

Trilce

Emilio Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, en su *Historia general de la literatura española e hispanoamericana* (1950, 1966, 1968 y 1972), califican la poesía vanguardista de *Trilce* (1922), del peruano César Vallejo, de «... descoyuntada, incoherente, ininteligible y ... absurda. Frases sin contenido, imágenes desquiciadas, agrupaciones de sílabas y letras carentes de toda significación».¹ Para colmo, los dos críticos consideran a Vallejo «otro poeta fracasado». Tal interpretación fácil y, digamos, infantil del poeta y de su poesía, pertenece más bien a la década de los 1920, pero no a la época actual.² El propósito de este estudio es ilustrar —tal como lo ha hecho un gran número de excelentes críticos: Juan Larrea, André Coyné, Saúl Yurkievich, Eduardo Neale-Silva y otros— cómo los artificios y recursos «descoyuntados, incoherentes, ininteligibles y absurdos» en efecto crean un mundo poético de honda realidad para Vallejo. Nuestro análisis radica en cuatro divisiones principales: el uso del juego lingüístico (la aliteración y la repetición) y numérico;³ el manejo entre sus versos del espacio y de la tipografía; el empleo de frases disparatadas, «absurdas»; y la creación de imágenes y metáforas impensadas y geniales. Vamos a ver que estos mismos artificios son cruciales en la transmisión de la comunicación básica de *Trilce* de «la orfandad; la pérdida de la inocencia; la búsqueda de la unidad en un mundo fragmentado y hostil; el amor materno, familiar y erótico; y la experiencia existencial de la vida como un continuo morir o como cárcel».⁴

El juego lingüístico

En primer lugar estudiaremos aquellos poemas en que se emplea el juego lingüístico y numérico para crear así una significación poética a la vez ingeniosa e impensada. En el poema «Tiempo Tiempo» (*Tr.* II)⁴ Vallejo, según su estado sensible, nos trans-

¹ Emilio Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, *Historia general de la literatura española e hispanoamericana*, (Madrid, Aguilar, 1950, 1966, 1968 y 1972), p. 1342, 1.ª col.

² Tal como lo cuenta André Coyné, en su excelente *César Vallejo* (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968), p. 125, Luis Alberto Sánchez, en un artículo suyo de 1932, manifestaba perplejidad ante este «... nuevo libro incomprensible y estrambótico».

Asimismo, José Bergamín, en su prólogo a la segunda edición de *Trilce* (Madrid, CIAP, 1930), opinaba —y con mucha perspicacia— que la nueva expresividad trílceca era «intraducible». Informaciones suministradas por Coyné, «En torno a *Trilce*», en *Aproximaciones a César Vallejo*, ed. Angel Flores (Nueva York, Las Américas, 1971), t. II, p. 90.

³ Definición de Keith A. McDuffie, «*Trilce I*», en *Aproximaciones a César Vallejo*, op. cit., t. I, p. 120.

⁴ La edición de *Trilce* que manejamos es la de Losada, 1961. Así el sagaz comentario de Eduardo Neale-Silva, en *César Vallejo en su fase trílceca* (Madison and London, University of Wisconsin Press, 1975), página 303: «De estas tres notas fundamentales se deduce una misma conclusión: el hombre vive en un continuo sin variedad y sin significación».

mite toda la monotonía de la existencia cotidiana del año 1922. Se repite el «Tiempo Tiempo» en este «mediodía estancado entre relentes», o sea en este pesadísimo día de actividades rutinarias. Pese a lo aburrido del día, el reloj sigue marcando los minutos que pronto se convertirán, no en un futuro, sino en un pasado cronológico: «tiempo tiempo tiempo tiempo / Era Era». Y cada día se repite; es el mismísimo día siempre, uno que hasta cacarea un quiquiriquí con la repetición monótona y tetrasilábica de «era era era era». En el monótono «Mañana Mañana», el «hombre hombre» es «herizado» [el nombre aquí está verbalizado]⁵ por Lomismo, el verdadero protagonista de la vida. Desde luego, con cada pesada «mañana mañana mañana mañana», el poeta anonimatizado sufre con su «nombre nombre nombre nombre» igualmente monótono, pesado e insignificante.

Con la poesía «Vusco volver de golpe el golpe» (Tr. IX), el poeta juega con la consonante bilabial (o labiodental) «v», que gráficamente representa la vulva o sexo femenino y que está subordinada a la «A vertical», es decir el miembro viril del poema XX del poemario. El deseo erótico del poeta es eterno. Al halago de la amada, de Otilia seguramente,⁶ Vallejo se hunde y se asfixia sexualmente en la mina vaginal de «fragosidades bolivarianas». En otras palabras, se entrega al amor carnal con ella, así entrando primero por la selva para llegar al tesoro, que se esconde a todo de «treintidós cables de largo».

El eros se presenta de nuevo y sin descanso en «Pienso en tu sexo» (Tr. XIII). Aquí el poeta lamenta tener que vivir conforme los dictámenes de la sociedad y de la conciencia pública, que exige que el lecho del amor sea el del matrimonio, también. Vallejo no desea aquel «escándalo de miel» sino únicamente el «estruendo mudo» del orgasmo en plan primitivo. En un evidente estado de turbación y de frustración, lanza un «¡Odumodneurtse!», o sea la palíndroma de «estruendo mudo», la cual lleva toda la fuerza emocional de la más fuerte ¡CARAMBA! o ¡JODER!⁷

Un excelente ejemplo de aliteración deliberada se encuentra en «El verano echa nudo a tres años», (XXVI), donde Vallejo describe la irónica corrida de una avestruz coja: «Apeona ardiente avestruz coja». Nos transmite en este verso el impulso de sentido muscular del animal que cojea en cada cuarto paso, en cada cuarta palabra: «apeona

⁵ André Coyné explicará el significado de estos versos así: «El ayer ("hombre ..."), lejos de facilitar una liberación, sella la impotencia del hombre, condenado a sufrir larga, monótonamente, algo que no entiende y que ni alcanza a nombrar...»; «amén del orden inusitado "heriza nos" —la grafía heriza (fusión de "eriza" y de "hiere")—, subraya lo doloroso de la sensación actual...». En «Trilce II», Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., t. II, pp. 122-3.

