



Op.cit.

*Revista-blog de poesía argentina, hispanoamericana y traducida
– Reseñas y artículos – Multimedia*

César Vallejo: Álbum de Trilce

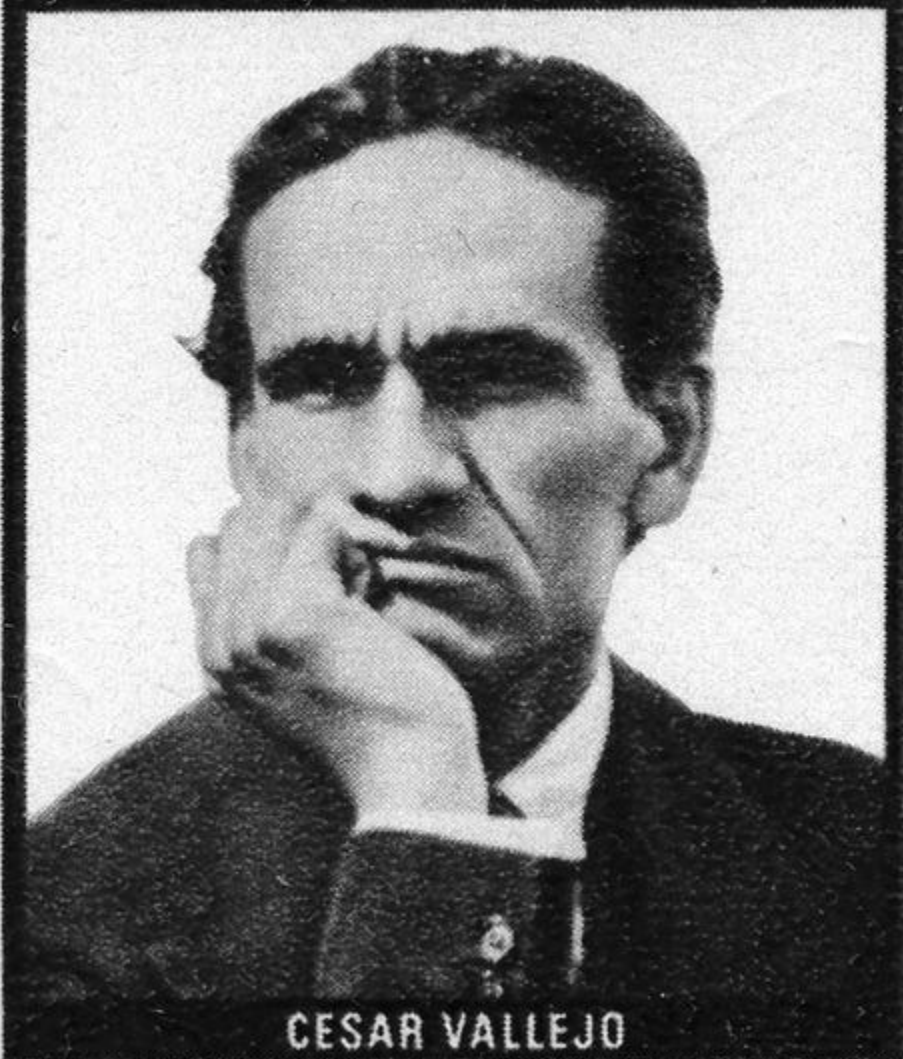
Trilce, publicado en 1922, cumple años redondos, y eso ha suscitado un rebrote vallejiano. Hemos querido recordar al poeta que cambió el estado de la lengua americana (dándole cuerpo, intensidad y razón musical) mediante artículos de Carlos Battilana, de Jorge Aulicino, una nueva y mínima antología del libro hecha por José Villa, una nota literaria y autobiográfica escrita por Alberto Cisnero, el análisis de un poema clave en el lenguaje vallejiano firmado por Diego Colomba, y la recuperación de un estudio sobre el nombre «Trilce» realizado por Martín Prieto y Daniel García Helder.

César Vallejo: Los límites del lenguaje Por Carlos Battilana / **La revolución en la revolución** Por Jorge Aulicino / **Selección Trilce** Por José Villa / **Mi Vallejo** Por Alberto Cisnero / **Poema XIII. La orfandad del idioma** Por Diego Colomba / **Historia del nombre “Trilce”** Por Martín Prieto – Daniel García Helder / **Colaboradores**



PERU
CORREOS

800



CESAR VALLEJO

A. NY. BUDAPEST



César Vallejo: Los límites del lenguaje

Por Carlos Battilana

Texto leído en el ciclo Charlas Latinoamericanistas, organizado por el Programa de Estudios Latinoamericanos, UNAJ, Florencio Varela, 15 de septiembre de 2022.

