

TRILCE, UN LENGUAJE EN DEVENIR

TRILCE, A BECOMING LANGUAGE

INA SALAZAR

Universidad de Paris-Sorbonne

RESUMEN

Este artículo examina lo que produce en la escritura de *Trilce* la tensión entre la imantación moderna y la pérdida del centro primordial vividas por el poeta provinciano migrante que es Vallejo. Se analiza más precisamente cómo esa vivencia paradójica de dos centros de signo opuesto desterritorializa la palabra situándola en una zona de riesgo y de permanente devenir, planteándose a su vez la pregunta del impacto de las vías vanguardistas abiertas en el designio vallejiano de un trabajo viviente de la poesía.

PALABRAS CLAVE:

Trilce, César Vallejo, modernidad, vanguardias, lenguaje poético, desterritorialización.

ABSTRACT

This paper examines the effect in *Trilce*'s writing of the tension between modern attraction and the loss of the primordial center experienced by the migrant, provincial, poet Vallejo. More precisely, I analyze how this paradoxical experience of two diametrically opposed centers deterritorializes the language and places it in an area of risk and permanent evolution. Hence the paper also addresses the avant-garde's impact on Vallejo's design of a poetry's living work.

KEY WORDS:

Trilce, César Vallejo, modernity, avant-garde, poetic language, deterritorialization.

Nadie discutirá hoy en día que *Trilce* imprime su huella en la historia de la poesía como una de las formas más extremas de lo moderno y ello más allá de las lindes de lo hispano. Digo bien hoy en día, cien años después de su primera publicación,

pues el reconocimiento de ese valor no fue, como se sabe, inmediato. No podía serlo por el grado de extrañamiento que implicaba para el horizonte de expectativas de la época, a lo que se agregaron las circunstancias biográficas de una vida parisina marginal que retardaron la circulación y difusión de su poesía hasta (bastante) después de su muerte. Esta consagración a destiempo nos sugiere volver a esos elementos en apariencia contradictorios o paradójicos que entran una poética y un destino. La palabra de Vallejo tuvo que recorrer un camino singular: el joven César deja su pueblo serrano, se traslada a la costa en 1911, con tan solo 19 años, primero a Lima, luego tras siete meses en la sierra central, a Trujillo (la ciudad del norte más importante) y finalmente en diciembre de 1917, de nuevo a Lima donde vive cinco años y medio, hasta embarcarse para Europa en junio de 1923 y residir en la capital francesa hasta su muerte en 1938.

El poeta se va construyendo en un progresivo desarraigo al que lo conduce la imantación ejercida por la búsqueda verbal y la necesidad de una existencia social y poética. Se dibuja una travesía que lo lleva del hogar y la infancia feliz en Santiago de Chuco, a París, foco de las principales vanguardias occidentales, pasando antes por la Lima criolla y elitista, después de haberse iniciado en la bohemia provinciana de Trujillo. Se trata de un movimiento dirigido hacia “una colectividad mayor, en donde se supone se está construyendo o hay las posibilidades de construir un nuevo sentido de la vida social” (Cerna-Bazán, 1995:135) y esa travesía, a su vez, plantea la especificidad de una modernidad periférica, descentrada: Santiago de Chuco-Trujillo-Lima-París es un recorrido que refleja la atracción ejercido por los focos portadores de modernidad (la historia de las letras latinoamericanas lo prueba con creces), poniéndose en tensión el lugar de origen, centro primordial, y la cosmópolis, centro de modernidad, como dos entidades de signo opuesto.

Si bien, como observa Cerna-Bazán, lo vivido por Vallejo corresponde al “destino cultural de un intelectual mestizo en las condiciones concretas de la sociedad peruana de comienzos de este siglo, que en su recorrido (que no es otro que el de los grupos humanos inmersos en los movimientos de migración que empiezan entonces a transformar el territorio llamado Perú) repasa los diferentes ámbitos sociales y lee los códigos que los estructura” (Cerna-Bazán, 1995:135), se gesta con *Trilce* una palabra fuera de la norma, que rompe los marcos establecidos y va a revolucionar la poesía como lo hace también *The Waste Land* de T. S. Eliot, publicado el mismo año.

Me propongo examinar lo que produce en la escritura de *Trilce* la tensión entre la imantación moderna y la pérdida del centro primordial vividas por el poeta provinciano migrante que es Vallejo. Analizaré más precisamente cómo esa vivencia paradójica de dos centros de signo opuesto desterritorializa la palabra situándola en una zona de riesgo y de permanente devenir, planteándose a su vez la pregunta del

impacto de las vías vanguardistas abiertas en el designio vallejianos de un trabajo viviente de la poesía.

