce», que no fue incluido en el libro de 1922 ni en la segunda edición de 1930, pero sí publicado en 1923 en la revista *Alfar*, en la península, mientras Vallejo se encontraba en París, se habla desde una perspectiva de alejamiento del mundo real, anhelando otra dimensión, imposible de materializar. Como menciona González Vigil (en Vallejo, 2019, vol. 1, p. 598), es posible que nuestro autor estuviera poetizando en primera persona si se contempla que el poema fue escrito antes de la publicación del libro *Trilce*, es decir, antes de su viaje a Europa en junio de 1923. Siguiendo a Juan Larrea, que en su edición de la poesía completa de Vallejo en 1978 sostiene que el poema dio el título al libro y no al revés, González Vigil (2019) acierta en la dimensión utópica del «lugar que yo me sé» al que Vallejo alude en el poema, que dice así:

Trilce

Hay un lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos,
adonde nunca llegaremos.

Donde, aun si nuestro pie
llegase a dar por un instante
será, en verdad, como no estarse.

Es ese un sitio que se ve
a cada rato en esta vida,
andando, andando de uno en fila.

Más acá de mí mismo y de
mi par de yemas, lo he entrevisto
siempre lejos de los destinos.

Ya podéis iros a pie
o a puro sentimiento en pelo,
que a él no arriban ni los sellos.

El horizonte color té
se muere por colonizarle
para su gran Cualquieraparte.

Mas el lugar que yo me sé,
en este mundo, nada menos,
hombreado va con los reversos.

—Cerrad aquella puerta que
está entreabierta en las entrañas
de ese espejo. —¿Esta? —No; su hermana.

—No se puede cerrar. No se
puede llegar nunca a aquel sitio
do van en rama los pestillos.

Tal es el lugar que yo me sé (2019, vol. I, pp. 595-597).

Cabría preguntarse si la perspectiva del yo que habla en el poema no sería también la de la «criatura en el trance de su alumbramiento» de la supuesta carta a Antenor Orrego al saber que ese alumbramiento nunca llegaría. Este discurso del nonato ya ha sido identificado también en Trilce XXXIII (o XXXIV en

la edición *princeps*) por Noel Altamirano (1999, p. 6) y Daniel Arroyo (2014, pp. 54-55). Asimismo, Pablo Guevara (s. f.) identificó, por lo menos, los poemas «V», «VIII», «X», «XVI», «XXXI», «XXXIII», «XL» y «XLI» con el tema del aborto; y Daniel Arroyo (2014, pp. 55 y 76) señala que hay más de cuarenta poemas en *Trilce* relacionados con el aborto²³.

Vale la pena considerar esta especulación, pues refuerza la interpretación del nombre «Trilce» y de todo el poemario como el discurso y/o la configuración de un nonato. Así, por ejemplo, podrían leerse el poema «I» y el final, el «LXXVII», como discursos sobre y desde el aborto. Trilce I, en vez de leerse solamente como el poema de la defecación, que es la interpretación más frecuente, podría también leerse como el poema de la evacuación abortiva. Y Trilce LXXVII podría leerse como la elaboración del discurso desde el vientre materno, que no se resuelve en una costa con mar, sino «en la costa aún sin mar» (una costa frustrada e incompleta) previa al parto que nunca llegaría. Ello al margen de las complementariedades fónicas y léxicas que hay entre ambos poemas, como bien apunta Bravo (2020 [1993], p. 4)²⁴.

23 Conviene insistir en que, aunque dichos autores asumen la realidad del aborto provocado, no hay documentos explícitos sobre ello en relación con Otilia Villanueva, solamente testimonios. Pudo tratarse también de una «pérdida» o un «aborto natural»; sin embargo, el efecto que esa pérdida produjo en el poeta se hace visible a lo largo de muchos poemas del libro.

24 Y más adelante añade Bravo, en relación con Trilce XII:

El lector de *Trilce*, y puede decirse el lector de Vallejo en general, tiene así la impresión de asistir al nacimiento mismo de las palabras que desfilan ante sus ojos, de verlas nacer unas de otras y metamorfosearse, a medida que avanza su lectura, como si cada palabra, más que sumarse o añadirse a la anterior, fuera una extensión fónica, una prolongación literal de la precedente y naciera, como por mitosis, de la escisión verbal de la anterior (2020, p. 7).

Paralelamente, se dan otros tipos de habla, como la infantil, que desarrolla Enrique Foffani con respecto a *Trilce* III²⁵ y *Trilce* LII. El crítico argentino señala: «*Trilce* es un libro sobre la memoria en múltiples sentidos» (2018, p. 121). Pero la memoria en Vallejo no es solamente una reconstrucción referencial, sino sobre todo una reconstrucción verbal que intenta preservar en el lenguaje las marcas de la identidad primigenia ante la arrolladora experiencia de la modernidad urbana, materializando el habla infantil²⁶.

El poema de nombre «*Trilce*», paradójicamente, y a diferencia del libro, es sumamente claro y armonioso en su forma de tercetos eneasílabos. En contraste con el poemario, sería la materialización del discurso utópico de la perfección en la imposibilidad. Como señala acertadamente Michelle Clayton al explicar el hermetismo de *Trilce*: «[Vallejo] nos habla directamente, pero desde una posición que nosotros no compartimos» (2011, p. 75; traducción mía). Se trata justamente de buscar esa posición y perspectiva para tratar de elucidar algunos de los sentidos del libro.

25 Sobre *Trilce* III, véase también Mazzotti (2017).

26 Como continúa el mismo Foffani:

Todas las composiciones articuladas alrededor de las escenas hogareñas durante la infancia construyen no solamente una representación del niño, sino también un habla infantil, cuya voz contrasta con la del adulto e irrumpe a veces mediante el estilo directo, un acto de habla con el que frecuentemente interrumpe en tanto discurso el otro discurso, el de los mayores o el de la voz del adulto que es locutor del poema en el sentido de que asume la instancia enunciativa. Estas interrupciones de estilo directo por la voz del niño, aunque dependan en cierto sentido del hablante adulto, obedecen a la lógica de la intromisión, como suelen hacer los niños al meterse e interrumpir la conversación de los adultos (2018, p. 122).

Como ejemplos de estos actos de habla disruptivos del hablante infantil, Foffani señala precisamente los poemas «III» y «LII» de *Trilce*.

Pero insisto: esta interpretación es una más entre las muchas posibles para el título del poemario. Antes que reducirlo a un solo significado, enriquece su polisemia, su radical heterogeneidad y su capacidad de sugerencia, que es, finalmente, uno de sus grandes y trascendentes méritos.

REFERENCIAS

- Altamirano, N. (1999). *Vallejo, poeta corporal del alma: una lectura psicoanalítica*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Arroyo, D. (2011). *Análisis intertextual-retórico del aborto literal y la metáfora en la obra de César Vallejo* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://core.ac.uk/download/pdf/323343598.pdf>
- Arroyo, D. (2014). *El nacimiento frustrado en la obra de César Vallejo*. Diosa Ambarina.
- Bravo, F. (2000). La palabra «Trilce»: origen, descripción e hipótesis de lectura. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48(2), 333-358. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v48i2.2126>
- Bravo, F. (2020 [1993]). De la letra al étimo: ...al son de un alfabeto competente [versión digital]. En W. Delgado (ed.), *Encuentro con Vallejo. Coloquio Internacional en el Centenario de César Vallejo 1892-1992* (pp. 133-146). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. HAL Open Science. <https://hal.science/hal-02955399/document>
- Clayton, M. (2011). *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. University of California Press.
- Coyne, A. (1968). *César Vallejo*. Ediciones Nueva Visión.
- Espejo, J. (1965). *César Vallejo, itinerario del hombre*. Juan Mejía Baca.

- Fernández, C. y Gianuzzi, V. (2021a, 23 de febrero). *Trilce y Otilia Villanueva Gonzales*. Vallejo & Company. <https://www.vallejoandcompany.com/trilce-y-otilia-villanueva-gonzales/>
- Fernández, C. y Gianuzzi, V. (2021b). Un nuevo acercamiento a la impresión de *Trilce*. *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana*, 7(13), 157-177. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/5775/5966>
- Fernández, C. y Gianuzzi, V. (2021c, 1 de junio). *¿Y si la carta más famosa de César Vallejo no fuese exactamente suya?* Vallejo & Company. <https://www.vallejoandcompany.com/y-si-la-carta-mas-famosa-de-cesar-vallejo-no-fuese-exactamente-suya/>
- Fernández, J. y Fernández, M. (2008, 10 de junio). *Descripción de neologismos por derivación y análisis de padjs en Trilce*. La Literatura del Pobre. <https://laliteraturadelpobre.wordpress.com/2008/06/10/trilce-descripcion-de-neologismos-por-derivacion-y-padsj-maria-fernandez-salgado-y-javier-fernandez-ortega/>
- Foffani, E. (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Editorial Cátedra Vallejo.
- Goloboff, G. M. (1988). Vallejo en *Trilce*: el retorno a las fuentes. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1(454-455), 279-282. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/vallejo-en-trilce-el-retorno-en-las-fuentes/>
- González, A. (2014). *Vallejo, la prosa del universo*. Axiara Editions; Academia Norteamericana de la Lengua Española.
- González, C. (Entrevistador). (1931, 27 de enero). Los americanos de París. El poeta César Vallejo en Madrid. *Trilce*, el libro para el que hizo falta inventar la palabra de su título [entrevista a César Vallejo]. *Heraldo de Madrid*, 16.

- González, R. (2022). *Trilce*, una cumbre poética de la actividad sexual. En J. Chihuán (ed.), *César Vallejo, Trilce: cien años de poesía* (pp. 26-45). Sinco Editores.
- Guevara, P. (s. f.). *Cuaderno aborto* [cuadernillo]. s. e.
- Hart, S. M. (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria* (traducción de Nadia Stagnaro). Editorial Cátedra Vallejo.
- Huaranga, M. M. (2022, 25 de septiembre). *La producción de neologismos en el poemario Trilce. Poemas V y XXV de César Vallejo* [documento Word]. Dokumen. <https://dokumen.tips/download/link/monografia-neologismo-en-trilce>
- Josiowicz, A. (2019). La infancia rural en César Vallejo: renovación cultural y crítica social. *Artelogie. Recherche sur les Arts, le Patrimoine et la Littérature de l'Amérique Latine*, 14. <https://doi.org/10.4000/artelogie.4020>
- Larrea, J. (1958). *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras.
- Larrea, J. (ed.) (1962). *Aula Vallejo, Nros. 2-3-4*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Larrea, J. (1973). *César Vallejo, héroe y mártir indo-hispano*. Biblioteca Nacional.
- López, C. M. (2017). *Eros y cupiditas en Trilce IX, de César Vallejo: un cántico de orfandad y una entrega imposible*. *Gibralfaro*, 16(97), 9. http://www.gibralfaro.uma.es/criticalit/pag_2046.htm
- Martos, M. y Villanueva, E. (1987). Introducción a *Trilce*. En C. Vallejo, *Trilce* (pp. 7-29). Peisa.
- Mazzotti, J. A. (2017). Nota sobre el exilio y la migrancia en tres poemas de Vallejo. En J. García (ed.), *Migración y frontera: experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX* (pp. 55-70). Iberoamericana & Vervuert.

- Mazzotti, J. A. (2021). *Fabla salvaje* o el «otro yo» de la peruanidad. En C. Vallejo, *Fabla salvaje* (pp. 5-33). Fondo Editorial de la Universidad César Vallejo. https://repositorio.ucv.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12692/73382/LB_Vallejo_C.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Mazzotti, J. A. (2022). Homenaje a *Trilce* desde los Estados Unidos en el centenario de su publicación: una revolución que perdura. *Estudios del Observatorio / Observatorio Studies*, (81). https://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/sites/default/files/81_sp_mazzotti_nov.29.pdf
- Montalbetti, M. (2014). La instancia de la letra en Vallejo. Una lectura del poema IX de *Trilce*. En *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos* (pp. 39-46). Fondo de Cultura Económica.
- Orrego, A. (1922). Palabras prologales. En C. Vallejo, *Trilce* (pp. I-XVI). Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima.
- Pachas, M. (2018). *¡Yo que tan solo he nacido! (Una biografía de César Vallejo)*. Juan Gutemberg Editores.
- Paoli, R. (1964). *Poesie di César Vallejo*. Lerici.
- Patrón, G. (1992). *El proceso Vallejo*. Universidad Nacional de Trujillo.
- Real Academia Española (2014). Tilo. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 30 de septiembre de 2022, de <https://dle.rae.es/tilo?m=form>
- Saldívar, D. (1988). Develando a *Trilce*. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1(454-455), 305-316. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/develando-a-trilce/>
- Silva, M. (2001). *César Vallejo y Mario Vargas Llosa. Un enfoque psicoanalítico y otras perspectivas*. Leo.
- Vallejo, C. (1918). *Los heraldos negros*. Imprenta de Souza y Ferreyra.
- Vallejo, C. (1922). *Trilce*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima.

- Vallejo, C. (1923a). *Escalas*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima.
- Vallejo, C. (1923b). *Fabla salvaje*. La Novela Peruana.
- Vallejo, C. (1939). *Poemas humanos (1923-1938)* (editado por G. de Vallejo y R. Porrás Barrenechea). Les Éditions des Presses Modernes.
- Vallejo, C. (1978). *Poesía completa de César Vallejo* (edición crítica de J. Larrea). Barral Editores.
- Vallejo, C. (2002). *Correspondencia completa* (edición de J. Cabel). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2019). *Todos los poemas* (edición crítica de R. González Vigil). 2t. Universidad Ricardo Palma.
- Vallejo, G. de (1983). *Apuntes biográficos sobre César Vallejo*. Laia.
- Villafán-Broncano, M. (2014). *Fabla salvaje* de César Vallejo: más acá del complejo edípico. En G. Flores (ed.), *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre. Volumen 1* (pp. 375-400). Editorial Cátedra Vallejo.



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, 159-185
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5317

¿Y tras *Trilce* qué? La creación vallejana en el período 1923-1929

After Trilce, what? Vallejo's creation in the period 1923-1929

MARTÍN ARREDONDO PALACIOS
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
(Lima, Perú)
pchujoar@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-7377-4184>



RESUMEN

Este artículo hace una revisión general de la obra producida por Vallejo en el primer trecho de su estadía parisiense. Se busca mostrar cómo, aunque existen naturales continuidades entre lo producido en Perú y lo que escribe en Europa, el período 1923-1929 supone un proceso de decantaciones y descubrimientos de gran trascendencia para la obra posterior del poeta (escrita ya en el marco de su adhesión al marxismo y en un contexto político especialmente crispado). En los años de mi interés, Vallejo escribe desde la est-ética de lo vital y desde su toma de posición en los tres campos literarios imbricados en que participa: el francés, el peruano y el hispanoamericano inscrito en París.

Palabras clave: César Vallejo; período europeo; literatura peruana; est-ética de lo vital.

Términos de indización: poesía; crítica literaria; análisis literario (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

This article provides an overview of the work produced by Vallejo in the first part of his stay in Paris. It seeks to show how, although there are natural continuities between what he produced in Peru and what he wrote in Europe, the period 1923-1929 represents a process of decantations and discoveries of great significance for the poet's later work (written in the context of his adherence to Marxism and in a particularly tense political context). In the years of my interest, Vallejo writes from the aesthetics of the vital (which supposes an ethic) and from his position-taking in the three imbricated literary fields in which he participates: the French, the Peruvian and the Spanish American writer in Paris.

Key words: César Vallejo; European period; Peruvian literature; aesthetics of the vital.

Indexing terms: poetry; literary criticism; literary analysis (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 24/10/2022

Revisado: 19/11/2022

Aceptado: 26/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

1. INTRODUCCIÓN

Luego de la publicación de *Trilce*, hubo un reflujo creativo: de las tan celebradas audacias estéticas se pasa a una etapa de casi nula experimentación verbal, período poco estudiado, pero que comprende importantes reconfiguraciones para comprender la totalidad contradictoria¹ de la obra del escritor César Vallejo. Como es lógico, en este artículo solo se pueden exponer ideas muy generales —espero que relevantes— sobre este complejo momento, que abarca desde la llegada de Vallejo a París hasta la consolidación de su posicionamiento político.

El presente artículo se inserta en los múltiples esfuerzos por exponer una lectura que dé cuenta de la obra total del escritor, la cual, aunque parece caótica o no siempre nos satisface desde el plano estético, posee una «orgánica y subterránea unidad vital», como él mismo defendió². En esta labor no se debe

1 Obviamente, con este término, remito a una figura central de la crítica literaria peruana: Antonio Cornejo Polar, quien con lucidez indicó la necesidad de estudiar la obra de Vallejo, así como la de Arguedas, en el marco del sistema culto, pero en atención a su actitud subversiva a partir de sus desestabilizadores aproximaciones al sistema popular y al de la literaturas indígenas (Cornejo, 1980). Véase Arredondo (2018).

2 Aludo al fragmento famoso de la crónica «César Vallejo en viaje a Rusia» (publicada el 7 de julio de 1929, en *El Comercio*). Esta referencia me permite justificar brevemente el límite temporal de nuestro estudio. Para esto no solo me amparo en la justificable laxitud de la nota editorial de la primera edición de *Contra el secreto profesional*, sino en el hecho de que, aunque hay múltiples referencias a lo político y, más específicamente, al marxismo, en textos desde 1927, no es sino en el marco del segundo viaje en el que se termina de definir la militancia política de nuestro escritor. Nos parece relevante también que ese sea el año del Crack financiero, evento que supuso un cambio drástico en el proceso histórico (y, por ende, cultural) vivido hasta ese momento. Los locos años veinte terminan de bruces en 1929, cuando, en la historia europea, se abre el camino hacia la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial.

perder de vista que el vallejismo está articulado, en una de sus facetas, al proceso de constitución problemática de los estudios literarios en el Perú, atravesados igualmente de contradicciones insalvables, y a un proceso histórico más vasto, de corte cultural, pero fundamentalmente socioeconómico.

2. PREMISAS TEÓRICAS

Comenzaré por explicitar sintéticamente mi mirada teórica. Esta tiene su piedra angular en una de las versiones del pensamiento decolonial. Parto de estas premisas de corte epistemológico enunciadas por Aníbal Quijano (2020), en su seminal «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», que inciden en una problemática a tener en cuenta en el estudio de nuestras literaturas:

Aplicada de manera específica a la experiencia histórica latinoamericana, la perspectiva eurocéntrica de conocimiento opera como un espejo que distorsiona lo que refleja. Es decir, la imagen que encontramos en ese espejo no es del todo quimérica, ya que poseemos tantos y tan importantes rasgos históricos europeos en tantos aspectos, materiales e intersubjetivos. Pero, al mismo tiempo, somos tan profundamente distintos. De ahí que cuando miramos a nuestro espejo eurocéntrico, la imagen que vemos sea necesariamente parcial y distorsionada.

[...] De esta manera, seguimos siendo lo que no somos. Y como resultado no podemos nunca identificar nuestros verdaderos problemas, mucho menos resolverlos, a no ser de una manera parcial y distorsionada (pp. 892-893).

Es necesario, por tanto, que busquemos formas de conocimiento más adecuadas para nuestras realidades³, aunque a veces nos llevemos «la cuchara por las narices». Pero, como quiera que el pensamiento decolonial no es pensamiento antieuropeo, considero que es válido, sin dejar de aplicar la «duda decolonial», forjar algunas armas de lectura con la sociología de la literatura de Bourdieu (2015). Uno de sus rasgos más interesantes es que implica un intento de superar la dicotomía sincronía-diacronía, aprovechar los aportes innegables de las teorías de lectura inmanente y subsanar los yerros de los teóricos que quieren ver en el fenómeno literario un reflejo directo de los procesos sociales. Esto —recordemos— se logra colocando en el centro la categoría de «campo»⁴, relativamente autónoma, como espacio en que se establecen las relaciones entre creadores. Otros conceptos de gran relevancia para la labor que me interesa son los de *illusio* y homología. El primero nos permite apreciar que, cuando nos enfrentamos al hecho literario, ingresamos a una dinámica en que la creencia desempeña un papel central. La aceptación de las reglas supone el olvido de la naturaleza del juego y la garantía de funcionamiento de la economía específica del campo. En cuanto a la homología, posibilita relacionar campos distintos sin afectar la autonomía que a cada cual le corresponde⁵.

3 Existen intentos muy coherentes de formular vías por las cuales profundizar estas búsquedas en los estudios literarios. Por ejemplo, Carlos García-Bedoya (2012) ha llamado la atención sobre esta problemática en los cuatro primeros escritos de sus *Indagaciones heterogéneas*, en los que aboga, en esencia, por una epistemología dialógica intercultural.

4 «La noción de campo permite superar la oposición entre lectura interna y análisis externo sin perder nada de lo adquirido y de las exigencias de ambas formas de aproximación, tradicionalmente percibidas como inconciliables» (Bourdieu, 2015, p. 307).

5 Pensando en términos relacionales, la noción de homología es la que permite establecer la relación entre el campo de las obras en su diálogo simbólico y

La teoría bourdiana fue diseñada para una realidad muy específica (la literatura francesa y, básicamente, la del XIX); por eso, se debe echar mano de dos acercamientos históricos. El primero está directamente entroncado con la sociología de la literatura de Bourdieu: se trata del abordaje de Pascale Casanova (2001), quien describe el funcionamiento de París como la capital de una república mundial de las letras hacia la cual los escritores de las «provincias» echan sus velas en busca de la consagración, aunque también se configure como un espacio al que dichas «provincias» se oponen. Entre las características que destaca Casanova, interesa su referencia a la consciencia especial del funcionamiento del campo universal que surge en los escritores que se inscriben subordinadamente en esta república y el hecho de que su inserción sea muy peculiar. En efecto, resalta la condición doble de estos escritores: son actores tanto en el campo universal como en sus propios campos (como introductores, por ejemplo, de innovaciones)⁶.

Por otro lado, en una tradición distinta, Streckert (2019) ha realizado un estudio pionero que nos puede ayudar a perfilar mejor esta última circunstancia, vista todavía con cierta estrechez por Casanova. Coincide en que, desde mediados del siglo XIX,

formal, y el campo de la producción, al tiempo que este es homólogo del campo de poder o del campo social: así, «[...] la mayoría de las estrategias literarias están sobredeterminadas y muchas de sus “elecciones” son golpes dobles, a la vez estéticos y políticos, internos y externos» (Bourdieu, 2015, p. 308).

- 6 «En otras palabras, cada escritor está situado primero, ineluctablemente, en el espacio literario mundial por el lugar que en él ocupa el espacio nacional del que ha surgido. Pero su posición depende también de la manera en que hereda este inevitable legado nacional, de las elecciones estéticas, lingüísticas, formales que tiene que hacer y que definen su posición en dicho espacio. [...] Por eso mismo, al intentar caracterizar a un escritor, habrá que situarlo dos veces: según la posición del espacio literario nacional al que pertenece en el universo literario mundial, y según la posición que ocupa en ese mismo espacio» (Casanova, 2001, p. 63).

los países latinoamericanos instauraron a París como su capital y a partir de ella pudieron construir su propia identidad.

Pero, en este caso en particular, conviene citar este aserto clave en el sentido de que, durante estos años, en dicha ciudad se conformaron «tres niveles de transnacionalidad»:

En primer lugar, los latinoamericanos residentes en París eran parte de la ciudad y como tales probablemente tenían alguna influencia sobre su desarrollo. En segundo lugar, ya que su comunidad estaba compuesta por importantes figuras de la vida política, intelectual y social [...] sus estancias parisienses también eran relevantes para la historia, por ejemplo, de Argentina, Bolivia o Cuba. [...]

Junto con esta perspectiva transnacional de la historia de París y de Latinoamérica, el presente estudio distingue un tercer nivel, que permite conocer el proceso de formación de una comunidad de migrantes formada por los miembros de distintos estados en un lugar determinado. [...] (pp. 24-25).

El propósito de este artículo no es discutir la pertinencia de tales diálogos (son abordajes que tienen sus aristas, acaso algunas irreductibles, por ejemplo, el pertinaz eurocentrismo de ciertas afirmaciones o su entroncamiento en tradiciones epistemológicas disímiles). Simplemente insisto en que no es una característica del pensamiento decolonial ser antieuropeo: no hay contradicción entre apreciar, aprovechar y usar los grandes logros del pensamiento europeo, y rechazar aquello que en él lo vicia en tanto lo supone la forma exclusiva y excluyente de universalidad. A esto habría que agregar que se parte de la constatación de que, en el plano específicamente cultural, nuestros campos y las dinámicas que en ellos acaecen no se configuran siempre con total claridad; por ejemplo, las oposiciones entre los polos de un campo y los contornos del campo mismo no pueden

ser entendidos como realidades más o menos homogéneas, sino que se nos presentan, en buena cuenta, larvadas e imperfectas. Habría que desarrollar cierta sensibilidad respecto a cómo opera la colonialidad en dichas dinámicas, lastrándolas, porque no solo existe en el plano de las relaciones y las posiciones, sino —y esto es también una tragedia— en los habitus mismos.

Como ya sugerí en otra ocasión⁷, es pertinente, desde estas premisas, postular que los escritores actúan (sobre todo en el arco temporal de un siglo, desde mediados del XIX hasta mediados del XX), en tres campos literarios: a) el francés o parisino, en el que aspiran a obtener el reconocimiento universal; el nacional de cada cual, con el que mantienen diversos vínculos, principalmente mediante el periodismo; y c) un tercer campo cuyo estudio puede dar luces sobre las complejas tomas de posición de los escritores, que a simple vista pueden parecer incomprensibles; este último es el campo literario hispanoamericano inscrito en París. Es esta realidad especialmente compleja en la que conviene entender muchos de los posicionamientos del autor de *Trilce* y, en general, la práctica escritural de una porción significativa de nuestros escritores.

Vallejo vio con claridad (por lo menos en parte) cómo en el París en que vivió se configuraban esas polaridades. Por ejemplo, en «Una gran reunión latinoamericana» (1927), por un lado, constata la existencia reciente de dos polos de escritores y artistas (los oficiales y los no oficiales):

7 Estas ideas son desarrolladas con mayor detalle en un artículo de próxima aparición, basado en la ponencia que presenté en el IV Congreso Vallejo Siempre, sobre las relaciones entre el artículo «Contra el secreto profesional» y el libro homónimo.

La esfera no oficial está formada por quienes vienen a París a vivir libre y honestamente, sin premuras de llegar, ni preocupaciones de relumbrón. La esfera oficial opera de smoking y, en todos los actos públicos, pasa lista y dice en el protocolo: ¡presente! La esfera no oficial opera en particular tácitamente o, mejor dicho, no opera, sino actúa, que es muy diferente⁸ (Vallejo, 1987a, p. 191).

En segundo lugar, critica acremente a Gabriela Mistral, una integrante de ese canto oficial, por sugerir que el mejor conocimiento de las obras de los escritores de América vendría de la mano de algún padrino español. El aporte relevante está en la valoración del arte «indoamericano» y no de la traducción de las magras producciones hechas al modo europeo.

Pero el artículo es interesante también porque muestra cómo, si bien él se halla en la posición de los escritores no oficiales, reconoce haber atisbado el otro lado y haberlo frecuentado ocasionalmente. Esta claridad de la posición en que se siente cómodo (no totalmente cerrada a los contactos con el sector oficial), contrasta con el Vallejo que llegó a París en 1923.

3. LAS RELACIONES CON EL CAMPO DE PODER

En primer lugar, no se ha reparado (los silencios son elocuentes) en las grandes e ilusas esperanzas de Vallejo cuando llega a París. Esperaba, según parece, que ahí las cosas no se moviesen por los mismos mecanismos que había conocido en Lima⁹; cifraba en la

8 Estas sutiles diferencias de corte conceptista son centrales en el proceso de decantación del período. Quizá su mejor fruto es la disparidad entre lo individual y lo personal, vital en la propuesta poética posterior.

9 Explicita esta constatación cuando le anuncia a Pablo Abril de Vivero su primer viaje a Rusia: «Me doy cuenta de que mi rol en la vida no es éste ni aquél y

Ciudad Luz serias esperanzas de consagración. No obstante, es verdad también que en otro nivel era consciente de que entraba a jugar como perdedor.

Así le informaba a su hermano Víctor Clemente sobre su llegada auspiciosa a París, en julio de 1923:

Hoy, 14, es la fiesta nacional de Francia. En este momento acabo de llegar del palacio de la Legación del Perú, donde he sido agasajado con un almuerzo, por invitación del Ministro Plenipotenciario doctor Mariano H. Cornejo. Qué almuerzo más lujoso! Criados de correcto frac nos han servido. Cornejo brindó por la alegría de tener aquí al poeta Vallejo. Estas son sus textuales palabras. He saboreado el champán auténtico de Francia. Ya han de ver ustedes periódicos, ahí donde se da cuenta de todo esto.

[...]

Hermanito: jamás soñé cuando yo era niño, que algún día me vería yo en París, alternando con grandes personajes. Todo me parece que estoy soñando, y me miro y no me reconozco. Tan humildes hemos sido, tan pobres!

Ahora ya, Dios verá por mí. Confío en él y en él espero. Aquí sigo trabajando una novela para presentarla al Concurso de París de este año, con un premio de 10,000 francos. Dios quiera que yo sea el premiado, con lo que habría yo alcanzado el laurel definitivo y una gloria universal. Dios lo quiera. Ya les avisaré (Vallejo, 2002b, pp. 57-58).

que aún no he hallado mi camino. Quiero, pues, hallarlo. Quizá en Rusia lo halle, ya que en este otro lado del mundo donde hoy vivo, las cosas se mueven por resortes más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América. En París no haré nunca nada. Quizá en Moscú me defienda mejor del provenir» (Vallejo, 2002b, p. 304).

Antes ya hacía agoreros anuncios de que, en París, Julio Gálvez y él comerían «piedrecitas» y después se quejaba de sus quebrantos económicos, a pesar de los cuales estuvo dispuesto a seguir radicando en París.

La carta arriba citada es significativa para advertir este contraste, pero también echa luces respecto al inicio de sus vínculos, no siempre felices, con el cuerpo diplomático peruano en París (y luego en Madrid).

Lo primero permite destacar una diferencia que se debe considerar al estudiar la gran cantidad de textos producidos en el período: sin cuestionar la coherencia global, es preciso apreciar que existen diversas imágenes proyectadas por el autor respecto de sí mismo. Quizá los dos extremos sean justamente esos: el de quien ha ido a París a conquistar la gloria universal y el de quien enfrenta allí las más amplias vicisitudes. Vale decir, estamos ante un sujeto que parece actuar con un conocimiento muy profundo de la economía específica no del campo literario, sino de los tres campos literarios en cuya imbricación —a veces pacífica y otras veces descoyuntada— actúa. Sabe que, hasta cierto punto, aquello a lo que aspira pasa por postergar la cosecha de los laureles y por estar en una liza dura en que muchos aspectos le son desventajosos. Sin embargo, también es cierto que estas esperanzas de consagración se fueron modulando en función de la constatación de que, en ese orden, simple y llanamente le estaba vedada la gloria literaria.

En cuanto a lo segundo, tenemos que comenzar a estudiar y aceptar una cuestión espinosa: los vínculos ambivalentes de Vallejo con el leguismo, en el marco de sus posicionamientos en los campos literarios mencionados.

En efecto, en la polaridad principal que acaso articulase el campo de las relaciones de poder, Vallejo, en un primer momento,

se acercó a Mariano H. Cornejo y a otros miembros del gobierno peruano —hacia 1926 planea entrevistas con el cuerpo diplomático latinoamericano, no sin recelos cuando se trató de Eduardo Leguía; evalúa la publicación de la revista política *La Semaine Parisienne*, que estaba pensada, según parece, como un espacio de defensa del régimen limeño; duda sobre si vale la pena tramitar la publicación de la novela *Hacia el reino de los Sciris* por el gobierno de Lima—; así como también se acercó a figuras contrarias a este campo de poder, como el autor de *Le Perou contemporain* (1907), Francisco García Calderón¹⁰, quien, en protesta por el autoritarismo del Gobierno peruano, había rechazado ser ministro (volvería a desempeñar esa función hacia 1930), o el hermano de este último, el cuentista Ventura García Calderón, a quien Vallejo nos presenta como pope del campo cultural de América Latina en París (1987b).

No quiero plantear la imagen simplona de un Vallejo adepto del leguismo, pero creo que es pertinente investigar mejor este momento y estas realidades para conocer mejor a quien no necesariamente va a concordar con la imagen de un santón o un héroe cultural (sea en su versión bohemia, miserable o ulteriormente triunfante) pero que tampoco se nos tiene que presentar como una figura deleznable.

En cualquier caso, sabemos que a Vallejo le va quedando un «rincón menor»: el de la amistad con Pablo Abril de Vivero, secretario de la legación peruana en Madrid, cuya estabilidad en el cargo no estuvo, de hecho, siempre asegurada —recordemos que fue cesado en su puesto tras la caída de Leguía—.

10 Conviene apreciar la postura ambivalente respecto a los conceptos que le transmite este escritor: por un lado, se muestra reticente respecto a los conceptos que expresa el filósofo y diplomático, pero, por otro, lo elogia sin reparos: «Usted hace falta en el Perú para dar camino y unión a las patrullas jóvenes que vienen empujando heroicamente su globo de idealismo» (Vallejo, 2002a, t. 1, p. 74).

Es justamente el epistolario entre ambos donde debemos buscar los detalles de la «crisis de conciencia» (Georgette de Vallejo, 1978, pp. 24-25) y de la posición subordinada de nuestro escritor en los campos en que desea participar. Creo que allí se puede apreciar con claridad una de las razones de su acercamiento al marxismo. Sin que, desde mi perspectiva, eso lo desmerezca, el interés por el marxismo nace no solo de la conmisericordia con los sufrientes, sino también del vilipendio minucioso que él vivió en los campos en que quiso participar, el cual se vincula con la constitución peculiar de los campos literarios en que actúa y en sus relaciones de homología con los campos de poder:

La verdad es que yo no debo merecer el más mínimo socorro, en concepto de los peruanos. El más desgraciado y oscuro de los vagabundos peruanos consigue pasaje y pasaje en dinero. Las recomendaciones se cruzan en el aire y llueven en pasajes, pensiones, asignaciones, premios, regalos, etc. etc. Sólo este **pobre indígena** se queda al margen del festín. Es formidable. [...] Si nos atuviéramos a la tesis marxista (de la que ha de dar a usted una densa idea Eastman), la lucha de clases en el Perú debe andar grávida de recompensa para los que, como yo, viven siempre debajo de **la mesa del banquete burgués**. No sé muy bien si las revoluciones proceden, en gran parte, de la cólera del **paria**. Si así fuera, buen contingente encontrarían en mi vida, los «apóstoles» de América (Vallejo, 2002b, pp. 284-285; énfasis nuestros).

Las quejas y las diatribas que en estos años profiere son también el resultado de las altas apuestas que hizo y sus esperanzas de consagración¹¹. Así palpó la estructura misma que

11 Aquí convendría recordar que Georgette de Vallejo (1978, p. 113) transmite aquella anécdota según la cual el poeta, hacia el final de su vida, no deja de

impedía (e impide) a determinadas personas participar del banquete literario. No se puede dejar de aludir, nuevamente, a Quijano (2014): en esa estructura es central la idea de raza y Vallejo lo aprecia así en ese momento, aunque luego su marxismo lo llevó a explicaciones más economicistas. Pero tampoco debemos cerrar los ojos respecto de la poderosa imagen de uno de nuestros más grandes escritores, cuando se presenta «debajo de la mesa del banquete burgués» acaso con aspiraciones de participar en él de otro modo.

En todo esto, considero que hay una agenda completa de investigación y, hasta donde sé, apenas se ha avanzado en el camino de un estudio que no solo será de gran utilidad para los estudios vallejanos.

4. UNA COMPLEJIZACIÓN TEMÁTICA Y GENÉRICA EN EL MARCO DE LA EST-ÉTICA DE LO VITAL

Estos años son los de su amplia y muy rica labor periodística. Acaso obligado por ella, pero también por la dinámica vida cultural en que se inserta, accede a una variedad de temas que desbordan ampliamente lo literario y lo artístico: lo judicial y policial, la política, lo académico, el deporte, el teatro e incluso la moda; todo esto halla lugar en su prosa periodística y enriquece su lírica de una dimensión histórica apenas perceptible y hasta quizá reprimida en la obra escrita en Perú, por ejemplo, pensemos en el famoso poema «XXV»: allí todo es oscuridad.

Esto se infiltra por cauces naturales en los poemas en prosa escritos en el período y con eso entiendo que no solo se abandona la referencia velada, vivida desde alguna subjetividad absoluta,

priorizar su consagración como escritor, aunque ya no de la manera que esperaba. Así, resulta lógico que se preocupe grandemente cuando se entera de que su esposa había aceptado el apoyo oficial para su atención médica.

sino que aquí inicia una socialización de la subjetividad. Esto también debemos entenderlo en términos de propuesta estética; vale decir, de toma de posición: ciertamente, supone una oposición drástica a figurones de la vanguardia, llámense Breton o Cocteau, pero conlleva desmarcarse, además, de figuras como Alfonso Reyes o Gabriela Mistral, o de ciertos sectores de los nuevos poetas que empiezan a producir sus obras allá, lejos del «oreb» —aludo al «Septenario» de Churata (2016 [1927, mayo])—, respecto a los cuales se reclama ahora ciertos privilegios aristocráticos¹².

Además de la cuestión socioliteraria a la que hemos aludido en la sección anterior, como artista, Vallejo va configurando una propuesta que le permita hacerse un espacio definido en esa triple articulación en que opera y dicha propuesta se plantea «contra» algo y en defensa de «algo».