Toda la obra de Vallejo es crucial en la formulación de un lenguaje poético americano. *Trilce* es la expresión del límite del lenguaje más allá del límite. Algo verbalmente inédito que permite que las zonas presuntamente ilegibles sean un estímulo que nos lleve a vislumbrar algo de sus signos. Un libro que no se deja absorber del todo ni mucho menos domesticar por el código de intercambio crítico admitido. Nunca un libro llegó tan lejos en la poesía latinoamericana como *Trilce*. No obstante, su poemario anterior ya trae un aire desconocido: *Los heraldos negros*. Este libro (publicado en 1918 pero difundido en 1919) plantea una indecisión entre el lujo verbal del modernismo y la gravitación de la vanguardia. No sólo hay sonetos, versos medidos y un discurso preciosista que remiten a la tradición modernista sino también rupturas que ya se presentan de modo explícito en el primer verso: “Hay golpes en la vida, tan fuertes...Yo no sé!”. En esa indecisión, en esa falta de certeza reposa lo más atractivo del libro. *Los*

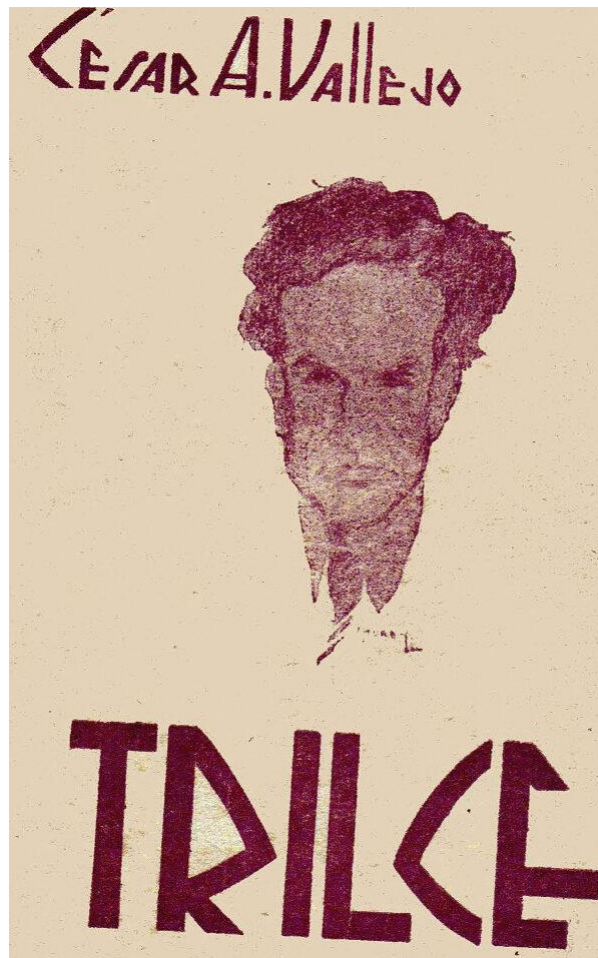
heraldos negros habilita una extraña combinatoria entre los lenguajes del modernismo y la vanguardia, una combinatoria que no se resuelve y que queda en el terreno de la mezcla y el conflicto. O de una cohabitación beligerante que necesita de constantes tratados de paz que resultan infructuosos. Esa irresolución en la poesía de Vallejo parece tener una respuesta en *Trilce*, su poemario posterior de 1922. Con este libro, Vallejo rompe amarras definitivas desde el punto de vista lingüístico e inventa un idioma. Hay una matriz en *Trilce* de la que parte la enunciación: reformula un pacto de lectura. Vallejo nos dice que si bien el pasado aún lo atraviesa, para hacerse cargo de él debe inventar algo nuevo. Por eso, tiene que superar a su admirado Rubén Darío (el “Darío de las Américas celestes!”). Ya en *Los heraldos negros*, la saga del cisne y el búho -símbolos del modernismo y el posmodernismo respectivamente- se transfigurará en el emblema del avestruz como anuncio del futuro. Esa ave no representa el ideal ni la sabiduría. Es un símbolo privado, sin consenso colectivo, que Vallejo asocia a la melancolía, a ese pasado lingüísticamente lujoso que pretende abandonar. El poeta peruano no pide permiso a la tradición ni muestra credenciales de respeto a los gendarmes de la cultura (“Melancolía, saca tu dulce pico ya”). Esa ave se americaniza plenamente en *Trilce* (“El ñandú desplumado del recuerdo / alarga su postrera pluma”) y deviene “cuervo” en el poema “Intensidad y altura”, incluido en su libro póstumo *Poemas humanos* (1939). Los símbolos se vuelven herméticos, singularísimos, distantes del consenso poético. Lejos del *statu quo*. El puente con el lector se reformula completamente. Los símbolos de la cultura ya no procederán de una convención previa sino de la efusión personal del poeta. Por esa causa, para explorar poéticamente un nuevo territorio en la lengua, más que traficar con palabras flamantes de aquella época (avión, radio, telegrafía sin hilos, cinema, etcétera), Vallejo señalaba en julio de 1926, en la crónica “Poesía nueva”, que era necesario explorar los ritmos, los flujos y la sensibilidad de un temperamento desconocido:

“Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a

hacernos decir ‘telégrafo sin hilos’, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso, este es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes.”