El viaje hacia la urbe que, por excelencia, define al sujeto moderno se está configurando en *Los heraldos negros*, primer libro, ya como una postura ambivalente: en el poeta/intelectual migrante aparecen entramados el desarraigo original y la imantación moderna:

Qué estará haciendo a esta hora, mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bisancio, 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.
“Idilio muerto” (Vallejo, 2008: 215)

El presente en la urbe no es vivido como realización plena sino desde un sentimiento de pérdida y nostalgia, con respecto al terruño, cuya metonimia es “Rita”. El sujeto moderno se define en el Vallejo que va de *Los heraldos negros* a *Trilce* a través de algo semejante a lo que W. Benjamin (2000: 371-372) identificó en sus estudios baudelerianos como crisis de la experiencia. En el primer libro se dibuja un sujeto melancólico y sufriente (el *Spleen* no está muy lejos) entablándose la búsqueda de un paradigma integrador, al amparo de la crisis —el hogar y el terruño asociados a la infancia. Pero, como en Baudelaire, se da de manera dramática e ineficaz.

El Vallejo de *Trilce* (que ha vivido la muerte de la madre y pasa por la experiencia carcelaria) transforma ese “paisaje desfigurado que ya no tiene centro ordenador” (Gutiérrez Girardot, 2000: 188-189) en motor de escritura. El pasado no aparece como recuerdo al que se acude. A través del sujeto se establece un doble movimiento de actualización y regresión, en que el adulto y el niño convergen, neutralizando, pasmando toda posibilidad de ser y devenir.

cuidado con ir por ahí, por donde acaban de pasar
ganguendo sus memorias
dobladoras de penas, hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía,
se han espantado tanto.
Mejor estemos aquí no más.

Madre dijo que no demoraría.
(Vallejo, 2008: 270)

Paradójicamente, entonces, es ese fondo que llama a una retroacción y a la nostalgia, ese “alféizar”¹ del yantar perdido de la infancia, lo que se transforma en motor de modernidad poética. El pasado puede percibirse casi como materia desprendida, como en “LVI” de *Trilce*: “Flecos de invisible trama, / dientes que huronean desde la neutra emoción, pilares / libres de base y coronación, / en la gran boca que ha perdido el habla” (Vallejo, 2008: 350). El terruño y el hogar se transforman en un bloque de espacio-tiempo engendrador de nuevos significados, conexiones e intensidades y a la poesía se traslada la capacidad de ser y devenir ante el nudo o el no lugar, el no tiempo que es el presente (*Trilce*, II): “¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre” (Vallejo, 2008: 268)

La palabra debe extrañarse, desprenderse como isla del continente, se “desterritorializa”, en el sentido que le dan Deleuze y Guattari en su ensayo *Kafka, Pour une littérature mineure*.

Independientemente de las diversas interpretaciones que ha merecido «I» de *Trilce* (muchas pertinentes y sugestivas, como las de Julio Ortega en su edición crítica de 1998) que emanan de la relación del texto con la referencialidad y su representación (la cárcel, la acción de defecar, el contexto peruano costeño), lo que hace este poema con valor inaugural es mostrarnos cómo leer la obra. A través de los dos primeros versos,

Quién hace tanta bulla y ni deja
testar las islas que van quedando.
(Vallejo, 2008: 267)

Vallejo privilegia un “uso puramente intensivo de la lengua” en detrimento de un “uso simbólico o incluso significativo o simplemente significante” (Deleuze et Guattari 1975: 35). Lo sugiere la irrupción de la queja indignada, que expresa inadecuación con respecto al medio que lo rodea y la nocividad de lo que cubre o disuelve el lenguaje o sea la bulla, una “bulla” radicalmente diferente del bullicio festivo del hogar -en *Los heraldos negros*, “Enereida”: “Padre, aún sigue todo despertando; es / Enero que canta, es tu amor / que resonando va en la Eternidad. / Aún reirás de tus pequeñuelos, / y habrá bulla triunfal en los Vacíos” (Vallejo, 2008: 255). Sin embargo, la bulla que abre *Trilce* decreta asimismo la importancia de los sonidos que entran en tensión con el lenguaje articulado y regido por el sentido. Las “islas”

¹ Título de una de las prosas de *Escalas melografiadas*.

convocadas no son metáforas sino vehículos de metamorfosis, pues se sitúan en el punto de intersección entre el sentido propio y figurado, y desde ahí se convierten en surtidores de estados diversos en la paleta de la palabra (Deleuze y Guattari, 1975: 39-40). Esa noción de “estados” solo puede ser entendida si se concibe la palabra, las palabras como “intensidades recorridas por los sonidos”. Las islas convocadas expresan la operación de aislar, extraer, descontextualizar, tratar las palabras como cosas, neutralizando el sentido lo suficiente como para dirigir líneas de fuga que atraviesan el lenguaje y liberan una materia viva expresiva. Se generan así secuencias de estados intensivos que se construyen desde la materialidad sonora, como lo exhibe la red de las oclusivas sordas (“p”, “k”, “t” y sus sonoras “b”, “g”, “d”, como ecos) de la segunda estrofa.

Un **p**oco más de **c**onsideración
en **c**uanto será **t**arde, **t**emprano,
y se **a**quilatará mejor
el **g**uano, la **s**imple **c**alabrina **t**esórea
que **b**rinde sin **q**uerer,
en el insular **c**orazón,
sal**o**bre **a**lcataz, a **c**ada **h**ialóide**a**
 grupada.
(Vallejo, 2008: 267)

La dureza de las oclusivas mima el proceso, el peligro de fijación (transformación en materias minerales). El poema actúa en sentido inverso, disuelve eso que se presenta como sólido, como coherente por el sentido.