El estudio de la labor periodística y sus complejas relaciones con las otras obras escritas en el momento requiere que se tome en cuenta toda la situación comunicativa. Un rasgo central de ella es el destinatario, pues determina no solo el lenguaje (por ejemplo, el abandono del estilo raro de corte modernista por uno claro, como ha distinguido Puccinelli), sino la imagen de sí mismo que construye (con mucho cuidado, de seguro) respecto de los respetables referentes de la cultura europea y —no lo olvidemos— la cultura hispanoamericana en París, aspectos

12 López Lenci (1999, p. 77) observó el sentido de este reclamo. Esta es una de las razones por las que es importante un estudio detallado de las dos versiones del artículo «Contra el secreto profesional», y que se considere seriamente la publicada en el *Repertorio Americano* como la más madura y definitiva. En este, justamente, se destaca la reivindicación de sus posicionamientos contra los de los «mozos», que en el artículo «Los creadores de la pintura indoamericana» denostará de modo igualmente duro, cuando se refiera a «ciertas gusaneras de mozos arribistas de América» (Vallejo, 2002a, t. 2, p. 746).

de gran interés para sus lectores. Esa mirada, entre acerba e irónica sobre una buena porción de las cuestiones que columbra, da cuenta de la especie de «etnografía de la modernidad» a la que se refiere Podestá (1994) y de la necesidad de fijar en la mente de sus lectores (limeños, en su mayoría, y trujillanos e hispanoamericanos en menor medida) una imagen particular en el marco de la consolidación de su propuesta estética.

¿Cuál es esta? ¿En qué consiste? Al analizar el artículo «Contra el secreto profesional»¹³, sugerí que Vallejo configuró una respuesta estética peculiar, creo que no completamente desplegada: se trunca, en parte, por su incursión en términos serios en lo político, pero es una herencia importante en la propuesta que luego desarrolla el escritor. La llamé «est-ética» de lo vital. Con esta escritura, obviamente, quiero destacar que se trata de una estética fuertemente sustentada en una reflexión ética mejor asentada. Habría que reconocer que, en parte, ya hay algo de esto en *Trilce* o los textos escritos en Perú, cuando asume posiciones hedonistas y realiza una velada crítica social, pese a que en ese momento predominaba lo que el mismo autor describió como el deseo de ser libre y no tanto la elaboración.

Estimo que la prosa de pensamiento de nuestro autor debe columbrarse en este marco. El periodismo es su puerta de ingreso a formas más complejas de escritura y es también el espacio creativo desde el que se destila una serie de ideas y un imaginario que se infiltran en la escritura literaria.

Algunos de los rasgos de la est-ética de lo vital serían el afán de lograr una expresión sincera y directa de las emociones; una consciencia más o menos clara de las dinámicas de funcionamiento de los campos en que se inserta (en el marco de lo cual es crítico respecto de las desventajas que enfrentan ciertos autores

13 Ver nota 7.

que son un índice para comprender su propia posición: Bloy y Satie, por ejemplo); cierto idealismo mezclado con postulados biólogos, en el cual tienen un peso muy relativo los planteamientos vitalistas filosóficos o científicos, y es muy relevante la reflexión filosófica de Antenor Orrego.

5. HACIA EL ALFABETO COMPETENTE: LA CLARIDAD Y LO PARADÓJICO

La otra dimensión de esta toma de posición es la opción por una peculiar claridad. Se trata de una claridad que, a veces, es la del agua (por lo que no hay más que tranquilizarse y beberla) y, otras, una claridad aparente que nos obliga a deponer la lógica al uso o entrar en un juego imaginario, por ejemplo, de corte cubista.

El rasgo asociado a esta claridad es la exploración consistente de lo paradójico, que podría ser, hasta cierto punto, un último intento de salvar determinado orden, de mantener un equilibrio que se va abandonando, pero es también una forma de expresar nuevas realidades e inéditas perspectivas, que, incluso en el caso de *Contra el secreto profesional*, aún no se vinculan con la dialéctica marxista, si bien naturalmente suponen una forma de razonamiento de corte dialéctico.

En estos rasgos se puede apreciar un cambio importante respecto de los poemas de *Trilce*. Estos dan cuenta, en uno de sus filones, de las dolorosas fisuras del ideal y el lenguaje que las expresa resulta, en muchos casos, verdaderamente, un «muñeco destripado». Ahora no: nos encontramos con un escritor que puede caminar sin vértigo los desfiladeros más peligrosos de la existencia con un sentido, en general, afirmativo y hasta marcado por el humor. Las opciones estilísticas, como la peculiar claridad, se alinean con esto.

Puede ayudar a apreciar esto un corte transversal en la obra poética de Vallejo considerando textos que tienen un tema común¹⁴. Si, con atención a lo sugerido arriba, leemos «Encaje de fiebre», el poema «LV» de *Trilce*, «Las ventanas se han estremeado...» y «Hoy me gusta la vida mucho menos...», observamos que la expresión alambicada y la opción por la fe contra la enfermedad¹⁵ en «Encaje...» (supérstite, en parte, en el poema de *Trilce* aunque, en este caso, con la reivindicación de los posicionamientos artísticos) se convertirán en una expresión llana e inquietante por sus oscuridades donde lo religioso no se asoma: «Hoy me gusta la vida mucho menos, / pero siempre me gusta vivir...». Como especie de «puente», la textura del poema en prosa es, al mismo tiempo, sencilla («La muerte se acuesta al pie del lecho, a dormir en sus tranquilas aguas y se duerme») y rebuscada («Entonces, los libres pies del hombre enfermo, sin menudencias ni pormenores innecesarios, se estiran en acento circunflejo, y se alejan, en una extensión de dos cuerpos de novios, del corazón»), pero contiene, en último término, una mirada positiva sobre el vivir en la que lo religioso tampoco se asoma: «No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida».

Conviene cuestionarse cuál es el sentido que tiene esta opción en el marco de la est-ética de lo vital. Preliminarmente, diría que es un voto contra los «maltratos» de la función comunicativa a manos de los vanguardistas a los que se opone y a favor de un contacto más directo con los lectores; esto es, en cierta medida, un abandono de los destripamientos que «cometió» en *Trilce*.

14 Hace unos años ensayé una lectura semejante, aunque centrada en un aspecto formal muy específico: el ritmo poético (Arredondo, 2009).

15 Esto proviene de esa cosecha propia que se ha destacado en *Los heraldos negros*.

6. ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LA NARRATIVA¹⁶

Se debe distinguir también, en estos años, una fase narrativa bien definida, un poco opacada por los que se han reputado como los textos mejor logrados y más famosos: *Escalas*, para quienes desean ver un vanguardismo paralelo al de *Trilce*, y «Paco Yunque», para quienes defienden la perfección de un cuento del realismo socialista¹⁷.

En este momento, Vallejo se elabora armas narrativas muy interesantes o desarrolla las que comenzó a usar cuando vivía en Perú (la brevedad¹⁸, el absurdo por sí mismo, lo inane, lo político, las referencias culturales expresas) que luego abandona en parte. Pero insisto en que lo más llamativo de la propuesta narrativa del momento es que se inserta en el marco de un libro de pensamiento, y el sentido principal de *Contra el secreto profesional* es constituir un libro en el que Vallejo despliega una serie de postulados y puestas en práctica de su est-ética de lo vital.

16 Necesariamente, debemos dejar fuera «Sabiduría», *Hacia el reino...* y la reescritura de *Escalas*. Quizá, en general, podríamos ver estos afanes narrativos como intentos de mantener cierta presencia en el espacio literario, más que como intentos de desarrollar una propuesta o impregnar en ellos los lineamientos generales de su est-ética.

17 González Vigil (1992) puso en perspectiva el gran valor que habrían podido tener los textos narrativos del momento. Aunque tengo en cuenta los valiosísimos comentarios de este estudioso, así como los de Neale-Silva (1987), González Montes (2014), Gutiérrez Correa (2004) y Silva-Santisteban (1999), creo que estos especialistas no aciertan completamente por desgajar los textos narrativos del contexto escritural.

18 En «Cuneiformes», de *Escalas*, también se experimenta con la brevedad, pero hay una diferencia muy importante: en esos textos predomina lo lírico (lo narrativo se halla mejor expresado en «Coro de vientos»). Ahora, en la brevedad, predomina lo narrativo.

En ese sentido, cabe preguntarse de qué forma estamos ante textos narrativos vanguardistas (pensemos en el que más se ha mencionado como tal: «Magistral demostración de salud pública»), en el marco de un libro cuya toma de posición está en contra de los quintaesenciados vanguardistas. En efecto, los textos narrativos no pueden ser columbrados al margen de la totalidad en que se insertan, y esta totalidad es, en el caso, un libro de pensamiento mediante el cual defiende los predios de la vida frente a los estafadores de la misma.

Desde esta perspectiva, en el referido cuento, interesa menos, por ejemplo, la indagación medio lúdica del lenguaje que la denuncia de su incapacidad para expresar lo que se supone que está en condiciones de comunicar. No interesa tanto que al final se dé cuenta de una lista de palabras que podrían servir para expresar satisfactoriamente «lo del Negresco» (esta referencia un tanto ambigua se fija un poco mejor hacia el final: «mi emoción de los Alpes marítimos»), sino que ese esfuerzo es, al final, inútil (con esa lista políglota ningún mensaje coherente se puede expresar). Aquí podría estar, por tanto, una explicación posible del título: este reconocimiento es una magistral demostración de salud pública, vale decir, de sensatez.

7. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE *TRILCE*

Aunque, con las disculpas del caso, mi mirada está en otra etapa de la obra de Vallejo, quisiera proponer algunas ideas generales que arrojen luces acaso distintas sobre el poemario cuyo centenario celebramos.

En esencia, convendría verlo como una toma de posición de un poeta que ya se sabía en condiciones de este envite, pero suscitada, en muchos sentidos, por su inserción en el campo literario limeño, del mismo modo que *Los heraldos negros* puede

ser visto como tal toma en lo que, con ciertos cuidados, podríamos denominar campo literario trujillano. En Lima, Vallejo se encontraba en una posición especialmente libérrima y marginal, sin «compromisos» de ningún tipo¹⁹, y en el marco de la «sede vacante» tras el fallecimiento de Valdelomar.

Por esta razón, optó por hollar una posición que, paradójicamente, abandonó pronto y terminó siendo determinante para buena parte del proceso poético posterior, aunque sin algún fruto inmediato para su autor. De alguna forma, hay que ver el poemario como una oposición aislada y valiente contra formas de hacer poesía bastante desusadas, pero al mismo tiempo como una audaz apuesta por constituirse en el adalid —tardío— de su generación²⁰.

En este punto, incido en una distinción clara que no debemos perder de vista en nuestra labor. Acaso sea obvio, pero es probable que la olvidemos: una cosa es Vallejo y su obra, fuertemente imbricados en sus condiciones socioculturales, y otra muy distinta los procesos de lectura, inevitablemente desarrollados desde miradores igualmente específicos y disparados al futuro. Interesa esta distinción porque, en este caso como en ningún otro, ha existido un proceso de lectura muy complejo y denso

19 En este caso, tampoco debe olvidarse que Vallejo vio con entusiasmo los elogios que recibió de Clemente Palma; sin embargo, tras los meses posteriores a la publicación de su primer poemario, tal parece que sus vínculos con los grupos literarios menguaron, acaso por los consabidos trabajos de manutención y las borrascosas relaciones sentimentales con Otilia Villanueva.

20 Es una gran deuda de la crítica nacional e internacional no haber proporcionado una visión cuando menos descriptiva del proceso poético peruano. Es acertado y valioso el importantísimo texto de Alberto Escobar y la antología que preside, pero no resulta suficiente. En la porción específica que nos preocupa, hay que decir con pena que *La poesía postmodernista peruana* de Luis Monguió es lo más abarcador y coherente que tenemos al respecto, y se publicó en ¡1954! Es obvio que este abandono afecta mucho la comprensión cabal de la obra misma de Vallejo.

(por tanto, con aciertos e inexactitudes), que, además, está ligado estrechamente a un cambio histórico cultural de gran trascendencia en la historia peruana y a pugnas que trascienden lo meramente literario y cultural. Ser conscientes de esta diferencia y las distancias irreductibles que supone, así como de la necesidad de abandonar el cómodo olvido de nuestro punto de vista, es importante para leer una obra —y ya no me refiero solo a *Trilce*— que en muchos sentidos sigue intacta.

La valoración de la obra de Vallejo, lenta y compleja —como decía— anidó en un contexto en que el campo específico estuvo lastrado por las pugnas entre Juan Larrea y Georgette de Vallejo, una especie de guerra fría del vallejismo, la cual generó una discusión sobre el compromiso político-ideológico del autor. Pareciera que estas acerbas discusiones, que alcanzaron todo lo que en ese momento se podía alcanzar, fueron determinantes en las distintas valoraciones que se hizo del poemario o en el peso que, desde ciertos cantos, se le dio (y se le da).

Sin entrar en una discusión más específica, deseo establecer que el lugar desde el que leo la obra de Vallejo (este momento central al tiempo que olvidado) nos muestra a un escritor que no solo no extrema supuestos afanes vanguardizantes —lo que implica que, si los hubo, fueron secundarios²¹—, sino que, en una suerte de reflujo, de calma, fragua una toma de posición —reitero: en tres campos literarios cuyos estados y relaciones apenas podemos vislumbrar— en la que no es posible,

21 Los sentidos que adquiere el término «vanguardia» en la obra periodística son diversos, pero, en general, están del lado de la valoración negativa. Esto se aprecia también en el epistolario. No parece insustancial, pues, esa sorna con que se refiere a los afanes de Xavier Abril: «Le digo todos los días que es menester que se cure de preferencia, pues, en caso contrario, nada podrá hacer y ni siquiera escribir versos vanguardistas. [...] Por el instante, está curándose y ya no piensa en locuras literario-suicidas» (Vallejo, 2002b, pp. 245-246).

sin más, encontrar vanguardismo, ni siquiera afanes experimentales en el sentido usual.

En efecto, un Vallejo supuestamente vanguardista contrastaría demasiado con este Vallejo más tradicional. ¿Será que, en *Trilce*, estamos ante una peculiar forma de responder a un estado del campo, en la que tal o cual opción estética es una forma de hacerse un espacio allí donde todo estaba más o menos establecido (cuando no estancado), donde, en último análisis, no había posición posible para él? ¿Se trata más de un reclamo o una ruptura que de una propuesta o un hallazgo estético serio o definitivo?

Diría que estamos ante un escritor que, a la vez, está totalmente a la altura de la modernidad de su tiempo y su espacio, hunde profundas raíces en un proceso histórico tan vetado de tradicionalidad²² (proceso en el que es determinante la heterogeneidad histórico-estructural de la que habla Quijano), formula enunciados literarios de un tipo que, a falta de adjetivos precisos, podría denominar —ahora, en último análisis— calmos y equilibrados, aunque haya otros en que, efectivamente, gana la crispación o se crispa a propósito la expresión (no siempre con resultados felices).

Por eso quizá convenga volver los ojos a las estupendas «Palabras prologales» de Orrego (1989), recordadas con cierto cuidado siempre²³. Anotaré únicamente que lo que destacó en su prólogo no es el destripamiento de la retórica, sino lo que

22 Pensemos en el «espíritu de campanario» que comentan Villanueva y Martos (1989) en su clásica edición. Respecto a la poesía vanguardista peruana, Lauer (2001) atribuye a este mismo rasgo un peso determinante en su largo receso.

23 Adivino que en esto tiene que ver también esa pugna a la que me refería más arriba: le pertenecen a un ideólogo del aprismo y eso hay que reconocerlo aunque uno no simpatice con el APRA.

lo motiva y el fin que persigue: «Un tenue alambriillo arrollado en espiral; he aquí dónde residía, íntegramente, el secreto de la maravilla dinámica del muñeco. Esto no es la vida; esto es una mixtificación de la vida» (pp. 218-219).

Creo que, como en el caso de las lecturas brevemente aludidas sobre «Magistral demostración de salud pública», en la lectura de este prólogo solemos poner el acento en un aspecto secundario. No interesa el destripamiento de la retórica, sino el fin con que se hace:

El poeta quiere dar una versión más directa, más caliente y cercana de la vida. El poeta ha hecho pedazos todos los alambritos convencionales y mecánicos. Quiere encontrar otra técnica que le permita expresar con más veracidad y lealtad su estilo de la vida (Orrego, 1989, p. 219).

Así que, volviendo al título de mi ponencia «¿Y tras *Trilce* qué?», respondería que tras *Trilce* nada: la vida continuó perfectamente; quizá apenas comenzaba o se estaba en una fase más del recorrido hacia aquella dura crítica que encontraremos en versos como estos: «Un paria duerme con el pie a la espalda / ¿Hablar, después, a nadie de Picasso?...»²⁴.

24 Esta durísima recusación de la cultura no es insustancial. Coincido, en ese sentido, con otro notable vallejista británico, George Lambie (1993), quien valora correctamente el famoso discurso «La responsabilidad del escritor» como una especie de concesión que no se condice exactamente con el pensamiento político de Vallejo.

REFERENCIAS

- Arredondo, M. (2009). *Prosando estos versos: los «Poemas en prosa» como una poética gozne en la poesía de César Vallejo* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/597>
- Arredondo, M. (2018). Antonio Cornejo Polar, lector de Vallejo. En D. Espezúa, R. Ferreira y M. Mamani (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Teoría, Crítica e Historia Literarias Latinoamericanas. Celebrando la Contribución de Antonio Cornejo Polar* (pp. 327-336). Celacp; Latinoamericana Editores.
- Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Anagrama.
- Churata, G. (2016). Septenario. En *Boletín Titikaka 1926-1930* [edición facsimilar] (p. 40). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Lluvia Editores.
- Cornejo, A. (1980). Historia de la literatura del Perú republicano. En J. Mejía Baca (ed.), *Historia del Perú. Tomo VIII* (pp. 9-188). Editorial Juan Mejía Baca.
- García-Bedoya, C. (2012). *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Pakarina Editores; Celacp; Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.
- González, A. (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Academia Peruana de la Lengua; Universidad Ricardo Palma; Cátedra Vallejo.
- González, R. (1992). Prólogo. En C. Vallejo, *Obras completas. Tomo VIII. Tungsteno. Contra el secreto profesional* (pp. 149-162). Editora Perú; La Tercera.
- González, R. (2012). Prólogo. En C. Vallejo (2012), *Narrativa completa* (pp. 7-70). Ediciones Copé.

- Gutiérrez, M. (2004). *Vallejo, narrador*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Lambie, G. (1993). *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil española*. Milla Batres.
- Lauer, M. (2001). *9 libros vanguardistas*. Agencia Española de Cooperación Internacional; Ediciones El Virrey.
- López, Y. (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Horizonte.
- Martos, M. y Villanueva, E. (1989). *Las palabras de Trilce*. Seglusa Editores.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo, cuentista*. Salvat.
- Orrego, A. (1989). *Mi encuentro con Vallejo*. Tercer Mundo Editores.
- Podestá, G. (1994). *Desde Lutecia: anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Latinoamericana Editores.
- Quijano, A. (2020). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 861-919). Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20201009055817/Antologia-esencial-Anibal-Quijano.pdf>
- Silva-Santisteban, R. (1999). Prólogo. En C. Vallejo, *Narrativa completa* (pp. XV-XXXI). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Streckert, J. (2019). *París, capital de América Latina. Latinoamericanos en la Ciudad Luz durante la Tercera República (1870-1940)*. Universo de Letras.
- Vallejo, C. (1973a). *Contra el secreto profesional*. Mosca Azul.
- Vallejo, C. (1973b). *El arte y la revolución*. Mosca Azul.

- Vallejo, C. (1987a). Una gran reunión latinoamericana. En *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)* (pp. 191-193). Recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli. Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, C. (1987b). Ventura García Calderón. En *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)* (p. 25). Recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli. Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, C. (1991). *Obras completas. Tomo I. Obra poética* (edición de R. González Vigil). Banco de Crédito del Perú.
- Vallejo, C. (1999). *Narrativa completa* (edición de R. Silva-Santisteban y C. Moreano). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2002a). *Artículos y crónicas completos. 2t.* Edición de J. Puccinelli. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2002b). *Correspondencia completa* (edición de J. Cabel). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, G. (1978). *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Zalvac.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022

ISSN: 2663-9254 (En línea)

VARIA





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, 189-218
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5318

El exilio en James Joyce (1882-1941) y César Vallejo (1892-1938)

Exile in James Joyce (1882-1941) and César Vallejo (1892-1938)

STEPHEN M. HART

University College London

(Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>



RESUMEN

Este ensayo se centra en las superposiciones y coincidencias biográficas, sociales, culturales y literarias que existen entre la vida y la obra de dos grandes escritores del siglo XX, el novelista irlandés James Joyce (1882-1941) y el poeta peruano César Vallejo (1892-1938). Aunque nunca se conocieron, ambos vivieron en París durante las décadas de 1920 y 1930; y aunque tampoco leyeron los escritos del otro, se encuentran similitudes sorprendentes entre sus obras respectivas. Los dos compartían una relación angustiada con el catolicismo, también se involucraron en la política de izquierda, y estaban fascinados por las posibilidades creativas de los juegos de palabras (ambos son

conocidos por su amplio uso de neologismos). Esto llevó tanto a Joyce como a Vallejo a confiar en el «oído» —más que en el «ojo»— al escribir sus obras maestras. Finalmente, sus obras demuestran una coincidencia en el uso de ciertos tópicos, tales como el enfoque en el contraste entre la comunicación oral y la producción anal, y la exploración de lo absurdo y la paradoja (el círculo cuadrado, el mundo al revés y el «sonido» del silencio).

Palabras clave: César Vallejo; James Joyce; exilio; religión; revolución política; revolución lingüística.

Términos de indización: literatura; crítica literaria; análisis literario (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

This essay focuses on the biographical, social, cultural, and literary overlaps and coincidences that exist between the lives and works of two great twentieth-century writers, the Irish novelist James Joyce (1882-1941) and the Peruvian poet César Vallejo (1892-1938). Although they never met, both lived in Paris during the 1920s and 1930s; and although neither read the other's writings, there are striking similarities between their respective works. Both shared an anguished relationship with Catholicism, were also involved in left-wing politics, and were fascinated by the creative possibilities of wordplay (both are known for their extensive use of neologisms). This led both Joyce and Vallejo to rely on the «ear» —rather than the «eye»— in writing their masterpieces. Finally, their works demonstrate a coincidence in the use of certain topics, such as the focus on the contrast between oral communication and anal production, as well as the exploration of absurdity and paradox (the squared circle, the upside-down world, and the «sound» of silence).

Key words: César Vallejo; James Joyce; exile; religion; political revolution; linguistic revolution.

Indexing terms: 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.

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

e.foffani@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

«I am content to recognize myself an exile:
and, prophetically, a repudiated one».

James Joyce

1. INTRODUCCIÓN

James Joyce (1882-1941) y César Vallejo (1892-1938), dos artistas destacados que escribieron en dos idiomas mundiales —el inglés y el español, respectivamente—, rara vez han sido comparados. Roberto Fernández Retamar, en el fino prólogo de su edición de las poesías completas de Vallejo, se refirió a la coincidencia de que los dos escritores publicaron una obra maestra en el mismo año:

1922 es, en lo político, el año de la marcha sobre Roma de Mussolini y las «camisas negras». Literariamente, la fecha es más feliz, y no menos sintomática: ese año aparecieron el *Ulises*,

de James Joyce, y *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, dentro de la lengua inglesa, el primero iba a decidir el rumbo de la prosa; y el segundo, el de la poesía. [...] No en un centro mayor de la cultura europea, sino en una ciudad peruana, y en humildísima edición hecha por manos de presos, también ese año, aunque es cosa que suele recordarse bastante menos, apareció *Trilce*, de César Vallejo (1965, p. VII).

Por su parte, Fernando Balseca ha señalado el rol fundamental desempeñado por el lenguaje en las dos obras maestras de Joyce y Vallejo que se publicaron en 1922:

Lo que ocurre en *Ulises* como escena fundamental de su relato —y lo que será un punto de cruce con *Trilce* de César Vallejo— es que su texto, de modo deliberado, es una puesta en escena de la palabra, es el despliegue de la lengua que nos permite ver *in situ* cómo esta actúa, casi, por su propia cuenta. En Joyce y en *Trilce* la presencia del lenguaje es el drama mismo de la literatura, el tema de la obra (2004, p. 8).

Otros críticos han comparado con cierta intensidad la obra del gran escritor irlandés con la de Jorge Luis Borges (Murillo, 1968) y la de Leopoldo Alas (Sieburth, 1983), y también se ha demostrado que Joyce tuvo una influencia importante en la evolución de la novela hispanoamericana del siglo XX (Fiddian, 1982); sin embargo, hasta ahora no se ha estudiado con profundidad los puntos de cruce que existen entre la obra de Joyce y la de Vallejo. Como esperamos demostrar en este ensayo, estos puntos incluyen tanto la obra como la vida de ambos escritores y se expresan en coincidencias sociales, culturales y literarias que merecen ser destacadas.

A despecho de la proximidad de las fechas de sus biografías (Joyce nació en 1882; y Vallejo, diez años más tarde; y hay

solamente tres años entre sus muertes respectivas), hay que enfatizar que ambos escritores no se conocieron (Mazzotti y Slote, 2022). En sus ensayos literarios y cartas, por ejemplo, Joyce no menciona ni una sola vez a Vallejo. Esto no debe sorprendernos por dos razones: primero, el *ranking* de Vallejo como poeta de aclamación universal se basa principalmente en aquellas obras que fueron publicadas póstumamente en 1939; segundo, el conocimiento de Joyce de la literatura en español era escaso. En la biblioteca de 600 ejemplares que Joyce dejó en Trieste, cuando en junio de 1920 se trasladó a París, no hay ningún libro en español (Ellmann, 1977, pp. 97-114). Vallejo, igualmente, desconocía por completo la obra de Joyce. Aunque un fragmento del monólogo final de *Ulysses* fue traducido al español por Borges (1925), Vallejo no hace ninguna referencia a Joyce ni en sus artículos periodísticos ni en sus ensayos literarios.

Si, por lo tanto, hay similitudes entre la obra de Joyce y la del poeta peruano, estas no pueden atribuirse a la influencia de una obra sobre la otra, sino que habrían surgido porque dos hombres de genio y carácter semejantes dieron una respuesta similar a sus experiencias de vida, literatura, política y religión en la misma época cronológica. De hecho, fue solamente para una generación latinoamericana posterior a la época de Vallejo que se reconoció «en el autor de *Stephen Hero* y *Ulysses* una imagen de su propia heterodoxia religiosa y oposición a las restricciones culturales de un sistema neocolonial» (Fiddian, 1982, p. 84; traducción nuestra). Sin embargo, según veremos, las coincidencias entre la vida y la obra de Joyce y Vallejo son sorprendentes.

2. COINCIDENCIAS DE TRAYECTORIA

Para hacer más clara la comparación entre los dos escritores, exponemos abajo las características más destacadas de sus trayectorias respectivas de una forma que sea aplicable a ambos:

Nuestro escritor nace en la segunda mitad del siglo XIX en un país que todavía depende culturalmente de un poderoso imperio colonial, y cuyo idioma oficial habla. En su juventud sufre una pobreza extrema que solo fue aliviada por la cercanía de sus lazos familiares y el profundo afecto por su madre. De joven, experimenta una crisis de fe; mientras rechaza la doxología ortodoxa de la Iglesia católica, los símbolos y valores del catolicismo aparecen en sus obras creativas, a veces distorsionados y otras veces tratados con una dosis de ironía. A pesar de perder su fe católica, sigue siendo supersticioso. A lo largo de los años, se siente atraído por el anarquismo, el socialismo y el movimiento nacionalista contemporáneo que promueve el valor de la cultura autóctona de su país natal. Se casa con una mujer que no es una escritora profesional ni tiene ganas de serlo. En la década de los veinte se traslada a París y publica en 1922 una obra maestra, adelantada a su tiempo y destinada a tener un enorme impacto en el mundo literario. Los manuscritos de sus obras revelan una minuciosa atención a los matices lingüísticos más finos en sus extendidas reelaboraciones. El *leitmotiv* más importante de su obra es el juego de palabras. El sello distintivo de su arte es el exilio, que experimentó física y lingüísticamente. Los tópicos más apreciados en su obra incluyen las figuras geométricas, la inversión de las categorías espaciotemporales, el silencio, y un énfasis en la realidad fisiológica del cuerpo humano. Murió en la primera mitad del siglo XX, frustrado por la idea de que su última y más grande obra sería incomprendida.

Algunas de las similitudes implícitas aquí entre Joyce y Vallejo son de naturaleza biográfica y merecen alguna aclaración. Los dos artistas, como se sugirió anteriormente, tuvieron una educación similar. La infancia de Joyce estuvo marcada por la pobreza, especialmente a partir de 1892, cuando su padre fue despedido de su trabajo en la oficina del Collector of Rates en Dublín

(Joyce, 1975b, p. 3). La trayectoria de Vallejo es semejante. No solo los años de la infancia, sino también los años que pasó en París se caracterizaron para el poeta peruano por la extrema pobreza, como lo revelan las numerosas cartas insistentes que escribió a sus amigos en las décadas de 1920 y 1930 (Hart, 2014, pp. 205-276).

Tanto Joyce como Vallejo compartían un profundo afecto y cariño por la madre. El tono infantil adoptado por Joyce en las cartas que escribió a su madre desde París (15 de diciembre de 1902; 25 de enero de 1903; 8 de marzo de 1903; 20 de marzo de 1903; y 10 de abril de 1903), así como la rapidez con que regresó a Dublín al enterarse de la enfermedad de su madre, delatan una gran dependencia emocional con su progenitora. Casi un año después de la muerte de ella, el 13 de agosto de 1903, Joyce le escribió a Nora una carta en la que describió sus sentimientos de culpa y remordimiento:

Creo que a mi madre la mataron los malos tratos de mi padre, los años de problemas y mi cínica franqueza de conducta. Cuando miré su rostro mientras yacía en el ataúd, un rostro gris y consumido por el cáncer, comprendí que estaba mirando el rostro de una víctima y maldije el sistema que la había convertido en una víctima (1975b, p. 12; traducción nuestra).

Vallejo quedó igualmente paralizado emocionalmente por la noticia de la muerte de su madre el 8 de agosto de 1918, como recuerda Juan Espejo Asturrizaga (1965, p. 70). En su cuento «Más allá de la vida y la muerte», escrito poco después del fallecimiento de su madre, el poeta relata un encuentro imaginario con ella muerta, que le parece que ha salido de su tumba. Trilce XXIII y Trilce LXV, junto con un poema un poco posterior, «El buen sentido», de *Poemas en prosa*, también se enfocan en la madre muerta, a quien el poeta se dirige como si todavía

estuviera viva (Vallejo, 1997). Otra característica común de los dos escritores es que ambos se enamoraron y casaron con mujeres no literarias —en el sentido de que no eran escritoras—; Joyce se casó con una camarera (Nora Barnacle) y Vallejo con la hija de una costurera (Georgette Philippart).

El carácter de Joyce y el de Vallejo presentaban semejanzas en otros aspectos. Por ejemplo, ambos eran supersticiosos; Joyce, especialmente, tenía esta actitud muy manifiesta con respecto a las palabras, a tal punto que lindaba con el miedo. El escritor irlandés le dijo repetidamente a Stuart Gilbert que ciertos acontecimientos imaginarios que había descrito en sus novelas resultaron ser premoniciones de cosas que ocurrieron empíricamente años después (Atherton, 1959, pp. 14-15). El poeta peruano, por su parte, tuvo varias premoniciones durante su vida; en otoño de 1920, por ejemplo, se escondió en la casa de Antenor Orrego, situada en un lugar remoto de la campiña de Trujillo, en un intento de esquivar a las autoridades policiales que querían enjuiciarlo por haber causado un incendio muy dañoso con premeditación en Santiago de Chuco en agosto de 1920 (Flores y Távora, 2021). Una noche, mientras dormía en la casa de Orrego, Vallejo tuvo la premonición de su propia muerte; se vio a sí mismo en su lecho de muerte, en París, rodeado de personas desconocidas que no se conmovieron por su deceso (Espejo, 1965, pp. 97-98). Muchos de estos detalles, sorprendentemente, resultaron ser ciertos.

Ambos escritores se mudaron permanentemente a París en los años veinte (Joyce en 1920 y Vallejo en 1923) y publicaron en 1922 una obra cuya rica expresión experimental tendría un impacto duradero en el futuro de sus respectivas literaturas nacionales. Una de las pocas obras literarias escritas en castellano que sea comparable en complejidad lingüística con el *Ulysses* de Joyce es el *Trilce* de Vallejo. Estas dos obras literarias, por lo demás,

recurren muy frecuentemente a la técnica del juego de palabras. Una consecuencia lógica de esta fascinación por la innovación lingüística es el uso extensivo de múltiples correcciones manuscritas. Joyce a menudo comparaba el manuscrito de *Finnegans Wake* con la suprema obra maestra de la caligrafía irlandesa, *The Book of Kells*; y, como deja bien claro la investigación de Groden (1977), Joyce utilizó tres etapas principales de composición para crear *Ulysses*, y recurrió a una cantidad enorme y hasta desconcertante de correcciones de pruebas (Hayman, 1963). Las dos obras principales de Vallejo, por su parte, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, publicadas póstumamente en 1939, también revelan que el poeta recurrió a muchas correcciones en varias etapas de las galeras de su obra (Fló y Hart, 2003). La cronología de estas obras del poeta, basada en un análisis de los diversos cambios realizados en los textos mecanografiados, sigue siendo motivo de feroz controversia: Noël Salomon (1971), Michèle Bernu (1972) y Roberto Paoli (1981), entre otros, han realizado interpretaciones detalladas de poemas individuales a la luz de las correcciones en los manuscritos y los tiposcritos.

Como vemos, hay paralelismos tanto en las trayectorias biográficas de los dos escritores como en sus obras respectivas. El paralelo más llamativo lo constituye el fuerte rechazo de ambos de una cultura colonial impuesta desde fuera. En efecto, la obra de cada uno constituye un desmantelamiento radical de la logocentricidad de esa cultura colonial que para Joyce sería Inglaterra; y para Vallejo, España. En su reevaluación de las certezas epistemológicas de su época, ambos escritores terminaron por cuestionar la infraestructura misma de la cultura, a saber, el lenguaje. Como ha señalado Jennifer Levine sobre Joyce:

Por resultado de las condiciones mismas de su nacimiento, al parecer, era más que probable que Joyce comprendiera el poder engañoso de las palabras: los ciudadanos del Dublín angloirlandés, como los de la Trieste austro-italiana de Svevo y la Praga germano-checa de Kafka, se sintieron posicionados *a priori* a cierta distancia de su lengua [...] y por eso, quizás, esta cautela inicial con respecto a su propia lengua le enseñó a Joyce la dolorosa pero inevitable verdad de que el lenguaje nunca es algo «natural», y que no existe una relación necesaria entre la palabra y lo que representa (1979, p. 26; traducción nuestra).

Vallejo, al parecer, se encontraba en una posición lingüística muy similar en el Perú, al tener cierto «recelo» con respecto al lenguaje del conquistador español. Encarcelados dentro de sus lenguas maternas y enajenados en sus países de origen, Joyce y Vallejo son como paradigmas del artista moderno, un exiliado excéntrico y desheredado. Sin embargo, al revolucionar la lengua de sus antepasados, ambos estaban afirmando el valor de su nueva visión híbrida del mundo moderno.

3. LA RELIGIÓN

El papel de la religión en la obra de Joyce, como en la de Vallejo, sigue siendo un tema muy importante. Mientras que algunos críticos enfatizan que la decisión del escritor irlandés de abandonar la Iglesia católica en 1898 fue un acto auténtico motivado por un deseo sincero de independencia espiritual, otros sugieren que los símbolos cristianos son, sin embargo, remodelados de acuerdo con diferentes criterios, a menudo artísticos, en su obra. La teoría de la epifanía de Joyce es un buen ejemplo de esta remodelación artística de un concepto religioso. Vallejo, igualmente, es presentado como un marxista ateo por algunos críticos, y particularmente por su viuda Georgette de Vallejo; y por otros, como Enrique Chirinos Soto, como un poeta cristiano

(Hart, 1998). De hecho, la relación de Joyce con los jesuitas irlandeses parece que juega el mismo papel en los estudios críticos de los expertos en el novelista (por ejemplo, Boyle, 1978) que, en la crítica de los vallejólogos, el mito de un joven Vallejo que quiere ser obispo (Espejo, 1965, p. 23). Por otra parte, es cierto que ni Joyce ni Vallejo poseían el ateísmo tranquilo y confiado del que gozaba el escritor inglés Matthew Arnold. Nuestros dos escritores no veían las promesas de la religión con indiferencia y —típicamente— tendían a cuestionar la fe al enfrentarse con la evidencia cruda de la aniquilación física del cuerpo humano causada por la muerte. En *Ulysses*, por ejemplo, el Sr. Bloom está tan impaciente con la fe inquebrantable del Sr. Kernan en la resurrección, que empieza a tratarla con ironía:

Mr Kernan said with solemnity:

—*I am the resurrection and the life*. That touches a man's inmost heart.

—It does, Mr Bloom said.

Your heart perhaps but what price the fellow in the six feet by two with his toes to the daisies? No touching that. Seat of the affections. Broken heart. A pump after all, pumping thousands of gallons of blood every day. One fine day it gets bunged up: and there you are. Lots of them lying around here: lungs, hearts, livers. Old rusty pumps: damn the thing else. The resurrection and the life. Once you are dead you are dead. The last day idea. Knocking them all up out of their graves. Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job. Get up! (Joyce, 1963, p. 133).

Para el Sr. Bloom, el corazón, los pulmones, el hígado —todo se revela en el momento de la muerte— son nada más que bombas oxidadas que ya no sirven para nada. El humor negro que se articula en el discurso de este personaje puede compararse con la tonalidad que encontramos en un poema que Vallejo mecanografió unos quince años después, el 8 de diciembre de 1937,

«Sermón sobre la muerte», cuya segunda estrofa dibuja un contraste irónico entre la fe cristiana en la resurrección y la terrible presencia de la muerte:

¿Es para terminar,
mañana, en prototipo del alarde fálico,
en diabetis y en blanca vacinica,
en rostro geométrico, en difunto,
que se hacen menester sermón y almendras,
que sobran literalmente patatas
y este espectro fluvial en que arde el oro
y en que se quema el precio de la nieve?
¿Es para eso, que morimos tánto?
¿Para sólo morir,
tenemos que morir a cada instante?
¿Y el párrafo que escribo?
¿Y el corchete deísta que enarbolo?
¿Y el escuadrón en que falló mi casco?
¿Y la llave que va a todas las puertas?
¿Y la forense diéresis, la mano,
mi patata y mi carne y mi contradicción bajo la sábana? (1997,
t. 3, p. 296).