*

Leo a Vallejo desde los 18 años cuando devoré su poesía completa en una noche convaleciente de hospital. ¿Qué aprendí con la poesía de Vallejo? Que escribir un poema es también, cada vez que acontece -si admitimos a la experiencia poética como un acto genuino-, un nuevo comienzo que desconoce de manera frontal los gajes del oficio. Vallejo era algo más que un poeta del ámbito de las letras. Era algo más que un poeta vanguardista. Era algo más que un poeta experimental. Era y es un poeta que no corresponde a la figura del iluminado ni a la del vidente, pero sí a la del excavador. Explora lo extremo del lenguaje y los desechos lingüísticos. Es el poeta que da cuenta del revés de la lengua. Por un lado, trabaja con los restos arcaicos del español y con la lengua oral para volverla extraña y no una mera inercia mimética. También en esta escritura se registra una imaginería de impronta cristiana y una visión andina inscripta en vocablos y giros lingüísticos. Por otro lado, la poesía de Vallejo atenta contra la palabra literaria concebida como resplandor ornamental de la cultura. Como escribió Enrique Foffani en su libro *Vallejo y el dinero* (2018), “para ser poeta no basta con perder el aura” sino que “hay que llegar al extremo de no serlo”. Según se afirma en ese ensayo crítico, el autor peruano “arroja la poesía por fuera de la poesía” ya que anticipa a Nicanor Parra y también lo trasciende en su poética: “no la antipoesía cuyo riesgo es caer en la situación que la antipoesía se vuelva otra vez poesía, más bien lo que propone Vallejo es la poesía llevada al límite de ya no ser poesía”. Las suyas son, entonces, palabras lanzadas a una intemperie verbal distante de la lógica ordinaria. Las palabras de César Vallejo remiten a fases de fluencia y de sonoridad previas a los códigos del *buen gusto* literario y de la comunicación instrumental.



La revolución en la revolución

*Acerca de la contemporaneidad de la poesía, César Vallejo, Trilce
y la revolución surrealista*

Por Jorge Aulicino

Publicado en Poesía y política, Buenos Aires, Del Dock, 2021.

La contemporaneidad de un poema no está datada. Por lo tanto, la eficacia política de un poema tampoco lo está. Un poema es siempre contemporáneo o es un poema malogrado. No es que recuperemos en un poema contemporáneo las antiguas formas. Es

que la búsqueda de contemporaneidad es la búsqueda en la forma. Las formas han sufrido pocos cambios, debidos a violencias necesarias, a énfasis necesarios, en tanto los contenidos cambian constantemente. La adopción del endecasílabo y los restantes metros de arte mayor en la poesía en habla castellana fueron uno de esos grandes cambios, de esas grandes violencias, quizá la mayor, en los últimos 500 años, en lo que se refiere a la forma. La otra gran violencia contra la forma fue la adopción de la métrica irregular y la sustitución de la rima regular por otros recursos rítmicos, como las rimas irregulares, las rimas asonantes, la aliteración y las asonancias y consonancias internas, conocidas como verso libre.

Al poema no lo hacen contemporáneo las innovaciones en el contenido. Al poema lo hacen contemporáneo los empeños por mantenerlo en forma.

La sensibilidad nueva, si fuera nueva, desaparecería a expensas de una novísima sensibilidad. Es decir: cuando ciertos cambios en el mundo hicieran necesario un viraje en el lenguaje poético -una sensibilidad nueva que se hiciese cargo de esos cambios-, perecería de inmediato la vieja “nueva sensibilidad”, el viejo lenguaje. Y esto no es así, pues podríamos citar un soneto de Quevedo o el «Cántico espiritual» de Juan de Yepes ahora, y nadie dejaría de advertir que causan un efecto como suponemos lo harían hace cinco siglos. ¿El mismo efecto? No lo sabemos. Sólo sabemos que esos poemas son contemporáneos aunque llevan la marca de su época en, precisamente, la exterioridad de sus formas: metros y gramática. No parece posible entonces identificar plenamente “sensibilidad” con forma. Más bien se diría que la sensibilidad busca su forma.

César Vallejo en 1926, en un artículo publicado en Favorables-París-Poemas, indica:

“Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazzband, telegrafía sin hilos’, y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no

importa que el léxico corresponda a no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

“Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir ‘Telégrafo sin hilos’, a despertar nuevos temple nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, ampliando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva...

“La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería y 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 lo tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.”

La última parte de este fragmento podría decirse en otros términos: la poesía nueva se confunde con la poesía. Se integra a ella. Encuentra, como decíamos, su lugar en la forma.