Un poco más de consideración,
y el mantillo líquido, seis de la tarde
 DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES.
(Vallejo, 2008: 267)

Al lógico encadenamiento de los significados se opone la liquidez del “mantillo” (cosas por palabras), “materias orgánicas descompuestas”, “abono que resulta de la fermentación y putrefacción de las mismas” (RAE). La tarea del poema como lo enuncia este primer texto de *Trilce* es descomponer, en el doble sentido de desestructurar o desconstruir y también de fermentar. Ese trabajo solo puede hacerse si el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos y sus límites, lo que anuncia y practica “Trilce I” abriendo asimismo al máximo léxicamente la

lengua con los neologismos y arcaísmos, los tecnicismos y los vocablos cultos, el registro coloquial y la adjetivación lujosa... Se trata de trazar líneas de fuga o, según Vallejo, de “caminar por los trapecios” o estarse en la “línea mortal del equilibrio”:

Y la península párase
 por la espalda, abozaleada, impertérrita
 en la línea mortal del equilibrio.
 (Vallejo, 2008: 267)

Son lugares de peligro en los que Vallejo quiere que se mueva y exista el poema, lo que nos hace pensar en el gesto celaniano: “el poema es potente cuando está al borde de sí mismo, y para poder mantenerse ahí, se llama para ejecutar un movimiento incesante que va y viene de lo que ha dejado de ser a lo que está por venir” (Celan, 2002: 75).² Este “caminar por los trapecios” inevitablemente hacen pensar en “los bordes espeluznantes” de los que habla Vallejo y a los que dice haberse asomado, en la tan citada carta, por ser el único testimonio directo de ese proceso, dirigida a Antenor Orrego, a la que volveré ulteriormente.

Poco se sabe acerca del proceso creativo por el que pasa el Vallejo que escribe *Trilce*. No hay prácticamente escritos suyos que den cuenta de la escritura de ese libro, que no es uno más, que no es simplemente el segundo, sino que, por el contrario, es una suerte de terremoto por la audacia y las rupturas que conlleva e implica; no solo a posteriori para la poesía (peruana, hispanoamericana, de habla hispana y mundial en su conjunto), sino desde la simple y limitada perspectiva de la propia obra y la aventura escritural que había empezado con *Los heraldos negros*. El grado de desprendimiento con respecto a las formas del lenguaje que son las del primer libro (aún tributario en parte del modernismo) sorprende por la proximidad temporal entre el fin de la composición de este (que es larga, de 1915 a 1919)³ y la redacción de *Trilce* (entre 1919 y 1921). Es interesante rastrear, interrogar este tiempo crucial. La carta de julio de 1919 que Vallejo escribe de Lima a los amigos de Trujillo, festejando la publicación de *Los heraldos negros* nos aporta quizás algunos elementos de comprensión:

Hermanos:

Los heraldos negros acaban de llegar. Y pasarán rumbo al Norte, a su tierra nativa. Anuncian de graneado: que alguien viene por sobre todos los himalayas y todos los andes circunstanciales. Detrás de semejantes monstruos azorados y jadeantes, suena por el reco-

² Mi traducción de la versión francesa del libro de Paul Celan.

³ Fernández y Gianuzzi identifican dos fases de composición, 1915-1917 y 1918-1919: “Como hemos afirmado anteriormente, debió haber existido una segunda fase de composición que incluyó todo 1918 y parte de 1919 (Fernández y Gianuzzi, 2018).

do de la aurora, un agudísimo y absoluto Solo de aceros... Paremos la oreja.— Confesión: Y al otro lado: el buen muchacho amigo, el sufrido Korriskoso de antaño, el tembloroso ademán ante la vida. Y si alguna ofrenda a este libro he de hacerla con todo mi corazón, ésa es para mis queridos hermanos de Trujillo (Vallejo, 2002b: 33).

La metáfora del movimiento asociado al título y prolongado a lo largo de la carta es significativa en diferentes aspectos: reconoce la travesía del poeta provinciano migrante y el fruto moderno de ese movimiento que vuelve a sus fuentes originales. Ese producto parece ser a su vez “mensajero” de una metamorfosis, ese “alguien” que ya no es el yo, poseedor de un vuelo nuevo, gestor de nuevos sonidos. La fórmula “Solo de aceros” con mayúsculas parece ser anunciadora, cuando se sabe que ese fue uno de los títulos considerados por Vallejo para *Trilce*, lo que puede sugerir que ya está en proceso. La metamorfosis que se está dando puede verse, leerse en la distancia que pone Vallejo en esta carta con respecto al poeta en ciernes que fue, recordando el sobrenombre “Korriskoso”, adoptado del personaje de Eça de Queirós de su relato “Un poeta lírico” y que fue el suyo entre 1916 y 1917 dentro del grupo de amigos bohemios trujillanos. En la carta, Vallejo hace efectiva una superación de esa figuración romántico-modernista que corresponde a eso que es moderno para el grupo del Norte al que pertenece Vallejo, o sea, moldeado aún por la lírica francesa (sobre todo por Baudelaire y los simbolistas) de la segunda mitad del siglo XIX y anterior a las vanguardias.