Al igual que el Sr. Bloom, Vallejo parece decir: «una vez que estás muerto, estás muerto». La muerte se burla de la vida y su «alarde fálico», y el cuerpo moribundo es un «espectro fluvial en que arde el oro», siendo aquí el oro un símbolo del alma. La idea implícita es que la vida del alma es extinguida por el cuerpo. El poeta sugiere que la muerte lo destruye todo, incluido el lenguaje en el que se registra su poder destructivo. El párrafo y el corchete deístas son los medios por los cuales el hombre trata de protegerse de la terrible finalidad de la muerte, pero aquí Vallejo muestra el lenguaje en el proceso mismo de ser superado por su enemigo. Al invadir el lenguaje del poeta, la

muerte destruye también su carne (pues Vallejo veía la carne y la palabra como íntimamente unidas), y al poeta no le queda más que su «contradicción bajo la sábana», es decir, el órgano masculino. Este poema demuestra la angustia sentida por Vallejo con respecto a la interpenetración de conceptos relacionados con la muerte, el lenguaje y el sexo. Encontramos una atmósfera muy semejante en la obra de Joyce; como Maud Ellmann ha sugerido con respecto a Stephen, protagonista de la novela *Retrato del artista adolescente*:

Lo que horroriza a Stephen, mientras divierte a Joyce, es la forma en que la lujuria y el lenguaje pueden converger en un solo miembro corporal. La mano, en un caso, y los labios, en el otro, están manchados por su intimidad. Revelan, entre el texto y la sexualidad, una conexión, la cual es más astuta que una rima (1977, pp. 190-191; traducción nuestra).

Si bien Joyce y Vallejo son muy conscientes del dogma de la Iglesia, sus escritos a menudo niegan el valor de sus promesas, ya sea con humor o con sarcasmo. La religión, para ambos autores, es una hermenéutica que, a primera vista, consiste en soluciones tentadoras pero que también ofrece pistas falsas.

4. LA REVOLUCIÓN POLÍTICA VS. LA REVOLUCIÓN LINGÜÍSTICA

Así como la religión, la política desempeña un rol fundamental en la obra de nuestros dos escritores. En una carta escrita a Stanislaus, fechada el 31 de octubre de 1906, Joyce se refirió a sí mismo nominalmente como «socialista» (1975b, p. 41). Para Joyce, el socialismo se identificaba a menudo con el nacionalismo irlandés, pero sobre este punto tenía algunas reservas. Escribió a Stanislaus el 6 de noviembre de 1906: «Si el programa irlandés [nacionalista] no insistiera en el idioma irlandés,

supongo que podría llamarme nacionalista. Siendo así, me conformo con reconocerme como un exiliado: y, proféticamente, un exiliado repudiado» (p. 125). Nótese cómo Joyce elude la cuestión política recurriendo a su propia personalidad enajenada. A pesar de su interés inicial por el socialismo, el 1 de marzo de 1907, Joyce le escribió a Stanislaus para informarle que ya no deseaba ser conocido como un «socialista» (p. 152). A primera vista, esta desilusión de Joyce por el socialismo parece indicar una brecha entre él y Vallejo, pero debemos recordar que —a despecho del entusiasmo que el escritor peruano sintió por el trotskismo y el estalinismo en los años veinte— Vallejo sintió un desengaño profundo con respecto al comunismo, especialmente con la versión estalinista en los años treinta (Hart, 2014, pp. 305-312).

Aunque la idea de la promoción de la lengua irlandesa no convenció completamente a Joyce, y aunque su interés por la política revolucionaria duró muy poco, su propia obra puede verse en un sentido más profundo como un acto de liberación lingüística y mental de la tiranía del régimen colonial. Como Stephen, Joyce aspiraba a «forjar en la herrería de mi alma la conciencia no creada de mi raza» (citado por Ellmann, 1977, p. 75). Ciertamente, consideraba su novela *Ulysses* como una epopeya irlandesa, según le escribió a Carlo Linati en una carta fechada el 21 de septiembre de 1920 (1975b, pp. 270-272). Es importante recalcar que sus publicaciones coincidieron con la irrupción del movimiento de independencia política. Como Richard Ellmann ha señalado: «Irlanda estaba logrando la independencia al mismo tiempo que *Ulises* estaba logrando la publicación» (1977, p. 89).

Vallejo veía su propio arte en términos semejantes a Joyce. Por ejemplo, para el poeta peruano, el ingrediente nacional del arte no podía restarse sin dañar a la obra en su totalidad. El seudónimo

que originalmente pretendía que apareciera en la portada de *Cráneos de bronce* (que finalmente pasó a llamarse *Trilce*) era César Perú. Fue solo como resultado de las burlas de varios de sus colegas literarios que Vallejo finalmente abandonó la idea e incluyó su propio nombre en la portada del poemario. Como demuestra este seudónimo bastante pretencioso, Vallejo debió considerarse a sí mismo —y por extensión, a su propia obra— en términos de un arte nacional. Sin embargo, no simpatizaba totalmente con el movimiento lingüístico contemporáneo que requería un mayor énfasis en la lengua y la cultura amerindias del Perú, y en esto se le puede comparar a Joyce. Una de las principales publicaciones contemporáneas asociadas a este movimiento lingüístico fue *Amauta*, a cuyo editor, José Carlos Mariátegui, Vallejo respetaba mucho. Pero, al igual que Joyce, el poeta se identificaba con el movimiento nacionalista solamente hasta cierto punto, puesto que excluía la adhesión completa a un programa específico de rehabilitación del idioma precolombino. Es de notar, por ejemplo, que la sección de *Los heraldos negros* que revaloriza la herencia cultural precolombina del Perú, «Nostalgias imperiales», es impersonal y, en ciertas secciones, mediocre. Vallejo tenía sus dudas con respecto a los diversos movimientos indigenistas que surgieron en las primeras décadas del siglo XX. La revolución que él apoyaba en aquel momento era mucho más profunda, e incluía una recreación de la estructura fonética y auditiva de la lengua.

Los intereses políticos de Vallejo eran sostenidos. Como demuestra el análisis del periodismo con sus ensayos políticos, el poeta pasó por una etapa de trotskismo de 1927 a 1929, a la que siguió un período de estalinismo de 1930 a 1931. Durante la guerra civil española, como su poemario *España, aparte de mí este cáliz* revela, Vallejo trataba de crear una fusión entre el socialismo y ciertas nociones utópicas del judeocristianismo en

la última etapa política de su obra (1936-1938). Sin embargo, tanto para él como para Joyce, mientras la revolución que querían crear contenía componentes religiosos y políticos, en su forma más auténtica, era una revolución esencialmente lingüística. Ambos querían cambiar el mundo al crear una revolución en la palabra, como lo dijo claramente Vallejo:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuando más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva (1973, p. 64).

Por tanto, la revolución tenía que ser una revolución de la lengua.

5. EL OÍDO VS. EL OJO

La forma en que tanto Joyce como Vallejo tenían el objetivo de «dilatar el lenguaje hasta el infinito» fue por medio del juego de palabras. En la obra de ambos queda claro que este juego constituye el trampolín de la invención lingüística. A diferencia de la metáfora de los siglos XVI y XVII, que involucraba al lector «en un proceso de abstracción» (Terry, 1958, p. 219), y a diferencia de la metáfora surrealista que recurre predominantemente a la esfera visual, la figura retórica más común en la obra de Joyce y de Vallejo es de tipo auditivo. Harry Levin ha argumentado que *Finnegans Wake* «carece de imágenes visuales» (1941, p. 175) y José María Valverde ha hecho un comentario similar sobre la obra

poética de Vallejo (1952, pp. 55-61). El sesgo visual que subyace, por ejemplo, a la obra del artista surrealista está en contraposición al sesgo auditivo de la figura retórica que predomina en la obra de Joyce y de Vallejo. De acuerdo con la fórmula estética de ambos escritores, los objetos se fusionan no según los criterios de representación visual, sino según la semejanza de sus respectivos significantes. Vale la pena recordar que, en *Finnegans Wake*, Joyce representa a Shem el artista como el «oído» y a Shaun el racionalista como el «ojo» (Boyle, 1978, p. 10).

El hecho de que Joyce contemplara el lenguaje ante todo desde la perspectiva del sonido es evidente en la manera en que utilizó lenguas extranjeras en sus obras creativas. Por ejemplo, el famoso verso de Dante, «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende» (Inferno, canto V, v. 100), es decir, «el amor, que el corazón noble aprende pronto», se cita en *Finnegans Wake* de la siguiente manera: «lamoor that of gentle breast rathe is intaken» (Joyce, 1975a, p. 292). Como vemos, «gentil» y «s'apprende» se transcriben, respectivamente, en el texto inglés de Joyce como «gentle» e «intaken», dejando así prácticamente intacta su vestidura fónica. Está claro que se trata de una traducción fonética más que semántica, a saber, las palabras equivalentes escogidas para el texto inglés dependen de criterios fonéticos y no semánticos. Para un traductor tradicional, la palabra más apropiada para traducir «gentil» sería en inglés «noble»; y para «s'apprende», «is learnt». En cambio, la «traducción» de Joyce es una ingeniosa reconstrucción etimológica del italiano original; el juego de palabras que emplea, claramente, se genera a través de oposiciones fonéticas más que semánticas.

Vallejo también parecía escribir su poesía desde la perspectiva del sonido (significante) de la palabra más que su sentido (significado). Su poema «Intensidad y altura» demuestra su forma de ver el lenguaje como un sistema de sonidos capaz de

reorganizarse perpetuamente para producir nuevos patrones semánticos. Las dos primeras estrofas del poema demuestran cómo funciona el «collideorscape» de Vallejo:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo (1997, t. 3, p. 213).

Parece que el poeta se siente desesperado. Está atrapado entre su deseo de expresarse y la imposibilidad física de hacerlo. Cada vez que intenta expresarse, sale espuma o niebla de su boca. Es una imagen que evoca perfectamente la ironía que sustenta los esfuerzos del poeta. Como sugiere Vallejo, en el sexto verso, aspira al laurel (emblema de la dignificación del poeta), pero se limita a «guisarse» con cebollas malolientes. Las rimas del poema apuntan a cómo el lenguaje ejecuta una espiral de alejamiento infinito del sentido mismo: «espuma>suma>puma>bruma» y «atollo>cogollo>encebollo>desarrollo». Mientras que el deseo del poeta de captar el sentido parece conducir a un callejón sin salida, la textura fónica del lenguaje parece capaz de generarse espontáneamente a través de la fricción fonética de los fonemas. Junto a este proceso de fisión lingüística, Vallejo revela el proceso inverso de repulsión semántica. Así, el neologismo «toz» es una fusión de dos palabras que son fonéticamente similares, a saber, «tos» y «voz». Este neologismo presenta en forma telescópica el tema principal del poema: a pesar de los esfuerzos del poeta, el lenguaje («voz») sale como sonido sin sentido

(«tos»). Asimismo, este neologismo demuestra que la innovación lingüística de Vallejo funciona de acuerdo con patrones que son auditivos más que visuales.

Tanto Joyce como Vallejo están, por tanto, empeñados en producir una poética de valor superficial, basada en el sonido más que en el sentido. Sus escrituras funcionan horizontalmente entre significantes, y no verticalmente entre significante y significado, revelando así que se adhieren a un sistema filosófico basado en el pirronismo, que obedece a un sistema según el cual, en palabras de Hugh Kenner, «toda cohesión está relacionada con la superficie, toda realidad es estilística, y todo decoro es cosmético» (1978, p. 61; traducción nuestra). De acuerdo con este *modus operandi*, el significado, tal como se entiende en el sentido tradicional, se vuelve vacuo. Kenner da un ejemplo de las consecuencias lógicas del pirronismo:

Una descripción pirrónica de *La divina comedia* de Dante señalaría su vasto inventario de similitudes entrelazadas, y aun más evidentemente sus sonidos entrelazados, y observaría que, cualquiera que sea el carácter del poema de Dante, ciertamente es una vasta organización de palabras que se constituyen en grupos de tres: el diccionario italiano, por así decirlo, reorganizado para mostrar recursos de rimas triples (1978, p. 58; traducción nuestra).

Aunque esto —en circunstancias normales— sería una forma equivocada de leer la obra maestra de Dante, Joyce y Vallejo obligan en ocasiones al lector a leer sus obras según criterios pirrónicos.

6. LA PRODUCCIÓN VERBAL VS. LA PRODUCCIÓN ANAL

Reflejando su énfasis en la materialidad del significante en lugar de la «profundidad» del significado, Joyce y Vallejo tienden en sus obras respectivas a explorar consistentemente la naturaleza y el funcionamiento del cuerpo humano fisiológico. Esta exploración incluye el análisis de las emociones, como el amor (en el corazón), pero también incluye la descripción del funcionamiento de la digestión en el estómago y en el canal alimentario. En *Finnegans Wake*, por ejemplo, se describen los vínculos que existen entre varias partes del cuerpo humano, y el texto llega a extremos escatológicos. La similitud entre la literatura y el excremento se proyecta con mayor profundidad en el capítulo 6 del primer libro de esta novela, al centrarse en una comparación entre la producción verbal (discurso) y la producción anal (excremento). En una sección del texto, el discurso salta del inglés al latín, por ejemplo, así:

Primum opifex, altus prosator, ad terram viviparam et cunctipotentem sint ullo pudore nec venia, suscepto pluviali atque discinctis perizomatis, natibus nudis uti nati fuissent, sese adpropinquans, flens et gemens, in manum suam evacuavit (highly prosy, crap in his hand, sorry!), *postea...* (Joyce, 1975a, p. 185).

El «supremo prosista» («*altus prosator*») en este pasaje es el famoso escritor latino Virgilio, y el protagonista es Aeneas, el héroe épico de la *Eneida*, pero, en la recopilación de Joyce, Aeneas se convierte en Eneas y sufre un accidente vergonzoso: «llorando y gimiendo evacúa su estómago en su propia mano» («*flens et gemens, in manum suam evacuavit*»). Joyce trata al protagonista de Virgilio con una sorna irónica al disculparse ante el lector («sorry!»). Esta palabra no estaba en la primera versión de *Finnegans Wake*, y se agregó en la versión final del borrador

(Hayman, 1973, p. 185). Lejos de ser el héroe mítico que fundó el Imperio romano, Eneas, según la proyección irónica de Joyce, sufre de tremendos problemas en su digestión:

Then, pious Eneas, conformant to the fulminant firman which enjoins on the tremylose terrian that, when the call comes, he shall produce nichthemerically from his unheavenly body a no uncertain quantity of obscene matter not protected by coprighit in the United States of Ourania or bedeed and bedood and bedang and bedung to him, with this double dye, brought to blood heat, gallic acid on iron ore, through the bowels of his misery, flashly, faithly, nastily, appropriately (Joyce, 1975a, p. 185).

Esta «materia obscena», es decir, la mierda producida por Eneas, se convierte en arte según la perspectiva de Joyce. Al crear un juego de palabras basado en la palabra griega «kopros» (‘excremento’) y la palabra «copyright» (‘derecho de autor’), Joyce sugiere que la literatura está indisolublemente ligada al proceso de digestión y su producto, el excremento. De esta manera, el «copyright» se combina con el «kopros» para crear el neologismo «coprighit». Esta innovación neológica es interesante porque Vallejo crea un juego de palabras semejante cuando junta la palabra «excrementar» con la palabra «mentir» para crear el neologismo «excrementido» en Trilce XIX:

Hoy vienes apenas me he levantado.
El establo está divinamente meado
y excrementido por la vaca inocente
y el inocente asno y el gallo inocente (1997, t. 2, p. 60).

Con este neologismo («excrementido»), Vallejo ironiza la descripción del nacimiento de Cristo. Según vemos, Joyce y Vallejo comparten la misma técnica innovadora que consiste en crear

neologismos basados en una parodia de los patrones de la literatura sagrada o canónica.

Asimismo, tanto el escritor peruano como el escritor irlandés tenían una fijación con la conexión entre la producción literaria y la producción anal. El primer poema de *Trilce* es un buen ejemplo de la presencia de este tópico en la obra de Vallejo:

Quién hace tanta bulla y ni deja
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
y se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea grupada.

Un poco más de consideración,
y el mantillo líquido, seis de la tarde
DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase
por la espalda, abozaleada, impertérrita
en la línea mortal del equilibrio (1997, t. 2, p. 33).

Juan Espejo Asturrizaga (1965) ha propuesto que este poema fue escrito por Vallejo mientras estaba preso en Trujillo —desde noviembre de 1920 hasta febrero de 1921 (Flores y Távora, 2021)—, y que está basado en la súplica del poeta por más tiempo en la letrina. El acto de evacuación del estómago está ligado, a través de una red de imágenes entrelazadas, a la creación del mundo —y, especialmente, al afloramiento de islas dentro del mar— y, finalmente, a la creación del poema mismo.

Así, pues, el poeta se asimila al «salobre alcastraz» que expulsa de su cuerpo la «simple calabrina tesórea», que sería el poema. La permutación gradual de la materia base en poesía se representa de manera efectiva a través de la transformación de la «bulla» de los «BEMOLES», creando así una especie de «epifanía» que recuerda a la obra de Joyce. El caos descrito en las primeras estrofas del poema citado se transforma, como resultado del proceso intelectual de la creación poética, en un nuevo «equilibrio». Vallejo, según vemos, de la misma manera que Joyce, usaba la realidad fisiológica del cuerpo humano para crear su obra y, para hacerlo, no tenía miedo del tabú.

7. EL CÍRCULO CUADRADO

Joyce y Vallejo no solo utilizaron la imagen del excremento como emblema del acto creativo, sino que también fueron aficionados a utilizar figuras geométricas como dispositivos estructuradores de sus obras. Esto bien podría ser porque el pirronismo de sus obras respectivas, es decir, el énfasis en la perspectiva de la superficie, les obligaba a buscar figuras estructurantes que fueran diferentes de las técnicas tradicionales basadas en la profundidad alegórica, que comúnmente apuntalaban la expresión en el arte medieval y posmedieval. Una de las figuras preferidas tanto para Joyce como para Vallejo fue la del «círculo cuadrado». Hay muchas referencias en *Finnegans Wake* a la idea de «cuadrar el círculo» y, por el contrario, «dar vueltas circulares al cuadrado». La figura geométrica que aparece en esta novela, por ejemplo, define la perfección de la obra de arte como una fusión del círculo con el rombo:

8. EL MUNDO AL REVÉS

Como el análisis del círculo cuadrado lo demuestra, la obra de Joyce y de Vallejo frecuentemente distorsiona el espacio euclidiano. No solo se disuelven los límites entre las diferentes figuras geométricas, sino que se distorsiona también la linealidad del tiempo mismo. Stephen Heath (1984) ha señalado que el patrón arquetípico de *Finnegans Wake* es la espiral, que a su vez se basa en la concepción viconiana de la historia como una serie de repeticiones cíclicas. Un uso común que involucra esta interrupción del continuo espaciotemporal en esta novela es el de un hombre que mira la parte posterior de su propia cabeza:

Bloody certainly have we got to see to it ere smellful demise
surprends us on this concrete that down the gullies of the eras
we may catch ourselves looking forward to what will in no time be
staring you larrikins on the postface in that multimirror megaron
of returningties, whirled without end to end (Joyce, 1975a,
p. 582).

En este pasaje, Joyce imagina una nueva posicionalidad creada por el arte, en la cual el artista podrá ver, a través del espejo del arte, la imagen de su futuro ser. Y encontramos una idea semejante en Trilce VIII, en el cual el poeta espera un momento en el que podrá pasar a un mundo de espejos invertidos donde será posible ver su propia nuca:

Pero un mañana sin mañana,
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda (1997, t. 2, p. 45).

Según vemos, la cosmovisión paradójica de *Trilce* incluye la creación de un mundo en donde las categorías espaciotemporales están invertidas. En la obra de Vallejo, el uso del tópico del mundo al revés a menudo expresa la fusión de una revolución política con la revolución lingüística (Hart, 1985).

9. EL SILENCIO

En la obra de nuestros dos escritores, cuyo ataque al lenguaje es feroz e implacable, quizás no deba sorprendernos el hecho de que nos encontremos con una perspectiva mística en torno a la imagen del silencio. En efecto, el silencio es un motivo muy importante que recorre la totalidad de *Finnegans Wake* y siempre aparece al final de un capítulo. Como ha señalado Clive Hart, el silencio se utiliza en esta obra como una imagen del período crepuscular de unión entre diferentes edades de la historia —o «sandhi», para usar el término hindú—, una idea que Joyce adaptó de su lectura de los teósofos (1962, pp. 52-56). En un momento de esta novela, por ejemplo, Joyce se refiere a la creación de un mundo utópico a través del arte, que implica una resolución del contraste entre el lado masculino y el lado femenino en la vida, y dice así: «She could have all the g. s. M. she moo-hooed after fore and rickwards to herslf, including science of sonorous silence, while he, being brung up on soul butter, have recourse of course to poetry» (1975a, p. 230).

Esta «ciencia del silencio sonoro» de *Finnegans Wake* encuentra un paralelo en *Trilce* de Vallejo, donde el silencio se erige como una imagen del reverso oculto de la realidad que es un estado de dicha prelingüística y prelapsaria. Porque el sonido, como sugiere el poeta al lector de *Trilce*, contiene inevitablemente la semilla de su opuesto, es decir, el silencio:

Piano oscuro ¿a quién atisbas
con tu sordera que me oye,
con tu mudez que me asorda?

¡Oh pulso misterioso! (1997, t. 2, p. 93).

El misterioso pulso silencioso del piano, mencionado en Trilce XLIV, es un motivo arquetípico de la expresión suprema a la que aspira la poesía de Vallejo.

10. CONCLUSIONES

De muchas maneras, que van desde las similitudes en el carácter de los dos escritores hasta la exploración de temas y técnicas literarias comunes en sus respectivas obras, Joyce y Vallejo son creadores afines. Y su afinidad se expresa sobre todo en su absorción del exilio. Como ha propuesto Hélène Cixous, el exilio es la verdadera razón de ser del protagonista Stephen, de *Ulysses*, y también fue una característica crucial de la propia vida de Joyce (1968, p. 506). Al tener que exiliarse de su tierra natal, y buscarse en utopías artísticas, religiosas y políticas, Vallejo siguió un derrotero semejante al trazado por Joyce. Dejando atrás sus países, ambos artistas trascendieron el código ortodoxo del idioma nacional y crearon un arte fundamentalmente descentrado. *Finnegans Wake* carece de centro, como nos recuerda Clive Hart (1962, p. 114), mientras que Vallejo, como D. F. Gallagher ha señalado, «es muy aficionado a usar adjetivos y adverbios que son solo un poco neologísticos, solo un poco dislocados» (1973, p. 21). Huérfanos del país, del idioma y del yo, el escritor irlandés y su compañero peruano trascienden sus orígenes. En algún momento a lo largo de la curva de sus órbitas descentradas, Joyce y Vallejo, sin que ellos lo sepan, coincidieron. Enfocar con mayor claridad ese hipotético punto de encuentro ha sido el objetivo de este ensayo.

REFERENCIAS

- Alighieri, D. (1933). *La divina commedia*. Casa editrice Giuseppe Laterza & Figli.
- Atherton, J. S. (1959). *The Books at the Wake: A Study of Literary Allusion in James Joyce's Finnegans Wake*. Faber and Faber.
- Balseca, M. F. (2004). *Trilce ante Joyce / Ecyoj etna eclirt. Kipus: Revista Andina de Letras*, (18), 7-17. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bits/tream/10644/1391/1/RK18-Do-Balseca.pdf>
- Bernu, M. (1972). Lecture de «Los mineros salieron de la mina» de César Vallejo. En *Séminaire César Vallejo. I. Analyses des textes* (pp. 13-36). Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers.
- Borges, J. L. (trad.) (1925). La última hoja de *Ulises*. *Proa*, 2(6), 8-9.
- Boyle, R. (1978). *James Joyce's Pauline Vision: A Catholic Exposition*. Southern Illinois University Press.
- Cixous, H. (1968). *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Grasset.
- Ellmann, M. (1981). Disremembering Dedalus: A Portrait of the Artist as a Young Man. En R. Young (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (pp. 189-206). Routledge and Kegan Paul.
- Ellmann, R. (1977). *The Consciousness of Joyce*. Faber and Faber.
- Espejo, J. (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre*. Mejía Baca.
- Fernández, R. (1965). Prólogo. En C. Vallejo. *Obra poética completa* (pp. VII-XX). Casa de las Américas.
- Fiddian, R. (1982). James Joyce and the Spanish American Novel: A Preliminary Study. *The Crane Bag*, 6(2), 84-88. <https://www.jstor.org/stable/30023909>

- Fló, J. y Hart, S. (eds.) (2003). *César Vallejo: Autógrafos olvidados*. Tamesis.
- Flores, G. y Távora, F. (eds.) (2021). *Expediente Vallejo: Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo*. Fondo Editorial del Poder Judicial del Perú.
- Gallagher, D. P. (1973). *Modern Latin American Literature*. Oxford University Press.
- Groden, M. (1977). *Ulysses in Progress*. Princeton University Press.
- Hart, C. (1962). *Structure and Motif in Finnegans Wake*. Faber and Faber.
- Hart, S. (1985). The World Upside-down in the Work of César Vallejo. *Bulletin of Hispanic Studies*, 62(2), 163-178.
- Hart, S. (1998). Vallejo's «Other»: Versions of Otherness in the Work of César Vallejo. *Modern Language Review*, 93(3), 710-723. <https://doi.org/10.2307/3736492>
- Hart, S. (2014). *César Vallejo: una biografía literaria*. Cátedra Vallejo.
- Hayman, D. (ed.) (1963). *A First-Draft Version of Finnegans Wake*. Faber and Faber.
- Heath, S. (1984). Ambiviolences: Notes for reading Joyce. En D. Attridge y D. Ferrer (eds.), *Post-structuralist Joyce. Essays from the French* (pp. 31-68). Cambridge University Press.
- Joyce, J. (1963). *Ulysses*. The Bodley Head.
- Joyce, J. (1975a). *Finnegans Wake*. Faber and Faber.
- Joyce, J. (1975b). *Selected Letters* (edición de Richard Ellmann). Faber and Faber.
- Kenner, H. (1978). *Joyce's Voices*. Faber and Faber.
- Levin, H. (1941). *James Joyce*. Norfolk University Press.

- Levine, J. S. (1979). Originality and Repetition in *Finnegan's Wake* and *Ulysses*. *PMLA*, 94(1), 106-120. <https://www.jstor.org/stable/461804>
- Mazzotti, J. A. y Slote, S. (2022, 20 de octubre). *The Centennial of Trilce and Ulysses: César Vallejo and James Joyce* [Conversatorio]. The James Joyce Centre, Dublín, Irlanda. <https://www.facebook.com/1572635970/videos/1130591604226447/>
- Murillo, L. A. (1968). *The Cyclic Night: Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges*. Harvard University Press.
- Paoli, R. (1981). *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Casa Editrice d'Anna.
- Salomon, N. (1971). Algunos aspectos de lo «humano» en *Poemas humanos*. En A. Flores (coord.), *Aproximaciones a César Vallejo. Tomo II* (pp. 191-230). Las Américas Publishing.
- Sieburth, S. (1983). James Joyce and Leopoldo Alas: Patterns of Influence. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7(3), 401-406. <https://www.jstor.org/stable/27762251>
- Terry, A. (1958). Quevedo and the Metaphysical Conceit. *Bulletin of Hispanic Studies*, 35(4), 211-223.
- Vallejo, C. (1973). Regla gramatical. En *El arte y la revolución* (p. 64). Mosca Azul Editores.
- Vallejo, C. (1997). *Poesía completa* (edición de Ricardo Silva-Santisteban) [4 tomos]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Valverde, J. M. (1952). *Estudios sobre la palabra poética*. Ediciones Rialp.



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, 219-239

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5319

The influence of anxiety: The life-long presence of Rubén Darío in César Vallejo's work

La influencia de la ansiedad: la presencia vitalicia de Rubén Darío en la obra de César Vallejo

ADAM FEINSTEIN

Investigador independiente

(Cambridge, Reino Unido)

adam.m.feinstein@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1454-3682>



ABSTRACT

Harold Bloom established the concept of the «anxiety of influence», that is, the phenomenon whereby the author has the need to escape the influence of a predecessor and promotes, in itself, a coloring of the later writer's work. In this article, we examine what we call instead the «impact of anxiety». It is argued that this phenomenon could be found in the mark that the Nicaraguan modernist, Rubén Darío, left on the work of César Vallejo, and that, contrary to what is generally assumed,

this impression was, in fact, lifelong, rather than just hovering in the poet's first collection of poems, *Los heraldos negros*.

Key words: César Vallejo; Rubén Darío; impact of anxiety.

Indexing terms: literary criticism; poetry (Source: UNESCO Thesaurus).

RESUMEN

Harold Bloom estableció el concepto de la «ansiedad de la influencia», el fenómeno por el cual la necesidad del autor de escapar de la influencia de un predecesor promueve, en sí misma, una coloración de la obra del escritor posterior. En el presente artículo, se examina lo que, en cambio, llamamos la «influencia de la ansiedad». Se sostiene que este fenómeno podría encontrarse en la marca que el modernista nicaragüense, Rubén Darío, dejó en la obra de César Vallejo, y que, contrariamente a lo que está generalmente asumido, esta impresión fue, de hecho, para toda la vida, en lugar de quedarse flotando únicamente en el primer poemario del poeta, *Los heraldos negros*.

Palabras clave: César Vallejo; Rubén Darío; influencia de la ansiedad.

Términos de indización: crítica literaria; poesía (Fuente: Tesouro Unesco).

Recibido: 24/10/2022

Revisado: 19/11/2022

Aceptado: 26/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)
stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)
dominic.moran@chch.ox.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

The title of this presentation is, of course, a playful reversal of Harold Bloom's concept of the «anxiety of influence»: that a writer, in striving to avoid the influence of a predecessor, may be falling under the spell of that predecessor. But just as many critics have been over-anxious, in my view, to trace Pablo Neruda's departure from his early position under the literary wings of Rubén Darío, the Nicaraguan he called «the father of all poets», so I believe other critics —occasionally the same ones— have been too hasty to over-delineate César Vallejo's process of distancing himself from «modernism» and from the weight of Darío's influence after his first collection, *Los heraldos negros*. I think this haste stems from an excessively simplistic perception of Darío's work, rather than Vallejo's, that is to say, a misguided tendency to divide the Nicaraguan's poetry up into early lyricism and later colloquialism, when in fact he found a colloquial, ironically witty and satirical anti-lyrical voice very early on and was capable of great lyricism later on.

Of course, many of us will recollect Jorge Luis Borges' verdict on Darío: «Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras [...]. Lo podemos llamar el Libertador»¹ (1968, p. 13). Less well-known is Neruda's

1 «Darío was an innovator in everything: subject matter, vocabulary, metre, the peculiar magic of certain words [...]. We can truly call him the Liberator» (this and all translations are mine).

allusion to Darío as a bull in a China shop —well, that’s a little poetic licence on my part—. In his memoirs, Neruda actually describes Darío as «un gran elefante sonoro que rompió todos los cristales de una época del idioma español para que entrara en su ámbito el aire del mundo. Y entró»² (1984, p. 142).

Vallejo considered Darío a master, a father figure, much as Neruda did. Vallejo’s early poetry —some written when Darío was still alive— bears many of the hallmarks of his debt to the Nicaraguan. You will know the anecdote from 1920 when Vallejo gave a poetry recital at his old school in Peru, the Colegio Nacional in Huamachuco. Faced with the conspicuous absence of any applause from the audience, Vallejo declared, rather haughtily: «¿Cómo no me aplauden? A mí que llegaré a ser más grande que Rubén Darío y tendré el orgullo de ver a la América prosternada a mis pies»³ (Coyné, 1999, p. 509).

A number of these early poems by Vallejo even have the same titles as Darío poems. Take Vallejo’s «Primaveral», written in 1915, a year before Darío’s death and bearing the same title as the Nicaraguan’s poem from his first major collection, *Azul*. Both poems use nature as a key theme, as you would expect: spring representing the rebirth in the natural cycle. Both employ birds as symbols. But where Darío chooses to adopt imagery from classical mythology, Vallejo’s poem is more overtly Christian, with pantheistic overtones.

From «Primaveral» by Rubén Darío:

-
- 2 «A big elephant smashing every window of a whole period of the Spanish language to let the fresh air in. And in it came!».
 - 3 «How come you’re not applauding me? Me, who will one day be greater than Rubén Darío and will be proud to have America prostate at my feet».

El nido es cántico. El ave
incuba el trino, ¡oh, poetas!;
de la lira universal
el ave pulsa una cuerda.
Bendito el calor sagrado
que hizo reventar las yemas.
¡Oh, amada mía! Es el dulce
tiempo de la primavera.

 Mi dulce musa Delicia
me trajo un ánfora griega
cincelada en alabastro,
de vino de Naxos llena (1954, pp. 577-578).

From «Primaveral» by César Vallejo:

¡Oh juventud! Sostén del Universo.
Rosas, amores, cánticos y aromas.
Volar de sueño a Dios, junto a mi verso,
cual millón de eucarísticas palomas...

 Tuya es la Creación. Tu pensamiento
hará en ella una más fuerte vida
que el fecundo calor del sentimiento
primavera eternal dará en seguida (2013, pp. 62-63).

Another early Vallejo poem, «Estival», once again bears the identical title to a poem from Darío's *Azul*. But here the «disparities» between the two poems, rather than their similarities, are more noteworthy. Vallejo's poem has no thematic or tonal link to Darío's poem. Darío's «Estival» is an extraordinary fable of love between two tigers, one of whom (spoiler alert!) is mortally wounded by a hunter. The final stanza of Darío's poem is an utterly remarkable, grotesque, Goya-like depiction of the surviving tiger dreaming of

devouring his young. Vallejo's «Estival» is very different. For me, it has echoes of another Darío poem entirely, his lovely «Sinfonía en gris mayor» from his 1896 collection, *Prosas profanas*. In both poems, there's a «human being» at the centre, this time: in the case of Darío's poem, it is an old, sun-scarred sailor looking out to sea. There's a sense of melancholy, of solitude, which gets lost in the haze. In Vallejo's poem, the man at the centre is a pauper in a park, similarly cut off from society and similarly fading into the shadows of the sunset.

From «Sinfonía en gris mayor» by Rubén Darío:

Las ondas que mueven su vientre de plomo,
debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
está un marinero pensando en las playas
de un vago, lejano, brumoso país... . . .

Es viejo ese lobo. Tostaron su cara
los rayos de fuego del sol del Brasil;
los recios tifones del mar de la China
le han visto bebiendo su frasco de *gin*.

La espuma, impregnada de yodo y salitre,
ha tiempo conoce su roja nariz,
sus crespos cabellos, sus bíceps de atleta,
su gorra de lona, su blusa de dril (1954, p. 663). . . .

From «Estival» by César Vallejo:

En una roja tarde de verano
cruzó como una sombra penitente,
el calmoso perfil de un indigente
alargando doquier la débil mano.

Rumorosa de júbilo la gente
veía con desdén al pobre anciano,
era un parque de fiesta, donde en vano
suplicaba el ayuno amargamente!

Luego, desengañada, paso a paso
la trémula visión de la pobreza
perdióse entre las sombras del ocaso (2013, p. 65).

Interestingly, I believe Darío's poem, «Sinfonía en gris mayor», may have meant more to Vallejo than some critics have acknowledged. Vallejo might have remembered some of its music when he came to write his own poem «Mayo» in *Los heraldos negros*, especially in the line: «oh cruzada fecunda del andrajol!» (2013, p. 150), with those melancholy «a» sounds so reminiscent of the line from the first stanza of Darío's poem, «lejanas bandadas de pájaros manchan» (1954, p. 663).

I cannot resist a brief tangential aside at this point. In 1919, Vallejo wrote a remarkable poem, «Oscura», set in a workshop. It begins:

Trabajo del herrero
fiero,
junto a la lumbre de la fragua!
Fresco aroma del agua
que ha llorado la lluvia:
sangriento luto de la tarde rubia!

Nervuda faz de cobre
del pobre
que anochece caldeado de esfuerzo...!
Perfil que, acaso terso,
reflejó el sol de oro
en la cima vertiendo el primer lloro! (2013, p. 76; emphasis mine).

Just four years after Vallejo wrote those lines, Pablo Neruda published his first collection, *Crepusculario*, in 1923. It contains an equally notable poem, also set in a workshop, «Maestranzas de noche», which opens like this:

Maestranzas de noche

Hierro negro que duerme, fierro negro que gime
por cada poro un grito de desconsolación.

Las cenizas ardidadas sobre la tierra triste,
los caldos en que el bronce derritió su dolor.

Aves de qué lejano país desventurado
graznaron en la noche dolorosa y sin fin? (1999, p. 34).

Apart from the resonances (the darkness, the heat of the forge, the blacksmith), what are we to make of Vallejo's unusual adjective, «Nervuda», so intriguingly close to the surname of the Chilean poet he would go on to meet and befriend in Paris, before circumstances (and a personality clash) sent them spiralling away from one another? The linguistic link is fanciful, but delicious nonetheless!

Let me rapidly return to the topic of my presentation. We know, of course, that Vallejo, at the beginning of his career, was indeed heavily influenced by modernismo and its reluctant captain, Rubén Darío. André Coyné (1958) and Xabier Abril (1958) have pointed out that the very title of his first collection, *Los heraldos negros*, has a clear modernista after-taste: one of the poems in Darío's *Prosas profanas* is called «Heraldos». However, the image of God in *Los heraldos negros* is far bleaker (blacker, indeed) than in Darío. As Stephen Hart (1987) has written, it is clear that the concept of God that appears in *Los heraldos negros* is that of

a malevolent, impotent and moribund Being. In many of these early poems, suffering is a crucial element, and this «dolor», this existential angst, allows the poet to participate in and merge with the secret of humanity's suffering. It's all very Dariano, as is Vallejo's insistence that suffering runs parallel with love.