Si esto lo afirmara alguien que en la práctica de su poesía recorriera los caminos seguros, los atajos epigonales, la imitación de las viejas metáforas y de los antiguos léxicos, no merecería mayor consideración, pues sería apenas un palabrerío para rechazar las referencias al mundo moderno en pro de algún sencillismo, de cierta clásica sobriedad. Pero la poesía de Vallejo no puede ser acusada de haber elegido el camino fácil. Entonces, “sensibilidad nueva” que parece antigua, poema nuevo apenas percibido como tal, constituyen en este discurso una paradoja fuerte, de la que Vallejo parece muy consciente. La percepción que -creo yo- subyace en esta diatriba contra la supuesta nueva sensibilidad es la de un punto en el que la vanguardia se desbarranca y deviene, en el peor sentido de la palabra, formalista, retórica. Esto es cuando a tal extremo pone sus fichas en el contenido nuevo que crea un formalismo. En su ataque al

surrealismo, en el artículo «Autopsia del surrealismo» publicado en la revista peruana *Amauta* en 1930, Vallejo insiste en lo mismo: la escuela de Breton enseña fórmulas para hacer poemas. Escribe: «Así pasan las escuelas literarias. Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una mera fórmula. Inútiles resultan entonces los reclamos tonantes, los pregones para el vulgo, la publicidad en colores, en fin, las prestidigitaciones y trucos del oficio. Junto con el árbol abortado, se asfixia la hojarasca.»

Vallejo escribió el artículo de Favorables a cuatro años de la publicación de *Trilce*. Acababa de producir un malestar en la crítica de su país. No debía considerar que la reacción adversa de la crítica significara algo. Algo como, por ejemplo, que los poemas de *Trilce* fueran mero formulismo vanguardista. Antes bien, debió pensar que estos poemas no llamaban la atención acerca de si eran o no modernos. Debió despreciar a casi toda la crítica de su país. Si la crítica lo hubiera lastimado, si le hubiese llegado de alguna forma, tal vez habría sido benevolente con el surrealismo o con el futurismo, tan empeñado en nombrar máquinas y en representar con onomatopeyas, en lugar de atacarlos.

El énfasis, la violencia que otros autores del siglo pasado pusieron en juego se puede ubicar también dentro de esta revolución en la revolución, de esta antivanguardia en la vanguardia.

La revolución en la revolución de Vallejo era política entonces, por cuanto supone que el efecto político de la poesía está dado en la íntima comunión de los cambios tecnológicos y políticos con la lengua. La sensibilidad política estaría en el carácter invisible, indefinible, que hacen de la poesía política y de la política poesía. Dicho de otro modo: no podríamos decir en qué consiste el maridaje porque se ha convertido en poesía, y la poesía es múltiple. Aunque no inocente. No hay forma que no suponga una estructura. Y no hay estructura sin función. Nadie tira una granada de fragmentación y huye sin mirar atrás, ¿verdad?

Nota: Algunas de estas ideas fueron expuestas en el seminario “¿Qué hace contemporáneo a un poema”, realizado en el Centro Cultural de España (Buenos Aires,

2007), coordinado por Jorge Fondebrider y del que participaron los poetas mexicanos Pedro Serrano y Víctor Manuel Mendiola y la argentina Susana Cabuchi.



Selección Trilce

Por José Villa

No sé si fue grato elegir a los mejores entre los setenta y tantos mejores poemas de la Historia. Traté de reconcentrar. Primero, seleccioné aquellos que tuvieran pasajes, imágenes y emociones particularmente recordadas. Después excluí algunos entre los más reconocidos del repertorio, sin faltar a clásicos y raros de toda rareza y poesía pura de la otredad... y mestiza del barroco español y del barroco de la lengua mestiza... florecido de modernismo, especie de inconexión temporal o sublevación de la lengua.

II

T 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 aún 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.

III

Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras 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.

Ya no tengamos pena. Vamos viendo
los barcos iel mío es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe ser:
han quedado en el pozo de agua, listos,
fletados de dulces para mañana.

Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros
no pudiésemos partir.

Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.

VI

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.

A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no están mías
a mi lado.

Quedaron de su propiedad,
fratesadas, selladas con su trigueña bondad.

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Que mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede
¡CÓMO NO VA A PODER!
Azular y planchar todos los caos.

xv

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fue sacada, o talvez qué habrá pasado.

Has venido temprano a otros asuntos,
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet. Es el rincón
amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos.

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra.

XXIII

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados.

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus pueros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
itierna dulcera de amor,
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula itú lo viste tánto!
en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado

a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿di, mamá?

XXXV

El encuentro con la amada
tanto alguna vez, es un simple detalle,
casi un programa hípico en violado,
que de tan largo no se puede doblar bien.

El almuerzo con ella que estaría
poniendo el plato que nos gustara ayer
y se repite ahora,
pero con algo más de mostaza;
el tenedor absorto, su doneo radiante
de pistilo en mayo, y en verecundia
de a centavito, por quítame allá esa paja.
Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
y que no se debe tomar mucho!