Se podría pensar, en ese sentido, que el gesto del joven poeta que se marcha de Trujillo de manera intempestiva en diciembre de 1917, huyendo de una relación amorosa tormentosa y de una ciudad provinciana de sociedad y *establishment* conservadores y tradicionales⁴ (contra los cuales se alza la bohemia del grupo del Norte), se dirige sediento de modernidad a una capital más cercana al vendaval de las vanguardias que se desata a fines de la primera década en Europa y América y que se extiende e intensifica en los siguientes años, pero no es el caso. Si bien Lima es el único lugar al que puede dirigirse el joven poeta con afán de modernidad y reconocimiento, esta, si se compara con otras capitales hispanoamericanas como Buenos Aires o incluso Santiago, no deja de ser reflejo de una sociedad conservadora y poco abierta, de un mundillo intelectual y artístico elitista. “XIV”, de *Trilce*, es el único

⁴ “Trujillo era en ese entonces una ciudad de unos 15.000 habitantes. Situada a pocos kilómetros del océano, en medio de un valle dedicado en forma creciente a la producción masiva de azúcar, llevaba una vida apacible, de ritmo lento, con una sociedad cerrada que perpetuaba la Colonia y, si bien admitía parsimoniosamente a los nuevos ricos –muchos de ellos gringos– de las haciendas exportadoras, tenía marginado a aquel sector mayoritario de la población estudiantil cuyos componentes procedían del interior de La Libertad y de los departamentos vecinos. No podía, sin embargo, evitar que se produjera ósmosis entre los despreciados «serranitos» y sus propios hijos” (Coyné, 2000: 194)

poema del conjunto que consigna de manera explícita los datos referenciales de la experiencia del poeta e intelectual provinciano que migra a Lima:

Cual mi explicación.

Esto me lacera de tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

Esa goma que pega el azogue al adentro.

Esas posaderas sentadas para arriba.

Ese no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles.

(Vallejo, 2008: 284)

Este poema hace patente la intersección y la interacción entre la realidad social y económica del sujeto y la lengua poética que se gesta. Es un texto disruptivo que transmite mediante su forma, como deshilachada, una ausencia de ilación, de continuidad, de reconocible identidad poética (¿frases?, ¿versos?, ¿prosa?, ¿estrofas?). Designa la desvinculación como signo distintivo del sujeto en el mundo, muestra un estado en y por su lengua. El primer verso parece dar un marco, pero en su modalidad incierta (afirmación interrogación) ya hace de la palabra una entidad movediza. El poema se desplaza para formular las señas incomprensibles engendradas por la condición del sujeto, por el estado de su identidad en esa travesía que lo ha llevado a Lima. La esfera del yo se ve afectada y es motor de palabra pues se inicia el poema con un protagonismo, previo a cualquier otra cosa, de los adjetivos y pronombres personales que vienen asociados a ese yo, a lo que se agrega el uso (y abuso) de los demostrativos, marcas, en tanto defécticos, de la presencia del sujeto/locutor, pero de un sujeto locutor que no tiene las palabras adecuadas (o que dice que no hay palabras adecuadas) para lo que está viviendo: “esto”. Como lo consignan los demostrativos

en su insistencia y por su función, lo que afecta al sujeto está en la distancia espacio-temporal, en ese trajinar de las palabras del esto al ese/esos/esa/esas/ese, un transitar de lo propio interior –la “tempranía”, o sea, aquello que es anterior y formativo para el yo– a la experiencia mundana de la metrópoli (pseudo)moderna que es Lima. Ya los demostrativos portadores de pura expresividad, como gestos de impotencia que dan cuenta de la experiencia pasmada de aquel que no puede sino expresarse por imágenes inconexas que transmiten padecimiento de un mundo al revés, sin claves reconocibles, contrastan con la referencialidad y narratividad casi transparentes de los dos últimos versos que designan la condición social y económica del sujeto como migrante. El adversativo “pero”, en una repetición discursivamente anómala, introduce una cuña, una suerte de *impasse* lógico-discursivo, de desfase entre los sueños, las expectativas del que llega a la capital y la realidad que le toca vivir, sugieren en ese sentido una experiencia de desengaño, de ilusiones de modernidad contrariadas.

