

Develando a *Trilce*

Hacedores de metáforas
no olvidéis que las distancias
se anuncian de tres en tres.

César Vallejo

I

En una entrevista que hemos recuperado incidentalmente en los archivos del desaparecido periódico *Heraldo de Madrid* y que fue publicada por César González Ruano el 27 de enero de 1931,* César Vallejo declara algunas cosas que están en contradicción con el proceso de consolidación de su obra y con lo que de ésta han sostenido siempre sus críticos.

Obviamente, sus declaraciones recuperadas no agregan ni quitan nada a su obra, que, desde el momento de ser concebida y plasmada, posee una existencia propia, ahí fuera.

Uno de los momentos de la entrevista en los que no se contradice en absoluto, es cuando habla de la precisión en su poesía:

«La precisión —dice Vallejo— me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!».

Esta declaración, así como sus observaciones penetrantes de *El arte y la revolución*,¹ revela la conciencia precisa que poseía Vallejo acerca de lo que quería y de cómo lograrlo sin traicionar los trances auténticos de su vida, hecho que lo emparenta con Baudelaire, Kafka, Rilke, Joyce y su contemporáneo y amigo Vicente Huidobro.

Vallejo, poeta de las más profundas esencialidades del hombre y la realidad en general, no podía menos que acertar en esto de la precisión sustantivo-verbal: en su poesía lo sustantivo interesa sólo en cuanto objeto o instante deviniendo y lo verbal, en cuanto movimiento contradictorio de lo sustantivo. De ahí su peculiarísima relación entre los sustantivos y los verbos, que los asimila hasta confundirlos. de ahí, también, que esta poesía sea indehiscente a las palabras accesorias y a la adjetivación como cualificación meramente formal, exterior. La adjetivación se ve obligada a comportarse aquí como un devenir, un sustanciarse: «Mas si se le apasiona, se melaría / y tomaría la horma de los sustantivos / que se adjetivan de brindarse» (T. XXXVIII), «Oh la palabra del hombre libre de adjetivos y adverbios, que la mujer declina en su único caso de mujer» («Poemas en prosa»).

* Véase apéndice.

¹ César Vallejo, «El arte y la revolución», *Obras Completas*, T. 4, Ed. LAIA. Barcelona 1978.

II

La primera respuesta contradictoria a que vamos a referirnos es aquella en la cual Vallejo, al ser preguntado sobre si conocía a los modernos poetas franceses al escribir *Trilce*, afirma: «Ni a uno. El ambiente de Lima era otro. Había curiosidad; pero concretamente yo no me había enterado de muchas cosas».

En su libro sobre el poeta, Xavier Abril hace la siguiente mención al caso del «secreto profesional» en Vallejo: «Orrego (Antenor), quien conoció al poeta íntimamente, declaró, en el Simposium de la Universidad de Córdoba, que una de las características que ofrecía Vallejo en orden literario, era el ocultamiento de sus lecturas, cuyo secreto guardaba celosamente. Agregó que sus libros estaban siempre bajo llave, lejos del alcance de los amigos escritores, y que el misterio bibliográfico en torno suyo era completo». ²

Objetivamente puede demostrarse que, en efecto, Vallejo conoció a algunos poetas franceses simbolistas y modernistas por los años en que escribía *Trilce*, incluso mucho antes. La huella más expresa de estas lecturas tal vez sea la evocación crítica que hace de Samain en *T. LV* y que sus críticos bizantinos no dejan de citar: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza / Vallejo dice hoy la muerte está soldando cada / lindero a cada hebra de cabello perdido...»

Al no agregar ni quitar nada esta respuesta de Vallejo al proceso de consolidación objetivo de su obra, aquello queda como una anécdota más que nos remite a cierto temperamento de ciertos escritores, como William Faulkner, por ejemplo, quien podría irritar también a los críticos con sus «mentiras» o Kafka, con su velo de silencio.