Y los demás encantos de la mesa
que aquella núbil campaña borda
con sus propias baterías germinales
que han operado toda la mañana,
según me consta, a mí,
amoroso notario de sus intimidades,
y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos.

Mujer que, sin pensar en nada más allá,
suelta el mirlo y se pone a conversarnos
sus palabras tiernas
como lancinantes lechugas recién cortadas.

Otro vaso y me voy. Y nos marchamos,
ahora sí, a trabajar.

Entre tanto, ella se interna
entre los cortinajes y ioh aguja de mis días
desgarrados! se sienta a la orilla
de una costura, a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!

XLIV

Este piano viaja para adentro,
viaja a saltos alegres.
Luego medita en ferrado reposo,
clavado con diez horizontes.

Adelanta. Arrástrase bajo túneles,
más allá, bajo túneles de dolor,
bajo vértebras que fugan naturalmente.

Otras veces van sus trompas,
lentas asias amarillas de vivir,
van de eclipse,
y se espulgan pesadillas insectiles,
ya muertas para el trueno, heraldo de los génesis.

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

Oh pulso misterioso.

LI

Mentira. Si lo hacías de engaños,
y nada más. Ya está. De otro modo,

también tú vas a ver
cuánto va a doler me el haber sido así.

Mentira. Calla.
Ya está bien.
Como otras veces tú me haces esto mismo,
por eso yo también he sido así.

A mí, que había tanto atisbado si de veras
llorabas,
ya que otras veces sólo te quedaste
en tus dulces pucheros,
a mí, que ni soñé que los creyeses,
me ganaron tus lágrimas.
Ya está.

Mas ya lo sabes: todo fue mentira.
Y si sigues llorando, bueno, pues!
Otra vez ni he de verte cuando juegues.

LVI

Todos los días amanezco a ciegas
a trabajar para vivir; y tomo el desayuno,
sin probar ni gota de él, todas las mañanas.
Sin saber si he logrado, o más nunca,
algo que brinca del sabor
o es sólo corazón y que ya vuelto, lamentará
hasta dónde esto es lo menos.

El niño crecería ahito de felicidad
oh albas,
ante el pesar de los padres de no poder dejarnos
de arrancar de sus sueños de amor a este mundo;
ante ellos que, como Dios, de tanto amor
se comprendieron hasta creadores
y nos quisieron hasta hacernos daño.

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.

Fósforo y fósforo en la oscuridad,
lágrima y lágrima en la polvareda.

LX

Es de madera mi paciencia,
sorda, vegetal.

Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas
de tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades, ese doblez ceñudo
que después deshiláchase
en no se sabe qué últimos pañales.

Constelado de hemisferios de grumo,
bajo eternas américas inéditas, tu gran plumaje,
te partes y me dejas, sin tu emoción ambigua,
sin tu nudo de sueños, domingo.

Y se apolilla mi paciencia,
y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro;
cuándo vendrá a cargar este sábado
de harapos, esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRA!

LXV



Mi Vallejo

por Alberto Cisnero

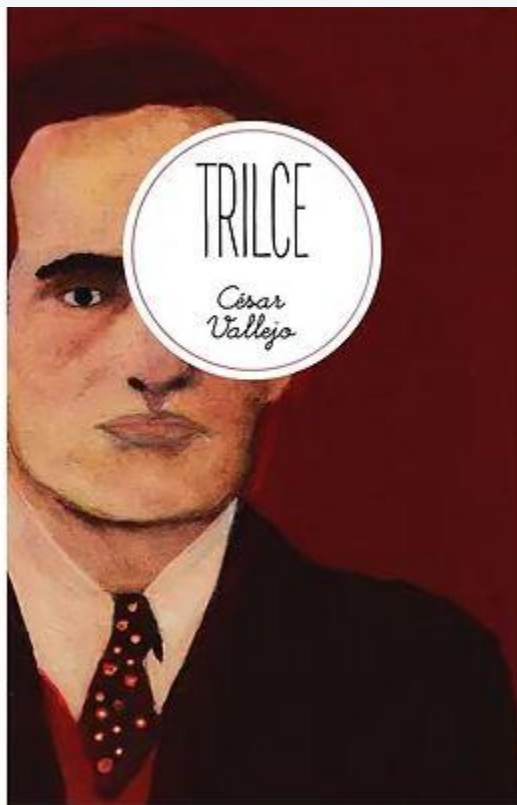
Texto publicado en Mundo Vallejo (Susana Cella y Lucas Peralta, comps.), Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2022.