Of course, there is no sign of Darío's Graeco-Latin swan in Vallejo, or any other breed of swan, for that matter. Vallejo instead uses Andean animals laden with symbolic or totemic significance: the llama or the condor. But Darío himself gets name-checked in Vallejo's poem, «Retablo», in *Los heraldos negros*:

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano (2013, p. 181).

The early Vallejo, like Darío, was making constant use of religious and liturgical allusions. The «lira enlutada» (v. 4) is probably a reference to the fact that Darío had died in 1916, two years before Vallejo wrote «Retablo». But Ainhoa Segura Zariquiegui (2013), for one, has claimed that Vallejo was already attempting to flee the traditional trappings of modernista language by using an image of tender «localismo» accompanying «la dulce Musa»: «a ella van mis ojos, cual polluelos al grano» (v. 6). As I hope to show, however, Darío himself would later come to realise (like Vallejo) that there was more to life than modernismo and that the Muse that most mattered was the «Musa de carne y hueso». In other words, for Darío, the Muse would become

more than a source of creativity: it would become a very real, earthy force of carnal pleasure.

Luis Alberto Ambroggio (2016) has noted that the emblematic blue of modernista aesthetics is present throughout *Los heraldos negros*. For example, in the poem «¡América Latina!» Vallejo refers to «una montaña azul» (2013, p. 69, v. 2); he uses blue in the poem «Comunión» as an echo of both Darío's idealisation and eroticism of love: «Tus brazos dan la sed de lo infinito, / con sus castas hespérides de luz, / cual dos blancos caminos redentores, / dos arranques murientes de una cruz. / Y están plasmados en la sangre invicta / de mi imposible azul!» (2013, p. 96, strophe 4).

Interestingly, in Poem 46 of his next collection *Trilce*, from 1922, Vallejo decided to expunge the reference to blue from the first version of the poem. The first version read: «La tarde cocinera se detiene / ante la mesa donde tú comiste; / y muerta de hambre tu memoria viene / sin probar ni agua, del azul más triste» (vv. 1-4; in Espejo, 1965, p. 77). The expression «del azul más triste» in that first quatrain of the poem was later altered by Vallejo to «de lo puro triste» in the final version of the poem. If Vallejo thought of Darío as his poetic father, and if we accept the generally held view that Vallejo was striving to break away from modernismo after *Los heraldos negros*, then I suppose we must also agree with Juan Carlos Ghiano that Vallejo was indeed committing patricide in *Trilce* (as quoted in Ambroggio, 2016, pp. 30-31).

Meanwhile, that «dulce Musa», the muse of creativity, can dry up —if there is such a thing as a dessicated muse—. And both Darío and Vallejo —and Stéphane Mallarmé before them, of course, with his celebrated poem, «Brise marine»— wrote of the very real anguish of the writer who feels unable to express himself. Much has been made of the thematic similarities

between Darío's poem, «Yo persigo una forma», from *Prosas profanas*, and Vallejo's poem, «Intensidad y altura», a sonnet dated 1937, in other words towards the end of Vallejo's life, confirming André Coyné's statement that Vallejo «never disowned his devotion to Darío» (1999, p. 193).

Vallejo's poem is clearly a homage to the Nicaraguan's. Formally, both poems are classic sonnets. Even though Vallejo uses the more flexible endecasyllable, in contrast to Darío's alexandrine, which allows for greater rhythmic variations, the two writers' sensations of impotence in the face of the precarious nature of inspiration are very similar. Indeed, the poets use virtually the same word to express the desperate search for signs of creative life: «botón» in Darío, «cogollo» in Vallejo. But Vallejo's quest, or rather, the outcome of this quest, is far more bitter. In Darío's poem, Venus and the swan inspire hope. In Vallejo, this hope has been transformed into a pair of sinister, hellish crows. And this sinister sensation is matched by the music of Vallejo's poem, its dark and despairing repetition of «vámonos» contrasting strikingly with the purity and luminosity of Darío's verse. Of course, it must be recalled that Vallejo was writing in the midst of the tragedy of the Spanish Civil War. Hope was in short supply at the time.

So Darío writes:

Yo persigo una forma...

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
el abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz, como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;

y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga (1954, p. 699).

And here is Vallejo:

Intensidad y altura

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva (2013, p. 535).

What is clear, to me, is that Vallejo's literary dialogue with Darío never ceased. There may have been some differences and disagreements, but the debt remained intact. Take another example written towards the end of Vallejo's life, this time from his posthumous collection dedicated to the Spanish Civil War, *España, aparta de mí este cáliz*. When Vallejo writes: «si las férulas suenan, si es la noche, / si el cielo cabe en dos limbos terrestres, / si hay ruido en el sonido de las puertas» (2013, p. 642). Can we seriously deny the echoes of lines from the beginning of Darío's great nocturne: «Los que auscultasteis el corazón de la noche, / los que por insomnio tenaz habéis oído / el cerrar de una puerta, el resonar de un coche lejano, / un eco vago, un ligero rüido» (1954, p. 770).

It is true that, in his second collection, *Trilce*, in 1922, Vallejo dispensed with rhyme. The modernista images and metaphors have vanished. Vallejo is now addressing the reader confidentially through his poetry. There is a new, shared intimacy. But that does not mean a departure from Darío, as so many critics have suggested. And I return here to the misconstruction of Darío, or the false schism that is so frequently drawn between the early romantic, lyrical Darío and the later more intimate and colloquial Darío. Apart from the fact that he was perfectly capable of being both lyrical and colloquial in one and the same poem, the artificial carving up of his career simply ignores the fact that his very first collection, *Epístolas y poemas*, published in 1885, contains a remarkable long poem, «Ecce homo», in which Darío mocks the romantic tropes brutally, sarcastically, mercilessly. And his second book, *Abrojos*, already contains colloquialisms: ironic, witty ripostes addressed directly to the reader. There is certainly a shared intimacy here, a reaching out to the reader for empathy.

The late Argentinian critic, Saúl Yurkievich, wrote that:

La importancia de Darío en relación con la poesía posterior es que el nicaragüense devuelve el verbo a su origen; pronunciarlo provoca un contacto mágico con el principio generador de su energía [...]. Si la realidad de la experiencia concreta se ha vaciado de sentido, si la trascendencia es inalcanzable por vía intelectual, lo mejor es desrealizar y desintelectualizar, acceder por la magia y el misterio [...]. Tal es el proceso que desencadena Darío y que llegara a su máxima explosión con la vanguardia⁴ (cited in Lucas, 2018, par. 8).

Yes, indeed. Read Poems 13 and 14 from Vallejo's *Trilce*: they are concerned precisely with the conflict between instinct and the intellect, and transcendence is elusive because humans are doomed to be trapped in thought.

Carmen Alemay Bay (2007), for her part, wrote that the colloquial poets who came after Darío would recover the least known and most sincere part of Rubén Darío: those lines where *prosaísmo*, humour and poetic freedom are at their clearest. The intimate, colloquial poetry which was cultivated in Latin America was the late fruit born out of modernism and its emblematic author, Rubén Darío. For the colloquial poets of Latin America, what felt new in Darío's poetry was not the introduction of «*términos cultos*» and neologisms (although he did introduce them, of course), but rather the quotidian turn of phrase.

4 «The importance of Darío in relation to the poetry that came afterwards is that the Nicaraguan sends the word back to its origins: uttering it sets off a magical contact with the generating principle of its energy [...]. If the reality of concrete experience has been emptied of meaning; if transcendence is unreachable through intellectual routes, the best option is to remove the reality, remove the intellectualism, and to arrive by magic and mystery [...]. Such is the process which Darío launches and which would reach its explosive heights with the *avant-garde*».

The Colombian essayist, Baldomero Sanín Cano, said that, in Darío's poetry, «en lo exterior de las formas, el cambio se hizo visible rápidamente: consistía en introducir en la poesía los modos corrientes del decir, las expresiones y fórmulas usuales en la conversación ordinaria»⁵ (1977, p. 423). For precisely this same reason, the great Uruguayan poet, short story and novelist, Mario Benedetti, found such joy in Darío's long poem, «Epístola de la señora de Leopoldo Lugones» (which first appeared in Darío's 1907 collection, *El canto errante*). Benedetti wrote that this poem «es tan inobjetablemente actual que puede leerse como si hubiera sido escrita la semana pasada, es decir sin que sea necesaria la previa acomodación histórica de nuestro ánimo»⁶ (1995, p. 167). For his part, Octavio Paz in Mexico called the «Epístola» the «indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad»⁷ (1965, p. 45).

Of course, I am not suggesting that the intimate Vallejo consciously modelled his register, in any way, on Darío's colloquial voice. After all, delightful though Darío's «Epístola» undoubtedly is, the Nicaraguan chose to write the poem in rhyme and in alexandrines. And yet, inappropriate as this might appear, at first sight, as a choice for a colloquial, autobiographical letter (and indeed, at the time the poem was published, it came in for criticism in some circles for its supposed verbal clumsiness),

5 «In its outer form, the change rapidly became visible: it consisted of introducing every-day speech into poetry, normal utterances and formulas into ordinary conversation».

6 «Is so incontestably current that it can be read as if it were written last week, that is, without requiring any previous historical adjustment of our mind».

7 «The undoubted precursor of what would be one of the great conquests of contemporary poetry: the fusion of literary language and the language of the city streets».

those critics did not realise that it was precisely the unusual rhythms and rhymes, so transgressive, at times, that formed a key part of the ironic, conversational tone that Darío deliberately chose to employ and which attracted—and continue to attract—Latin American poets before and after Mario Benedetti and Octavio Paz.

Vallejo's «Epístola a los transeúntes» is undoubtedly very different from Darío's «Epístola». But when, in Poem 57 of *Trilce*, Vallejo writes «bebo, ayuno, ab- / sorbo heroína para la pena» (2013, p. 319, vv. 2-3), it is as if he had been given «permission» to transgress (breaking that line so startlingly) by Darío before him, perhaps by lines in Darío's «Epístola» such as «Me recetan que no haga nada ni piense nada / que me retire al campo a ver la madrugada / con las alondras y con Garcilaso y con / el sport» (1954, p. 850, II, vv. 19-22). It's a breathy moment, in both poems, of which Charles Olson and the Black Mountain poets would have been proud! And could Vallejo have written his deliciously comical prose-poem, «El momento más grave de la vida» without having read Darío's «Epístola»? Although Vallejo's poem is ostensibly about «other» men, it shares the same intimate, wittily confessional register.

In a sense, therefore, Vallejo could be seen to have «inherited» Darío's transgressiveness. That was certainly the view of the Cuban poet, Roberto Fernández Retamar, for example. Retamar came to the conclusion that the originality of Rubén Darío lay in those lines that drifted away from pure aestheticism—that is, the most colloquial lines—. In an interview in 1992, Retamar specifically declared his view that it was precisely Darío's conversational poems which would live on. In Darío's poetry—Retamar observed—you can already find

el ilogicismo, el desmantelamiento de la cohesión, lo inconsciente y lo anormal, la tensión propia de la poesía moderna, la amplificación de lo decible, una abolición de las censuras morales que prepara el terreno a la desenvoltura expresiva de Vallejo y Neruda. Hay en su poesía humor, prosaísmo y esa marca inconfundible de la poesía moderna, la voluntad de reflexión teórica sobre la práctica poética incluso en el seno mismo del poema⁸ (1995, p. 298).

The point I would like to emphasise here is that it must not be forgotten —although it all too often is— that Darío himself was aware, from early in the twentieth century, that modernismo was living on borrowed time. It was actually another Uruguayan poet (long before Benedetti), Delmira Agustini, who picked up the new, incipient post-modernist voice in her 1913 collection, *Los cálices vacíos*, for which Darío himself wrote an admiring prologue.

The post-modernist Darío, like the Vallejo with whom he overlapped towards the end of life, was no longer a pure poet (if he ever had been) who abstracted himself from immediate time and space. He is grounded in the here and now, the earthy, the «Musa de carne y hueso». His concerns in his «Epístola» are not esoteric but universal: his fragile health, his need to earn a living (in his case, from his articles for the Argentinian daily, *La Nación*). Indeed, what makes Rubén Darío a universal poet is his very modern contradictions and inner tensions: the revolutionary vying with the traditionalist, a drive for

8 «The illogicality, the dismantling of cohesion, the unconscious and the abnormal, the very tension within modern poetry, the amplification of the sayable, an abolition of the moral censorship which prepares the ground for the expressive assurance of Vallejo and Neruda. In his poetry, there is humour, prosaism, the desire for theoretical reflexion on poetic practices even within the body of the poem itself».

erotic fulfilment accompanied by potent spiritual impulses, his obsession with death and his passionate need to live life to the full, hope and despair, sometimes within the same poem.

Are these contradictions so different from Vallejo's? Think of two poems which I find intriguingly similar in the nature of their eroticism: Darío's «Que el amor no admite cuerdas reflexiones» from *Prosas profanas* and Poem 71 from Vallejo's *Trilce*. In both poems, sex is pleasurable but has a crazed, violent side, a tangle of uncontrollable limbs:

Darío writes:

Señora, Amor es violento;
y cuando nos transfigura
nos enciende el pensamiento,
la locura.

No pidas paz a mis brazos
que a los tuyos tienen presos;
son de guerra mis abrazos
y son de incendio mis besos (1954, pp. 687-688).

And here is Vallejo:

Cállate. Nadie sabe que estás en mí,
toda entera. Cállate. No respire. Nadie
sabe mi merienda succulenta de unidad:
legión de oscuridades, amazonas de lloro.

Vanse los carros flajelados por la tarde,
y entre ellos los míos, cara atrás, a las riendas
fatales de tus dedos (2013, p. 345).

As for hope and despair within one and the same poem, Vallejo's prose-poem, entitled «Voy a hablar de la esperanza», is virtually a hymn to suffering. And yet, compare Darío's defiant will to live in the face of the many tragedies in his life (the death of his young wife and several of his children) with Vallejo's defiant «Tengo fe en ser fuerte» (v. 1) in Poem 16 of *Trilce* in the midst of the pessimism of so much of this book.

René de Costa (1991) wrote that Vallejo did not invent words to describe new things. Rather, he used terms which, although they did not exist in the *Diccionario de la Real Academia Española*, «should» exist, given the naturalness of the context in which he uses them. I would argue that Darío's neologisms, though rarer than Vallejo's, also feel natural in their context, and also, like Vallejo's, have a function which is both ludic and practical, such as Darío's invention of verbs like «panamericanizar» and «piruetear». In both poets, the neologism contributes its own appropriate harmony. As Darío wrote in his prologue to *Prosas profanas*: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo la idea, muchas veces»⁹ (1954, p. 613).

Darío, like Vallejo, rejected the idea of pure formalism. In his prologue to *El canto errante* in 1907, Darío declared his faith in «lo sincero, lo consciente, y lo apasionado» (1954, p. 784) and expressed his belief that poetry could never be static because it would always be seeking new ways of escaping the dangers of verbal and mental clichés:

9 «Since each word has a soul, there is, in every line, in addition to verbal harmony, an ideal melody. The music is only an idea, as often as not».

La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos [...]. Los que la usan mal serán los culpables si no saben manejar estos peligrosos y delicados medios. Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos¹⁰ (1954, pp. 794-795).

Could César Vallejo have put it any better?

REFERENCES

- Abril, X. (1958). *Vallejo*. Ediciones Front.
- Alemay, C. (2007). Versiones, revisiones y subversiones de la poesía de Rubén Darío en el siglo XX. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 137-152. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110137A/21726>
- Ambroggio, L. A. (2016). Vallejo y Darío: dos poetas unidos en un poema. *Espergesia*, 3(1), 26-35. <https://revistas.ucv.edu.pe/index.php/espergesia/article/view/1045/984>
- Benedetti, M. (1995). Rubén Darío, señor de los tristes. In *El ejercicio del criterio* (pp. 160-169). Alfaguara.
- Borges, J. L. (1968). Mensaje en honor de Rubén Darío. In E. Mejía (comp.), *Estudios sobre Rubén Darío* (p. 13). Fondo de Cultura Económica.

10 «The word, in itself, is no more than a sign, or a combination of signs [...] Those who use the word will be to blame if they are incapable of handling these dangerous and delicate means. And the art of ordering words must not be subjected to heavy yokes, because a truth has just been born, namely: art is not a combination of rules but rather a harmony of whims».

- Costa, R. (1991). La diferencia de Vallejo. *Revista Chilena de Literatura*, (38), 7-27. <https://revistapsicologia.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40054/41613>
- Coyné, A. (1958). *César Vallejo y su obra poética*. Editorial Letras Peruanas.
- Coyné, A. (1999). *Medio siglo con Vallejo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Darío, R. (1954). *Poesías completas*. Aguilar.
- Espejo, J. (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923*. Editorial Juan Mejía Baca.
- Hart, S. (1987). *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Támesis.
- Lucas, K. (2018, 30 de julio). *Rubén Darío en el camino de Hugo von Hofmannsthal*. Sur y Sur. <https://www.surysur.net/cesar-vallejo-y-ruben-dario-vistios-por-kintto-lucas/>
- Neruda, P. (1984). *Confieso que he vivido*. Seix Barral.
- Neruda, P. (1999). *Crepusculario*. Editorial Andrés Bello.
- Paz, O. (1965). El caracol y la sirena (Rubén Darío). In *Cuadrivio* (pp. 9-65). Joaquín Mortiz.
- Retamar, R. F. (1995). Rubén Darío en las modernidades de nuestra América. In *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (pp. 283-307). Instituto Caro y Cuervo.
- Sanín, B. (1977). El modernismo. In *Escritos* (pp. 421-426). Instituto Colombiano de Cultura.
- Segura, A. (2013). Vallejo y *Los heraldos negros*: del modernismo al lenguaje vallejiano. *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 2(25). [https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/39488/1/1004-3231-1-PB%20\(1\).pdf](https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/39488/1/1004-3231-1-PB%20(1).pdf)
- Vallejo, C. (2013). *Poesía completa* (edited by R. González Vigil). Ediciones Copé.



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, 241-264
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivovallejo.v5n10.5320

César Vallejo y Abraham Valdelomar: encuentro y poesía

César Vallejo and Abraham Valdelomar: An
encounter and Poetry

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

rsilva@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1480-0466>



RESUMEN

Cuando César Vallejo se trasladó a Lima a fines de 1917, realizó un contacto personal y literario fructuoso con Abraham Valdelomar, escritor famoso y de una obra de gran envergadura difundida en las publicaciones periódicas de la época y en algunos libros. Valdelomar era también poeta y su poesía madura anticipa, en cierto modo, los tonos de aldea y doméstico que tienen los poemas iniciales de Vallejo más desarrollados. La fraternal amistad entre ambos escritores no quedó ahí, sino que también se produjo una influencia de Valdelomar en la poesía de Vallejo, la misma que se apartó desde entonces del modernismo.

Palabras clave: César Vallejo; Abraham Valdelomar; modernismo; poesía peruana.

Términos de indización: poesía; literatura peruana (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

When César Vallejo moved to Lima at the end of 1917, he established a fruitful personal as well as literary relationship with Abraham Valdelomar, another famous writer who had published extensively in the periodicals of the time and in some books. Valdelomar was also a poet, and his mature poetry anticipates, in a certain way, the rural and domestic tonality of Vallejo's more developed early poems. The fraternal friendship between the two writers did not end there; Valdelomar also influenced Vallejo's poetry, which from that point onwards away from modernism.

Key words: César Vallejo; Abraham Valdelomar; modernism; Peruvian poetry.

Indexing terms: poetry; Peruvian literature (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 12/10/2022

Revisado: 19/11/2022

Aceptado: 26/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

Según el gran amigo de César Vallejo, Juan Espejo Asturrizaga (1989), el poeta terminó a fines de 1917 con algunos amores tempestuosos. Bajo la embriaguez del éter, había intentado también suicidarse. Por suerte, el arma, que tenía una sola bala en el tambor, no disparó. Vallejo terminó embarcándose en el puerto de Salaverry con destino a Lima el 30 de diciembre de dicho año. Cuando el poeta provinciano llegó a una ciudad que no conocía y que era más grande que la suya, buscó acercarse a algún tipo de guía o de amistad.

Entre los poetas y escritores este acercamiento puede o no ser difícil. En el caso de César Vallejo, no pudo encontrar mejor interlocutor para relacionarse que a Abraham Valdelomar. El gran cuentista era un personaje ya famoso en las letras peruanas, cuyos escritos había publicado y seguía publicando profusamente en los periódicos de Lima y de provincias. Se trataba de un escritor admirado y popular que se vertía en publicaciones periódicas con cuentos, poemas, ensayos y crónicas, en forma incansable. Era autor de una obra histórica como *La Mariscala* (1915), que era también un relato agradable de leer; dirigió la revista *Colónida*, de pocos números, pero que había constituido todo un suceso en el pobre ambiente cultural de Lima.

El cordial contacto entre ambos escritores queda testimoniado, en primer lugar, por el reportaje-conversación publicado en una columna periodística titulada *Desde Lima*, que inauguró Vallejo en el periódico *La Reforma* de Trujillo. Este artículo del poeta santiaguino es un poco trivial, pues se dedica a mostrarnos al Valdelomar más artificial de la *Belle-Époque* peruana, pero que, supongo, haría las delicias de los lectores esteticistas de la época. En él sobran las declaraciones *épatantes* de Valdelomar, y en Vallejo —probablemente abrumado por las declaraciones del Conde de Lemos— falta el cronista inteligente que podía haber

conducido la conversación por caminos más interesantes¹. Veamos un par de ejemplos extraídos de este reportaje titulado «Con el Conde de Lemos», publicado el 18 de enero de 1918:

Vamos a la orilla de verdes alamedas. El Conde, sentado a mi lado, me conversa, envolviendo su frase en un gris confidente y desvaído.

—Ya ve usted —me dice— hay tantas gentes imbéciles. Yo tengo que huir de tantas...

Y sorprendiendo numerosos ojos que absortamente nos observan, agrega, como si fuera a escapar de una mazmorra oscura:

—Hoy leeremos algunos capítulos de mi libro sobre Belmonte.

Yo, después, persiguiendo todas las líneas de tan raro temperamento, le inquiero sobre su viaje al norte; le digo que esa gira será fecunda; que en especial podría aprovecharla en suscitar, rudimentariamente siquiera, el criterio artístico en esos pueblos, por medio de numerosas conferencias.

En el Paseo Colón, al bajar, de nuevo hay curiosos que nos atisban y cuchichean.

El Conde se lleva olímpicamente sus enormes quevedos a sus ojeras que recientes «cuidados pequeños» subieron de tono. Y luego reanuda la charla:

—Vaya usted a ver cómo todo el mundo los admira. ¡Ah!, ¡esto es horrible!

Valdelomar, al hablar así, se refiere a los seudoliteratos, a esos que, por su dinero o posición, se creen capacitados para hacer un soneto o publicar un libro. Acalorado, y derramando piedad para estos en el desdén danunziano de una pose trágica, me cuenta sus luchas con los prejuicios, con la obesidad ambiente, con las vacías testas «consagradas» (Vallejo, 2002b, pp. 3-4).

1 Mejor escritas y de más fuste, aunque todavía inmaduras, son las entrevistas que Vallejo realiza a Manuel González Prada y José María Eguren, escritores que él admira, publicadas, respectivamente, el 9 y el 30 de marzo de 1918 en *La Reforma* y en *La Semana*, esta última también de Trujillo.

Ahora veamos esta otra cita de la misma crónica:

Hemos dejado los jardines, y regresamos. El jirón central está en su hora. La noche gana. Las confiterías iluminadas, los lujosos coches particulares, los dandys y las mujeres bonitas, en el momento más amable, frívolo y elegante y sobre todo más democrático de la vida limeña.

Tornamos ya con otro tono. Valdelomar trae una cara más lozana, bajo su grueso sombrero de invierno. Al llegar al Palais, volvemos a los talleres de *Mundo Limeño*. Y me advierte el Conde de Lemos, con una sonrisa de fina ironía que acaso es lamento:

—Cuánta gente que no piensa, ¿no? (Vallejo, 2002b, p. 5).

A comienzos de 1918, Valdelomar se encontraba preparando, precisamente, la edición de su libro de cuentos *El caballero Carmelo*; y, en algún momento, el poeta iqueño debe haberle solicitado a Vallejo unas líneas para incluir en el apéndice del libro, «Comentarios sobre las obras de Abraham Valdelomar». El elogio escrito por Vallejo, incluido en el libro, es muy de época con su punta de ataque al «academicismo». El breve texto es el siguiente:

[Abraham Valdelomar]

Con Abraham Valdelomar, el artista proteico, la literatura americana presenta su primer esteta. Después de José Enrique Rodó, el divino maestro de optimismo, profeta mayor y primer capitán de energía espiritual, surge el Conde de Lemos, este joven maestro de idealismo y de lucha; este cerebro golpeado por el negro martillo metafísico. Porque el espíritu ateniense de Valdelomar vive y vibra con la grandeza dolorosa de un conquistador victorioso y herido. Sus últimas obras, donde ya aparece la médula del pensador, me han hecho llorar.

Él, como el apostólico y glorioso Manuel González Prada, ha roto también, o mejor dicho, ha pulverizado el academismo anacrónico que asfixiaba nuestra mentalidad. Director de *Colónida*, ha traído rebeldía, libertad, amplitud de horizonte, más oxígeno sentimental. Por él, pues, se ponen de manifiesto los mediocres en todo su liliputismo; y por él hallan espacio las alas grandes.

Valdelomar apunta una época nueva en la literatura peruana (en Valdelomar, 1918, pp. XXV-XXVI).

Aunque no existen otros documentos sobre ambos escritores en esa época, es fácil inferir que entre ellos existió un trato muy cordial y, de parte de Vallejo, la gran admiración que le reservaba. Como muy bien comenta Juan Espejo Asturrizaga en su inevitable libro:

Vallejo en su trabajo hace, como se ha dicho antes, nuevas amistades, sin que por ello se distancie de la gente de letras a las cuales ve siempre con frecuencia, especialmente a Valdelomar, a los hermanos Gonzalo y Ernesto More, a Berninzone y otros (1989, p. 82).

Constancia de esta amistad se encuentra en la breve nota de Abraham Valdelomar, «La génesis de un gran poeta: César Vallejo el poeta de la ternura», aparecida en la revista limeña *Sudamérica*, fechada el 11 de marzo de 1918. Se trata de una nota de circunstancias en la que Valdelomar presenta un manojito de poemas de César Vallejo, que luego integrarían el primer libro del poeta trujillano, *Los heraldos negros*. Es indudable que Vallejo debe haber apreciado muchísimo el espaldarazo y el generoso gesto de su admirado maestro. Ya se sabe que Valdelomar era un verdadero polígrafo: narrador, poeta, dramaturgo, ensayista, cronista, etc. Entonces ocurrió la historia de siempre: el discípulo le pidió al maestro un prólogo para presentar su primer libro

Los heraldos negros; y Espejo Asturrizaga dedica varias páginas de su biografía sobre este hecho. En la nota de *Sudamérica*, Valdelomar había escrito: «En breve, publicaré, sobre su obra, un estudio detenido» (1918, p. 10). De esta afirmación pudo haber nacido la idea del pedido a Valdelomar del mencionado prólogo. Dicho texto, sin embargo, nunca se escribió. Pueden aventurarse diversos motivos; conjeturo que el principal fue la vida un tanto agitada de Valdelomar luego de su renuncia al diario *La Prensa* a comienzos de 1918. Desde ese momento, el escritor iqueño se vio precisado a trabajar como un periodista *free-lance* y al poco tiempo comenzó sus interesantes viajes a lo largo del país, para los que tenía que preparar conferencias sobre distintos temas literarios, patrióticos y hasta políticos para públicos diversos.

Esta agitada vida destinada a esas labores parece ser el principal motivo para que no haya escrito el dichoso prólogo. Respecto a prólogos y presentaciones de libros, Valdelomar fue siempre sumamente generoso, ya que no solo escribió dos trabajos de crítica literaria y estética de cierta extensión, como los dedicados a poetas que apreciaba como Enrique Bustamante y Ballivián y Alberto Hidalgo², sino que escribió también otros textos para preluir libros diversos, y, cuando viajó por distintas provincias del Perú, elaboró la serie que se encuentra agrupada en «El movimiento intelectual y artístico en el norte del Perú». No me queda la menor duda de que la ingente labor de Valdelomar como conferencista, que se vio obligado a escribir, desplazó irremisiblemente el prometido prólogo de *Los heraldos negros*.

El insustituible Espejo Asturrizaga ha narrado lo siguiente respecto de la publicación de *Los heraldos negros*:

2 Una parte de lo escrito acerca de la poesía de Bustamante se trasladó, sin embargo, *mutatis mutandis*, al de Alberto Hidalgo que, con mucho, es el de más envergadura de los que escribió Valdelomar en este género.

Entre los meses de junio y julio los originales de *Los heraldos negros* estaban listos para la imprenta. Vallejo encargó la edición a una imprenta de la cual era propietario un señor Souza Ferreira, que tenía su local en la calle de la Pileta de la Merced. Vallejo pagó la edición en dos partes. La primera al hacer la entrega de los originales y la segunda tan luego como se terminó la impresión. Esta quedó detenida en los anaqueles de esa editorial, mientras llegaba el prólogo que había ofrecido Abraham Valdelomar. Y ahí pasó el libro sin encuadernarse todos los meses que faltaban para terminarse el año 1918 y también parte del 1919 (1989, p. 85).

Durante esta larga espera para un poeta ansioso de ver publicado su primer libro, conjeturo que Vallejo introdujo las variantes que encontré entre distintos ejemplares de *Los heraldos negros*: el mío, el de José María Eguren en la Biblioteca Nacional del Perú y el que publicó Santiago Aguilar en Trujillo en 1998 y cuyas variantes reproduce en la edición del primer tomo de las *Poesías completas* de Vallejo en 1997.

Ahora bien, gracias a André Coyné (1956) sabemos que César Vallejo leyó con aplicación los poemas del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig, en los cuales se muestra una vida campestre artificial, así como un ambiente bucólico que impregna su poesía, pero que no pudo librarse plenamente del modernismo. Veamos el preciso comentario sobre el cauto desapego del modernismo que ha expresado Luis Cernuda sobre la poesía de Herrera y Reissig:

Sería demasiado decir que en estos y otros versos semejantes [se refiere al poema «El Domingo»] Herrera y Reissig se aparta del modernismo, ya que ni la separación es muy evidente, ni esos versos dejan de ser cosa aislada y fortuita dentro de su producción. El paralelo con Leopoldo Lugones, que tantas veces se ha hecho

en lo que respecta a los comienzos de ambos poetas, no estaría de más repetirlo en lo que respecta a sus obras más maduras; y es curioso qué extraña similitud tiene el desarrollo de ambos poetas, aunque el caudal lírico de Lugones es más amplio y muy superior su dominio del idioma. En todo caso, Herrera y Reissig pudo alejarse del modernismo por ese camino, como Lugones, gracias a un sentimiento instintivo de la naturaleza y cierta graciosamente afectada vena rural y provinciana, ya que el odio a lo natural, típico del verso francés, se filtra en el modernismo y lo califica y destina a languidecer entre preciosismos vulgares. Y como Lugones y otros poetas americanos que sobrepasan el modernismo le sobreviven y son superiores a él, acaso Herrera y Reissig pudo tener posición similar, de haber vivido más tiempo (1994, p. 186).

La lectura frecuente e intensa de César Vallejo de la poesía del poeta uruguayo se trasluce en los versos de muchos poemas de *Los heraldos negros*, pero Vallejo aprendió a desligarse poco a poco de los preciosismos. En este poemario, el espacio campesino y natural fluctúa entre una óptica artificial y otra genuina, conforme avanzamos del principio al final del libro. Tal travesía muestra también la superación que ocurrió en la escritura de Vallejo como poeta, que va desde una expresión adocenada a otra auténtica.

La lectura que hace Vallejo de Julio Herrera y Reissig contribuyó a que el poeta peruano se distancie del modernismo mediante el uso de un ambiente aldeano más auténtico. Sin embargo, en el caso de la poesía de Abraham Valdelomar, anterior a la de Vallejo —que había pasado y gozado también del ambiente esteticista que alimentaba el modernismo—, no solo influyó en la utilización de un paisaje más genuino, sino que venía adiccionado también por un ambiente doméstico.

En Valdelomar, largo fue el camino recorrido para alcanzar la escritura de sus mejores poemas: luego de su aceptación juvenil de una corriente apabullante como la modernista que aportaba, qué duda cabe, el cambio notable de Valdelomar respecto de la poesía precedente. Sin embargo, sus excesos verbales debilitaron muy pronto los hallazgos de esta nueva expresión modernista de la época que se dilató en un adocenamiento improductivo. Valdelomar, que ya había escrito sus extraordinarios *Cuentos criollos*, optó por un rápido desapego del exotismo, y compuso una breve cosecha de poemas dedicados en gran parte a experiencias vividas en su «aldea encantada», como él la llamaba, y escribió sus creaciones más destacadas en el ámbito poético. Veamos:

El árbol del cementerio

No la tranquilidad de la arboleda
que ofrece sombra fresca y regalada
al remanso, al pastor y la manada
y que paisaje bíblico remeda.

No el suspiro de la ola cuando rueda
a morir en la playa desolada,
ni el morir de la tarde en la callada
fronda que al ave taciturna hospeda;

dieron a mi niñez esta en que vivo
sed de misterio, torturante y honda:
fue del panteón el árbol pensativo

cuyas ramas inerte sombra daban
a la inclinada cruz; y en cuya fronda
las torvas aves trágicas graznaban... (2000, p. 513).

En este poema, Valdelomar utiliza versos endecasílabos y su poema aún no solo sinceridad y empatía con un paisaje vivido, sino también un tono justo y límpido en un metro tradicional de la expresión castellana. Por otro lado, en «La casa familiar», otro de sus grandes poemas, Valdelomar retoma el verso alejandrino que fue uno de los preferidos de los poetas modernistas:

La casa familiar

Ya la casa está muerta. Ya no es la misma casa.
El jardín florecido se extinguió... A la desierta
alcoba ya no sube, escaladora experta,
la vid, de frescos pámpanos, en racimos escasa.

Ya el asno con la alfalfa florecida no pasa,
ni el viejo panadero se detiene a la puerta,
ni platican los padres... ¡Ya la casa está muerta,
ya no hay voces hermanas, ya no es la misma casa!

Humedad. Muros rotos. Un acre olor de olvido.
Hieráticas, las viejas blancas aves marinas
se posan en la triste morada solitaria.

Y sobre los escombros del hogar extinguido
el ñorbo abre en el aire su corona de espinas,
isu corona de espinas, perfumada y precaria! (2000, pp. 544-545).

Se trata, aquí también, de un retorno a «la aldea encantada», de su juventud y de sus sueños. Probablemente, «La casa familiar» sea uno de los mejores poemas de Valdelomar por constituir un producto destilado en el que se conjugan paisaje, emoción, sentimiento y una expresión carente de los oropeles de sus primeros poemas. Sabemos, por una carta remitida a Alejandro Parró en 1916, que este poema se escribió cuando Valdelomar

visitó su antigua morada. El sentimiento brotó y se expresó con la reproducción plástica a la que sustenta una emoción contenida.

Puede comprobarse que aquí la poesía se abre un ancho camino sin necesidad de oropeles. La sencillez prima en estos cuadros hogareños e intimistas que no necesitan ningún alarde verbal, como no sea el de su propia simplicidad. Destaca la sinceridad y nos conmueve por su sentimiento genuino. Dentro de esta nota aldeana y campesina de Valdelomar podríamos citar también «El hermano ausente en la cena de Pascua» y «Tristitia», poemas que demuestran la decantación de su expresión que ofrece en ellos sus mejores versos.

Consideramos que, con los poemas citados, Valdelomar le mostró a Vallejo cuál debía ser su camino personal y el de la poesía peruana en lo futuro. Así, este escritor fallecido demasiado joven es no solo importante por ser el autor de algunos poemas inevitables de la poesía peruana de comienzos del siglo XX, que conjugan emoción y expresividad genuinas, sino también por trazar la senda que debía seguir la poesía peruana del futuro en una dirección diferente de la de José María Eguren.

Si bien Valdelomar nunca publicó un libro de poemas, la edición cronológica de estos muestra el corte del momento del cambio del poeta modernista ornamental a su nueva expresión más equilibrada y sentida, es decir, ese momento en que se da el cambio de la estética de lo bello por la estética de la emoción.

En el caso de Vallejo, *Los heraldos negros* se compone de un poema que sirve de preludio y que le da título al libro, y de seis secciones de distinta extensión e importancia. Demás está agregar que el título del libro es modernista pelo en pecho. Después del poema liminar («Los heraldos negros»), viene la primera sección: «Plafones ágiles», subtítulo también de indudable estirpe modernista. «Plafón» es un término que viene del francés

plafond y que en arquitectura se usa para señalar el plano inferior del saliente de una cornisa. Vallejo le añade el adjetivo «ágiles», logrando así una imagen ingeniosa. Esta es una de las secciones más antiguas del libro y el poeta paga su inexperiencia con poemas débiles que solo se salvan por la seguridad rítmica de su versificación. Menudean en ella los poemas sembrados de imágenes sentimentaloides o de mal gusto y la huella personal es inexistente.

La segunda sección, «Buzos», solo consta de cuatro poemas y en ella destaca una de las auténticas joyas del libro: «La araña». Este poema es de un indudable acento vallejiano en el que el poeta realiza un intento audaz al promover un notable cambio de estética: reemplazar a los bellos cisnes modernistas (que como todos saben provienen del parnasianismo francés) por la humilde y repulsiva araña. Quizá este sea el primer poema del libro que nos muestra al auténtico Vallejo, quien se inclina por la estética de la emoción, abandonando la de la belleza, y expresa un sentimiento intensificado por el contraste de utilizar un animal repulsivo.

La siguiente sección, «De la tierra», que implica un título antitético con el anterior (luego de sumergirse, retorna a la tierra), reúne poemas por lo general de inspiración amorosa. Esta sección, sin embargo, es sumamente desigual. Aquí también destaca un nítido poema vallejiano, «Heces», en el que la tristeza y la soledad se expresan en forma sumamente personal.