Por el contrario, no nos parece una mera anécdota que ciertos críticos se dediquen a revelar las necesarias y oportunas influencias de un autor para luego enseñarlas como «pruebas» irrefutables y exclusivas del origen, desarrollo o naturaleza de su obra. En el caso de la obra vallejana y su relación con la crítica, una prueba de esta desoladora actitud son ciertos trabajos de Xavier Abril, quien, con inmoderado prurito de originalidad, llega a afirmar:

«Entre los autores que leía Vallejo por la época en que escribía su desconcertante libro (se refiere a *Trilce*), cuyos nombres menciona Orrego en su estudio, figuran Verlaine, Paul Fort, Samain y Maeterlinck. Hállase ausente nada menos que el del *auténtico sugeridor de su estética: Stéphane Mallarmé*. Persuadido estoy de que fue la lectura del famoso poema *Un coup de dés (...)*, lo que determinó la transformación de Vallejo, a la sazón todavía en agraz». ³

Seguidamente, Abril se ocupa en su libro de un análisis tan minucioso como bizantino: demuestra efectivamente que Vallejo conoció y apreció a Mallarmé, pero su afán torcido no le deja ver ni explicar cómo el poeta peruano se sirvió del francés (y de otros) para llegar a su concepción poética originalísima y profunda. Puede afirmarse que una influencia literaria o cultural, por más luminosa que fuere, llega a determinar por sí sola el rumbo de un poeta como Vallejo, sin caer en la irresponsabilidad intelectual.

² César Vallejo o la teoría poética, *Taurus, Madrid* 1962.

³ Op. Cit. pp. 20-21.

Esta especie de críticos ignora lo que, en otro acierto, Vallejo declara en la entrevista recuperada de González-Ruano: «Pero creo, honradamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión».

Esta verdad la reafirmaría y profundizaría Vallejo en una de sus observaciones de *El arte y la revolución*: «Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores».

III

La más sorprendente de sus respuestas contradictorias, es aquella en la cual Vallejo parece afirmar taxativamente que la palabra «trilce» «no quiere decir nada». Sorprendentemente, porque hoy sabemos que él unía a su genio intuitivo el análisis y el conocimiento acertados de lo que hacía, de cómo lo hacía.

Sorprendentemente, sí, pues por otra parte la dinámica estructural de *Trilce*, como veremos, está vivamente respaldada por la triada hegeliana del devenir.

Esta es su respuesta textual a González-Ruano:

—Muy bien. ¿Quiere usted decirme por qué se llama su libro *Trilce*? ¿Qué quiere decir «Trilce»?

—Ah pues «*Trilce no quiere decir nada*. No encontraba en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé: «Trilce». ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: «Trilce».

Desde su origen, este título neológico ha recorrido la más completa galería de anécdotas.

Juan Larrea, a la muerte del poeta, fue uno de los primeros en dar una explicación de su origen:

«Así como de *duplo* se pasa a *triple*, de *dúo* a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió que era oportuno pasar verbalmente de *dulce* a *trilce*⁴».

El Dr. Raúl Porras Barranechea dio esta versión:

«Trilce, una palabra inexplicable y humorística».

Años después, André Coyné ofrece una explicación más detallada de este alumbramiento:

«Concretándonos en *Trilce*, estamos enterados de la lenta elaboración del conjunto y las repetidas revisiones que curiosamente se traslucen a través de los títulos sucesivos que Vallejo quiso dar a su obra, títulos todos correspondientes a una estética que suponíamos definitivamente superada por el poeta: «Solo de aceros», «Féretros», «Scherzando». Al iniciarse la impresión el título adoptado era «Cráneos de bronce», que también sonaba a antigualla y resultaba tanto más absurdo cuanto que Vallejo quería adoptar el seudónimo de César... Perú. Solamente las burlas repetidas de sus amigos Quesada y Xandoval lo hicieron renunciar tanto al «Perú» como a los «cráneos», y acertó a inventar, en un relámpago de inspiración, el vocablo que cubriría el libro: el volumen iba

⁴ AV2, p. 242.