Siempre volvería a él pero entonces no lo sabía. El año ochenta y nueve del siglo pasado tocaba a su fin. Cursaba la escuela secundaria. Vivía en una aldea medieval con drugstores (Cañuelas). En una antología de lengua y literatura lo hallé. Ocurrió exactamente eso: di con las palabras. Y las palabras eran esas y no otras. No me bastó con la simple lectura y las aprendí de memoria. No sé qué es un poema. Aquello que una tarde supe leer, constante dura. Suficiente en su propia dirección. Como un rayo. Leí lo siguiente:

*Idilio muerto// 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 cognac, 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./*

Luego tendría a mi Vallejo en mochila, bolso o maletín, como un talismán, como la persuasión de una verdad, en la edición de Biblioteca Ayacucho de la Obra Poética Completa, esa que en la tapa enseña el grabado de Picasso. Lo alojaba en una caja de cartón para que durante el traqueteo de los viajes, desde el campo a la ciudad, el libro no se dañara. Entonces trabajaba en el gremio de la construcción, leía al mediodía, post frugal almuerzo y en el micro o tren, de ida y de regreso (Teníamos menos de treinta años en el cuerpo, la vida valía menos que un grano de soja Duhaldista, viviríamos para ver el triunfo del comunismo, llegaríamos a Arcadia, llegaríamos a viejos. Seríamos felices. Vimos el bosque y el árbol. Dijimos que no). En el momento que escribo estas palabras sigo agradeciendo que exista tal libro en el planeta tierra y no pido nada a cambio. Todavía persisto en su lectura.

Muchos años después, ante su tumba, permanecí conmovido, feliz y hosco como una piedra, repitiendo quedamente versos sueltos que la memoria colectó. César Vallejo sigue resistiendo con sus huesos fidedignos la comedia sintética y profesional de una forma sobrehumana. No tasa otro gesto de radicalidad, de heroísmo o de indagación de alguna causa. Simplemente sigue confrontando de continuo con un límite; escribiendo. Nunca le dijo adiós a la vida. Aquella mañana de abril toqué la roca que lleva su nombre y murmuré algo que estaba roto para siempre. Que siga cayendo la nieve.



Trilce, Buenos Aires, Barnacle, 2022
Edición Facsimilar

Poema XIII. La orfandad del idioma

Un poema de *Trilce*

Por Diego Colomba

XIII

*Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el higar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.*

*Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.*

*Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.*

*Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.*

¡Odumodneurtse!

Los versos de *Trilce* les parecieron “extravagancias” a sus tempranos lectores, que llegaron a vilipendiarlos públicamente. Según algunos testimonios, «disparate» era el rótulo que le aplicaban al conjunto los lectores experimentados y “pose”, el que usaban los jóvenes. En suma, expresaban una común y generalizada incompreensión.

Vuelto un clásico, esto es, que nos enseña qué puede ser la poesía, sus audacias sonoras y semánticas nos resultan de una validez imaginativa y musical incuestionable, un siglo después de que los primeros críticos hablaran de Vallejo como de “un poeta sin poemas”, dando a entender con esa frase que sus poemas de versos libres, blancos y de ritmo irregular, como el que nos ocupa, no podían ser “recitados”.

Esto no debería sorprendernos: en todas las épocas hubo gente con problemas de sordera. Es que justamente Vallejo inventó un nuevo oído para la poesía en nuestra lengua. Él lo sabía (“¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje!”), le escribió a un amigo en una carta) y hablaba incluso de superar a otro inventor, Rubén Darío.

El “XIII” es un poema erótico que se ordena a partir de una serie de simetrías: elementos que se repiten o sustituyen metafóricamente para aludir a campos semánticos tensamente

enhebrados en las dos primeras estrofas y sintetizados en la tercera. El campo del amor erótico (“sexo”, “hijar maduro”, “palpo”, “botón de dicha”, “en sazón”, “surco más prolífico/ y armonioso”, “vientre de la Sombra”, “Muerte concibe y pare”, “bruto libre”, “goza”), que se vale de imágenes de fertilidad, y el campo de la reflexión (“pienso”, “simplificado el corazón”, “muere un sentimiento antiguo/ degenerado en seso”, “Oh Conciencia,/ pienso, sí,”), que se coteja con lo sentimental. Ambos están atravesados por la idea de muerte.

En ese sentido, la repetición de “pienso en tu sexo” advierte sobre los límites de pensar el “sexo” (órgano sexual, acto, experiencia). ¿De qué manera podría pensárselo? ¿A través de imágenes y símbolos? ¿De la intuición? Porque pensar, en sentido lato —como usar palabras, escribir poesía— supone tomar distancia. El sexo sería, por el contrario, la experiencia de una falta de distancia: objeto o acto de mezcla, confusión, comunión. De ahí el carácter antitético del inicio del poema y el del final (“Oh estruendo mudo”), donde el sujeto evita el uso de la coma practicado en el verso anterior, ya que se está alejando de su gramática.

Como sucede en gran parte de la poesía de Vallejo, el poema está atravesado por las referencias a lo religioso y lo sagrado, dos dimensiones diferentes aunque relacionadas. La “dicha” del cuarto verso trasciende el mero goce animal —el amor está libre de toda contaminación sentimental: “Simplificado el corazón, pienso en tu sexo”—, que se consume, como en tantos otros poemas, en la muerte: “Pienso en tu sexo, surco más prolífico/ y armonioso que el vientre de la Sombra,/ aunque la Muerte concibe y pare/ de Dios mismo”.