Vallejo constata bastante rápidamente que Lima es un simulacro de modernidad, lo que encarnan los representantes de la *intelligentsia* capitalina como Clemente Palma (quien en 1916 en la revista *Variedades* se burló de uno de los primeros poemas publicados por Vallejo, “El poeta a su amada”, calificándolo de “mamarracho”). Esto se ve en la correspondencia con sus amigos trujillanos: “Clemente Palma: mi gran amigo! Ustedes se reirán! [...] el único defecto que tiene es un criterio estrictamente académico. Yo naturalmente me río de esto. Son cosas atrasaditas y miserables” (Vallejo, 2002b: 18). En esa misma carta del 27/02/1918, Vallejo opone a la figura del representante del establishment (Palma) la poéticamente revolucionaria de A. Valdelomar, que es, por lo demás, provinciano como él. El autor de *Trilce* no se sentirá pertenecer jamás a ese medio: “donde hay tanta falsedad y puerilidad con las que uno lucha a cada paso!” (Vallejo, 2002b: 21). Es una distancia, una desconfianza que se incrementan tras su experiencia carcelaria, como se constata en esta otra carta a O. Imaña, del 01/07/1922: “como tú supondrás, vivo muy lejos del ajeteo literario capitalino, y no me veo con estas gentes de pluma casi nunca [...] Antenor, que estuvo aquí en marzo, ha visto lo alejado que vivo de los escritores de aquí. Completamente” (Vallejo, 2002b: 44). Más aún después de la incompreensión, el desconcierto que suscita la salida de *Trilce*, prueba de que el camino poético emprendido por Vallejo se aleja del de sus pares limeños (críticos y escritores).

Para entender la vía vallejjiana y su metamorfosis como poeta hay que considerar, por un lado, el desfase con respecto a una Lima (a un *establishment*) que sigue festejando al modernista Chocano, reacia a la avanzada de las diferentes vanguardias y por el otro, la relación que Vallejo entabla con estas últimas, su actitud y el grado de permeabilidad con respecto a las propuestas y conquistas y a un posicionamiento programático posible.

Hay un halo de misterio en torno a qué elementos engendran *Trilce*, confluyen para engendrarla, preguntas sin respuestas definitivas se ha planteado la crítica en torno a lo determinante o no del conocimiento que tenía Vallejo de las conquistas, libertades vanguardistas y su aprovechamiento, o al contrario lo fundamentalmente personal de la revolución verbal que provoca en ese libro. A diferencia de muchos de sus contemporáneos que, aunque en lugares diversos y a pesar de las diferencias, se puede decir que se sienten “todos parte de una aventura auroral que los une inequívocamente y que los lleva –aun cuando no se privaran de expresar pública e incluso airadamente sus discrepancias– a buscar el contacto a través de viajes y correspondencias, a compartir espacios en revistas, y, en definitiva, a componer una escena en que todos ellos se reconocen” (Chueca, 2009: 15), Vallejo con *Trilce* participa en estos tiempos de ebullición, de manera solitaria. No cabe duda del papel que tuvo en las opciones radicales que asume en este libro la lectura de las revistas ultraístas españolas, en particular *Cervantes*, que llegaba a la librería limeña “La aurora Literaria” y que se sabe era asiduamente frecuentada por el poeta. Pero, la revolución que vive la palabra vallejana en *Trilce* no se efectúa en virtud de un paradigma vanguardista ni de la afirmación de una postura estética, si bien hay interacción con las diversas vanguardias de la época, las nuevas estéticas, como lo han estudiado ya Roberto Paoli y Saúl Yurkievich entre los más importantes. Recordemos, por lo demás, que más tarde, ya en París, Vallejo expresará su posición antiprogramática y su aversión a los “ismos” con dos textos fundamentales: el aparecido en el primer número de la revista *Favorables París Poema*, publicado en julio de 1926, sobre la llamada “poesía nueva” y el largo artículo aparecido en el número 1001 de la revista *Varietades*, publicado el 7 de mayo de 1927, titulado “Contra el secreto profesional”. En ambos Vallejo arremete contra la pseudo “poesía nueva” de los movimientos de vanguardia, a los que se suma su feroz ataque contra el surrealismo “Autopsia del surrealismo”, publicado en 1929. Es obvio que son posturas que construyen su figura de poeta, que definen el lugar autorial desde el cual habla, que es el de la diferencia y la independencia, pero es interesante observar que en ese quehacer opta por decir poco con respecto a su propio trabajo. Solo un par de artículos evocan el proceso escritural trilceano, entre los cuales este:

y si yo he expresado luego, en una entrevista que me hizo últimamente el corresponsal en París de *El Diario de la Marina* de La Habana, que no tuve nunca la mente de seguir al autor de Relâche ni a escuela literaria alguna, lo hice sólo respondiendo a una pregunta categórica del amable periodista cubano. 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, 2002a: 169).

Vallejo es consciente de estar dentro del hervidero vanguardista y de alimentarse de él pero se perfila a la vez una postura que, ante la mecánica despiadada del tiempo moderno que hace de lo nuevo algo viejo, apunta a ver más lejos o, como lo dictaminaría Baudelaire, a extraer lo eterno de lo transitorio. No son los hombres (cegados por las exigencias del presente y su actualidad) sino el tiempo lo que decanta lo perdurable por eso, parece decir Vallejo, están de más los comentarios que en el fondo pueden limitar los alcances posibles de la obra. Ese laconismo voluntario, asumido con respecto a su propio trabajo poético está ya presente en la etapa trilceana, es un elemento que contribuye a alimentar el mito de un vanguardismo genuino, interior. No hay escrito que narre la génesis de *Trilce*, salvo la supuesta carta a Orrego, citada tantas veces por ser justamente quizás el único texto en que Vallejo habla directamente del proceso de escritura.

Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mí pobre ánima viva. (Vallejo, 1997: 179-180)

Fernández y Gianuzzi, en un artículo reciente titulado “¿Y si la carta más famosa de César Vallejo no fuese exactamente suya?” y publicado en la revista en línea *Vallejo & Co.*, demuestran la inestabilidad textual de la supuesta carta de Vallejo, cotejando los diversos ensayos y artículos (principalmente los de Mariátegui y Orrego)⁵ en que aparecen fragmentos de la misma y no siempre de manera idéntica, llamando la atención acerca del hecho que la carta original, que no estaba entre los papeles póstumos de Orrego, nadie (hasta prueba de lo contrario) la tuvo entre manos, salvo Orrego mismo, suponiéndose hasta hoy que según lo afirmado por este, desapareció como otros valiosos documentos en las redadas policiales a las que fue sometido. Fernández y Gianuzzi, si bien no refutan la existencia de una carta, identifican en Orrego cierta “liberalidad” en el manejo de ese material, “en su afán de producir un nuevo referente poético para el Perú y América Latina”, desvinculado de las vanguardias históricas y “nacido en el seno de la Bohemia de Trujillo, ajeno a la influen-

⁵ Mariátegui, en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), y Orrego, en “El americanismo de la obra literaria de César Vallejo”, publicado en el periódico trujillano *El Norte*, el 1 de enero de 1926.

cia foránea o limeña” y crecido gracias a papel tutelar de Orrego “en el desarrollo poético de Vallejo en su etapa peruana” (Fernández y Gianuzzi, 2021).

Estos nuevos elementos nos llevan a tomar precauciones a la hora de analizar y otorgar valor de manifiesto a esas palabras, tal como han sido presentadas. Sin embargo, no se pueden borrar o invalidar simple y llanamente. El testimonio vallejiano hace del proceso de escritura de *Trilce* un quehacer riesgoso por vital, en que se pone a distancia toda intelectualización. Ese gesto, que Orrego identifica como virginal y genuino, corresponde a la aspiración vanguardista de que el arte regrese a la vida y puede ser puesto en relación con los enunciados dadaístas, y más precisamente con las palabras de Tzara del manifiesto de 1919 que Vallejo pudo leer en la revista *Cervantes*:⁶

El arte se amodorra ante el nacimiento de un mundo nuevo, la poesía nada tiene que ver con el talento técnico ni con las analogías; es una función natural, como la de orinar. Dadá proclama la antifilosofía, la afirmación vital de cada instante, la espontaneidad más explosiva, el asalto de las imágenes contra todo reglamento estético, contra todo narcisismo (Yurkievich, 2000: 418).

Vallejo asume el desafío planteado y es un designio que lo va a acompañar en adelante, como se constata en el bello artículo sobre Erik Satie (a quien admira y con quien se identifica, incluso en su destino final), escrito en París, en 1926, pues vuelve la idea (el deseo) de que pueda destruirse la asignación estética, de que el artista o poeta sea capaz de un arte “libre e incondicionado”:

Después de La Boite a joux de Debussy, sentí en el Teatro Sarah Bernhardt la emoción de un arte brutalmente nuevo, pleno de sabor y de vida, de agilidad y de fuerza. Debussy no quiere expresar ideas, pero cae en la trampa de expresar ruidos. Satie no expresa esto ni aquello. Su arte, como el de Stravinsky, es la vida misma, escueta, a priori, una cosa endiablada, es decir, la vida. En Satie se ve cómo la música llega a ser un arte tan alto y puro, libre e incondicionado, que deja ya de ser arte. Y quizás éste es el gran camino: matar el arte a fuerza de libertarlo. Que nadie sea artista. Que el compositor o el poeta componga su música o escriba su poema, de un modo natural, como se come, como se duerme, como se sufre, como se goza. (*Varietades*, n.º 960. Lima, 24 de julio de 1926) (Vallejo, 2002a: 261).

El proceso escritural de *Trilce* es revelador del “trabajo viviente de la poesía”, no un trabajo entre tantos, sino un trabajo fundamental porque “es revelador del hombre a sí mismo” como diría Roberto Juarroz (cit. J. Thélot, 2013: 17), para ello no puede

⁶ Como lo sugiere S. Yurkievich en su artículo “En torno a *Trilce*” (2000: 418).

sino poner en el centro de ese quehacer esencial, “el diferendo original humano que opone el cuerpo y la lengua” (Thélot, 2013: 85). Se trata de una experiencia en el sentido pleno de la palabra y de eso van a dar cuenta algunos de los textos de *Escalas melografiadas*, publicado en 1923.