Según ha estudiado André Coyné (1956), la mayoría de los poemas de «Nostalgias imperiales», la sección siguiente del libro, provienen de la imaginería de Julio Herrera y Reissig aplicada a una auténtica temática andina, aunque en sus mejores momentos hay rasgos de genuina sensibilidad vallejiana, como, por ejemplo, en el «Idilio muerto», tierna composición con versos inolvidables:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo coñac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir;
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de Mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: «¡Qué frío hay... Jesús!»
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje (Vallejo, 2013, p. 155).

Muchos críticos comparten la apreciación de que «Truenos» es una de las mejores secciones del libro. Juan Larrea la llama la «sección radioactiva» y Ricardo González Vigil afirma que constituye una especie de *Los heraldos negros* en pequeño; aunque, en mi concepto, esta sección posee cimas y simas, y es que ciertamente es la más extensa y ambiciosa del libro. Vallejo logra en algunos poemas de «Truenos» una gran intensidad emocional y muchos de los temas utilizados son significativos dentro de su poética: la orfandad del ser humano, la tristeza que se desprende de la posesión carnal, la angustia metafísica frente a la muerte, la nostalgia del hogar, etc.

Finalmente, pese a su brevedad, «Canciones del hogar» es, para nuestro gusto, una de las mejores secciones del libro, verdaderamente espléndida. La nostalgia del hogar, así como el sufrimiento por encontrarse ausente de él, se sienten en estos

poemas con la grandeza que les otorga su propia simplicidad. Aquí vemos la concepción vallejana del hogar como centro de la infancia, un paraíso perdido en el tiempo. Varios de estos poemas nos conectan con el ambiente de los poemas más sencillos y accesibles de *Trilce*. Vallejo se ha liberado ya para siempre del decorativismo modernista y ha optado por una poesía de expresión más sencilla pero, sin embargo, mucho más osada.

Avanzar en la lectura de inicio a fin de *Los heraldos negros* es recorrer un camino en el que vemos cómo Vallejo va aprendiendo a despojarse de lo pomposo y lo trivial, de lo artificial y adocenado en pro de una expresión más austera, justa y auténtica. La superación que acontece de sección a sección es evidente. Vallejo, por suerte, tuvo un maestro y un amigo como Abraham Valdelomar, quien con poemas aparentemente prosaicos, como «Nocturno», «Tristitia» o «El hermano ausente en la cena de pascua», horadó eficazmente el gusto de la época por lo exótico, lo florido y lo suntuario, y le señaló a Vallejo el camino a seguir; hizo que el poeta se inclinara por lo regional y lo peruano, logrando notas inéditas que lo colocarían en el lugar especial que hoy tiene en la poesía peruana y que Abraham Valdelomar había comenzado.

Es revelador observar cómo se da este cambio en un poema famoso, como lo es «Los heraldos negros», cuya posición dentro del libro, al constituir por sí solo tanto una sección y dar título a la colección, implica el aprecio que le merecía a Vallejo y nos obliga comentarlo como la mejor constancia de nuestra afirmación.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... ¡Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé! (2013, p. 91).

Este poema, además de ser considerado por Vallejo lo suficientemente importante como para representar en su libro el rol de tarjeta de presentación, actúa como una obertura de lo que luego va a desarrollarse. Esta vertiente negra del poeta proviene de un romanticismo afinado todavía en la tradición castellana modernista que intenta escandalizar al lector. En este caso, el poeta nos enfrenta ante el sombrío destino del protagonista del poema frente a una fatalidad que acaba en completa desolación.

Formalmente, es un poema compuesto por cuatro cuartetos más un verso final que repite el primero. Con excepción de la primera, todas las estrofas están conformadas por versos alejandrinos, metro del modernismo por antonomasia. En la primera, los dos primeros versos son alejandrinos; los dos siguientes, endecasílabos. En las estrofas regulares riman los versos pares; los impares están sueltos. En la primera estrofa riman el primero y el cuarto. Vallejo, pues, no guarda en el poema una

formalidad perfecta: la rima es parcial y en una estrofa se permite otro metro y una rima diferente.

El yo poético manifiesta la concepción de la fatalidad del destino que marca la vida del hombre por medio del sufrimiento. El hombre ignora por qué en este mundo recibe golpes que convierten su vida en tragedia y sufrimiento. Los golpes son consecuencia de un castigo por una culpa que desconoce haber cometido. En este valle de lágrimas, el hombre sufre sin saber con certeza a qué se debe este sufrimiento.

Por lo demás, los golpes recibidos son tan fuertes que podrían compararse por su potencia con los que pudiese alcanzar el odio de Dios. Vallejo apunta aquí una de las características de su concepción de la vida: la humanización de un ser divino, figura que, en el desarrollo del libro, también veremos aplicada en seres irracionales. No hay duda, pues, de que el hombre sufre precisamente por su condición de ser hombre. Por suerte, para él los golpes que recibe a través de su vida son pocos. No son frecuentes pero sí muy poderosos y provocan heridas que dejan su marca insoportable.

Lo que es notorio en este poema (y también en otros del libro) es esa sensación de castigo experimentada por el ser humano y por la culpa que parece asediarlo. El hombre arrastra una sensación de culpa por un pecado original que lleva como una carga, por lo que se encuentra inevitablemente condenado al sufrimiento.

El poema conjuga, de todas formas, el mal gusto modernista con la genuina expresión vallejiana, sobre todo notablemente en los dos últimos cuartetos. Es, pues, una verdadera bisagra entre lo artificial y lo auténtico. El decorativismo modernista se encuentra en las dos primeras estrofas, sobre todo en la segunda con su insufrible maquinaria de «heraldos negros» y «potros de bárbaros atilas».

Sin embargo, se debe apuntar que Vallejo resucitó un poema que se despeñaba camino al sepulcro de haber continuado con esta parafernalia. En la primera versión de la tercera estrofa, preservada gracias a Juan Espejo Asturrizaga, puede observarse lo ornamentales que eran los dos últimos versos de la misma:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que traiciona el Destino.
Son esos rudos golpes las explosiones súbitas
de alguna almohada de oro que funde un sol maligno (en Espejo,
1989, p. 221).

El cambio que realizó Vallejo es tanto más notable porque no solo muestra su capacidad para innovar, sino también para resucitar de sus cenizas un poema carente de vida, cuya versión final es la que sigue:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puertas del horno se nos quema (2013,
p. 91).

Con una imagen aparentemente prosaica de un pan que se quema en la puerta del horno, el poema adquiere una trascendencia inusitada y se convierte, de pronto, de un poema menos que mediano camino al abismo, en un poema memorable. Esto solo se debe a la intensidad de los dos versos finales de la estrofa tercera que desbordan y superan al propio poema. Su fuerte irradiación hace que nos olvidemos de «los potros de bárbaros atilas» y de los mismos «heraldos negros»: toda la ornamentación y el decorativismo modernista se desvanecen ante la irradiante imagen prosaica del pan que se nos quema en la puerta del horno.

La fatalidad del destino que se muestra en los versos citados se refuerza en el último cuarteto con otra imagen prosaica: la llamada «por sobre el hombro» (v. 14). La sombría fatalidad que gobierna el destino del hombre termina con la certeza de la culpa de un pecado que no ha cometido y que ni siquiera conoce, pero que, sabemos, le venía a Vallejo de su formación religiosa.

Más que convertir al poema en circular, la repetición del primer verso no significa otra cosa que dejar el poema abierto, ya que el yo poético se queda absorto en su meditación y abrumado por la insoportable carga que siente sobre sus hombros en el vasto espacio del existir. Esta misma existencia, sin embargo, lleva consigo una culpa que es la que parece oponerse a sus posibilidades de felicidad sobre la tierra.

De sus defectos, Vallejo derivó hacia la gran poesía que le estaba deparado escribir gracias a las muchas virtudes que poseía, entre las que destaca su capacidad como creador verbal, que lo convirtió de discípulo de Darío, de Herrera y Reissig o de Abraham Valdelomar a un poeta original. Su capacidad verbal puede observarse que nace muchas veces de su incapacidad para lograr la expresión de lo inefable, como en los versos a su madre en el poema «Los pasos lejanos»: «tan ala, tan salida, tan amor» (v. 14), que muestra al poeta luchando contra su lengua pero logrando notas inéditas de expresión al utilizar sustantivos donde corresponderían adjetivos. En estos versos, Vallejo realiza algo similar a lo que Jorge Guillén (1962) llamaba «lenguaje insuficiente» al referirse al que utiliza San Juan de la Cruz cuando expresa su honda experiencia mística: el lenguaje no le bastaba a San Juan para expresar lo divino. En el caso de Vallejo, el lenguaje le es insuficiente para expresar el recuerdo y el amor sublime por su madre.

En otros casos, el poeta verbaliza sustantivos (por ejemplo, «istmarse» del poema «Los anillos fatigados»). Tampoco le importó mucho, porque quizá muchas veces desconocía ciertas reglas gramaticales, ni tampoco tenía una rígida retórica que ahogara sus versos. Tenemos, por ejemplo, el segundo verso del soneto «Capitulación»: «ante mis mayos desarmados de juventud» (2013, p. 171), en que se produce el encabalgamiento de los hemistiquios del alejandrino; o el octavo, que es un alejandrino hipermétrico: «las dos lenguas de sus senos abrasadas de sed», porque el primer hemistiquio tiene ocho sílabas. Vallejo tuvo, pues, habilidad para desprenderse, cuando lo creía conveniente, de la retórica poética de su tiempo.

La aparición, a fines del mes de julio de 1919, de *Los heraldos negros* fue bien recibida por la crítica; sin embargo, no se publicó con el esperado prólogo de Valdelomar. Vallejo entró de un solo golpe en el parnaso peruano y fue reconocido como un gran poeta. Mientras que Abraham Valdelomar en su llegada a su aldea natal —luego de viajar por Puno, Sicuani, Cusco y Moquegua—, encontró la posibilidad de ser elegido diputado regional de la República. No tuvo que competir contra nadie y obtuvo con facilidad una curul en el primer poder del Estado. El famoso escritor viajó luego cumpliendo sus deberes de diputado a Ayacucho, donde se realizó el Congreso Regional del Centro.

Ocurrió entonces lo inesperado: el joven Valdelomar, que apenas tenía treinta y un años, se cayó en una recepción protocolar desde un segundo piso. Luego de una agonía de tres días, falleció el 3 de noviembre ante la sorpresa de todos. El impacto que esta muerte produjo en Vallejo fue devastador. Espejo Asturrizaga ha narrado lo siguiente:

Y en el atardecer del 3 de noviembre, apareció en mi casa en un estado de agitación y angustia, César, repitiendo en forma insistente esta frase: «Abraham Valdelomar ha muerto, Abraham Valdelomar ha muerto...», así dice la pizarra de *La Prensa*...». No obstante lo inesperado de la noticia (Valdelomar tuvo para nosotros muy amables distinciones cuando estuvo en Trujillo, en plan de conferencista, como cuando nos volvimos a entrar aquí en Lima), esta nos afectó —asimismo— profundamente; sin embargo, tratamos de apaciguar a César. Su estado emocional era intenso y solo comparable a los momentos que siguieron al recibir la noticia del fallecimiento de su madre. Pero mientras esta le llevó a un estado de llanto y abandono, la noticia del fallecimiento de Valdelomar, que él tanto estimaba, le produjo un estado de agitación dolorosa.

Un tanto calmado, se sentó en la mesa del comedor y escribió el artículo que con el título de «Abraham Valdelomar ha muerto...» se publicó en la edición de la tarde de *La Prensa* del 4 de noviembre de 1919 (1989, p. 104).

Vallejo, pues, escribió un convulsionado y sentido artículo, aparecido al día siguiente en *La Prensa*:

Abraham Valdelomar ha muerto

«Abraham Valdelomar ha muerto», dice la pizarra de *La Prensa*.

A las cuatro de la tarde he leído estas sílabas incomprensibles, y hasta este momento no quieren quedarse en mi corazón. Gastón Roger también me lo ha dicho, y tampoco me resigno a aceptar semejante noticia. Llorando, sin embargo, atravieso el jirón por donde caminé tantas veces con Abraham, y sobrecogido de angustia y desesperación llego a mi casa y me echo a escribir precipitadamente y como loco estas líneas.

Abraham Valdelomar ha muerto. A esta hora vuela la noticia. Pero, ¿es posible? ¡Oh, esto es horrible!

«Hermano en el dolor y en la belleza, hermano en Dios», Abraham, tú no puedes haberte ido para siempre; es imposible, solo, «como cuando viajabas, hermano, estás ausente». Sí, nada más, estás ausente desde la mañana lluviosa en que partiste en un tren que volverá a traerte. Sí, estás viajando, hermano, nada más. Y volverás, Abraham, pronto. Te espera tu madre; te esperamos nosotros, tus hermanos todos. Volverás para realizar todos tus sueños de amor, de belleza y de bondad en la vida, y porque tienes y has recogido en tus últimas romerías muchos dolores de la tierra que vas a inmortalizar por obra y gracia de tu corazón inmenso de creador y artista genial. Por eso, volverás, hermano, grande amigo. Así lo siento y lo quiero en este crepúsculo de primavera con cuya tinta rosada y triste escribo ahora. Y volveré a verte y a estrecharte, como siempre, con toda mi alma, con todo mi corazón. ¿No es cierto? En la cena de esta noche, en la mesa familiar, cuando tu madre que acaso algo quiere decir, vea el lugar del ausente y se ponga a llorar... en la cena de esta noche, diremos que volverás pronto, muy pronto, a los brazos maternos, que te cantarán el tierno y melancólico a-rro-rró de tus versos antiguos.

¿Pero qué me pasa? ¿Estoy llorando? ¿Por qué se me aprieta el pecho? Ah, detestable pizarra de *La Prensa*.

Abraham Valdelomar ha muerto.

El hombre bueno e incomprendido, el niño engreído, con noble y suave engreimiento; el mozo luchador, el efebo discutido del arte; el vencedor de la muerte y el olvido.

Abraham Valdelomar ha muerto; el cuentista más autóctono de América; el nombre más sonoro de la última década de la literatura peruana.

«La campana de la basílica lírica está tocando vacante»... (Vallejo, 2002a, pp. 21-22).

Este lamento con sabor a poema nos muestra el infinito aprecio que tenía Vallejo por Valdelomar. Su muerte no podía ser creída porque rompía las reglas de la armonía entre los mortales.

Y Espejo Asturrizaga compara su sentimiento como cuando murió la propia madre del poeta. Pero, cuando se producen tales pérdidas, el hombre tiene que finalmente acostumbrarse a ellas porque tal es el destino de la especie.

En mi opinión, se trata de una importante e interesantísima relación entre dos grandes y entrañables escritores peruanos. El más cuajado no llegó a escribir nada de extensión sobre uno de sus más valiosos contemporáneos. Por su parte, Vallejo, luego de su convulsionado artículo sobre la muerte de Valdelomar, no volvió a mencionarlo sino tangencialmente en algunas de sus crónicas sobre el Perú escritas en Europa.

El discípulo, para ese entonces, había encontrado ya su camino poético ayudado por las lecciones recibidas de los poemas de Valdelomar, pero también lo había sobrepasado como poeta. Vallejo había superado la fase modernista de *Los heraldos negros*. Pensamos que, en su nueva tentativa, no había mucho que aprender de su antiguo maestro y que, ante nuevos estímulos, lo atacó cierto olvido. En el caso de Valdelomar, este ya solo podía hablar desde las singulares obras maestras que había escrito en varios géneros literarios por las que ahora lo recordamos como un gran fundador en la literatura peruana del siglo XX. Sobre la carrera poética de César Vallejo no necesito añadir nuevos juicios, ya que la importancia de su poesía es reconocida a nivel mundial como lo prueban los congresos organizados en homenaje y tributo al poeta peruano.

REFERENCIAS

- Cernuda, L. (1994). *Obra completa. Prosa II*. Siruela.
- Coyné, A. (1956). *César Vallejo y su obra poética*. Editorial Letras Peruanas.
- Espejo, J. (1989). *César Vallejo: itinerario de un hombre 1892-1923*. Seglusa Editores.

- Guillén, J. (1962). Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico. En *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles* (pp. 95-142). Alianza Editorial.
- Valdelomar, A. (1918). La génesis de un gran poeta. César A. Vallejo, el poeta de la ternura. *Sudamérica*, (10), 10.
- Valdelomar, A. (2000). *Abraham Valdelomar. Obras completas I* (edición de R. Silva-Santisteban). Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (1918). [Abraham Valdelomar]. En A. Valdelomar, *El caballero Carmelo* (pp. XXV-XXVI). Talleres Gráficos de la Penitenciaría.
- Vallejo, C. (1997). *Poesía completa*. 4t. Edición de R. Silva-Santisteban. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2002a). Abraham Valdelomar ha muerto. En *Artículos y crónicas completos I* (pp. 21-22). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2002b). Con el Conde de Lemos. En *Artículos y crónicas completos I* (pp. 3-5). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2013). *César Vallejo, poesía completa* (edición de R. González Vigil). Ediciones Copé.



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, 265-288
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5326

César Vallejo *solidario*: metonymy, secular transubstantiation, and socialist utopia

César Vallejo *solidario*: metonimia, transubstanciación secular y utopía socialista

OWEN FORTUNATO BRAKSPEAR

University College London

(Londres, Reino Unido)

owenb@phoncoop.coop

<https://orcid.org/0000-0001-8049-1089>



ABSTRACT

This article explores two grammatical characteristics, metonymy and metaphor, in relation to two central themes: the melancholy of death and solidarity between men, as they appear and work together in César Vallejo's poetry. I propose that in Vallejo's poetics there is a cooperation between metaphor and metonymy, in the sense that the metonymic connection between linguistic elements works in the poetry as a system that metaphorises the world as a totality of connections in flux. This article suggests that these systems of interconnection and interdependence

—both linguistic and physical— are very similar to the scientifico-philosophical (that is, Epicurean) system of Lucretius’s *De Rerum Natura*. This comparison, I conclude, is important for a renewed comprehension of the political and secular worldview of solidarity as it appears in Vallejo’s work.

Key words: ethics; socialism; poetic socialism; metonymy; metaphor.

Indexing terms: literary criticism; literary analysis (Source: UNESCO Thesaurus).

RESUMEN

Este artículo explora dos características gramaticales, metonimia y metáfora, en relación con dos temas centrales: la melancolía de la muerte y la solidaridad entre los hombres, y cómo estos aparecen y funcionan juntos en la poesía de César Vallejo. Propongo que en la poética de Vallejo existe una cooperación entre metáfora y metonimia, en el sentido de que la conexión metonimical entre los elementos lingüísticos funciona en esta poesía como un sistema que metaforiza el mundo en todas sus conexiones en movimiento. Este artículo sugiere que estos sistemas de interconexión e interdependencia —lingüístico y físico— son muy similares al sistema científico-filosófico (es decir, epicureano) del *De Rerum Natura*, de Lucrecio. Esta comparación —concluyo— es importante para una comprensión renovada de la cosmovisión política y secular de la solidaridad, como aparece en la obra de Vallejo.

Palabras clave: ética; socialismo; socialismo poético; metonimia; metáfora.

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

Recibido: 15/10/2022

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.

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

«For they are born from one another, and change their colour
and their whole nature amongst themselves from everlasting».
Lucretius, *On the Nature of Things* (Book 1, vv. 767-768).

«Cada cosa contiene en potencia a todas las energías y
direcciones del universo. No solo el hombre es un microcosmos,
cada fenómeno de la naturaleza es también un microcosmos
en marcha».
César Vallejo, «Últimos descubrimientos científicos» (1927).

1. CONTEXTUAL BASE

In choosing the two epigraphs above, I have sought to initiate a comparison between Epicurean (and, indeed, Spinozan) atomic theory and ethics, and Vallejo's own ethics as they are present in his poetry and other writings. At this formative stage, I cannot present anything like a definitive link between Vallejo and these earlier writers, let alone proof of his having been acquainted with their work or similar works. However, at the direction of

Carlos Fernández López and Dominic Moran, I am planning a period of research, into Spanish translations of Lucretius and Spinoza, and of the Trujillo archives where Vallejo's school and university curricula records are stored¹.

Perhaps a sign of his very personalised ethics, Vallejo's later poetry at once reflects and seems to have motivated his distancing from ideologised Marxism, and his move towards a militant utopian socialism. An ardent supporter first of Trotsky then of Stalin, Vallejo published two travelogues of subsequent trips to Russia, one positively propagandistic, the other containing seeds of disenchantment with Sovietism, which eventually yielded what Stephen Hart calls the later poetry's «Christian communism» (2007, p. 18; 2013, pp. 149-262). Retaining the connection to the transformative power of language in Christian semiotics whilst rejecting the ideological import of the term «Christian», I prefer my own term «poetic socialism». Indeed, Vallejo's poetry and poetics in the later poetry takes the «socialist realist» tag attached to works of his Soviet period —such as the novel *El tungsteno*— to new lengths (Hart, 2013, p. 189). For *Poemas humanos* and *España, aparta de mí este caliz* differ from *Trilce* only in their more *explicit* presentation of Marxian critique, often retaining the disruptive experimental language of the earlier collection, in presenting reality *poetically*. Poetic socialism, herein, epitomised by *Poemas humanos* and *España, aparta de mí...*, has consequences for both poetry *and* socialism, the former exemplifying herein a *committed* creative practice, and the latter signalling an apprehension of a potential sociopolitical —rather than ideological— «being-in-common» (Nancy, 2006, p. 33).

1 Much of this archival research, and its documentation, has already been completed by Carlos Fernández López (2021) and Valentino Gianuzzi (2014), in their doctoral work theses on Vallejo. See also Fernández and Gianuzzi (2020).

2. THEORETICAL BASE

Being-in-common, which involves a necessary levelling of societal and axiological hierarchies, works in *Trilce* and the posthumous poetry through a combination of metaphor and metonymy. As we know, metaphor substitutes one sign for another, entailing a transference of meaning that bestows greater or lesser axiological value upon the signs involved with the substitution. For Paul Ricoeur, following Aristotle, such substitution involves an equivalence of semiotic similarity or dissimilarity (2003, pp. 4-5). Substitution on the basis of a perceived dissimilarity can result in a seemingly anomalous bestowal of greater value to an object normatively considered of lesser value, like a stone, and in the corresponding devaluation of a sign normatively considered of higher value, such as «oro». As Samuel R. Levin states, employing the example «the stone died», metaphor as an «A is B» relation can transfer meaning in either direction (Martin, 2012, p. 867). The personification of the stone in Vallejo's poetry, indeed, is part of a poetic disruption of words and things typically deemed static and fixed, which fragments them and redistributes their significance in all directions, both within and outside the text.

Redistribution, marked by displacement, is performed by the poetic function of metonymy, which Michelle Clayton identifies as the predominant trope in Vallejo's poetry from *Trilce* onwards (2011, pp. 1-22). Metonymy entails not so much a transference of meaning as a «change of name» (this being the translation of the Greek «metonymy»); a displacement from one semanteme to another «on the basis of some material, causal, or conceptual relation» (Martin, 2012, p. 876). Metonymy, indeed, typically substitutes one trope for another on the basis of a pre-existing semantic or taxonomic rather than an innovative abstract connection between sign and referent, and thus «lends words new meaning without leaving the literal plane» (p. 876). In this relation,

metonymy has been seen to remain on the horizontal plane of signification, maintaining an earth-boundedness abandoned by metaphor.

Here, on the sphere of earthbound connection and interdependence, of signs as of their referents as atomic parts—each, as Vallejo understood, microcosmoses in themselves—I observe a resonant echo of Epicurean atomic theory as outlined by Lucretius in *De Rerum Natura*. I quote at length from Book 2, in what follows, for its correspondence to the scientific and philosophical underpinnings of Vallejo’s metaphorically metonymical poetics:

Lastly, we are all sprung from celestial seed: all have that same father, from whom our fostering mother earth receives liquid drops of water, and then teeming brings forth bright corn and luxuriant trees and the race of mankind, brings forth all the generations of wild beasts, providing food with which all nourish their bodies and lead a sweet life and beget their offspring; therefore she has with reason obtained the name mother. That also which once came from earth, to earth returns back again, and what fell from the borders of ether, that is again brought back, and the regions of heaven again receive it. Nor does death so destroy things as to annihilate the bodies of matter, but it disperses their combination abroad; then it conjoins others with others and brings it about that thus all things alter their shapes and change their colours and receive sensation and in a moment of time yield it up again; so that you may recognize how important it is with what and in what arrangement the same first-beginnings are held together, and what motions they give and receive mutually, and that you may not believe it possible that the first bodies for ever hold possession of that which we see floating upon the surface of things and sometimes being born and perishing on a sudden. Moreover, it is important in my own verses with what and in what order the various elements

are placed. For the same letters denote sky, sea, earth, rivers, sun, the same denote crops, trees, animals. If they are not all alike, yet by far the most part are so; but position marks the difference in what results. So also when we turn to real things: when combinations of matter, when its motions, order, position, shapes are changed, the things must also be changed (Lucretius, 1924, Book 2, vv. 991-1022).

In positioning Lucretius' work in active conjunction with Vallejo's, I am following a recent historical practice of embedding the latter poet's work within the context of the philosophical and scientific discourses and theories that were influential or even just a la mode, both during his formative years as a poet, especially those of his education and earlier intellectual development, and his later relationship with Marxism. This practice stretches back through Moran's analysis of Vallejo's work's Bergsonian underpinnings in certain poems from *Trilce* (2022), to Jean Franco's examination of the influence of *fin de siècle* theories of natural history and human evolution upon Vallejo's poetry in her book *The Dialectics of Poetry and Silence* (1976, pp. 9-11, pp. 57-59).

Metonymic displacement in Vallejo's poetry enacts the constant fragmentation of compound bodies into their constituent parts. The poetry's grammatical—or indeed *agrammatical*—displacement of graphemes, lexemes, and semantemes (as values) *metaphorises* the natural processes of organic composition, decomposition, and the redistribution of matter. Herein, Vallejo's poetry performs textually the potentially fluid processes of de- and re-composition that work on all objects, presenting thereby the figurative and literal interrelationship between all things by exhibiting the instability of matter through a use of signs and significations that are themselves unstable and shown to collapse. Any object, as whole, as Lucretius saw so long

ago, eventually decomposes and disperses into world or language via death or metaphorical metonymy, implying its potential, in a deconstructed state, to become part of the production of other objects. In Vallejo's poetry, the decomposition of signs disrupts their material and conceptual stability, whereby the textual transference of meaning as a semantic displacement in all directions imitates the physical displacement of decomposed objects.

Indeed, through formally imitating physical decomposition and the concomitant potential for recomposition, Vallejo's metaphorically metonymical poetry, with its radically democratic arrangement of meaning, tacitly performs the formation of a utopian community wherein the subject displaces themselves empathically into the other as addressee, or as inanimate object. Combining metaphor and metonymy entails, here, not a Cartesian separation from, but a projection out into the world of objects and subjects which are at once a part *of* the subject and apart *from* it. Vallejo's poetics, then, in displacing the subject into all other subjects and objects through metonymy, brings together *all* subjects and objects in a state of metaphorical, reciprocative solidarity that, integrally, does not subsume their individual identities as atomic parts of the whole that is the world.

3. STUDY 1: «PARÍS, OCTUBRE 1936»

De todo esto yo soy el único que parte.
De este banco me voy, de mis calzones,
de mi gran situación, de mis acciones,
de mi número hendido parte a parte,
de todo esto yo soy el único que parte.

De los Campos Elíseos o al dar vuelta
la extraña callejuela de la Luna,
mi defunción se va, parte mi cuna,
y, rodeada de gente, sola, suelta,
mi semejanza humana dase vuelta
y despacha sus sombras una a una.

Y me alejo de todo, porque todo
se queda para hacer la coartada:
mi zapato, su ojal, también su lodo
y hasta el dobléz del codo
de mi propia camisa abotonada.

In «París, octubre 1936» (2009, p. 412), we find a relationship between the poem's subject and a set of objects that involves the textual redistribution of that subject onto those objects, metaphorically presenting the dissolution of death through metonymical displacement. The poem begins with a premonition of the subject's dissolution: «De todo esto yo soy el único que parte». «[T]odo esto», here, refers to the subject's experience of the world: «mi gran situación», composed of «mis acciones» and «mi número hendido parte a parte», evincing the plural meaning, as in English, of the Spanish «parte»: a departure *and* a constituent piece. The subject's identity, then, is presented as constructed through a metonymical part-whole relationship. Though the subject takes even its «sombras» along with it, the «partes» of text, memory and material belongings remain —the «zapato» and the immaterial space of its «ojal»— even the «lodo» attached to its sole. These objects «hacer la coartada» of the subject's death, testifying to the continuing, pluralised existence of the subject *after death* in its contingent, «nonhuman» bodies.

The paradox here is not counterproductive but productive. The persistence of the subject's prosthetic objects after its death

leaves the melancholy memory of the subject behind in its «partes». These objects' continuing existence in the world hereby immortalises the subjects' previously condensed presence —the «*semejanza humana*» of the poem's second stanza— in the form of fragments charged with meaning. All-powerful death, in *not completely* disappearing the body, is overcome by the persistence of memory attached to objects, like headstones bearing the names of those passed, or simply propagating moss. This textual transference and redistribution of the subject's identity and body *metaphorises* the processes of senescence and decomposition and the concomitant redistribution of matter, suggesting that anything can be transferred, eventually, through however many degrees of separation, into anything else. Such textual compression of the temporal instability of objects implies the plurality held within and emanating from all seemingly singular «things», just as it emanates from the signs and texts that gather these things, or those that are inscribed, written, carved, or etched upon them. «París...», then, tacitly imitates the temporal construction of a seemingly fixed identity and stable body —textual or organic— even as it performs that body's decomposition. Indeed, the *yo lírico* is the *only* «thing» to «parte» «de todo esto»; the subject's self-conscious identity may disappear; however, it lives on in the things that that subject leaves behind. This, then, is a *secularised* immortality, whereby «the immortal is not what transcends, but [...] the temporal as such» (Rowe, 2013, p. 19). This potential for secular transubstantiation, indeed, is performed throughout Vallejo's poetry.

4. STUDY 2: «PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA»

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una sogá; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

Secular transubstantiation, indeed, appears again in «Piedra...» —reminiscent of «París...» in its Quevedian formal qualities, though Vallejo's poems bring the metaphysical melancholy of Quevedo's sonnets back down to earth (Clayton, 2011, p. 100)—. The «piedras» of the title allude to a ruined Mayan city, Piedras Negras, a centre of Pre-Columbian sculptural output (World Monuments Fund, 2019), and to a photograph of Vallejo (fig. 1) donning a dark coat and leaning, pensive, against a pale stone in the Fontainebleau woods outside Paris (Hart, 2013, pp. 127-128), a «lóbrego mamífero», in his own words (2009, p. 404).



Figure 1. César Vallejo in the forest of Fontainebleau.

In this sense, these «piedras» tacitly imply a certain mirroring of «piedra» and «humano», object and subject. Far from implying the poet and the poem's insignificance (Clayton, 2011, pp. 204-206), «Piedra...», like «París...», performs the decomposition of the body upon death, and implies the potential for re-construction concomitant upon this process of redistribution. The decomposition and displacement of matter

allows for a redistribution of meaning into everyday signs and objects, such as mud and stones. Such redistribution —recalling the Spanish phrase ‘criar malvas’ (the English equivalent of which is «pushing up daisies»)— bestows herein a significance upon things that might otherwise be deemed insignificant or relatively *meaningless*.

Following the *yo lírico*’s prediction that they will die on a Thursday in autumn (ironically, though this prediction proved incorrect, Vallejo died on Good Friday 1938, not exactly a day without symbolic import), they admit that this prediction is contingent upon experience: the poem is written on a Thursday. On this day, the subject presents their premonition of death as a temporally condensing semantic metaphor for their impending dissolution. This dissolution is then performed by a metonymical fragmentation and displacement of the subject into multiple objects, into the world as across the text. The processes of the day, recalling the «ponte el alma [...] ponte el cuerpo» of «Los desgraciados» (2009, p. 558), become a prosaically poeticised quotidian itinerary that metaphorises the metonymic displacement and redistribution of things consequent upon figurative and literal death. Where «París...» redistributed the subject among its external belongings, in «Piedra...», not shirtsleeves but humerus bones are put on, deconstructing the human body into its internal (osseous) parts.

The interdependence of material, existential, and textual constructions of the subject is epitomised by the first verse of «Piedra...»’s third stanza: «César Vallejo ha muerto». This separation of the *yo lírico* from the poet’s nominal identity features also in Vallejo’s prose poem «Voy a hablar de la esperanza», which begins: «Yo no sufro este dolor como César Vallejo» (2009, p. 342). Such verses initiate a separation of the normatively unified human body and its Christian and patrilineal

names, suggesting the *contingent* nature of constructed identity and presenting name and body as *parts* of the fluid assembly that is «the individual». This separation disrupts the notion of identity, exposing its metonymical constructedness. Like bones and memories, then, our names are but constituent (and constituted) parts of our being, to be lost in time, a «polvo humano» that organically decomposes and disperses into the world as so many potential parts of some future constructions.

Such dissolution, indeed, is not *entirely* negative. In the final stanza, the entropy of the subject's body and identity is again *witnessed* by the very *objects* that had supposedly disappeared along with the subject, including the inanimate «la lluvia» and «los caminos», which now become «testigos»; just as in «París...», these attendant objects themselves acquiring a certain subjectivity. The subject, then, as unified body and identity, is mortal, but Vallejo's poetic texts perform the subject's *pluriversal immortality* as dispersed and redistributed into the world of objects. Immortality, here, entails —rather than any metaphysical transcendence— the deconstructed subject's transference into the surrounding world despite the disappearance of its unified subjectivity. This metonymical displacement into proximate objects and things, then, metaphorises the immortalising of the writing subject in their texts, just as Vallejo immortalises himself with «Piedra...», and the other published poems. «Piedra blanca», then, metaphorising the void of the white page, beckons not nothingness but all that a seemingly empty space potentializes: the «piedra negra» of textual work or physical recondensation. Organic decomposition, it is implied, potentialises the transformative recomposition of life.

5. CENTRAL STUDY 3: «XXXVI»

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja.
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!

¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilus, aúnes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se diputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!

Tal siento ahora el meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!

Soon, we must take this notion of metonymic/atomic construction and interchangeability even further, to the point where textual deconstruction and distribution initiate a performance of productive re-condensation *as cooperation and collectivisation*, wherein the mournful and melancholic voice of the epitaphic poems moves towards that of a poetic socialism that imagines a utopian pluriversal community. As Vallejo wrote, «El pesimismo y la desesperación deben ser siempre etapas y no metas. Para que ellos agiten y fecunden el espíritu, deben desenvolverse hasta transformarse en afirmaciones constructivas» (Close, 1987, p. 182).

To understand how Vallejo's «afirmaciones constructivas» function in terms of his work's poetic socialism, however, we must first explore how this optimistic, productive deconstruction works on the level of poetic language itself, in turning to another poem featuring a porous petrous body. Christine von Buelow claims that the «metaphoricity» of Vallejo's *ars poetica* or «Venus de Milo poem», *Trilce's* «XXXVI», in its portrayal of the temporal fluidity of bodies undergoing ruin, echoes Walter Benjamin's view of allegory as a figuration of temporal ruin, as well as his notion of «critical decomposition, which assumes that “any person, any object, any relationship can mean absolutely anything else”»

(1989, p. 42). Lucretius, of course, begins *De Rerum Natura* with an invocation to Venus, figuring her in secular fashion as the productive force that drives not only the world's cycles of decline, dissolution and rejuvenation, but also as «the giver of life to his poetry» (1924, Book 1, v. 42).

Indeed, the Venus of Vallejo's poem not only «brings stone to life while bringing art closer to manual labour» (Clayton, 2011, p. 172), but, for von Buelow, also stands for the instability of signifiers as of matter (1989, p. 48). The instability of inanimate bodies subjected to the wearing of time, represented by the petrous *and* porous marble Venus, both of whose arms are missing, *metaphorises* the organism's senescence *and* the instability of language as a fluid, open and temporally constructed system. The effects of decomposition through both literal and figurative *erosion* —of geomorphological factors and language and meaning— expose the porous, metonymical *constructedness* of objects and subjects. Erosion and redistribution of the object-body and sign is performed by «XXXVI», which, signalling the reality of physical fluidity, performs the *productiveness* of physical and metaphorical erosion upon the Venus' body, this sculpture with missing limbs being valued, paradoxically, for refusing «la simetría a buen seguro» and «la seguridad dupla de la Armonía». «Armonía» is ironised in the earlier «Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo», whereby «the fourth angle of the circle, instead of reaching completion in an idealized geometric quadrant, “almost ammonia-izes”» in the «form of a colorless gas, the chemical compound ammonia mocking the ideal, invisible essence» (Buelow, 1989, p. 45). Not only does «ammonia» mock the «higher» *value* of formal «armonía»; Jorge Guzmán suggests that «ammonia» tacitly refers to «orina» (2000, p. 145). This metonymical semiotic connection can be inferred as tacitly presenting a waste product (urine) *as productive*,

relating to the meaning produced by the broken sculpture as by insignificant objects and subjects throughout Vallejo's poetry —*Trilce's* fascination with «guano» being one example (Clayton, 2011, pp. 123-133)—.

Analysing Vallejo's nominalising («aunes que gatean») and verbalising («todaviiza») of adverbs, von Buelow states that

we can determine the status of Venus's existence as meaning that emerges or becomes rather than is [...] Even here, though, a reverse dialectic lies imminent in this chain of purely temporalized significations [...] [wherein] Venus can emanate, namely, the capacity alternatively to recall and to cancel the most lofty «unions» [...] (1989, p. 48).