El sexo y su cima, el orgasmo, se revelan como límite crepuscular del lenguaje: “¡Odumodneurtse!”. Un silencio impactante. Algunos lo interpretan, creemos que erróneamente, como signo de la represión del sujeto, recordando las circunstancias autobiográficas del encierro en el que Vallejo escribió gran parte del libro. Se nos ocurre más bien que la inversión completa del último verso corresponde más a una ruptura brusca del poema que a su conclusión. Un intento por nombrar lo innominable en el

momento de su manifestación, que produce una frase impronunciable. Se trata del desvanecimiento de la Conciencia. Del roce del misterio. El yo que intenta pensar se vuelve “huérfano del idioma”, como solía llamarse a sí mismo el poeta, que jugaba a gastar las palabras con su vocalización incesante en presencia de amigos.

Explícita e implícitamente, los tres versos finales aluden al escándalo sonoro y de sentido con que se trasciende lo humano, después de que se asume la carne humana como un empobrecimiento trascendente. De este modo se manifiesta lo alto a través de lo bajo. El lector universal puede leer un poema como testimonio de un íntimo desgarró.



Historia del nombre “Trilce”

Artículo publicado en Diario de Poesía, N° 11, verano de 1988-89.

Por Martín Prieto – Daniel García Helder

Ningún nombre del libro obtuvo mayor suceso que *Trilce*. Ni *Prosas profanas*, ni *Misas herejes*, ni *Altazor*, ni *En la masmédula*. Las coordinadas son la poesía y Latinoamérica, aunque bien podrían ser la literatura y el idioma español, sobre la base en todo caso, del lapso comprendido entre el modernismo y nuestros días. Ningún nombre, decimos, por raro, neológico, revulsivo, eufórico, obtuvo, a mediano y largo plazo, mayor suceso que *Trilce*. Desconocemos las singulares en principio insignificantes despertaron en el espíritu de los lectores, cautivándolo. Lo cierto es que dichas asociaciones terminaron saturándolas no solo de significados, sino además de referentes; aludimos a las incontables librerías, editoriales y publicaciones que tanto en Latinoamérica como en España han adoptado *Trilce* como nombre propio. Y sin embargo...

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

Estas eran las circunstancias cuando, ante la necesidad de reimprimir el primer pliego del libro, “cuyo costo ascendía a la suma de tres libras”, según refiere Xavier Abril (1), Vallejo, intempestivamente, conmuta *Cráneos de bronce*, por *Trilce*. Este cambio, de una vasta significación para la poesía hispanoamericana, es explicado por Abril de la siguiente manera: “¿Tres libras? Ya tenéis el título: ¡*Trilce!*”. Posteriormente, André Coyné intenta reconstruir el proceso mental y fonológico por el

cual las “tres libras” se hacen “*trilce*”. Dice Coyné que “el volumen iba a costar tres libras, luego ‘tres, tres, tres... treses, tissors, trissesses, tril, trilssso, entonces se llamaría *Trilce*” (2). También Uruguay González Poggi estima que el significado del neologismo “debe buscarse, está claro, en torno al número tres, cifra que adelanta la primera sílaba para a su vez proponernos otra C (100), instantáneamente nombrando la tercera letra del abecedario” (3). Siguiendo los razonamientos de González Poggi, nos animamos a suponer que el libro debió haberse llamado *Trece* y no *Trilce* (o bien *Trescientos*). Más abajo, el mismo autor declara algo relativamente cierto: “*Trilce* nos da la sensación de ser el nombre de un pájaro”.

Keith McDuffie —ya para apartarnos de las teorías que ven el origen del nombre en el precio del libro, y para adentrarnos de lleno en los peligros de la hermenéutica— ofrece la siguiente interpretación: “Líquido implica agua, símbolo bíblico y trícico de la fuente de la vida. La poesía de Vallejo presenta la fundación del ser poético, o nueva visión de la realidad por medio del lenguaje. Nos atrevemos a decir que tal es el significado del neologismo *Trilce*” (4). No menos simbólica, pero más trascendentalista, es la opinión de Juan Larrea, reducible a esta fórmula: “al pasar trinariamente del cuerpo y alma a la esperanza, y así como de *duple* se pasa *triple*, de *dúo* a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió oportuno pasar verbalmente de *dulce* a *trilce*” (5).