Este libro de prosas y relatos breves compuesto por Vallejo, casi en paralelo con *Trilce*, no solo desborda los marcos genéricos habituales, sino que plantea un diálogo metapoético con este poemario. El título constituye ya un signo mayor de la intención autorreferencial, a través de la analogía musical, doblemente consignada por “escala” (según la RAE “sucesión diatónica o cromática de las notas musicales”) y “melografía” (“arte de escribir música”). El título, con el adjetivo “melografiadas”, mima el producto de la acción y focaliza nuestra atención en ello. La polisemia del término “escalas” que abre a los campos tanto nocional (“sucesión ordenada de valores distintos de una misma cualidad”) como espacial (“línea [...] que permite averiguar sobre el plano las medidas reales de los dibujado” y “parada que efectúa embarcación [...]”) sugiere la existencia de varios planos, un tránsito entre estos, una desterritorialización verbal. El plural del título anuncia una heterogeneidad, los textos vistos como expresiones discontinuas de un mismo impulso e intención. Desde la perspectiva de una lectura metapoética, puede verse como una escritura que dice lo que hace. Y en ese sentido, Vallejo procede a una interiorización de las libertades y transgresiones vanguardistas hasta el punto de ficcionalizarlas o más bien encarnarlas.

Así puede verse la relación de fascinación que entabla el narrador de “Cera” con el jugador: “De nuevo, ante el esfuerzo creador del lanzador de dados, sobrecogido fui de un cataclismo misterioso que rompía toda armonía, y razón de ser de los hechos y leyes y enigmas en mi cerebro estupefacto” (Vallejo, 2007: 175). Destaca la manera como traduce en términos de creación poética las acciones, imprimiendo en la visión los criterios vanguardistas y vallejianos en acción en *Trilce*, como la ruptura de la armonía y de la lógica racional, así como el efecto cataclísmico. Otro ejemplo, quizás más claro, lo encontramos en el personaje de Urquiza del relato “Los Caynas”:

Yo he cabalgado varias veces sobre el lomo de mi caballo que caminaba con sus cuatro cascos negros invertidos, hacia arriba. ¡Oh, mi soberbio alazán! Es el paquidermo más extraordinario de la tierra. Y más que cabalgarlo así sorprende, maravilla, hace temblar de pavor el espectáculo en seco, simple y puro de líneas y movimientos que ofrece aquel potro cuando, está parado, en imposible gravitación hacia la superficie inferior de un plano suspendido en el espacio. Yo no puedo contemplarlo así, sin sentirme alterado y sin dejar de huir de su presencia, despavorido y como acuchillada la garganta. ¡Es brutal! Parece entonces una gigantesca mosca asida a una de esas vigas desnudas que sostienen

los techos humildes de los pueblos. ¡Eso es maravilloso! ¡Eso es sublime! ¡Irrracional! (Vallejo, 2007: 153).

El carácter alucinado del monólogo de Urquizo no solo nos traslada a otro plano distinto del realista sino que hace de la narración el espacio de verificación poética/artística (a través de la focalización en las formas y líneas) con otras coordenadas, que son las vanguardistas: atracción por lo extraordinario y la maravilla, subversión de las perspectivas y ángulos para una revelación de nuevas y diferentes facetas de la realidad y del mundo, exaltación de lo relegado por la norma social, o sea, lo irracional. Vallejo, al ficcionalizar los nuevos criterios estéticos, les otorga vida propia, los extrae de la dimensión meramente lingüística, es más, crea intersecciones, interacciones entre las palabras y el mundo a través del personaje de Urquizo, que se presenta como un ser de sentimientos y sensaciones extremas cuyas acciones son palabras y cuyas palabras son acciones:

Luis Urquizo habla y se arrebata, casi chorreando sangre el rostro rasurado, húmedos los ojos. Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz, gesticula, iza el brazo, ríe: es patético, es ridículo: sugestiona y contagia en locura. (Vallejo, 2007: 153).

Se han citado con frecuencia estas frases de “Los Caynas” identificándolas como metarelato declarativo de lo que hace el poeta de *Trilce*, o sea, proceder a la deconstrucción de la lengua y la sintaxis (en su función de creación de sentido e instrumento de comunicación). A ello hay que agregar lo que aporta el personaje mismo como intencionalidad, gestualidad y voz: no solo se hace hincapié en la energía y expresividad que se desprende de este, sino que se introduce una humanidad individualizada en el franqueamiento de la barrera de lo correcto y aceptable, poética y socialmente. Los movimientos del personaje dibujan a su vez la idea de un desplazamiento con una dirección que narrativiza la búsqueda poética, la desterritorialización necesaria:

Llegó al más truculento y edificante diorama del hombre que tiene el triángulo de dos ángulos, que se muerde el codo, que ríe ante el dolor, llora ante el placer: Urquizo llegó a errar allende las comisuras eternas a donde corren a agruparse, en son de armonía y plenitud, los siete tintes céntricos del alma y del color (Vallejo, 2007: 154).

Es también significativa la importancia que adquiere la dimensión sonora en algunos textos como en “Muro este”, que traducen la manera de trabajar la palabra

desde su materialidad, algo que ya vimos en *Trilce*, I. En “Muro este”, Vallejo integra los elementos sonoros en un relato en tanto entidades autónomas, narrativizadas, como actuantes o agentes en la realidad.

Mas he aquí que tres sonidos solos bombardean a plena soberanía, las dos puertas con muelles de tres huesecillos que están siempre en un pelo ¡ay! de naufragar. Percibo esos sonidos trágicos y treses, bien distintamente, casi una por uno. El primero viene desde una rota y errante hebra del vello que decrece en la lengua de la noche.