Herein, the distributive effects of metonymy disrupt the purchase of fixed metaphorical substitutions. Von Buelow connects this process to Derridean *différance*, but goes beyond the deconstructionist disruption of unitary meaning, noting that the deconstruction of signification in «XXXVI» performs the reconstruction of meaning *as anti-ideal*. For this Venus, this stone, whilst disintegrating still «emerges» (1989, pp. 47-48), constantly *resignifying* in its deteriorating state. The deconstruction of matter here —epitomised by «XXXVI»'s phrase «verdeantes gujarros gagos», which connects the multiplying of the petrous body in its deconstruction (stone to pebbles) with the multiplying of meaning in the poem's «stammering» text and intentional dittographic repetition of letters («todaviiza») — entails the transformation of meaning as part of a signifying process that, as in «Piedra...» and «París...» continues through and after the body's decomposition, wherein the latter formal process metaphorises the physical reality of the former. This textually performed regrowth suggests that all

things that do not attain an (impossible) ideal unity, still signify *in their making as in their unmaking*.

6. PRODUCTIVE DECONSTRUCTION AS A SOCIALIST POETICS

The triadic subject-object-text relationship that we see opening up in these poems, signifies the connectedness-in-separation of all objects, whatever their apparent distance. The «soledad» into which the *yo lírico* disperses upon death in «Piedra...» and «París...», is hereby a productive decomposition, as in «XXXVI», whereby this «soledad» is that of a world shared by all upon it, by all subjects and objects. The deconstruction of the *yo lírico* performs the rise out of «soledad» as suffering, through an apprehension and textualisation of sharing, implying the potential for reconstruction through combination and cooperation, and apprehending the echoes of «sólido» in «soledad», «solitary» in «solidarity». This apprehension of our essential being-together and thus of the (im)mortal potential for cooperation, then—depicted most beautifully, most tragically in the condensed form of Vallejo's poem «Masa»— is in Vallejo's poetry contingent upon the disruption of illusorily fixed substances and identities, and recalls Lucretius' descriptions of liberty according to Epicurean atomic theory, which signals the paramountcy of «free will» to the movement of matter, specifically motion entailing a «combined effort» (1924, Book 2: vv. 265-270).

The apprehension of subjects and objects in solidarity, indeed, leads us to another form of reconstruction central to Vallejo's work, *communal action*. The formation of community, in Vallejo's poetic socialism, is again often undertaken in relation to stones (as in the play *La piedra cansada* and the poem beginning «Parado en una piedra...»), and results not only in a disruption of the status of objects, but in a reconfiguration of the human as concept, subject, and objective body. A potential being-together

is dependent upon prior empathic acts, which initiate a de- and re-construction of subject and object in their interdependence. Vallejo, speaking at a congress of socialist writers in Madrid in 1937, proclaimed that writers can «mover el mundo» with «nuestra pluma» (Hart, 2013, p. 241), and the posthumously published poems follow this declaration. *España...*, written contemporaneously with *Poemas humanos* and containing particular references to the civil war battlegrounds visited by Vallejo, was published by Republican soldiers in Montserrat, but only after Vallejo's death, and on the eve of Franco's victory (Clayton, 2011, p. 7). The collection's title references Christ's words to his Father upon the Mount of Olives, secularising Christ's suffering in tacitly presenting Vallejo and/as Spain or even the entire world and universe, in anguish before the two possible outcomes of the civil war, the outcome itself secularising the «will» of God. Despite Franco's victory and Vallejo's suffering and death, the poems in *España* and *Poemas* still perform, and always shall, the potential for re-construction held within the resistance to oppression by a collective that hypothetically overcomes not only Francoism and Fascism as the power of death (Rowe, 2013, pp. 6-7), but all axiological hierarchies upheld by supremacism and anthropocentrism.

7. STUDY 4: «HIMNO A LOS VOLUNTARIOS DE LA REPÚBLICA»

España's first poem, «Himno a los voluntarios de la República» (2009, pp. 568-577), aligns a universalised Republican soldier with their own «criatura» or «animal». Following this, the militiaman as «criatura» is said to be «agitada por una piedra inmóvil». The subsequent verses suggest just how revolutionary the stone's affect can be:

se sacrifica, apártase,
decae para arriba y por su llama incombustible sube,
sube hasta los débiles,
distribuyendo españas a los toros,
toros a las palomas... (2009, p. 570).

As in «Piedra...» and «París...», these lines signify a parting that redistributes significance among different subjects and objects. «[L]os débiles» now comprise a group towards which one must *ascend*, and Spain itself, as a unitary body torn asunder by civil war, is redistributed to that animal that has so long suffered as a sacrificial living symbol in Spanish cultural practice, the «toro». Indeed, in the next line the «toros» themselves, now a metaphor for power, are redistributed among «las palomas». Recalling Ricoeur's reading of Aristotle, these five lines redistribute power among a chain of signs connected semantically through their drastic *dissimilarity*. In the fragmentation of the unitary bodies of Spain and «los toros», power is redistributed among those objects that exist in a relation of lesser power to the objects being deconstructed and redistributed. Herein, in echo of Nietzsche's genealogy of Christianity, «los débiles» rise to a position of paradoxical supremacy.

Indeed, Vallejo's poetry's resistance to hierarchy reoccurs in «Himno...»:

[...] todo
en el mundo será de oro súbito
y el oro
fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,
y el oro mismo será entonces de oro! (2009, p. 572).

The word «oro», here, as a sign of value, abandons the premonetary gold standard, *and* the significance of gold in Christian

iconography and Incan culture —Incans having revered it as «the sweat of the sun» (American Museum of Nature History, n. d., par. 1)—. Gold here is not reserved by and for the powerful, as for Incan emperors and national central banks, but is instead redistributed throughout «el mundo». In Vallejo’s poetic socialist imaginary, the victory of the «mendigos» over the Fascist death squads will initiate the redistribution and reconfiguration of value itself, generated not by «oro» as a material of reverential fiscal value, but by the very bodies of «los débiles» whose alienated labour capitalism and fascism exploit and upon which they depend. Vallejo’s new «gold standard» makes gold valuable as object, whilst the symbolic value that was previously gathered to and reserved for it is now redistributed equitably amongst all other subjects and objects in the world. Here, poetic socialism redistributes value in such a way that that which had been insignificant and powerless is brought up and forwards, onto the page as into view, whilst that which has been celebrated and coveted by capitalists and emperors is pulled back down from loftiness, to the earth, and stone, from whence it came.

This poetic redistribution of power is contingent upon Vallejo’s poetic understanding of the metaphorically metonymical and physically potential interchangeability of all things. «Oro» then, as a catalyst for the poetic levelling of societal and metaphysical hierarchies, becomes as valuable as the stone from which it is cut, whilst the now «fabuloso mendigo», shining *as* «oro», becomes as valuable as all other human beings, as valuable as anything and everything on earth in its particularity. Each individual thing, herein, exists as part of an ever-changing whole, a revelation hidden in the «mi cuerpo solidario» of Vallejo’s «Epístola a los transeúntes», from within which words resonate the phonetic echoes of so many «cuerpos solitarios». Echoing Lucretius’ account of Epicurean philosophy, then, in Vallejo’s poetry the

excess value and substance of particular objects is redistributed into the world, bringing all objects and subjects together in a state of pluriversal equity.

REFERENCES

- American Museum of Nature History (n. d.). Sweat of the Sun. <https://www.amnh.org/exhibitions/gold/golden-ages/sweat-of-the-sun>
- Buelow, C. von (1989). Vallejo's Venus de Milo and the Ruins of Language. *PMLA*, 104(1), 41-68. <https://doi.org/10.2307/462330>
- Clayton, M. (2011). *Poetry and Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. University of California Press.
- Close, L. (1987). Vallejo, Heidegger and Language. In D. G. Coleman and G. Jondorf (eds.), *Words of Power: Essays in Honour of Alison Fairlie* (pp. 163-186). Glasgow University Printing Department.
- Fernández, C. (2021). *El camino a Trilce* [Doctoral thesis, University College London]. https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10134889/1/Fernandez_Thesis.pdf
- Fernández, C. & Gianuzzi, V. (2020, 26 November). *El doctorado de César Vallejo*. Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/el-doctorado-de-cesar-vallejo/>
- Franco, J. (1976). *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge University Press.
- Gianuzzi, J. V. (2014). *César Vallejo's journalism in context: a quest for autonomy* [Doctoral thesis, University College London]. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1425690>
- Guzmán, J. (2000). *Tahuashando: lectura mestiza de César Vallejo*. Lom Ediciones.
- Hart, S. M. (2007). *Stumbling Between 46 Stars: Essays on César Vallejo*. Centre of César Vallejo Studies.

- Hart, S. M. (2013). *César Vallejo: A Literary Biography*. Tamesis.
- Lucretius (1924). *On the Nature of Things*. Translated by W. H. D. Rouse; revised by M. F. Smith. Loeb Classical Library. https://www.loebclassics.com/view/lucretius-de_rerum_natura/1924/pb_LCL181.3.xml?readMode=recto
- Martin, W. (2012). «Metaphor» and «Metonymy» entries. In R. Greene and S. Cushman (eds.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*. Princeton University Press.
- Moran, D. (2022, 14 October). Trilce XLVIII: More on Vallejo and Bergson. *Vallejo Siempre* [Conference]. V Congreso Internacional Vallejo Siempre, Christ Church, University of Oxford, Oxford.
- Nancy, J.-L. (2006). Around the Notion of Literary Communism. In *Multiple Arts: The Muses II* (pp. 22-34). Stanford University Press.
- Ricoeur, P. (2003). *The Rule of Metaphor: The Creation of meaning in language* (R. Czerny, K. McLaughlin and J. Costello, trans.). Routledge.
- Rowe, W. (2013). The Political in *Trilce*. In S. M. Hart (ed.), *Poetry, Poetics, Affect: Revisioning César Vallejo* (pp. 3-19). Cambridge Scholars Publishing.
- Vallejo, C. (2009). *César Vallejo, The Complete Poetry: A Bilingual Edition*. Edited and translated by Clayton Eshleman. University of California Press.
- World Monuments Fund (2019, February). *Piedras Negras*. <https://www.wmf.org/project/piedras-negras>



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, 289-301

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5321

De profundis: una lectura teológico-estética del poema «Los heraldos negros»

De profundis: A theological-aesthetic reading of the poem «Los heraldos negros» («The Black Heralds»)

EMILIO RICARDO BÁEZ RIVERA

Universidad de Puerto Rico

(Recinto de Río Piedras, Puerto Rico)

emilio.baez3@upr.edu

<https://orcid.org/0000-0003-2557-9218>



RESUMEN

César Vallejo le otorga al poema «Los heraldos negros» el sentido de epígrafe del libro homónimo con el fin de encapsular el tono dominante de una voz lírica sometida, principalmente, por la insuficiencia del lenguaje en ese poemario iniciático e inicial. El yo lírico se desenvuelve a través de herramientas literarias simples, como el símil, y otras más complejas, como la metáfora; asimismo, esta voz lírica vallejana se presenta como una fuerza igualadora que no pretende eximirse, según la teología cristiana, del sufrimiento garantizado por el orden natural.

Palabras clave: César Vallejo; voz lírica; teología; cristianismo.

Términos de indización: análisis literario; teología (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

César Vallejo gives to the poem «Los heraldos negros» the weight of an epigraph to the book bearing the same title with the purpose of encapsulating the dominant tone of a lyrical voice subdued, mainly, by the insufficient of language in that initiatory and opening poem. The lyrical self leads from simple literary tools, such as simile, to more complex ones, such as metaphor. Vallejo's lyrical voice is presented as an equalizing force that does not pretend to exempt itself, according to Christian theology, from the suffering that is guaranteed by the natural order.

Key words: César Vallejo; lyrical voice; theology; Christianity.

Indexing terms: literary analysis; theology (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 07/11/2022

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.

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

Hago mías las conocidísimas palabras de Thomas Merton (1963) en su ensayo titulado «César Vallejo»: «Certainly one of the greatest Latin American poets of the present century, César Vallejo hardly needs a long introduction» (p. 135). No muy lejos de la justa valoración del monje místico estadounidense de la Trapa, Martin Seymour-Smith (1986), un Oxford *alumni*, opinó: «the Peruvian César Vallejo (1892-1938) is one of the most puzzling and “advanced” poets of all time» y ahondó sin visos de exageración: «Many of us, as we study Vallejo more deeply, come to feel that he may be, after all, the supreme poet of this century: here is one who truly lived poetry, who sought to instill into language its authentic, its human, its original meaning» (p. 885)¹. A la sombra de las opiniones de estos dos poetas y vallejistas de primer orden, será legítimo pensar que el poema «Los heraldos negros» no solo es el más conocido y antologado de toda la minerva del vate de Santiago de Chuco, sino que hace las veces de ujier al lector del libro homónimo con el propósito de encapsular el tono dominante de una voz lírica avasallada, principalmente, por la insuficiencia del lenguaje en ese poemario iniciático e inicial de tremenda resonancia universal.

Por fuerza de la homonimia, a este poema le aplica el sentido pleno del epígrafe del libro *Los heraldos negros*: «Quit potest capere capiat», al cual Juan Espejo Asturrizaga (1965) concibió «como único prólogo» (p. 78). Asimismo, se conoce que Vallejo le había solicitado a su buen amigo Abraham Valdelomar un prólogo para este libro, pero él se lo quedó debiendo a causa de «sus giras por diversas regiones del país» entre 1918 y 1919, según apunta Ricardo González Vigil en su edición crítica de la poesía completa de Vallejo (2013, p. 87).

1 Agradezco a Fabiola D. Torres Solá, mi ayudante de investigación, las fichas de estos dos poetas y críticos citados aquí.

A modo de prólogo del libro, finalmente, queda inscrita la frase «*Qui potest capere capiat*», semejante «“logion” evangélico» —como lo llama González Vigil (en Vallejo, 2013, p. 88)— sirvió de broche de oro en una conversación de Jesús con algunos fariseos que quisieron ponerlo a prueba en Judea, hasta donde lo habían seguido multitudes a las que había sanado allí. Conviene repasar el suceso. La pregunta de los hipócritas inquirió sobre la legalidad del divorcio de un hombre respecto a su mujer «por cualquier motivo» (*Nueva Biblia de las Américas*, 2005, Mateo 19:3). La respuesta de Jesús pareció tangencial *prima facie*, pues les recordó la indisolubilidad del connubio según la visión y el comando de Dios, de modo que «lo que Dios ha unido, ningún hombre lo separe» (Mt. 19:6). Los fariseos le ripostaron con la orden mosaica de darle a la repudiada una carta de divorcio (Mt. 19:7). Entonces, Jesús los encaró con la verdad *ab origine*: «Por la dureza de su corazón Moisés les permitió a ustedes divorciarse de sus mujeres, pero no ha sido así desde el principio», y añadió la condena divina por adulterio a quien contrajera segundas nupcias, salvo en casos de infidelidad de *la* cónyuge (Mt. 19:8-9). El asombro de los discípulos fue tal que le dijeron: «Si así es la relación del hombre con su mujer, no conviene casarse» (Mt. 19:10). Jesús les contestó que el ser humano recibía una gracia particular o merced divina a propósito del casamiento, de modo que «no todos pueden aceptar este precepto» (Mt. 19:11) y lo ejemplificó con la triple tipología del celibato en la persona del eunuco: quienes nacen así, quienes lo son por obra quirúrgica y quienes voluntariamente renuncian al himeneo humano «por causa del Reino de los Cielos» (Mt. 19:12).

El cierre de esta alocución de Cristo son las palabras exactas del epígrafe latino que Vallejo tomó —según Francisco Martínez García (1988, p. 655, n. 51)— de la Vulgata: «*Qui potest capere capiat*», generalmente traducido como «quien pueda entender que entienda» o «el que sea capaz de recibir esto que lo reciba»;

sin embargo, el verbo *capere* equivale a «admitir en la mente; verlo en toda su extensión, abarcar, comprender» totalmente (Blánquez, 1987, p. 85). Todavía más significativa resulta la versión original en koiné: «ὁ δυνάμενος χωρεῖν χωρεῖτω», cuyo valor literal es «el que sea capaz *de* tener espacio, permítasele tener espacio» (*Apostolic Bible Polyglot*, 1996, Mt. 19:12); pero el verbo *χωρέω* denota «hacer sitio o lugar», lo mismo que «cumplirse, realizarse», «tener cabida o capacidad, ser capaz de, poder contener; ser capaz de comprender o practicar» (Pabón, 2014, p. 649); por tanto, quien sea capaz de hacer espacio suficiente a este *logion* en su inteligencia y lo acepte de corazón en su totalidad —no parcialmente o a conveniencia—, cumpliéndose como individuo(a), pues que lo acepte y se cumpla practicándolo con la vida.

Así entendido, parece un revés afortunado que Vallejo planteara, al principio de su libro, la sentencia crística en lugar del esperado prólogo de Valdelomar. Allende la alevosía del sujeto lírico con su intencional alfilerazo «a la arrogancia egolátrica» de un Abraham Valdelomar o un Alberto Hidalgo —«tan común en los espíritus “raros” y “superiores” del modernismo (piénsese en Darío, Herrera y Reissig, González Prada y Chocano), bajo el legado de los “bohemos” románticos y los “dandys” de fines del siglo XIX», como acertadamente propone González Vigil (en Vallejo, 2013, p. 89)—, lo cierto es que el lector de hoy hace suyo este magistral poema desde su *hic et nunc*, donde y cuando cada uno de sus versos se agiganta hasta alcanzar el tamaño de un indiscutible clásico universal. Vayamos a ellos.

De una parte, apremiada por la urgencia comunicativa y, de otra, agobiada por los límites del lenguaje, la voz lírica vallejana abre con un verso de calidad aforística, que bien pudo haber solventado, solo con el poder sugeridor de su laconismo, la experiencia vital y global del poema. La puntuación elíptica

(en la coma y la reticencia) contribuye a la economía versal: «Hay golpes² en la vida, tan fuertes...» (Vallejo, 2018, p. 51). La coma suprime el relativo y el verbo «que son»; la reticencia admite dos tipos de subordinadas implícitas: la consecutiva en posibilidades como «que devastan por completo», «que aniquilan totalmente», «que derrotan irremediablemente», o la correlativa en «como la desolación más absoluta», por solo dar algunos ejemplos. Adelantada desde el inicio en sí, la derrota ante el lenguaje se asume por la incapacidad inherente del instrumento: «Yo no sé!». El valor aforístico del primer verso queda, por tanto, corroborado en su repetición *verbatim* al final del poema y ratificado en su disposición de aislamiento.

No conforme con el hermetismo de silencios altamente sugeridores del primer verso, la voz lírica ensaya el primer intento de descripción con la herramienta literaria más coloquial y sencilla: un par de símiles que recuerdan el escenario de idéntica imposibilidad comunicativa de Cristóbal Colón (2005) ante el paisaje exuberante y edénico de América y sus buenos salvajes: «el tiempo como por Abril en el Andalucía» (p. 47), «mar muy bonanço, como en el río de Sevilla» (p. 49), «un páxaro... que era como un garjao; [...] los pies tenía como gaviota» (p. 50), «tanta yerva que parecía ser la mar cuajada d'ella [...]. La mar muy llana como un río» (p. 50), «Ellos andan todos desnudos como su madre los parió» (p. 60), «los cabellos gruesos cuasi como sedas de cola de caballos» (p. 60), «Remavan con una pala como de fornero» (p. 61), «vide paños de algodón fechos como mantillos» (p. 67) y un extenso etcétera. El yo poético vallejiano hace lo propio e inicia con una elipsis: «[Son] Golpes **como** del

2 Vale advertir el valor sinestésico univocal de la misma voz «golpes», en la cual coinciden los dominios sensoriales diferentes (Marchese y Forradellas, 2000, p. 385) de la audición, el tacto y la visión de forma y color; según sean los cuerpos colisionados.

odio de Dios; **como** si ante ellos, / la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma... Yo no sé!» (Vallejo, 2018, p. 51; énfasis mío).

Dos pasajes bíblicos paradigmáticos de la *ira Dei* son el diluvio universal (*Santa Biblia*, 2009, Génesis 7:1-24) y la destrucción de Sodoma y Gomorra (Gn. 19:1-29); luego, la intensidad de estos golpes en la vida se asemeja al poder aniquilador de la iracunda mano divina o a la suma de todos los sufrimientos concentrados de súbito en el incómodo hueco de un pozo, igual que el mar se recoge en el rápido regreso de la corriente desbordada en la playa. Antecedido de una reticencia no elíptica sino reflexiva, el protagonista poemático reafirma su incapacidad expresiva por ignorancia mediante la epífora o epístrofe: «Yo no sé!» (Estébanez, 1999, pp. 340-341; Marchese y Forradellas, 2000, pp. 132-133), a la vez que preconiza la función de la estructura circular del poema que propone la nulidad del propio lenguaje.

El poder devastador de estos golpes también se incrementa, paradójicamente y sin atisbo de alivio, con la minimización de su cantidad en el primer hemistiquio de la segunda estrofa: «Son **pocos**, pero son...» (Vallejo, 2018, p. 51; énfasis mío). La epanadiplosis³ del verbo «ser» replica, por segunda vez, la estructura circular a cargo del primer verso que terminará independiente y cuasi autónomo al final del poema; además, remacha el rotundo efecto de la realidad funesta de estos golpes. Los resultados lamentables de dichos golpes se extreman con la hipérbole: primero, en la imagen visual de las «zanjas oscuras», metáfora de las profundas arrugas y cicatrices causadas por el sufrimiento; segundo, en el uso del adverbio «más» que maximiza

3 Marchese y Forradellas (2000, p. 128), así como Estébanez (1999, pp. 334-335), establecen su sinonimia con el término «epanástrofe».

los determinantes, de por sí potentes, «fiero» y «fuerte», con lo cual se subraya la vulnerabilidad ineludible e irremediable del sujeto afectado, al margen de su rudeza en virtud de la animalización lograda por el lomo que suplanta el hombro. Esto último rivaliza con los mandatos crísticos de la autonegación y de cargar la propia cruz para poder seguirlo, invalidándoles su eficacia práctica. En otras palabras, la voz lírica vallejiana es igualadora y no exime del sufrimiento ni de las mismas repercusiones aun a quienes hayan vivido un cristianismo modélico.

Acto seguido, el yo lírico desecha el símil por la metáfora. Las primeras dos metáforas se suceden por disyunción, que obedece a la dubitación presente en la locución adverbial «tal vez». Como si las echara a suertes, la voz poética baraja sus opciones en movimiento pendular entre dos circunstancias atroces: una estampida arrolladora de potros que participa de las cualidades de su jinete temible y cruel, Atila el huno, conocido como el Azote de Dios, pero multiplicado en igual número de los corceles («Serán tal vez los potros de bárbaros atilas»); o los portavoces de la Muerte misma prosopopeyizada («o los heraldos negros que nos manda la Muerte»); como si se explorara la medida exacta del peor efecto de cualquiera de ellas (Vallejo, 2018, p. 51).

Aún insatisfecha con el azar de las metáforas anteriores, la voz lírica asesta la tercera metáfora en la consciencia —ya atribulada— del lector. Sin duda, es la más significativa de todo el poema: «Son las caídas hondas de los Cristos del alma» (Vallejo, 2018, p. 51). Por mucho tiempo me deslumbró este «rayo de tiniebla» —usurpando el bellísimo oxímoron del Pseudo Dionisio—; inclusive les confesé a mis alumnos la impenetrabilidad de su sentido, rayano —para mí— en el misterio más arcano, hasta que comencé a taladrar su coraza de adamantina dureza con la disección del término «Cristos», a fin de responderme qué son los «Cristos del alma». Procedente del hebreo *mashíakh*

(מָשִׁיחַ, *mašīah*), el préstamo del griego de la Septuaginta es la transliteración del título de Jesús (*Ἰησοῦς Χριστός*) con el valor de «ungido», a tenor del ritual veterotestamentario de la consagración de reyes, sacerdotes y profetas (*Santa Biblia*, 2009, Levítico 4:5; 1 Samuel 24:11; Isaías 45:1) a propósito de una tarea particular, delegada por Dios al elegido —al estilo de Saúl (1 Samuel 10:1), David (1 Samuel 16:3), Eliseo (1 Reyes 19:15s) o Ciro (Isaías 45:1)—, quien le serviría de instrumento (Nelson y Rojas, 1999, p. 737).

En cuanto a Jesús, el título mesiánico del Cristo lo distingue para asumir el anuncio de las buenas noticias, la liberación espiritual y física, el jubileo y la glorificación del pueblo de Israel. Fue lo que el hijo de Dios les reveló a sus paisanos cuando leyó la sublime perícopa del Libro de Isaías y se lo adjudicó sin ambages ni inhibiciones (Isaías 61:1-4). Luego, en el poema analizado, aplicado al alma, sus «Cristos» no pueden remitir sino a los frutos con que la Divinidad la hermosea y la capacita para la superación de todas las pruebas y adversidades espirituales o físicas. El apóstol Pablo los enumeró, en la Carta a los Gálatas, por oposición a las obras de la carne, a un tiempo que sirven de únicas *arma Christi* para *crucificar* los deseos y las pasiones carnales (Gálatas 5:22-24). Podremos imaginar ahora al ser humano abatido por estos golpes que le conmocionan el alma al extremo de hacerle caer, hondamente, sus Cristos pocas veces y sin Cireneos repentinos que los auxilien. Es, en suma, la *reductio ad finis* del ser humano despojado de toda esperanza.

Derivada de la anterior metáfora, porque comparte su núcleo, surge la cuarta metáfora: los Cristos del alma constituyen el fundamento de la fe digna de adoración por cuanto el fruto del Espíritu autentica la hechura del ser humano a imagen y semejanza de su Hacedor. Aun así, el destino perverso escupe y pisotea esta fe a fuerza de insultos e injurias. La quinta metáfora

ocurre como secuela lógica de la pérdida total de la esperanza: «Esos golpes sangrientos son las crepitaciones / de algún pan que en la puerta del horno se nos quema» (Vallejo, 2018, p. 51). Sumido así en una desesperanza cósmica, este ser humano profundamente desolado carece de fuerzas para, siquiera parcialmente, acometer la embestida de los «golpes sangrientos» y se resigna a escuchar y contemplar, inerte e inerte, la queja de agonía sobre un posible sustento vital, «algún pan» —símbolo, a su vez, del Cristo que se identificó como el Pan de Vida (Juan 6:35)—, que ahora ha sido devorado por las circunstancias en las mismas narices del ser humano («en la puerta del horno»), justo al alcance de sus manos, aunque atadas a su espalda.

Habiendo ahondado, mediante las metáforas, en un tipo de radiografía de la debacle anímica, la voz lírica aprovecha de nuevo el símil duplicado —tal como lo había empleado en la primera estrofa— para rematar la última imagen del individuo en ese estado espiritual misérrimo, de absoluta vulnerabilidad e indefensión: «Y el hombre... Pobre... pobre!» (Vallejo, 2018, p. 51). La reticencia elíptica después de «hombre», en el primer hemistiquio, suprime el verbo copulativo «ser» en el presente del indicativo: «Y el hombre [es] pobre»; e intercala un silencio repetido después del calificativo al reduplicar «pobre», que cierra una exclamación reticente-reflexiva: «pobre!». A este individuo —o esta individua— solo le resta reaccionar sin poder articular palabra alguna: «Vuelve los ojos» (p. 51), de acuerdo con la conducta ordinaria de llamado y respuesta instintiva que establece el primer símil. Desencajado(a), es incapaz de disimular el desasosiego («los ojos locos») delatado en la mirada cuajada de lágrimas, producto de la culpa acumulada y dominante, debido a que las alegrías, por numerosas que hayan sido, no alcanzan siquiera a atenuar la milésima parte de estos golpes sangrientos; de ahí que la hipérbole «todo lo vivido» (p. 51) las incluya y las

diluya bajo la sombra eminente de los golpes concentrados en el pozo insondable de las ventanas del alma.

Con sobrada razón, José Miguel Oviedo (2001) describió a Vallejo como «un poeta visceral, obsesivo, culposo, subterráneo hasta parecer mineral, de voz estrangulada y de una perturbadora densidad» (p. 318), pero esa es solo una dimensión del poeta de Santiago de Chuco. Menos mal que Luis Monguió, tan temprano como en 1950, ya había advertido, justo sobre este poema —que bautizó como «el estandarte vallejianos del Vallejo de mil novecientos dieciocho» (p. 42)—, la clemencia de la voz lírica hermanada con el hombre tantas veces expuesto a las «crueldades externas» de la vida «irracional e irrazonable», timoneada por «alguien que ni conocemos ni nos conoce»; alguien que «nos castiga, sin embargo, por culpas de las que realmente somos inocentes», porque son gratuitas (p. 43) o porque nuestra debilidad —según la teología cristiana— viene garantizada «por naturaleza» creada.

Este es el portal del primer poemario de Vallejo, que irradia en los siguientes puntos:

- La noche culposa de las miradas del destinatario lírico, cuyo horizonte visual será recorrido por «una jauría de remordimientos» en su «llorar de bronce», según afirma el yo poético en el poema «Ausente» (Vallejo, 2018, p. 63).
- El sujeto lírico que reconoce a la Muerte, soberana de sus heraldos negros, que alegre «ha cantado en su hueso», mientras se miran fija e insistentemente el poeta y su amada en el poema «El poeta a su amada» (Vallejo, 2018, p. 76).
- El lector que, incluido en ese «nosotros» fatal del poema «La cena miserable», espera, junto al protagonista lírico, «lo que no se nos debe»: la extenuación de los remos, metáfora de la fe, que desplaza la barca del cristianismo

representado en «la cruz que nos alienta» en «este valle de lágrimas» (Vallejo, 2018, p. 119), según establece el «Salve» que pronuncian, diariamente, «los desterrados hijos de Eva».

- Las «caídas hondas» que vocean en la incalculable «falta sin fondo» que el protagonista poemático le declara a su hermano muerto, rodeado por los «heraldos negros» a cuento de que «ya / cae sombra en el alma», en el bellissimo poema «A mi hermano Miguel» (Vallejo, 2018, p. 138).

Son solo algunos ejemplos de este monumental y tortuoso preludio a *Trilce*, cuyo camino ha sido cuidadosamente asfaltado.

REFERENCIAS

- Apostolic Bible Polyglot* (1996). Matthew 19 (versión en griego). Bible Hub. <https://biblehub.com/interlinear/apostolic/matthew/19.htm>
- Blánquez, A. (1987). Căpïo, is, ěre, cĕpi, captum. En *Diccionario manual latino-español y español-latino* (p. 85). Editorial Ramón Sopena.
- Colón, C. (2005). *Los cuatro viajes. Testamento*. Alianza Editorial.
- Espejo J. (1965). *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*. Juan Mejía Baca.
- Estébanez, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel.
- Martínez, F. (1988). Referencias bíblico-religiosas en la poesía de César Vallejo y su función desde una perspectiva crítica. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 2(454-457), 641-715. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/referencias-biblico-religiosas-en-la-poesia-de-cesar-vallejo-y-su-funcion-desde-una-perspectiva-critica/>

- Merton, T. (1963). César Vallejo. En *Emblems of a Season of Fury* (pp. 135-140). New Directions Paperback.
- Monguió, L. (1950). César Vallejo: vida y obra. *Revista Hispánica Moderna*, 16(1-4), 1-82.
- Nelson, W. M. y Rojas, J. (eds.). (1998). Mesías. En *Nuevo diccionario ilustrado de la Biblia* (p. 737). Editorial Caribe.
- Nueva Biblia de las Américas* (2005). Mateo 19. Bible Gateway. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Mateo%2019&version=NBLA>
- Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Alianza Editorial.
- Pabón, J. M. (2014). χωρέω-ᾶ. En *Diccionario bilingüe. Manual griego clásico-español* (p. 649). Larousse.
- Santa Biblia* (2009). Reina-Valera.
- Seymour-Smith, M. (1986). Latin American Literature. En *The New Guide to Modern World Literature* (pp. 861-972). Papermac.
- Vallejo, C. (2013). *César Vallejo, poesía completa* (edición de R. González Vigil). Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (2018). *Los heraldos negros* (edición de R. de Costa). Cátedra.



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, 303-327

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5325

El Expediente Vallejo: la retórica judicial de César Vallejo y los nuevos aportes genético-críticos sobre su estadía en la cárcel¹

The Expediente Vallejo (Vallejo File): César Vallejo's judicial rhetoric and new genetic-critical contributions about his prison stay

GLADYS FLORES HEREDIA

Universidad Ricardo Palma

(Lima, Perú)

gladys.floresh@urp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7515-6905>



RESUMEN

La vida y la obra del poeta peruano César Vallejo (1892-1938) gozan de una amplia atención de la crítica literaria. Durante el siglo XX, y en estas primeras décadas del siglo XXI, se ha conservado el flujo constante de la «vallejística», esto es, la producción

-
- 1 Este artículo, que es resultado del proyecto de investigación titulado «La retórica judicial de César Vallejo: nuevos aportes genético-críticos sobre su estadía en la cárcel», fue financiado por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Ricardo Palma, mediante el Acuerdo del Consejo Universitario n.º 2007-2022.

crítica centrada en las múltiples facetas de Vallejo: el hombre, el poeta, el narrador, el dramaturgo, el cronista y el ensayista. Pese a que las interpretaciones se renuevan con novedosos enfoques metodológicos, y pese también a que el interés histórico-biográfico ofrece importantes visiones de síntesis, existe un episodio en la vida de Vallejo cuyo estudio aún no se ha realizado con profundidad: se trata de su internamiento y permanencia en la cárcel de Trujillo por 112 días, entre el 6 de noviembre de 1920 y el 26 de febrero de 1921. Nuestra investigación reconoce que los principales biógrafos nacionales e internacionales han difundido este acontecimiento de carácter traumático en la vida del poeta, pero lo han hecho repitiendo una estructura de sucesos, sin tener acceso al conjunto de los folios penales en los que Vallejo alega sobre su defensa empleando recursos retóricos propios del derecho, tanto como los testimonios de quienes lo acusan. En ese sentido, la importancia de nuestra investigación radica en que será la primera vez que se sistematicen, analicen e historien los recursos jurídicos que hace más de un siglo redactó Vallejo para que lo liberen y que recientemente se ha publicado en el segundo tomo del libro *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo* (Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial del Perú, 2021). De esta manera, contribuiremos con enriquecer el conocimiento y la comprensión de uno de los pasajes de la vida del poeta, tramo vital hartamente conocido pero escasamente explicado, demostrado y cotejado con fuentes documentales de la época.

Palabras clave: *Expediente Vallejo*; retórica judicial; aportes genético-críticos; justicia; cárcel.

Términos de indización: procedimiento legal; crítica literaria (Fuente: Tesaurus Unesco).

ABSTRACT

The life and work of the Peruvian poet César Vallejo (1892-1938) enjoy wide attention from literary critics. During the 20th century, and in the first decades of the 21st century, a consistent trend within César Vallejo Studies, that is, the critical production centered on Vallejo's multiple facets as the gentleman, the poet, the storyteller, the playwright, the chronicler, and the essayist, has been preserved. Even though the interpretations have adopted new methodological approaches, and also in spite of the fact that the historical-biographical interest offers important holistic insights, there is an episode in Vallejo's life that has not to date been analysed in sufficient depth: it is his internment and imprisonment in the jail in Trujillo for 112 days, between November 6, 1920, and February 26, 1921. Our research recognizes that the main national and international biographers have interpreted this event in terms of its traumatic character in the poet's life, but they have done so while repeating the same structure of events, without having access to the whole of the trial documents in which Vallejo builds his defense on solid legal procedures as much as the testimonies of his accusers. In that sense, the importance of our research lies in the fact that it will be the first time that the legal resources that Vallejo wrote more than a century ago have been released and recently published in the second volume of the book *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo* (Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial del Perú, 2021). In this way, we will contribute to an enrichment of our knowledge and understanding of one of the passages of the poet's life that is well known but which has not until now been sufficiently explained, demonstrated and compared through analysis of the relevant documentary sources of the time.

Key words: Vallejo file; judicial rhetoric; genetic-critical contributions; justice; prison.

Indexing terms: legal procedure; literary criticism (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 01/12/2022

Revisado: 19/12/2022

Aceptado: 23/12/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Ricardo Palma mediante el Acuerdo del Consejo Universitario n.º 2007-2022.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)

stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)

dominic.moran@chch.ox.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

1. INTRODUCCIÓN

Hace 102 años, el 6 de noviembre de 1920, el poeta César Abraham Vallejo Mendoza fue conducido a la cárcel de Trujillo acusado de una serie de hechos delictivos ocurridos en Santiago de Chuco. Fueron 112 días los que pasó en dicha cárcel, desde el referido mes de noviembre hasta el 26 de febrero de 1921. Este suceso ha merecido dos tipos de aproximaciones: para biógrafos, como Juan Espejo Asturrizaga (1989) y Stephen Hart (2014), todo fue producto de la extendida y prolongada animadversión del denunciante Carlos Santa María contra Vallejo. Sintetizando las acometidas trampas legales de Santa María, tenemos que el denunciante no podía aceptar de ninguna manera la inocencia de Vallejo, mucho menos que se le libere de prisión; por ello, al no poder lograr que sea juzgado como participante, solicitó que se le condene como cabecilla, porque portaba un arma de fuego y varios testigos lo vieron participar muy activamente en los hechos (Hart, 2014, p. 139). De otro lado, para las

aproximaciones analíticas, como las que realizan German Patrón Candela (1992) y Francisco Távora Córdova (2021), el proceso abierto contra Vallejo fue una «persecución judicial» plagada de vicios procesales. En palabras del exjuez supremo, se trató de un claro «proceso kafkiano» que culminó en prescripción, pero que en su proceso de enredos y desenredos

no reparó en agravios a las víctimas; en la formulación de denuncias de suplantación de firmas, diligencias e informes [...] y a los que sufrieron prisión, como en el caso de César Vallejo, se les persiguió sin justa causa y se afectó su honra y libertad (Távora, 2021, p. XXX).

Precisemos también que, en este acontecimiento traumático de privación de la libertad, tanto las aproximaciones biográficas como las analíticas hallaron la explicación de por qué en algunos poemas de *Trilce* (1922) o en unos relatos de *Escalas* (1923) existen alusiones a componentes del paisaje carcelario: sujetos como los presos, el alcaide y el carcelero; elementos como los barrotes de la celda, las paredes y las llaves; además, se halló una explicación de por qué en aquellas producciones literarias se manifiestan reflexiones sobre la justicia y la injusticia.