Pasamos, por último, a las respuestas nihilistas y/o esteticistas al enigma que abre este neologismo. Dice Larrea en una nota al pie de página del mismo artículo citado anteriormente: “Yo mismo le pregunté a Vallejo en 1926 —creo que delante de alguna otra persona que pudo cohibirlo— qué significaba la palabra *Trilce* y por qué había llamado así a su libro. Me contestó que teniendo que darle a este un nombre, le pareció mejor inventarle uno propio que denominarlo con una o más palabras conocidas. Y añadió, pronunciando el vocablo con repetida delectación, que *Trilce* le gustaba. Lo que no me dijo ni yo le pregunté es *por qué le gustaba*”. Cansada, a su vez, de “las anécdotas más banales sobre el origen de *Trilce*”, Georgette Vallejo (6) nos da la imagen de un

Vallejo análogo al Dios del Génesis que pronunció el “Fiat Lux”. Dice Georgette: “Entonces (Vallejo) pronunció sencillamente: ttttrriiil...ce...”. Como si los testimonios de Larrea y la viuda fueran escasamente verosímiles, rescatemos la voz del propio Vallejo. En una entrevista que le realizara González Ruano en Madrid, 1930, Vallejo dice: “Ah, pues, *Trilce* no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título y entonces la inventé: *Trilce* (7). Parece ser que no fue esa la primera vez que lo confesaba. Un amigo suyo, J. Espejo Asturrizaga (8), admite que “César ha contribuido en muchas ocasiones a sembrar confusión en relación a su origen”.

No sería intolerable —incluso sería lógico— que, a continuación de las diversas interpretaciones, aportáramos nosotros una nueva, o bien una síntesis. Demasiado tarde, estamos frente a una saturación. Únicamente nos está permitido derivar por el incierto terreno de las conjeturas, no menos lícito que el de las afirmaciones a secas. Ya Coyné se había preguntado (9) si con otro título el libro hubiese alcanzado la misma trascendencia. Coyné lo duda: nosotros no, pero creemos —no obstante— que el devenir de estos setenta y siete poemas en su relación con la crítica y los lectores hubiese sido otro de haberse publicado, por ejemplo, bajo el título de *Féretros*.

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

El hecho de que los poemas carezcan de nombre —apenas están designados por lacónicos números romanos que del I al LXXVII—

no es insignificante; tampoco, entendemos, que el libro tenga un título sin significado, aunque pueda llegar a tener sentido. La indeterminación de la palabra “trilce” se proyecta sobre el lector y le permite introducirse de lleno en la materia poética, cumpliendo, él solo, un ciclo únicamente orientado por su trabajo de lectura, sin indicaciones relativamente externas a los textos, como son los títulos. Cualquiera de los otros nombres hubiera impedido esta circunstancia tan propicia a la lectura que requieren estos poemas.

Notas.

1. Cfr. Abril, Xavier: *Vallejo, ensayo de aproximación crítica*, Editorial Front, Buenos Aires, 1958.
2. Cfr. Coyné, André: *César Vallejo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 127.
3. Cfr. González Poggi, Uruguay: “Significación de César Vallejo”, en *Aula Vallejo* N° 2-3-4, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1962, p. 337.
4. Cfr. Mc Duffie, Keith: “Trilce I y la función de la palabra en la poética de César Vallejo”, en *Revista Iberoamericana*, N° 71, abril-junio 1970, p. 199.
5. Cfr. Larrea, Juan: “Significado conjunto de la vida y de la obra de Vallejo”, en *Aula Vallejo* N° 2-3-4, p. 242. En este mismo número del *Aula* se registra la posición del escritor J. Peroni en la Sesión de Clausura del Simposium celebrado por la Universidad Nacional de Córdoba sobre la vida, la obra y el significado de César Vallejo. Peroni, con estas palabras, refuta a Juan Larrea: “¿No podríamos decir que la palabra *Trilce*, como también toda la obra poética de Vallejo —y esta es mi posición— proviene de la fantasía desnuda y directa del poeta que no se ha propuesto otra cosa que crear belleza?” p. 297.
6. Cfr. Vallejo, Georgette: “Apuntes biográficos”, en *César Vallejo, Obra completa*, tomo 3, Editorial Lia, Barcelona, 1977, p. 106.
7. Cfr. González Ruano, César: “Entrevista en Madrid”, en el diario *La Razón*, 27 de octubre de 1985, Buenos Aires, p. 5.
8. Espejo Azturizaga, Juan: *César Vallejo, itinerario del hombre*, Editorial Mejía Baca, Lima, 1965.
9. Cfr. Coyné, André: op. cit. pp 127-128.



Colaboradores

Carlos Battilana. Poeta y crítico literario, profesor universitario especializado en literatura latinoamericana. Integra el staff de **op.cit.**

Jorge Aulicino. Poeta, crítico literario, traductor y periodista. Premio Nacional de Poesía 2015. Administra el blog Otra Iglesia es Imposible. Es integrante de **op.cit.**

José Villa. Poeta y crítico literario. Es editor de **op.cit.**

Alberto Cisnero. Poeta y editor. Acaba de publicar la edición facsimilar de *Trilce*.

Diego Colomba. Poeta, crítico literario y docente. Integra el staff de **op.cit.**

Martín Prieto. Poeta, profesor universitario. Integró la Redacción de Diario de Poesía.

Daniel García Helder. Poeta, crítico literario y editor. Fue Secretario de Redacción de Diario de Poesía.