⁶ Para datos sobre la historia del amorío, consúltese a Coyné, «En torno a Trilce», en Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., t. II, p. 81 y en su César Vallejo, op. cit., p. 28 y ss.

Aparenta ser que el profesor Jean Franco se contradice, referente a este punto, en su César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence (Cambridge, Cambridge University Press, 1976), pp. 96 y 124. Al principio (p. 96), comenta que la aliteración, tal como se evidencia en «Vusco volvvver» (Tr. 9) resulta desagradable e incomprensible: «... awkward combinations of consonants increase the intractability of the poem so that they transmit neither recognizable messages nor agreeable sounds». Más adelante en el mismo estudio (p. 124), no obstante, pone que la «v» representa: «... an obscene gesture, the sign of the vulva».

Coyné, César Vallejo, op. cit., p. 187, explicará que «dicha multiplicación [de "b" y "v"] corre pareja con la multiplicación implicada en la temática erótica de la composición...».

⁷ Coyné, «En torno a Trilce», Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., t. II, p. 88, sólo explica la palíndroma como un caso de inversión.

[se puede convertir la “en” en “i” para formar un diptongo, cambio más que común en el español hablado], ardiente y avestruz» pueden considerarse trisilábicas, en contraste con «coja» que está «coja», siendo bisilábica.

Vallejo juega con su ingenio en «Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja» (*Tr.* XXXVI), donde sustantiva el adverbio «aun» para subrayar la esterilidad e imperfección de la vida (o del arte).⁸ Este mundo poético del poeta peruano es uno de Venuses de Milo (que les falta un brazo) y de «aunes que gatean / recién, vísperas inmortales». Aquellos «aunes» son lo que *no* se realiza en la vida; son las posibilidades que jamás se llevan a cabo porque mucho queda increado por el mero capricho de Dios. Y a pesar de toda esta inactividad e imposibilidad, el «aun» del poema intenta alcanzar un estado de gracia con el Señor.

Pasamos a «En la celda, en lo sólido...» (*Tr.* LVIII), donde Vallejo, como si fuera jinete, aguija a su compañero a que siga existiendo: «apura... aprisa... apronta». Este uso deliberado de aliteración, con sus «pes» bilabiales seguidas tan fuertes, impulsa tanto a la palabra como al hombre a seguir existiendo, a moverse adelante.⁹

Como último ejemplo en este apartado, estudiamos «Es de madera mi paciencia» (*Tr.* LX); el poeta aparenta querer hacernos sentir la contradicción de *placer-dolor-separación* que lleva en sí el acto carnal, ya que «... el placer ... / nos DestieRRa». Al emplear un fonema áptico-alveolar cuyo valor consonantal reverbera enfáticamente, crea tal vibración o cogitación en el signo de la palabra que nos echa fuera de nuestra sensibilidad, tal como la conciencia y experiencia de esta «trinidad» afectó a César Vallejo en sus relaciones con Otilia y con Mirtho, sus amadas.¹⁰

El juego numérico

El «Grupo dicotiledón» (*Tr.* V), los dos amantes, periquitos de amor, serán «novios de eternidad», o sea un 2. Vallejo aconseja que no se dé un 1, «que resonará al infinito» para que así no tenga que vivir en un mundo egoísta o solitario. Tampoco desea que se dé un 0, ya que un cero «querrá ser» algo más importante de lo que es, y obviamente

⁸ Muchos excelentes críticos han comentado este poema y los mismísimos significados:

a) Albert de la Fuente, «Trilce XXXVI: Explicación», en *Explicación de textos literarios*, V. 2 (1973-4), pp. 228-9, dice que «la imagen de una Venus “pululando” indica una búsqueda incierta en pos de los brazos que no están en la Venus misma sino en algún lugar que el poeta debe hallar». Añade que «dentro del marco de una estética platónica la obra de arte es un ente eternamente imperfecto. Vallejo prohíja esta idea que ya estaba en germen en el momento mismo de seleccionar a la Venus de Milo para su fin de ilustrar los límites del imposible artístico que un artista puede alcanzar».

b. Julio Ortega, en «Trilce LXXVII», *Aproximaciones a C. V.*, op. cit., t. II, p. 175, había adelantado semejante interpretación ya con antelación a la de Albert de la Fuente: «La nueva belleza, parece decir el poema, es el brazo por nacerle a esta Venus; el tiempo que pugna por formarse».

c. Por último, Coyné, «En torno a Trilce», *Aproximaciones a C. V.*, op. cit., t. II, p. 89, dice que el brazo «mutilado» de la Venus de Milo es «como símbolo de cuanto trata de “encodarse” y busca ese ser no sido, que sólo podría redimirse de tanto ser sido y re-sido».

⁹ Para una breve historia de los cientos doce días que el poeta pasó en la cárcel de Trujillo, véase Coyné, *C. V.*, op. cit., págs. 115-7. Citando a Vallejo, escribe Coyné: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú».

¹⁰ Referente a la palabra «DestieRRa» explica Coyné: «(la grafía acentúa visualmente la palabra clave para que el lector la oiga retumbar, dura, inexorable, en su oído)», *C. V.*, op. cit., p. 178.