Destacamos el aporte de ambas aproximaciones, y no pretendemos insistir en las líneas argumentales que han desarrollado. Lo que proponemos, más bien, es reflexionar sobre el discurso o la retórica judicial que Vallejo pone en escena cuando redacta un conjunto de documentos donde, dirigiéndose a las autoridades judiciales, solicita la restitución efectiva de su libertad. Se trata de una porción de documentos legales que Vallejo escribió y que, tempranamente, fueron dados a conocer fragmentariamente por Germán Patrón Candela, quien reprodujo algunos de estos en su alegato de defensa vallejana publicado como *El proceso Vallejo* (1992). Pero la reciente publicación de la totalidad

de materiales del caso, bajo el título *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo* (2021), permite tener una visión completa y detallada del desarrollo de dicho proceso, y, particularmente, conocer cómo Vallejo configuró su defensa.

En otro momento hemos resaltado la importancia histórica de estos documentos y los estudiamos amparándonos en algunas líneas de reflexión de la crítica genética (Flores, 2021). En esta ocasión, nos interesa desarrollar, más precisamente, la caracterización y la explicación de la escritura vallejana a través de los folios que fueron arrebatados de los brazos púlpicos del olvido y las insaciables entrañas de los bibliófagos. Consideramos que la energía cognoscitiva que zurce la estructura de cada uno de los documentos que Vallejo escribe están animados por sus conocimientos en jurisprudencia, los mismos que construyó sistemáticamente en la Universidad de la Libertad (actualmente, Universidad de Trujillo), entre 1915 y 1917, así como de su experiencia como juez de paz de primera nominación del distrito y la provincia de Trujillo en diciembre de 1916.

2. EL EXPEDIENTE VALLEJO, UNA MIRADA DE CONJUNTO

El *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo* (2021) tiene tres tomos en cuya organización material se puede seguir el orden de los hechos que condujeron y mantuvieron a Vallejo en la cárcel. El primer tomo contiene documentos que marcan el inicio de la causa: la denuncia que elevan los hermanos Carlos y Alfredo Santa María, y su madre Carolina Aranda; recortes de periódico que informan sobre los sucesos acaecidos en Santiago de Chuco, publicados en *La Industria* el 16 de agosto de 1920; diversos telegramas y numerosas declaraciones de los acusados, acusadores y testigos ante el Dr. Elías Iturri Luna Victoria, juez instructor *ad hoc*. Así también se incluye una gran cantidad de hojas de contabilidad

donde se informa sobre el capital que perdió Carlos Santa María; es decir, el contenido de estos documentos cubre un marco temporal que va desde el folio 1, de fecha 5 de agosto de 1920, hasta el folio 416, fechado el 10 de septiembre del mismo año.

El segundo tomo se inicia con el folio [417], fechado el 10 de septiembre de 1920. Estos documentos contienen los sucesos, las declaraciones de los acusados y, sobre todo, los recursos que escribe Vallejo para solicitar su excarcelación. En diversos legajos hallamos la exposición de razones sobre por qué lo liberan. Y se puede observar también los vicios que hubo en el proceso, especialmente en el procedimiento que se siguió para transcribir las declaraciones de los inculpados y los testigos, en la actuación del juez instructor Elías Iturri y el promotor fiscal Rodolfo Ortega, quien manifiesta que suplantaron su firma en las declaraciones rendidas ante el juez Iturri, entre otras faltas. Se trata de detalles que revelan, progresivamente, la inocencia de Vallejo, pues se concluye que si bien estuvo en Santiago de Chuco aquel fatídico 1 de agosto de 1920, no participó como promotor del incendio ni cabecilla del saqueo del local de Santa María, sino que ayudó al subprefecto Ladislao Meza en la redacción de los telegramas. La imagen que deja ver la escritura de los folios es la de un Vallejo que apoya a una autoridad local para comunicar a las autoridades de Trujillo lo que está sucediendo en su pueblo natal a fin de que envíen policías inmediatamente para poner orden y detener el caos.

No obstante, Carlos Santa María presenta un recurso de nulidad ante la Corte Suprema para que el proceso vuelva a fojas cero. Este tomo termina con el folio [599], de fecha 10 de enero de 1925. Si hacemos una exégesis breve, podemos decir que los folios del primer tomo pueden exponer, por algunas declaraciones fabricadas de los testigos, a un Vallejo que, según la deposición de Carlos Santa María, tiene una pistola en la mano;

tras leer el segundo tomo, quedan aclarados los vericuetos y las trampas del poder ejercido por San María, sus empleados (quienes son, a su vez, testigos deponentes) y su grupo aliado para perjudicar no solo a nuestro poeta, sino a otros enjuiciados. Se puede advertir que Santa María acusa a un gran número de personas, pues busca recuperar el dinero perdido en el incendio de su tienda, que, según manifiesta en sus declaraciones, asciende a dos mil libras. En el tomo tercero veremos que no logra cumplir con su objetivo.

El tercer tomo reúne documentos que empiezan con el folio 643, de fecha 9 de junio de 1925, hasta el folio 998, del 6 de julio de 1928; en estos se informa sobre la prolongación de la causa abierta a Vallejo. Son requerimientos que exhortan a que los acusados se presenten a una nueva instructiva; también contienen las notificaciones y los informes de «no habidos» o «sin domicilio conocido» de los implicados en la denuncia. En el caso de Vallejo, por ejemplo, en uno de los documentos oficiales de la Prefectura del Departamento de La Libertad, fechado en Trujillo el 2 de enero de 1926, se informa al presidente de la Corte Superior de Justicia que Vallejo radica en Francia. Este es el tomo donde se podrá hallar el conjunto de documentos que presentan, paso a paso, la prescripción del proceso abierto contra Vallejo y los otros denunciados.

El conjunto de los tres tomos lleva al lector por el enmarañado mundo de las denuncias, las declaraciones, los testigos, las pruebas, la prisión, la excarcelación, la apelación, el reinicio de la causa del proceso judicial contra Vallejo, y así en movimientos de ida y vuelta. Es precisamente en este contexto de argumentos y contraargumentos donde se insertan los escritos de Vallejo. ¿Cuáles son? ¿Qué características poseen? ¿Cómo podemos clasificarlos? A continuación, desarrollemos algunas reflexiones respecto a estas interrogantes.

3. LA RETÓRICA JUDICIAL VALLEJIANA

En el segundo tomo del denominado *Expediente Vallejo* se encontrarán los escritos que redactó el poeta desde prisión. Son once documentos cuyos folios tienen la siguiente numeración: [437], [438], [446], [452], [458], [468], [474], [475], [476], [491] y [496]². No se trata de escritos monocordes toda vez que la intensidad de la demanda de libertad se intensifica conforme pasan los días y ello se plasma también en la extensión de cada uno. Si los organizamos por su tenor y extensión, podrían conformar dos grupos: los breves ([437], [438], [452] y [468]) y los extensos ([458], [474], [475], [476], [491] y [496]).

El primero de los escritos, foliado con el número [437], está fechado el 27 de noviembre de 1920, veintiún días después de que Vallejo fuese encarcelado, es decir, tras la experiencia traumática de los primeros días y noches de encierro. Transcribimos el documento:

[Folio 437]

Señor presidente

César Vallejo, ante Ud. respetuosamente digo:

Que desde el 6 del pte. me encuentro detenido en la cárcel de esta ciudad, sin que se me haya hecho saber personalmente o en mi domicilio orden alguna de detención.

Como *no se ha cumplido con la terminante disposición del art. 65 del C. de Procedimientos en Materia Criminal*, que prescribe la notificación dentro de los plazos que señala, me asiste el perfecto derecho para quejarme *por detención arbitraria*; y pido al Tribunal Superior que en mérito de la vista fiscal y de la

2 Los folios en mención se encuentran en el segundo tomo del *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo* (2021). Para evitar innecesarias redundancias, en adelante, cuando citemos textualmente los folios, solo colcaremos el número de página.

simple confrontación puntualizada en dicha disposición, se sirva *ordenar mi inmediata libertad* y proveer lo demás que convenga.

Es justicia, &

Trujillo, 27 de noviembre de 1920

César A. Vallejo (p. 474, nuestras cursivas).

Como se puede advertir, se trata de un documento cuya concisión expone, en breves líneas, no solo la situación de irregularidad con la que se ha iniciado la detención, sino que sintetiza una serie de complejos procedimientos judiciales que no se cumplieron. Si lo observamos detenidamente, es una pieza argumentativa formal cuyas partes están sistemáticamente dispuestas. Por un lado, se presentan los hechos que atentan contra la libertad, estos son, la detención y el encarcelamiento; y, por otro lado, en términos de apoyatura legal, se refiere el incumplimiento del artículo 65 del Código de Procedimientos en Materia Criminal.

Esta es la primera mención que Vallejo hace del moderno código en materia criminal. De hecho, no será la última, pues todos los documentos que escribirá, tanto desde la cárcel como fuera de ella, se referirán a este novísimo sistema normativo judicial. ¿Qué sentido tiene que se le refiera en cada documento? ¿Será solo, acaso, para denotar conocimiento jurídico? Tengamos en cuenta estas interrogantes que responderemos más adelante. Por mientras, precisemos que el Código de Procedimientos en Materia Criminal acababa de ser promulgado el 5 de enero de 1920 y entró en vigor en febrero del mismo año.

Volvamos, entonces, a señalar que, aunque la brevedad pueda hacernos pasar por alto este apartado, en él reposa el argumento de fuerza. Y ello se configura a partir de la fiabilidad que aporta la función de autoridad que cumple dicha referencia. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) han explicado que el argumento de

autoridad es una estrategia que busca convencer al receptor mediante el empleo de un juicio o razonamiento que sirve como medio de prueba a favor de una tesis. Vallejo apela a este criterio de autoridad escritural y legal para hacer visible la contradicción y exponer la crítica al errado modo de llevar su caso. Como lo anotamos al inicio, él no solo conocía los fundamentos legales por su aplicada dedicación a la jurisprudencia como estudiante en Trujillo, sino que también sabía del funcionamiento práctico de los mismos en la experiencia que tuvo como juez de paz de primera nominación (Távora, 2022, p. 209). En tal sentido, Vallejo es abogado defensor de sí mismo.

El parafraseo de la normativa, lo que denominamos contemporáneamente el uso indirecto de los enunciados, contribuye con producir una lógica de sentido de defensa lo suficientemente convincente en su argumento. Pero ¿y por qué no una referencia exacta de la normativa? Este registro indirecto de la autoridad se hace todavía más persuasivo cuando insertamos la variable contextual del acto de enunciación. Esto es, si recordamos que, al escribir este documento, Vallejo está en prisión, y no en la comodidad de un gabinete donde puede disponer de apoyo bibliográfico. De esta manera, el notable estudiante de jurisprudencia le hace saber a la autoridad correspondiente que sus derechos fueron atropellados y que se le está procesando sin tener en cuenta la normativa legal moderna. Por ello, su pedido de liberación inmediata es lógico y concluyente. Aunque la carga performativa del documento sea suficiente como para lograr el acto de liberación, esta no surte efecto. Por tal motivo, el 2 de diciembre de 1920, casi telegráficamente por lo abreviado de su extensión, Vallejo remite otro documento informando a las autoridades sobre quién será el abogado que lo defenderá, el Dr. Carlos C. Godoy. Se trata del folio [438]; en él, Vallejo continuará defendiendo su inocencia. El enunciado es brevísimo:

«la instrucción seguida contra mí y otros por *delitos supuestos*» (p. 475, nuestras cursivas).

Desde el primer documento, Vallejo orienta su crítica al sistema judicial que lo mantiene preso injustificadamente. El folio [452], fechado el 23 de diciembre de 1920, expone sin circunloquios la contradicción legal de la cual es víctima. Escribe:

Señor presidente

César A. Vallejo, en la instrucción contra mí y otros por los sucesos de Santiago de Chuco, expongo:

No habiéndose definido mi situación legal hasta hoy, a pesar de que el proceso ingresó el 21 de setiembre último y a pesar de encontrarme detenido hace mes y medio, ruego al Tribunal se sirva, en mérito del dictamen emitido por el señor fiscal, Dr. Castañeda, ordenar mi libertad inmediata, medida reparadora que se ha de servir el Tribunal acordar en el día, a fin de poner término a mi injustificada detención (p. 493, nuestras cursivas).

Tal como se lee, el enunciado vallejiano inicia su argumento de liberación colocando en primer plano la insuficiencia del sistema para resolver su situación judicial. Y, en esa línea reflexiva que cuantifica el paso del tiempo, como precisa el detenido, transcurrió un mes y medio sin resolver su situación; la estructura anafórica del enunciado argumentativo acrecienta y cuantifica toda la merma espiritual que le ha provocado el encierro. La estructura y la dinámica de esta cuantificación pudieran hacernos pensar en una escritura que se desborda en exigencias y que, al hacerlo, rompe el protocolo de comunicación legal, pero no. Es más, cuando Vallejo intensifica el paso del tiempo, que es la sumatoria de la permanencia del dolor espiritual, deja por escrito, en el centro de su enunciado, y a manera de irónica postura, la fórmula de un mandato atenuado que oscila entre la súplica y la orden. Acaso también hace

evidente la comprensión de los usos de la escritura y su importancia en el campo de la defensa, y en la lógica de un sistema judicial perseguidor cuyo principio y fin es el expediente, y lo que dice cada documento que lo compone. Para que se comprenda este recurso, entrecortamos los enunciados donde Vallejo suplica pero también ordena; transcribimos: «ruego al Tribunal se sirva [...] ordenar mi libertad inmediata» o «se ha de servir el Tribunal acordar en el día, a fin de poner término».

Esta súplica y orden adquieren más sentido cuando se enmarcan en una situación comunicativa contextual donde, días antes, el fiscal Castañeda había dictaminado que, por no hallarse culpable de ningún delito, Vallejo tenía que ser puesto en libertad. Dicho de otro modo, si no se le ha encontrado culpable, puesto que no participó de algún modo en los sucesos delictivos ocurridos en Santiago de Chuco, ¿por qué se le continúa privando de su libertad? Una vez más, Vallejo apunta hacia las inconsistencias de su detención y lo injustificado de la privación de libertad. Y es en este punto donde arremete contra el sistema judicial haciendo visible lo contradictorio de su proceder. Insistimos en transcribir y releer el pasaje referido:

ruego al Tribunal se sirva, en mérito del dictamen emitido por el señor fiscal, Dr. Castañeda, ordenar mi libertad inmediata, medida reparadora que se ha de servir el Tribunal acordar en el día, a fin de poner término a mi injustificada detención (p.493).

El argumento es conciso: no hay explicación legal que justifique la continuidad de su detención.

Estos folios breves contrastan claramente con la extensión de otros folios. En estos, los breves, la intensidad se concentra; mientras que, en los extensos, como veremos, se amplían. El folio [458] no es breve y está fechado el 4 de enero de 1921, lo cual revela que Vallejo ha pasado Navidad y Año Nuevo en prisión. La

estructura argumentativa de este documento sintetiza las de los anteriores, es más, podríamos afirmar que las absorbe y, con ello, replica la intensidad de la crítica dirigida hacia el sistema judicial. El primer párrafo, de los cinco que lo componen, resume los argumentos expuestos respecto a la indefinición de la condición legal de su encarcelamiento, el tiempo injustificado en prisión y la insistencia en que, según el dictamen oficial del fiscal, debe liberársele de inmediato. Vallejo no escribe textualmente que su caso es un claro ejemplo de «proceso indebido» o «situación legal contradictoria», y no es necesario que lo explicita, pues el sentido que fluye en este primer párrafo así lo hace saber; les dice a las autoridades del Tribunal Correccional:

el señor fiscal interino, Dr. Castañeda, al amparo de lo dispuesto en la primera parte del art. 196 del C. de P. en M. C. opinó en el sentido de que *no procedía el juicio respecto de mí, y que por lo tanto se debía decretar mi libertad inmediata, el Tribunal Correccional no se ha pronunciado sobre este extremo del dictamen referido, irrogándome con su omisión los perjuicios inherentes a toda detención indebida* (p. 497, nuestras cursivas).

El segundo párrafo no es de naturaleza argumentativa, sino más bien conectiva, pues Vallejo justifica su insistencia de libertad refiriéndose a la normativa actual. En ese marco justificatorio, el tercer párrafo presenta, más bien, un procedimiento que se debería seguir para acelerar su liberación. Podríamos decir que se trata de un párrafo de carácter analítico, ya que presenta y describe la situación, la analiza y, luego, sugiere cómo podría resolverse. Vallejo precisa que el problema está en que el proceso judicial se realiza a los veinte implicados, uno por uno. De ello se infiere que cualquier trámite en un caso implica el retraso en los demás. El argumento implícito es que no se homologuen todos los casos. Advertir su diferencia permitiría resolver más directa y eficientemente cada uno; por ejemplo, tener en cuenta

que Vallejo ya debería ser liberado porque no se le halló culpable de nada, y si no se procediera de este modo, acota Vallejo: «no es aventurado suponer que transcurra un semestre o más antes de que pueda expedirse el fallo pendiente debiendo, entre tanto, sufrir el peticionario los perjuicios que origina toda detención inmotivada» (p. 497).

Como leemos entrelíneas, Vallejo es consciente de que el receptor de su documento comprende la recomendación procedimental que está haciendo; incluso podríamos pensar que intuye la pregunta que se hará respecto a si existe alguna otra decisión jurisdiccional que pueda servir como precedente con valor normativo. Por ello, el cuarto párrafo presenta lo que podría ser la ejemplificación:

Es sin duda, en estas consideraciones de equidad, que se fundó el señor fiscal Dr. Castañeda, al expedir el dictamen aludido, por el que, sin infringir ningún precepto legal, quiso poner término a la detención que venimos sufriendo, los que en concepto de aquel magistrado tenemos responsabilidad proveniente de la instrucción que se trata (p. 498).

La escritura de defensa de Vallejo propone un esquema de desarrollo sobre cómo lograr la celeridad administrativa, un llamado para que el proceso se lleve por el modo correcto, que no es privando de libertad a un ciudadano que debe estar libre.

En el párrafo que cierra este folio, mediante la estructura del ruego-orden, insiste: «En mérito de las razones expuestas, e invocando la iluminada justificación del Tribunal, me permito suplicarle [acceder] a esta petición» (p. 498). Se trata de la misma estructura lacónica que se expresa en el folio [468], de fecha 13 de enero de 1921: «Devueltos los actos por el señor fiscal, ruego al Tribunal Correccional se sirva proveer enseguida

mis reiteradas peticiones sobre mi libertad, que aún no han sido resueltas» (p. 513). En este informa a las autoridades sobre el «proceso anómalo» del que es víctima y señala enfáticamente que elevará su queja a nivel de la «Corte Suprema de Justicia». En este punto, la escritura de defensa ha adquirido otro tono, uno más confrontacional y beligerante toda vez que se fundamenta en la certeza de que el proceso judicial no se está desarrollando en los causes del debido proceso.

El folio [474] se complementa con los folios [475] y [476], los cuales poseen una sola estructura expositiva, ya que forman parte de un solo documento, y está fechado el 14 de febrero de 1921. Es el último escrito en el que Vallejo expone sus argumentos para que lo liberen de la cárcel. Han transcurrido tres meses y algunos días desde que lo encarcelaron. La materialidad del documento, a diferencia de la concisión de los anteriores, tiene mayor extensión; acaso por ello también resulta un documento donde se referencian con mayor insistencia los artículos 15, 6, 194, 195, 196 y 200 del Código de Procedimientos en Materia Criminal de 1920. La inserción de cada uno de los artículos en el orden señalado cumple una función que va más allá de mostrar un conocimiento actualizado de la normativa. Lo que revela es, más bien, la arquitectura lógica de una defensa, la misma que penetra en las resquebrajaduras del sistema y, a diferencia de los anteriores escritos, opta por un estilo más confrontacional y demandante, pues se deja de lado el estilo argumentativo que apelaba a la sugerencia y la provocación implícita.

El primer paso argumentativo que realiza Vallejo es hacer saber a las autoridades que se le mantiene en prisión por un «proceso anómalo» en el que se han vulnerado sus derechos y, para recuperarlos, precisa —como no lo hizo antes— que recurrirá a la «Corte Suprema de Justicia» (p. 517), dado que se le tiene privado de su libertad más tiempo de lo que la ley

establece. Precisamente, para remarcar lo ilegal de su detención, por exceder plazos establecidos en el código, señala:

Este principio fundamental de nuestro procedimiento en materia criminal no ha sido observado desgraciadamente por el Tribunal Correccional, explicándose solo así el que, en casi cinco meses que han transcurrido desde que ingresó la instrucción —que no ha sido ampliada—, no se hayan podido evacuar todavía los trámites brevísimos que deben preceder al debate oral, y que conforme a la ley no pueden requerir más de 30 días perentorios por tratarse de términos que no son susceptibles de prórroga (p. 518).

El exceso de carcelería es cuestionado porque no existe una normativa judicial que lo avale: a Vallejo no se le ha llevado a juicio ni se le ha condenado. Ha sido acusado y absuelto, pero continúa encarcelado. El segundo paso argumentativo que desarrolla es develar la negligencia procesal en la que incurre el fiscal suplente, el Dr. Lizarzaburu, quien deja pasar más de cuarenta días para retornar el caso sin el dictamen correspondiente ni la explicación del caso. Vallejo enfatiza este hecho a través del subrayado del escrito como llamando la atención sobre este punto a los receptores de su defensa, y consciente también del *dictum quod non est in actis non est in mundo* («lo que no está en los autos no está en el mundo»). Escribe Vallejo: «Ingresados los autos al Tribunal, se pasaron a dictamen del fiscal suplente, doctor Lizarzaburu, quien después de más de cuarenta días los devolvió sin dictamen» (p. 519).

No es el único pasaje argumentativo donde emplea este elemento visual para pautar la lectura. Ya lo hizo antes para destacar los momentos de negligencia procesal. Este recurso se refuerza con el modo correctivo de los enunciados que conforman la argumentación, los cuales se estructuran como obligaciones:

«el Tribunal está *en el deber* de acatar», «*debían ser* puestos en libertad» y «*debió motivar*» (p. 519, nuestras cursivas). Esta serie enunciativa que traza un derrotero correctivo se desprende y fundamenta en el dictamen del fiscal Castañeda, el mismo que aconsejaba liberar a Vallejo:

Yo creo y espero que el Tribunal Correccional, al proveer este recurso, ordenará mi libertad sin ningún trámite previo, ya que sería inexplicable que, con motivo de esta solicitud y después de más de cincuenta días de encontrarse en poder del Tribunal el dictamen del señor fiscal doctor Castañeda, se pretendiera hoy apelar al medio ilegal y extemporáneo de pedir dictamen sobre el particular a otro señor fiscal (p. 521).

El argumento de defensa describe la contradicción procesal. La crítica es clara: si el fiscal interino Castañeda dictaminó la «improcedencia del juicio» (p. 519) amparándose en la normativa vigente, Vallejo devela los mecanismos burocráticos que informan sobre la negligencia procesal.

Es más, previendo la continuidad de dicha estructura dilatoria que atenta contra su libertad y la de los demás encarcelados, exige, en el párrafo final de su defensa, que se le proporcione cada uno de los documentos que justificarían su encarcelamiento prolongado:

Para el caso de que el Tribunal no decretara mi libertad, pido se me confiera copia certificada de las siguientes piezas: del decreto que dio ingreso a la instrucción; del que mandó pasar los autos al fiscal suplente doctor Lizaraburu; de la anotación puesta por este funcionario al devolver la causa sin dictamen del doctor Castañeda; del decreto que mandó pasar los autos al señor fiscal propietario; del dictamen que expidió entonces el doctor Quiroz Vega; mis solicitudes sobre libertad, y de este recurso proveído (p. 521).

¿Cuál es el sentido de este pedido montado sobre una estructura enumerativa que exige un conjunto de documentos? Lo que Vallejo quiere demostrar es que no existen pruebas legales que justifiquen su detención; la carencia de esta documentación estaría demostrando la irregularidad del caso. De hecho, diez días después de que elevara este documento, es decir, el 24 de febrero de 1921, se emitirá la orden para que se le libere de la cárcel; y el 26 del mismo mes, a las tres de la tarde, Vallejo dejará la prisión.

La imagen de aquel memorable atardecer se conserva en el recuerdo de Antenor Orrego, quien, emocionado por la liberación de su entrañable amigo, evoca cada una de las acciones que se realizaron para lograr su liberación; así escribe:

Desde el día siguiente [de su detención y encarcelamiento] *todos los amigos del poeta nos pusimos a trabajar para librarlo de la prisión*. Se escribió a Lima, Arequipa, Chiclayo, Cuzco, a varios otros lugares, pidiendo la adhesión de escritores, periodistas, artistas y universitarios en favor del poeta que honraba la nación [...]. Pronto se produjo un vasto movimiento nacional. Se pronunciaron los escritores de Lima. Luis Alberto Sánchez actuó con enérgico dinamismo [...], después de algún tiempo de persistente lucha, al fin, logramos nuestro propósito. El ministro de Justicia, Barros, pidió, ordenó, más bien, en cierta manera, la libertad del prisionero. Arrancamos, casi de las manos, al fiscal del tribunal de Trujillo, doctor Francisco Quiroz Vega, que admiraba también al poeta, la orden escrita. La llevamos nosotros mismos al alcaide del establecimiento penal y el *poeta* salió de la prisión, cuando no lo esperaba, *en brazos de sus amigos* (Orrego, 1989, pp. 72-73).

Pero, para Vallejo, la pesadilla de la injusticia aún no había culminado. A pocos días de haber dejado prisión, se le estaba

acusando de otros delitos derivados del caso Santiago de Chuco. El poeta tenía que continuar defendiéndose de acusaciones apócrifas; así lo demuestran los folios [491] y [496], el primero fechado el 3 de marzo de 1921 y el siguiente, el 15 del mismo mes y año. En el folio de inicios de marzo, informa que se le está acusando del «delito de asalto a las oficinas telegráficas y telefónica de Santiago de Chuco» (p. 540). El documento que elabora Vallejo estructura su defensa haciendo visible la inconsistencia funcional de esta acusación. En sus propias palabras, sostiene lo siguiente:

Este mandato del Tribunal *no lo considero legal*, por cuanto el derecho de acusar es atributivo exclusivamente del Ministerio Público, quien puede o no formular acusación a su arbitrio, quedando al tribunal en el caso de no concordar con la opinión fiscal, el camino señalado por la última parte del art. 196 del C. de P. en M. C. (p. 540, nuestras cursivas).

Como se puede advertir, en la escritura de defensa de Vallejo es una constante aludir a la normativa vigente para recordarles a sus acusadores que no solo conoce la normativa judicial, sino también la dinámica del proceso judicial. Así, en el folio [496], el último que firma y redacta para el proceso, interpone el recurso de nulidad en razón de que «el art. 196 del C. de P en M.C. en su última parte, no faculta al Tribunal Correccional para que ordene al nuevo fiscal la acusación» (p. 545).

Tras la presentación de este documento, y luego de algunas semanas con los amigos y la familia, Vallejo dejará Trujillo para retornar a Lima, en abril de 1921. Como precisa Orrego en el pasaje citado anteriormente, la detención y el encarcelamiento de Vallejo había conmocionado a la intelectualidad nacional al punto de aunar a poetas, intelectuales, docentes de diversas partes del país para exigir que se le libere. Así, cuando se excarcela

al poeta, el hecho es noticia nacional. Por ello, a manera de primicia, el diario *La Crónica* de Lima obtiene la declaración de Vallejo, la cual es publicada con el título «La prisión de César Vallejo en la cárcel de Trujillo. Explica las causas de su prisión». Dice el poeta, ya instalado en Lima:

Me encuentro excarcelado desde el 26 de febrero último. El Tribunal Correccional decretó que no había lugar a juicio contra mí por el delito de incendio, y, sí, por otros de menor gravedad cuya pena de arresto mayor ya había sufrido a tiempo que se libraba este auto.

Soy totalmente extraño a los salvajes sucesos acaecidos en agosto en Santiago de Chuco; mi conciencia y la vindicta pública lo proclaman. Se me acusó, con plena certidumbre de que se me calumniaba infamemente, y, solo por ciertos resquemores y venganzas de política provinciana de que son víctimas ahora algunos hermanos míos residentes en el norte. La Corte de Trujillo comisionó para levantar el sumario respectivo a un juez *ad hoc*, llamado Elías Iturri, quien suplantó escandalosamente la instrucción, cometiendo todo género de legicidios para cumplir con venal compromiso contraído anteriormente comprometiendo en el juicio a los vecinos más notables del lugar y, muy en especial, a mí.

Iturri ha tenido y tiene para escuchar su actuación un buen padrino en el seno del Tribunal Correccional, y, así es como se explica, que esa instrucción haya sido aprobada contra todo derecho y toda conciencia. Yo la afirmo y sostengo en todo terreno. ¡La justicia que se hace en provincia es tal que San Francisco de Asís no saldría bien librado de ella, pues allí, todas las instituciones, posiblemente, son inmorales y pervertidas y los abogadillos se enjundian el estómago y la levita, amparados por la impunidad!

El juicio que sigo ha venido a la Suprema en apelación. Espero que este alto cuerpo de justicia anulará toda esa instrucción ilegal declarándome completamente ajeno a todos esos salvajismos

perpetrados en Santiago de Chuco, graves o leves. El Tribunal de Trujillo, al suponerme partícipe de estos últimos, pretende justificarse ante el público por haberme mantenido tanto tiempo arbitrariamente encarcelado, y al mismo tiempo corroborar lo cometido por su juez: una escaramuza muy jurídica y muy criolla (Vallejo, 1984, t. 1, pp. 37-38)³.

Si no fuera un descargo hecho y publicado en el referido diario, podríamos tomar el texto citado como uno de los documentos que Vallejo redacta para defenderse de las acusaciones que le hacen, incluso, tras ser liberado.

En este punto, tenemos los elementos explicativos necesarios para comprender por qué Vallejo, en todos sus escritos, se refiere al código de 1920. No es solo porque es el que había entrado en vigencia tras desplazar al «vetusto Código de enjuiciamientos en materia Criminal de 1863» (Távora, 2021, p. XV). Intuimos que lo que Vallejo ha escenificado mediante la sistemática alusión, folio tras folio, al código de 1920 es la crítica hacia el superviviente sistema procesal inquisitivo en cuya telaraña fue atrapado.

El historiador del derecho Carlos Ramos Núñez (2015) explica que, en el Perú, el sistema inquisitivo se caracterizó por no tener una clara distribución de las funciones de todos los implicados en la gestión judicial, la imparcialidad judicial casi no existía y, por ello, primaba la presunción de culpabilidad del acusado; ciertamente, era una práctica autoritarista que concebía la justicia como castigo y que podía resolver un caso solo con la evaluación de los escritos de cada expediente (el plenario y el sumario), sin necesidad de dialogar con el acusado; es

3 Descargo de Vallejo publicado originalmente en el diario *La Crónica* (Lima, 8 de mayo de 1921, p. 2).

decir, sin recabar un elemento de convicción para emitir una sentencia; sumado a ello, fue un sistema procesal donde el acusado (inocente o culpable) debía permanecer encarcelado todo el tiempo que durara el proceso de tramitación, que podía demorar meses o años; recién luego de ello, se podía declarar su inocencia o su culpabilidad (pp. 84-86). Siguiendo esta caracterización del sistema inquisitivo, nos atreveríamos a decir que, en el caso de Vallejo, aquel código de enjuiciamiento se le aplicó con extrema eficiencia: no solo porque, a pesar de todos aquellos factores anómalos, el proceso siguió su curso, sino sobre todo porque se le mantuvo en la cárcel pese a que no fue declarado culpable.

Recordemos que, desde el primer documento que Vallejo redacta en la cárcel hasta el último de sus escritos de defensa ya fuera de la prisión, insistirá en el cuestionamiento de las falencias y las contradicciones del sistema inquisitivo; y, al hacerlo, siempre será oponiendo el anómalo desarrollo de su caso en función de cómo debió procesársele según el Código de Procedimientos en Materia Criminal. ¿Pero por qué remite a esta normativa y no a otra (el Código de Enjuiciamientos en Materia Criminal de 1863)? Refiriéndose al código de 1920, elaborado por el jurista, historiador y sociólogo Mariano H. Cornejo, los especialistas destacan que con dicha normativa se iniciaba una etapa de modernización en materia de procesos judiciales toda vez que sus contribuciones recondujeron el modo de gestionar la justicia. Entre estas vueltas de tuerca, se destacan la instauración de la audiencia pública o juicio oral para los procesos criminales, el fallo por tribunales correccionales que debían proceder en audiencia pública y con debates orales, y, para las sentencias, solo podía interponerse recurso de nulidad ante la Corte Suprema.

El protagonismo que se le otorga a la palabra hablada es evidente, pues se pasó de la práctica procesal centrada en los documentos del expediente a una donde el uso de la palabra es fundamental para el acto procesal, la acusación y la defensa. Entiéndase que no se elimina el expediente, más bien se le complementa. Así:

La instrucción debía dar conciencia clara del hecho y de sus circunstancias, el juez instructor (antes de la reforma se le llamaba juez del crimen) no la extendería más allá de lo necesario para reunir los elementos por medio de los cuales sería posible el debate oral, al que correspondía dejar conciencia plena en el Tribunal de los hechos que se juzgaran. Esta era una novedad: antes no existía el debate oral. Una vez que la instrucción había sido elevada al Tribunal Correccional, el juicio debía ser oral y público (Ramos Núñez, 2015, p. 85).

Comprendemos que cuando Vallejo se remite a los numerales de este sistema de códigos, solicitando que su caso y el de los demás acusados se evalúen en función de estos, lo que está haciendo no solo es exigir su libertad, sino también que el proceso de gestionar y producir justicia se realice con los insumos procedimentales que provee una visión moderna de la justicia.

REFERENCIAS

- Espejo, J. (1989). *César Vallejo: itinerario del hombre, 1892-1923*. Seglusa Editores.
- Flores, G. (2021). El *Expediente Vallejo*: una aproximación desde la crítica genética. En G. Flores y F. Távara (dirs), *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo. t. 1*. (pp. XXXI-LIV). Fondo Editorial del Poder Judicial del Perú.

- Flores, G. y Távara, F. (dirs.) (2021). *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo*. 3t. Fondo Editorial del Poder Judicial.
- Hart, S. (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Editorial Cátedra Vallejo.
- Orrego, A. (1989). *Mi encuentro con César Vallejo*. Tercer Mundo.
- Patrón, G. (1992). *El proceso Vallejo*. Universidad Nacional de Trujillo.
- Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Gredos.
- Ramos, C. (2015). *Ley y justicia en el Oncenio de Leguía*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/173147/Ley%20y%20justicia%20en%20el%20Oncenio%20de%20Leguia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Távara, F. (2021). El proceso judicial de César Vallejo. En G. Flores Heredia y F. Távara Córdova (dirs.), *Expediente Vallejo. Proceso penal seguido contra el poeta César Vallejo. Tomo 1* (pp. XIII-XXX). Fondo Editorial del Poder Judicial.
- Távara, F. (2022). Derecho y literatura: a propósito de Enrique López Albújar y César Vallejo. *Ius Inkarri*, 11(11), 201-223. <https://doi.org/10.31381/iusinkarri.v10n10.4646>
- Vallejo, C. (1984). *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. Universidad Nacional Autónoma de México.



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, 329-338

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5323

César Vallejo y la escenificación de las ideologías: hacia una nueva estética de lo real¹

César Vallejo and the staging of ideologies: towards a new aesthetics of reality

ANTONIO MERINO

Centro Internacional de Estudios Vallejanos

(La Habana, Cuba-Bordeaux, Francia)

antoniomerino58@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6715-726X>



RESUMEN

El universo vallejiano, en el que se incluye biografía, obras, crítica literaria, estudios, ediciones y publicaciones, es complejo y contradictorio. Cuando hablamos, por ejemplo, de sus primeras lecturas o incursiones en las obras de Vallejo, como es el caso de *El romanticismo en la poesía castellana* (1915), se está definiendo una metodología de trabajo que recorre todo el viejo discurso del positivismo de Comte, S. Mill o de H. Taine, reforzado por las lecturas de Schlegel, Le Bonn, Menéndez Pidal,

1 Este texto está basado en la edición crítica y facsimilar del *Teatro completo* de César Vallejo, a cargo de Antonio Merino, en editorial Akal, 2022.

Dante, Petrarca, Byron y Schiller, que cimientan su conocimiento de la realidad literaria y que, con los años, le abrirá las puertas hacia un nuevo «vanguardismo» no exento de caídas formales.

Palabras clave: representación; teatralidad política; estética; crisis; tendencias; compromiso ético.

Términos de indización: teatro; estética; ética (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

César Vallejo's universe, which includes biography, works, literary criticism, studies, editions, and publications, is complex and contradictory. When we speak, for example, of his first readings or incursions into Vallejo's works, as in the case of *El romanticismo en la poesía castellana* (1915), we are defining a working methodology that runs through the old positivist discourse of Comte, S. Mill or H. Taine, reinforced by the readings of Schlegel, Le Bonn, Menéndez Pidal, Dante, Petrarca, Byron and Schiller, which cemented his knowledge of literary reality and which, over the years, would open the doors to a new «avant-gardism» which proved to be not exempt from some infelicities of form.

Key words: representation; political theatricality; aesthetics; crisis; trends; ethical commitment.

Indexing terms: theatre; aesthetics; ethics (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 07/11/2022

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.

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)
stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)
dominic.moran@chch.ox.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

A la memoria de mi «hermano grande», James Higgins.

Desde 1915 hasta 1923, con su salida del Perú, César Vallejo concibe el teatro con cierto distanciamiento literario y son pocas sus incursiones en este terreno, si nos atenemos a las valoraciones que lleva a cabo sobre obras como *Don Juan Tenorio* o *El puñal del godó*, de José Zorrilla (1817-1893) en su tesis de grado *El romanticismo en la poesía castellana* (1915). Además, podemos resaltar su asistencia a las representaciones que llevaban a cabo grupos y compañías tanto en Trujillo como en Lima, Arequipa, Cusco o Cajamarca. La compañía de comedia que fundó la actriz Amalia de Isaura y el grupo Los Luises, por ejemplo, fueron referentes en la juventud del poeta, así como también del entorno de *El Norte*, que eran aficionados a todo tipo de zarzuelas y de operetas cuyos libretos se intercambiaban junto a las revistas llegadas desde España, donde aparecían obras de Dostoievski, Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio, etc.