El segundo sonido es un botón; está siempre revelándose, siempre en anunciación. Es un heraldo. Circula constantemente por una suave cadera de oboe, como de la mano de una cáscara de huevo. Tal siempre está asomado, y no puede trasponer el último viento nunca. Pues él está empezando en todo tiempo. Es un sonido de entera humanidad.

Y el último. El último vigila a toda precisión, ahogado al remate de todos los vasos comunicantes. En este último golpe de armonía la sed desaparece, (ciérrase una de las ventanillas del acecho), cambia de valor en la sensación, es lo que no era, hasta alcanzar la llave contraria (Vallejo, 2007: 132).

La ficcionalización de los sonidos les otorga vida y poderes propios, son vectores de acción y transformación. Se sugiere así una emancipación, una libertad de los significantes (con respecto a los significados) en tanto cuerpos fónicos, como si a través de los sonidos las palabras penetraran el mundo, participaran en él, dejaran de ser signos abstractos y convencionales. Si lo relacionamos con la escritura trilceana, esto es indicativo de la función crucial del ritmo. Se ha comprobado en el estudio de las correcciones que efectúa Vallejo en los textos de los que existen versiones primeras, cómo la tendencia a mayor oscuridad se acompaña de una mayor articulación rítmica. La primacía otorgada en *Trilce* a la dimensión rítmica y sonora de las palabras es otra forma de desterritorialización que trabaja el lenguaje como “intensidades recorridas”, si consideramos el ritmo, antes que nada, como organización del sujeto en y por su discurso (siguiendo a H. Meschonnic). En ese sentido, en lugar de producir significados, en lugar de instalarse en lo representacional y figurativo, de lo que se trata es de generar tensiones interiores en la lengua, que marcan un movimiento hacia sus extremos. En *Trilce* hay una presencia masiva de lo que V. Sephiha denomina “intensificadores lingüísticos” (cit. en Deleuze y Guattari, 1975): palabras polivalentes, como los deícticos, exclamaciones, abuso de adverbios o pronombres, términos que connotan dolor, acentos interiores que provocan discordancias... Todo ello para dejar hablar esa “boca que ha perdido el habla” y que remite al sujeto, a la experiencia de este, a los resquebrajamientos de una enunciación en que peligra la constitución del yo y de su ser, abriendo líneas de fuga:

travesía de actor cultural que para existir debe ir hacia los centros de modernidad, Vallejo supo encontrar, encauzado por las vías vanguardistas abiertas, el “estrecho pasaje que era más propiamente suyo” para “extraerse”, salirse del cauce y alcanzar una palabra “bajo el signo de una individuación radical” (Celan, 2002: 80) y, al hacerlo, ampliar los/las márgenes del arte mismo.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2000). “Sur quelques thèmes baudelairiens”. En *Œuvres*, III. París, Gallimard.
- Celan, Paul (2002). *Le méridien & autres proses*. París, Editions du Seuil.
- Cerna-Bazán, José (1995). *Sujeto a cambio*. Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores.
- Coyné André (2000). “En torno a *Los heraldos negros*”. En Hernández Novás, Raúl (ed.). *César Vallejo I*, Santafé de Bogotá, Casa de las Américas.
- Chueca, Luis Fernando (2009). *Poesía Vanguardista Peruana I*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (1975). *Kafka, Pour une littérature mineure*. París, Les éditions de Minuit.
- Fernández, Carlos; y Gianuzzi, Valentino (2018). “¿Dos centenarios de *Los heraldos negros*”, *Vallejo & Co*. Recuperado de: www.vallejoandcompany.com/dos-centenarios-los-heraldos-negros (último acceso: 15/2/2021).
- Fernández, Carlos; y Gianuzzi, Valentino (2021). “¿Y si la carta más famosa de César Vallejo no fuese exactamente suya?”. *Vallejo & Co*. Recuperado de: <https://www.vallejoandcompany.com/y-si-la-carta-mas-famosa-de-cesar-vallejo-no-fuese-exactamente-suya/> (último acceso: 21/3/2021).
- Ferrari, Américo (1997). *El universo poético de César Vallejo*. Lima, Universidad de San Martín de Porres.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2000). *César Vallejo y la muerte de Dios*. Santafé de Bogotá, Panamericana Editorial.
- Meschonnic, Henri (1982). *Critique du rythme*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- Thélot, Jérôme (2013). *Le travail vivant de la poésie*. París, Éditions Les belles Lettres.
- Vallejo, César (1997). *Poesía Completa* (Vol. II). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César (1998). *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid, Cátedra.

- Vallejo, César (2002a). *Artículos y crónicas completos* (Vol. I y II). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César (2002b). *Correspondencia completa*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César (2007). *Narrativa completa*. Madrid, Akal.
- Vallejo, César (2008). *Poesías completas* (Ed. Ricardo Silva-Santisteban). Madrid, Visor.
- Yurkievich Saúl (2000). “En torno de *Trilce*”. En Hernández Novás, Raúl (ed.). *César Vallejo I*, Santafé de Bogotá, Casa de las Américas.