También es cierto que Vallejo asistía a las actividades de Vitarte, a las afueras de Lima, que con los años se convertiría en el mayor conglomerado textil del país; y que incluso participó como manifestante en las primeras huelgas reivindicativas, exigiendo la derogación de las 16 horas y la mejora de las condiciones de extrema pobreza de sus habitantes. Allí se familiarizó con las funciones del *Teatro obrero 9 de enero* y de las fiestas

populares recreadas por las familias de los trabajadores. Años más tarde, estas experiencias quedarían plasmadas en sus obras teatrales, como el «Cuadro VI» de *Colacho hermanos* y *Lock-out*.

Desde 1924, ya instalado en París, hasta 1931, Vallejo escribe poco más de 21 artículos relacionados con el teatro en distintas revistas y periódicos, sobre todo de Lima y de Trujillo, como *Mundial*, *Variedades*, *El Norte* y *El Comercio*. Además, sus impresiones y notas teatrales también se plasmarán en ensayos, como *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*, y en sus libros de viajes, como *Rusia en 1931* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*.

Los artículos, tal y como los expone Vallejo (1987b), representan una toma de conciencia ante la crisis global del continente europeo, donde autores como B. Shaw, J. Cocteau, O. White, J. Romain, J. Giraudoux o Bruckner pasean sus obras desde un naturalismo intelectualizado y nihilista hasta un «barato efectismo, de pedantería universitaria y de desorientación ideológica» (p. 421), como expresase el poeta en «Últimas novedades teatrales de París» en *El Comercio*, el 15 de junio de 1930. A veces nos preguntamos si Vallejo era un adelantado a su tiempo, porque estas palabras bien podrían sostener buena parte de la literatura de nuestros días.

Antes de 1925, el conocimiento de Vallejo sobre el teatro europeo, por ejemplo, se centraba en las exhibiciones del Teatro Pitoëf con las representaciones de las obras de los ya «clásicos» Ibsen, Chéjov, Strindberg, Tolstoi, etc., o sus frecuentes visitas al estudio de los Campos Elíseos. Será a partir de 1928, antes de su primer viaje a la URSS (en octubre), cuando logra ver las representaciones del teatro ruso más comprometido, el de Vladimir Kirshon y el de Alexander Granovsky, fundador del Teatro Judío de Cámara.

Vallejo, como se puede leer en sus artículos y crónicas, se desempeñó bastante bien como observador atento a las vicisitudes, corrientes y teorías que se estaban desarrollando desde todo tipo de «ismo»: naturalismo, impresionismo, cubismo, expresionismo, surrealismo, futurismo, aunque no todos alentaron la misma fortuna.

No obstante, durante esos años, y sobre todo desde sus viajes a la URSS, en Vallejo se produce una constante reorganización de postulados, en los que es fácil encontrar una defensa del teatro realista, así como un acercamiento marcadamente político e ideológico al constructivismo. Esto es importante porque tanto Tairov como Meyerhold, alumno aventajado de Stanislavski, entran en escena para reelaborar todo el argumentario del teatro del siglo XIX, y con ello construir un sólido andamiaje donde el trabajo del actor se define a través de plataformas, puentes y ruedas ensambladas, para dar origen a una sensación de movimiento y transformación del espacio escénico. Estamos ante uno de los conceptos más importantes de la cultura representativa de todo el siglo XX: la «biomecánica».

Este concepto, que se enlaza con una determinada concepción del teatro griego, la comedia del arte y el teatro oriental, tan de moda en los salones de París y Berlín², llegó a ser uno de los pilares de la estructura cultural creada por Meyerhold en el famoso Instituto Central del Trabajo (CIT), convertido, como pudo comprobar el propio Vallejo durante su primer viaje a la URSS (1928), en el mayor «escaparate» de propaganda cultural durante los años posteriores a la revolución, no solo en cuanto a su valoración política, sino también por su incursión en la industria, en la obra pública, en la arquitectura e incluso en la moda

2 Véase el artículo «El año teatral en Europa», publicado el 14 de septiembre de 1928 en *Mundial* (Vallejo, 1987a).

de la época. La producción industrial del CIT fue enorme, ya que trabajó en comunicación visual, fotocomposición, fotografía, carteles y dibujos para los escenarios, arquitectura de interiores, diseño textil y vestuario, donde se juntaban artistas como Malévich, Rodchenko, Popova, Picasso, Braque o Matisse.

Un dato bastante elocuente del trabajo desarrollado durante esos años lo constituye la figura de Varvara Sthepánova (1894-1958), compañera de A. Rodchenko. Consciente de lo que significaban los deportes para las masas trabajadoras, como estímulo de la actividad patriótica, diseñó ropa deportiva y camisetas para los equipos de la industria ferroviaria y del metal, creando una floreciente industria del diseño que, años más tarde, Adolf Dassler, industrial nazi proveedor de la industria bélica alemana, pondría en marcha con el nombre de Adidas (1949).

También es cierto que durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, se produjeron distintas rupturas en los discursos teóricos y en su práctica teatral. Autores como Ibsen, Shaw o Pirandello sufrieron ese proceso de cambio al trasladar su teatro naturalista y moralizante hacia compromisos ambiguos pero más apegados a la realidad política y social del momento histórico.

Vallejo, atento siempre al devenir de ese nuevo mundo que representa el arte soviético, verá en obras como *El brillo de los metales*, de Vladimir Kirshon, un espacio abierto al desarrollo de su estética teatral, tal y como pretenderá llevar a cabo en obras de un marcado carácter político como *Lock-out*, donde los eventos sociales abstractos o marginales dan paso a los acontecimientos de la calle, de los seres que viven bajo la alienación económica: «El espectador visita diferentes lugares y recorre calles y ambientes, en una perspectiva que cambia y se continúa lógica y naturalmente, sin trucos ni zurcidos espaciales» (Vallejo, 1960, p. 73), es decir, lo mismo que ya estaban operando autores como

Piscator, Schüler o el joven B. Brecht desde Alemania, bajo la idea de que «la idea fundamental de toda acción teatral reside en [...] [su] elevación al plano político, social y económico» (Piscator, citado en Ballón, 1979, p. 19, nota 15). Vallejo entiende, y así lo oficializa tanto en *Lock-out* como en *Entre las dos orillas corre el río*, que en la actualización del lenguaje político las palabras se integran en el discurso de la dialéctica social. Es lo que Karl Jaspers (1960) llamaba «criptografía metafísica».

No olvidemos que *Lock-out* representa un eslabón más en el contexto mundial de crisis vivido en los años treinta, desde París (donde se desarrolla la acción) hasta el Perú, elaborando una parábola invertida en la que Vallejo traslada algunos elementos de este argumentario desde su experiencia personal vivida en Vitarte, durante las manifestaciones en las que exigía la jornada de ocho horas en las minas de Quiruvilca o en la hacienda azucarera Roma, donde quedó impresionado por las condiciones de vida que llevaban los cerca de 4000 peones que allí trabajaban.

Esa parábola tiene una dimensión mundial, donde las fronteras se rompen ante «la unidad del proletariado». Lo mismo ocurrirá con *La piedra cansada*, mediante la parábola incaica que regresa al pasado desde la realidad peruana. Estos son movimientos de diacronía y de ucronía, con la utilización de arcaísmos, vocablos y giros populares procedentes del quechua, que le sirven para trabajar con los personajes de forma didáctica.

Con la perspectiva que nos ofrece el tiempo, desde un análisis histórico, social y cultural de la sociedad europea de entreguerras, resulta un tanto inverosímil que Vallejo, haciendo voluntad de una necesidad real, del día a día, pudiera lograr la representación de alguna de sus obras. A pesar de las gestiones llevadas a cabo junto a Federico García Lorca, Fernando Ibáñez, o Pablo Abril ante Louis Jouvet, productor de *La comedia de los Campos*

Elíseos, obras como *Mampar*, *Entre las dos orillas corre el río* o *Lock-out* quedaron fuera del ámbito de recepción. Y esto es así por tres condicionantes clave: i) las obras que presenta Vallejo siguen siendo proyectos inacabados, «carecen» de lo que el propio Jovet le comentaría en carta fechada el 2 de septiembre de 1930: estructura poco sólida, no tienen la unidad necesaria para abordar escenas demasiado largas, dificultad en la factura de los personajes, entre otras observaciones; ii) por otra parte, Vallejo no calculó bien la propia ambigüedad del destinatario, que nada tenía que ver con ese público que surge desde la incipiente República de los Soviets; y lo que sería más importante: iii) sus obras representaban una estética teatral nueva, con un claro componente político e ideológico, por lo cual resultaba difícil que encuentre financiación privada.

Al final, cuando ya había compuesto obras como *Lock-out*, *Les Taupes* o *Moscú contra Moscú*, Vallejo tendrá bastante más claro cuál será su papel y cómo trasladará sus teorías al diálogo de las corrientes más activas de la época. Sin duda, señala el poeta en «Notas sobre una nueva estética teatral» (1934), «hay que escribir un texto diferente de las piezas que he escrito hasta aquí. Un texto nuevo, concebido según esta nueva concepción teatral. Las piezas que tengo no van en ese sentido» (en Podestá, 1985, p. 72).

No estamos muy seguros de si, dentro de esa categorización, se encuentren obras como *El sueño de una noche de primavera* o *Dressing-room* (ambas escritas entre 1932 y 1937), ya que las seguimos viendo como ideas, proyectos inacabados que Vallejo desarrolla sobre obras montadas con el único interés de ver su efecto al confrontar personajes en la vida real. No obstante, sí podemos entender su idea central de descomponer el teatro de su época en escenas, actos, cuadros, entre actos —sus elementos más simples—, para después recomponer el conjunto de una

manera totalmente diferente: ordenarlos, cortarlos, hacerlos alternar y encadenar (engranar) con otro sentido estético. Es decir, quería hacer exactamente la misma operación que estaba llevando a cabo con su *Poesía póstuma* en esos mismos años, donde el «asalto al lenguaje» o la génesis del «habla plural» se convierten en los herederos de su universalidad y trazan un nuevo giro hacia la estética del *Instituto central del trabajo*.

Desde su *Taller*, a la manera de los constructivistas, Vallejo pule, cambia, tacha, desordena, fija textos, por lo que nada se puede ofrecer como obras definitivas, ya que, además, estas se dieron a conocer después de su muerte bajo condiciones que todos ya conocemos. En sus «Notas sobre una estética teatral», entregada a la nueva estética del trabajo, Vallejo escribe y se emociona con la perspectiva de un mundo nuevo, de un sueño nuevo. En Vallejo, las contradicciones no se esconden; él es a la vez suma y resultado de sus actos y de su obra. No improvisa, no siente la necesidad ni la necesidad de los arribistas que esgrimen la crítica con los argumentos ideológicos de una casta de empoderados.

Resulta imposible estudiar la vida y la obra de César Vallejo alejados de su visión del mundo. No podemos seguir alimentando la imagen del «mesías redentor», de la «cosmogonía evangélica», de la «presencia del componente divino», porque entonces seguiremos hablando, desde los cenáculos académicos, de un Vallejo «ramplón» y «pedestre», sin darnos cuenta de que su obra camina a contracorriente y en contra de la economía académica. Es más, si sacamos a Vallejo de esa estulticia que venimos soportando, no tendríamos que escuchar bochornosos discursos negacionistas sobre su ideología, de su visión del mundo, ni tener que reprochar a su mujer, Georgette de Vallejo, las supuestas «arbitrariedades» a la hora de presentar su obra póstuma. Resulta indecente hablar, durante más de cuarenta años, de una mujer con el menosprecio y la burla a la que se le ha sometido hasta

el mismo día de su fallecimiento, cuando en realidad sus únicos «delitos» fueron haber nacido mujer en un tiempo mezquino, y ser extranjera a los ojos de quienes le negarían su respeto y sus derechos.

REFERENCIAS

- Ballón, E. (1979). La escritura escénica de Vallejo. En C. Vallejo, *Teatro completo. Tomo I* (pp. 9-25). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Jaspers, K. (1960). *Esencia y formas de lo trágico*. Sur.
- Jouvet, L. (1930, 2 de septiembre). [Carta dirigida a César Vallejo sobre su pieza teatral *Mampar*]. Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carta_de_Louis_Jouvet_a_C%C3%A9sar_Vallejo.pdf
- Podestá, G. (1985). *César Vallejo: su estética teatral*. Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- Vallejo, C. (1960). Influencia del Vesubio en Mussolini. En *Artículos olvidados* (pp. 70-73). Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura.
- Vallejo, C. (1987a). El año teatral en Europa. En J. Puccinelli (comp.), *César Vallejo desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)* (pp. 302-304). Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, C. (1987b). Últimas novedades teatrales en París. En J. Puccinelli (comp.), *César Vallejo desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)* (pp. 319-321). Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, C. (2022). *Teatro completo* (edición de A. Merino). Akal.



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, 339-353

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5322

César Vallejo: el compromiso sociopolítico del intelectual revolucionario

César Vallejo: the socio-political commitment of a revolutionary intellectual

MIGUEL PACHAS ALMEYDA

Investigador independiente

(Lima, Perú)

almeyda560@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7009-096X>



RESUMEN

En los últimos años ha aumentado extraordinariamente el interés por conocer los detalles biográficos y la producción poética de César Vallejo, tanto en el Perú como en el extranjero. Y este interés no solamente se produce en los ámbitos académicos, sino entre los lectores en general, incluyendo a personas mayores, adolescentes y niños. ¿Qué aspectos de la vida del poeta llaman la atención de los lectores en pleno siglo XXI? ¿Cuáles son los poemas más leídos actualmente? ¿Cómo se explica la vigencia de la obra poética, narrativa, ensayística y teatral en momentos

en que el mundo vive una etapa de pos-COVID-19? En la presente investigación, trataremos de responder las interrogantes planteadas y sustentaremos por qué César Vallejo es un poeta universal.

Palabras clave: César Vallejo; trascendencia; compromiso social; vigencia.

Términos de indización: análisis literario; biografía (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

In recent years, interest in the biographical details and poetic production of César Vallejo has increased dramatically, both in Peru and abroad. And this interest is not only in academic circles but among the general readership, including the elderly, adolescents, and children. What aspects of the poet's life catch the attention of readers in the XXI century? What are the most read poems today? How can we explain the validity of his poetic, narrative, essayistic, and theatrical work at a time when the world is living in a post-COVID-19 period? In this research, we will try to answer these questions. And, finally, we will argue why César Vallejo is a universal poet.

Key words: César Vallejo; transcendence; social commitment; validity.

Indexing terms: literary analysis; biographies (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 24/10/2022

Revisado: 19/11/2022

Aceptado: 26/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

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

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)
stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)
dominic.moran@chch.ox.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

«En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte».
César Vallejo, *Poemas humanos*

César Vallejo, el poeta, el escritor en todo el sentido de la palabra, murió el 15 de abril de 1938 en París y, a partir de esa fecha, se escribió su leyenda. Cuando su obra, fundamentalmente su poesía, se hizo conocida en muchas partes del mundo y concitó un interés, por no decir asombro, entre los intelectuales, los poetas y los lectores en general, se iniciaron los estudios sobre su legado, los cuales, a la fecha, son simplemente incalculables. Era la época en que se privilegiaba más la obra que la biografía del autor.

No obstante, y a pesar de todo, algunos estudiosos empezaron a interesarse en conocer la vida de ese gran poeta que escribía con términos sencillos y, a veces, complejos, pero siempre con una alta sensibilidad que remecía la más íntima naturaleza humana. Fue Georgette, su querida esposa, quien difundió datos biográficos importantes cuando publicó *Poemas humanos* en 1939. Posteriormente, escribió diversos apuntes biográficos y en 1978 publicó *Vallejo, allá ellos, allá ellos, allá ellos*, una obra que precisaba de manera contundente muchos aspectos de la vida del autor de *Trilce*.

Si bien en 1949, el escritor francés André Coyné publicó «Apuntes biográficos de César Vallejo» en la revista limeña *Mar del Sur* y el español Luis Monguió entregó *César Vallejo. Vida y Obra* (1952), los trabajos biográficos más importantes fueron los de Juan Espejo Asturrizaga, con su obra *César Vallejo. Itinerario del hombre* (1965), que trata de la vida del poeta en Perú; George Lambie, con *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil española* (1993); y Juan Domingo Córdoba, con *César Vallejo del Perú profundo y sacrificado* (1995), una obra que nos informa de los mejores y los peores momentos que pasó el vate en la Ciudad Luz. No obstante, todavía no se había escrito una biografía completa sobre el autor de *Los heraldos negros*. Recién en el 2013, en Gran Bretaña, el destacado estudioso inglés Stephen Hart publicó *César Vallejo. A Literary Biography*, una importante obra que fue traducida al año siguiente en español y publicada en Lima, la capital del Perú. Cinco años después, tuve el honor de sacar a la luz *¡Yo que tan solo he nacido! (Una biografía de César Vallejo)*.

Tal como podemos apreciar, después de la muerte del poeta, se requirió nada menos que ocho décadas de múltiples y valiosas investigaciones, realizadas por diversos estudiosos nacionales y extranjeros, para que se escriba una biografía completa o más detallada sobre su trajinada existencia.

Es así como el vate nacido en Santiago de Chuco pasó a la inmortalidad. Si hay algo que quiero destacar entre los diferentes aspectos del poeta, es uno referente a su biografía, el cual llama la atención de los lectores en pleno siglo XXI: me refiero a que Vallejo vivió como un poeta y afrontó con valentía su papel como escritor. Nadie como él asumió el sacerdocio de la poesía y lo hizo, tal como lo advirtiera José Carlos Mariátegui (1970), dejando desnudos sus pies para conocer de cerca la pobreza, «la dureza y la crueldad de su camino» (p. 316). Podríamos decir

que Vallejo tuvo que sufrir todas las carencias materiales y los embates de las maldades humanas para escribir una honda y sentida poesía que nos habla, precisamente, de esa condición humana. En ese sentido, considero que su noble misión tuvo como objetivo la formación de un hombre más humano, sensible y solidario, valor que se está perdiendo inexorablemente ante la actual deshumanización a ultranza, la supremacía del individualismo y la más cruda competencia entre los seres humanos, principios que practica y defiende el sistema capitalista.

Fue, como dijo Abraham Valdelomar, un poeta «en la más noble acepción de la palabra», que iba a sufrir irremediablemente por los dolores que causan «los caninos de la envidia» y, además, lo asaltarían «los dardos de la incomprensión» de parte de aquellos que defendían la tradición literaria (Espejo, 1965, pp. 223-224). Admirablemente, vivió como un vate a quien le gustaba plasmar sus más caras vivencias en versos insondables. En este sentido, Vallejo es un poeta eminentemente autobiográfico.

Con la publicación de *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922) dio muestras de una poesía original. Si la publicación de su primera obra poética le trajo reconocimientos porque en sus versos habló de la terrible situación que vivía la humanidad en pleno siglo XX, con *Trilce* fue víctima de la incomprensión y sufrió burlas. Asombrosa fue la posición que adoptó en estas difíciles circunstancias y afirmó que no solamente asumía la responsabilidad de la estética de su obra tríllica, a la que consideró «su mayor cosecha artística», sino que con ella alcanzaba algo fundamental en un poeta de su estirpe: la libertad poética (Orrego, 1989, pp. 80-81). Pasados los años, ya en Europa, expresó estas sabias palabras cuando se refirió a su polémica obra: «Siempre gusté de no discutirme ni explicarme, pues creo

que hay cosas o momentos en la vida de las cosas que únicamente el tiempo revela y define» (Vallejo, 1987, p. 75). El tiempo le dio la razón, porque hoy *Trilce* es considerada una obra cumbre de la vanguardia poética en lengua española.

En este sentido, César Vallejo es actualmente el poeta más estudiado en el mundo y su mensaje sobrevive a través de los años. Grandes hombres de letras, como Antenor Orrego, José Carlos Mariátegui, Abraham Valdelomar, Mario Benedetti, Antonio Gamoneda, Thomas Merton y Mario Vargas Llosa, han señalado la trascendencia de su poesía en los últimos tiempos. Incluso, el autor de *Conversación en La Catedral* ha afirmado que Vallejo tuvo los méritos suficientes para obtener el Premio Nobel de Literatura (SocialNetSol, 2011).

Empero, ¿qué valor tenía la poesía para César Vallejo? Planteó que la poesía era «tono», «oración verbal de la vida» y que podría considerarse nueva si tenía como ingrediente fundamental a la sensibilidad. También afirmó que un poema era «una entidad vital», orgánica como cualquier ser vivo sobre la tierra, y aseguró que si se le quitaba un verso, una palabra o un simple signo ortográfico, el poema «moría» indefectiblemente (Vallejo, 1973a, p. 62).

Como gran poeta original, abogaba por una absoluta libertad en la creación poética y sostenía que la gramática no tenía razón de ser en la poesía. Incluso propuso que cada poeta podía forjar su propia gramática, su sintaxis, su prosodia y su semántica (Vallejo, 1973a, p. 64). Asimismo, creía que la poesía solamente debía leerse en su propio idioma, ya que al traducirse perdía la «universalidad de su emoción». En este sentido, mantenía la esperanza de que en un día no tan lejano, cuando el mundo se rija bajo el modelo de una sociedad socialista, la poesía podría leerse como una lengua única y universal.

En síntesis, más allá de las formas o las técnicas, sustentaba que la poesía debía tener necesariamente como centro a la sensibilidad en lugar de la razón. De ahí que Valdelomar llegó a calificarlo como «el poeta de la ternura»; Benedetti lo ubicó en una cima como un «paradigma humano» y Thomas Merton señaló que la traducción de sus versos era «un proyecto de muy grande y urgente importancia para toda la raza humana» (Pachas, 2008, p. 34).

En cuanto al rol del poeta en la sociedad, tenía una marcada posición al respecto. Afirmaba que debía escribir sus obras «creando nebulosas sentimentales, vagos protoplasmas, inquietudes constructivas de justicia y bienestar social» (Vallejo, 1973a, p. 45). Estaba plenamente convencido de que mientras más personal era la sensibilidad del poeta, su obra sería «más universal y colectiva» (p. 64). A su criterio, un vate no podría ser «insensible [ante] la tragedia obrera» (Vallejo, 1973b, p. 75); advertía que se debía tener muchísimo «cuidado con la substancia humana de la poesía» (p. 97) y se debía «atender a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón» (p. 74).

Otro aspecto que llama la atención es que fue un escritor e intelectual comprometido con los intereses del pueblo y, desde su posición política marxista heterodoxa, escribió *El Tungsteno*, *Paco Yunque*, *Rusia en 1931*, *Lock Out*, *Los hermanos Colachos*, *El arte y la revolución*, etc., con el objetivo de lograr un cambio en la conciencia de los hombres, pues buscaba que aprendan a defender sus derechos inalienables. Fue, sin duda, un artista consecuente con sus ideales. Luego de sufrir persecución por sus ideas políticas, fue desterrado de Francia a fines de 1930 y en la ciudad madrileña vivió uno de sus años de mayor compromiso político y producción literaria. Años después, cuando las autoridades peruanas condicionaron su regreso al Perú a cambio de que no se dedique a las actividades políticas, él

prefirió mantener su posición y nunca más regresó a su «Perú al pie del orbe», como escribió en su poema «Telúrica y magnética» (Vallejo, 2002, p. 462).

Fue uno de nuestros intelectuales más sobresalientes del siglo XX; apoyándose en su concepción eminentemente vanguardista, examinó con espíritu crítico los aspectos literarios y, desde una perspectiva marxista, analizó las cuestiones sociales, económicas y políticas de la época que le tocó vivir. Al igual que otros líderes intelectuales del siglo pasado, verbigracia, Lenin, Trotski, Gorki, Chéjov, Malraux, Barbusse, Aragon, Neruda, Mariátegui, entre otros, tuvo que elegir entre pertenecer a la élite intelectual dominante o defender, por medio de sus obras, los más caros intereses de las grandes mayorías.

Empero, ¿de qué manera conceptuaba a un intelectual revolucionario? En *El arte y la revolución*, obra fundamental que traduce su pensamiento político, sostuvo, quizás tomando como referencia la famosa frase de Marx sobre la labor de los filósofos, que los intelectuales no solo debían interpretar la realidad, sino que en sus manos estaba la misión de transformarla. Basado en la dialéctica materialista de Marx, concebía que el intelectual debía escribir sus obras cargadas de una sensibilidad humana, las cuales tenían que ser reales y no abstractas, así que no debían provenir del «ingenio de bufete». Entre 1928 y 1929, cuando viajó a la Unión Soviética para conocer de cerca el avance del socialismo en aquel país, seguro de su liderazgo como intelectual en su experiencia parisina, propuso que todo intelectual debía serlo no solamente como autor de una doctrina, es decir, en el aspecto teórico, sino en la práctica, en la vida cotidiana. De ahí que resumió su propuesta con estas palabras: «El tipo perfecto del intelectual revolucionario, es el del hombre que lucha escribiendo y militando, simultáneamente» (Vallejo, 1973a, p. 15).

No obstante, actualmente es más conocido y valorado como poeta que como un escritor marxista comprometido con la causa del pueblo. Algunos estudiosos analizan y reconocen sus cualidades de poeta innovador, mientras otros rastrean las posibles influencias que habrían marcado su honda poesía. Precisamente, hoy su poesía ha calado profundamente en los lectores de todas las edades; por ejemplo, en las escuelas, los estudiantes buscan sentir sus versos porque son profundamente existenciales y, por lo general, declaman «Los heraldos negros», «Los dados eternos», «Ágape», «A mi hermano Miguel», «Espergesia», «Los pasos lejanos» y «El pan nuestro» de *Los heraldos negros*, así como los poemas «I», «XVIII», «XXIII», «LXI», «LXV», «LXXV» de *Trilce*; «Piedra negra sobre una piedra blanca», «Fue domingo en las claras orejas de mi burro», «Considerando en frío, imparcialmente», «Telúrica y magnética», «Parado en una piedra», «Los nueve monstruos», «Palmas y guitarra», «Ello es que el lugar donde me pongo» y «En suma, no poseo para expresar mi vida» de *Poemas humanos*; «Himno a los voluntarios de la República», «Solía escribir con su dedo grande en el aire» y «Masa» de *España, aparta de mí este cáliz*, su último poemario.

¿Y cómo se explica la vigencia de la obra poética, narrativa, ensayística y teatral vallejana en momentos en que el mundo vive una etapa de post-COVID-19? Consideramos que la obra poética de Vallejo se mantiene vigente porque, luego de ser testigos de la más cruda realidad en la pandemia (un creciente individualismo y el negocio de la salud, que mostró el verdadero rostro del neoliberalismo capitalista), fue urgente leer sus versos para recuperar nuestra sensibilidad y practicar la solidaridad con nuestros congéneres. Pensamos, además, que su mensaje poético trasciende, debido a que en el mundo se acrecienta el sufrimiento de los seres humanos por la injusticia, las desigualdades sociales y económicas, la corrupción, la discriminación y

la guerra que todavía nos azotan. En otras palabras, la voz del poeta sobrevive porque subsisten los más grandes problemas que tuvo la humanidad en el convulsionado siglo XX. Por otro lado, se mantiene vigente su obra narrativa, ensayística y teatral porque sus grandes ideales han permitido que las personas fortalezcan su actitud crítica, capacidad fundamental que posibilitará buscar cambios sustanciales en la sociedad actual.

De otro lado, me planteo la siguiente interrogante: ¿en qué se ha basado la crítica literaria internacional para ubicar a Vallejo en el más alto pedestal poético del siglo XX? Es obvio que se ha revisado y analizado la calidad poética de los vates más importantes de diversos países del mundo en aquel siglo, entre ellos los franceses Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, Paul Éluard, Anatole France, Tristan Tzara y Paul Valéry; los españoles Federico García Lorca, Rafael Alberti, Antonio Machado, Juan Larrea, Gerardo Diego y José Bergamín; el irlandés Samuel Beckett; los norteamericanos T. S. Eliot y Ezra Pound; los chilenos Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Vicente Huidobro; el argentino Jorge Luis Borges y el mexicano Octavio Paz, así que presumo que se llegó a la conclusión de que ninguno de los vates mencionados alcanzó a escribir una poesía cargada con tanta sensibilidad humana como la de Vallejo.

Ya desde la publicación de *Los heraldos negros*, Orrego, en su artículo «La gestación de un poeta», publicado el 6 de agosto de 1919 en *La Reforma*, dijo estas palabras fundamentales: «Para ser un gran poeta, para ser un poeta universal no le falta a Vallejo ninguno de los más altos, ni de los más raros dones naturales» (Vallejo, 1997, p. 286). Por su parte, David Sobrevilla (1994) afirmó que Vallejo fue un poeta nacional porque fue propietario de «una poesía de expresión propia» en la cual se encuentra el más puro sentimiento indígena, que nos permite reconocer «nuestras angustias en las suyas», y nos entregó

«formas lingüísticas novedosas»; además, subrayó que su universalidad radica en que, partiendo de nuestra historia, lenguaje y cultura, construyó un lenguaje universal que tiene elementos fundamentales del «expresionismo europeo [y] del conceptismo hispánico», además de otras corrientes literarias (p. 26).

Asimismo, Alberto Escobar consideró que la universalidad de Vallejo se halla en que fue capaz de reducir «el lenguaje verbal para crecer en él, concibiéndolo como elemento de enlace con el mundo poético», y aseguró que es allí donde se encuentra «la vía segura hacia lo universal» (Sobrevilla, 1994, p. 19). Por otro lado, el vallejólogo italiano Roberto Paoli se formuló la siguiente interrogante:

¿Por qué un poeta con unos comienzos tan vacilantes y desiguales (tales me parecen *Los heraldos negros* y los ejercicios anteriores), y siempre vastamente nebuloso a lo largo de toda su trayectoria, se ha convertido en uno de los más grandes del siglo y de la lengua, en opinión de la generalidad de los hispanohablantes? (citado en Sobrevilla, 1994, p. 21).

Concluyó que el lenguaje vallejiano es más que poético, en realidad «un fenómeno aparte, aislado, enorme, prodigioso, tal vez único en la miríada de expresiones líricas originales de nuestro siglo» (p. 21).

Siguiendo las acertadas conclusiones de Paoli, nosotros particularmente pensamos que la voz poética original de Vallejo se universaliza por dos motivos importantes: la sensibilidad y el uso del coloquialismo en su poesía. No queda duda de que sus versos, basados más en la sensibilidad que en la razón, como hemos establecido líneas arriba, tocaron las fibras más íntimas de los seres humanos. Su poesía retrotrajo la condición del hombre en pleno siglo XX, dejando de lado las posturas vanguardistas

cuyos versos hacían loas al progreso científico y tecnológico, verbigracia, a algunas máquinas como el avión, y la propuesta del surrealismo que hablaba de una poesía a partir de lo irracional y onírico, expresadas por medio del subconsciente. Gracias al coloquialismo, su poesía llega a nosotros con un lenguaje sencillo, como si nos hablara en forma personal; pero, a la vez, sus versos nos interpelan sobre la vida que estamos llevando y nos motivan a conservar la esperanza en un mundo mejor. No queda duda de que en esto residió la grandeza poética de Vallejo y eso explica de manera definitiva su universalidad.

Finalmente, a estas alturas, es necesario analizar y comprender su pensamiento filosófico, aspecto fundamental para conocer la complejidad de su ser como hombre y artista. En este sustrato visceral se encuentra la base de su existencia: una visión muy particular y, al mismo tiempo, universal, que fue cimentándose desde su niñez en una marcada religiosidad y un espíritu comunitario propio de su lugar de origen. Las experiencias que le tocó vivir en plena República Aristocrática en el Perú, los grandes sucesos ocurridos en el mundo (la Primera Guerra Mundial, el auge del capitalismo, el fascismo, el nazismo y la Guerra Civil española) determinaron sus constantes preocupaciones sobre el sufrimiento del hombre en la tierra, la idea de lo absurdo, la muerte, la existencia de Dios y su relación directa con los hombres.

Vallejo dejó constancia, en su poesía y sus ensayos, de la especial admiración que tuvo por varios filósofos; por ejemplo, Friedrich Nietzsche, quien sostenía que todo acto o proyecto humano está motivado por la voluntad de poder, la cual no es tan solo el poder sobre otros, sino sobre uno mismo, que es necesario para la creatividad, y propuso que el *Übermensch* o superhombre es la persona que ha alcanzado un estado de madurez espiritual y moral superior al del hombre común; Heráclito de Éfeso,

considerado el padre de la dialéctica; Erasmo de Róterdam, un filósofo humanista y teólogo cristiano neerlandés que creía que la virtud podía instalarse en este mundo; Baruch Spinoza, quien negó la existencia de un ser creador y afirmó que la misma naturaleza era Dios; Jean-Jacques Rousseau, aquel que concebía la democracia como un gobierno directo del pueblo; Ludwig Feuerbach, considerado el padre intelectual del humanismo ateo contemporáneo, también denominado ateísmo antropológico; Sócrates, el padre de la filosofía política y la ética, además de autor de la célebre frase «Solo sé que no sé nada»; Friedrich Hegel, cuya tesis tenía relación con la identidad del ser y el pensamiento, es decir, la comprensión del mundo real como manifestación de la idea, el concepto y el espíritu; Friedrich Engels y Karl Marx, creadores de la doctrina marxista, la teoría del comunismo científico y la filosofía del materialismo dialéctico e histórico.

En términos generales, Vallejo fue un hombre y artista preocupado por el ser y el destino del hombre. Tan lejos llegó su preocupación que un día sumamente nostálgico escribió este verso formidable: «Ello explica, en fin, esta lágrima que brindo por la dicha de los hombres». En el poema «Himno a los voluntarios de la República», afirmó: «¡Se amarán todos los hombres / y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes / y beberán en nombre / de vuestras gargantas infaustas!»; en «Batallas»: «para que el individuo sea un hombre / para que los señores sean hombres / para que todo el mundo sea un hombre, y para / que hasta los animales sean hombres»; finalmente, en el poema «Masa»: «Entonces, todos los hombres de la tierra / le rodearon; les vio al cadáver triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...» (Vallejo, 2019, pp. 370, 386, 402, 459, respectivamente).

En este sentido, se puede afirmar que Vallejo fue partidario de la filosofía humanista, una filosofía de la vida democrática y ética, que sostiene que los seres humanos tienen el derecho y la responsabilidad de dar sentido y forma a sus propias vidas. De este modo, su humanismo tiene como sustrato su inmensa fe religiosa y su concepción política marxista. He aquí la trascendencia de la vida y la obra de César Vallejo, el poeta peruano y universal que siempre nos exhorta a ser mejores seres humanos y luchar por una sociedad con justicia social y económica.

REFERENCIAS

- Espejo, J. (1965). *César Vallejo. Itinerario del hombre, 1892-1923*. Editorial Juan Mejía Baca.
- Mariátegui, J. C. (1970). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Librería Editorial Minerva.
- Orrego, A. (1989). *Mi encuentro con César Vallejo* (edición de L. Alva Castro). Tercer Mundo Editores.
- Pachas, M. (2008). *Georgette Vallejo al fin de la batalla*. Juan Gutemberg Editores Impresores.
- Sobrevilla, D. (1994). *César Vallejo. Poeta nacional y universal y otros trabajos vallejanos*. Amaru Editores.
- SocialNetSol (2011, 30 de septiembre). *Los Premios Nobeles de Literatura y el poeta César Vallejo*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=6_SIX-sVMi8
- Vallejo, C. (1973a). *El arte y la revolución*. Mosca Azul Editores. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000013.pdf
- Vallejo, C. (1973b). *Contra el secreto profesional*. Mosca Azul Editores. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2018/05/libro_000009.pdf

- Vallejo, C. (1987). *Desde Europa: crónicas y artículos (1923-1938)* (recopilación, prólogo, notas y documentación de J. Puccinelli). Fuente de Cultura Peruana. https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000001.pdf
- Vallejo, C. (1997). *Poesía completa. Tomo I* (edición, de R. Silva-Santisteban). Pontificia Universidad Católica del Perú. Edición del Rectorado.
- Vallejo, C. (2002). *Correspondencia completa* (edición de J. Cabel). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2019). *Todos los poemas. Tomo II*. (edición de R. González Vigil). Editorial Universitaria.

Presentación
IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
GLADYS FLORES HEREDIA

ARTÍCULOS SOBRE *TRILCE*

Presentación y representación
en *Trilce*: camino de casa entre
vanguardias
ALAN SMITH SOTO

Trilce, el deseo del acto
WILLIAM ROWE

Trilce o el instrumento forjado
GUSTAVO LESPADA

Los mapas de Vallejo en *Trilce*
MARGARITA DEL ROSARIO ANGLERÓ

Leer *Trilce* como leer *Rayuela*
ANTONIO GONZÁLEZ MONTES

Fábula del bruto libre: poesía,
sexualidad y procreación en *Trilce*.
Una nueva hipótesis sobre el nombre
JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

¿Y tras *Trilce* qué? La creación
vallejiana en el período 1923-1929
MARTÍN ARREDONDO PALACIOS

VARIA

El exilio en James Joyce (1882-1941) y
César Vallejo (1892-1938)
STEPHEN M. HART

The influence of anxiety: The life-long
presence of Rubén Darío in César
Vallejo's work
ADAM FEINSTEIN

César Vallejo y Abraham Valdelomar:
encuentro y poesía
RICARDO SILVA-SANTISTEBAN

César Vallejo *solidario*: metonymy,
secular transubstantiation, and
socialist utopia
OWEN FORTUNATO BRAKSPEAR

De profundis: una lectura teológico-
estética del poema «Los heraldos
negros»
EMILIO RICARDO BÁEZ RIVERA

El *Expediente Vallejo*: la retórica
judicial de César Vallejo y nuevos
aportes genético-críticos sobre su
estadía en la cárcel
GLADYS FLORES HEREDIA

César Vallejo y la escenificación de las
ideologías: hacia una nueva estética de
lo real
ANTONIO MERINO

César Vallejo: el compromiso
sociopolítico del intelectual
revolucionario
MIGUEL PACHAS ALMEYDA