

# La búsqueda de la liberación en la expresión poética de *Trilce*

Wang-Moo Yoo\*

## Introducción

La Primera Guerra Mundial afecta profundamente a todas las naciones, patentizando la existencia de un orden internacional orgánico e interdependiente. Podemos, por lo menos, sostener que su desarrollo y consecuencias marcan de tal manera la fisonomía del mundo que es posible tomar ese momento (1914-1918) como referencia cronológica para indicar el cierre de una etapa y el inicio de otra en la historia de la humanidad. Por eso puede decirse, en términos generales, que el verdadero comienzo de la contemporaneidad no está señalado por el límite cronológico de la centuria sino más bien por el hito que establece la guerra de 1914-1918.<sup>1</sup>

El carácter de la crisis político-económica y del espíritu de cuestionamiento y renovación que fermenta en amplios sectores de esos años explican el ámbito de que se despliegan las experiencias vanguardistas artístico-literarias. Así, se abre la época conocida como

---

\*Dr. Wang-Moo Yoo is a profesor at University of Paichai, Korea

1) En tal sentido señala también Arnold Hauser, cuando sostiene que "el siglo XX comienza después de la primera guerra mundial, es decir, en los años veinte". (*Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Guadarrama, 1964, Tomo III,

Vanguardia: se ataca el lenguaje, la tradición univocada y al "cliché" literario, hasta llegar a la incomunicación, la cual se pone de inmediato en contradicción con la literatura y con los lectores. Más específicamente, las tendencias de la Vanguardia que surgen en la literatura hispanoamericana de esos años forman parte de un proceso más amplio de renovación artística con respecto al Modernismo y sus epígonos, dentro de la cual representan los impulsos de ruptura más agresivos y experimentales que ésta lleva en su seno.

A principios de los años veinte el clima espiritual del Perú había cambiado. El eco de las inquietudes en Europa había llegado hasta el remoto rincón de la provincia. La juventud progresista de Lima empezó a hablar una serie de nuevos "ismos". Como consecuencia de la crisis económica sufrida por el país, después de la guerra, el poder tradicional pareció sacudido.

En este clima de una vanguardia indefinida, procedente de la provincia, el nombre de Vallejo se divulgó por primera vez. Sin embargo, Vallejo escapa al encasillamiento en escuelas o movimientos. Es decir, la influencia de los movimientos europeos sobre la poesía de los años veinte es una influencia general, una tendencia a favorecer la búsqueda de novedades más que a imitar tal o cual precepto.

Pero, según Coyné, las tendencias dadá, surrealistas, etcétera, no se difundieron por Hispanoamérica con toda rapidez como el modernismo, y era muy poco lo que en el Perú se conocía en estas nuevas corrientes. Coyné señala que "aunque *Trilce* rebasa la época y resulta único en la poesía de habla castellana de aquel entonces, es evidente que difícilmente podría haberse dado en un tiempo que no fuera el posterior a la Primera Guerra Mundial", y sigue argumentando que "Vallejo no trata el idioma como un código de usos y significados que a él le correspondiera aprovechar del modo que juzgara más conveniente, sino que lo experimenta como algo vivo, que nace, crece y muere según lo dispone algo tan incierto o irracional como su propia existencia, y se da a través de

elementos que irrumpen, pugnan y se hunden, sin que él logre retenerlos cuando se le escapan o agotarlos cuando lo obsesionan"<sup>2</sup>

Pues, Vallejo no sólo siente la vida como existencia muy profunda-mente, sino que vive con intensidad su idioma. Luis Monguió señala que "en cuanto a su avance literario, técnico, conviene recordar que esos días de la inmediata postguerra fueron días en que la avanzada intelectual, quebrada su fe en los moldes del pasado inmediato y en sus valores cultu-ales, andaba en todas las artes con la máxima libertad, a veces con impulsos de anarquía, a la busca de nuevos módulos de expresión de su nueva visión de la vida y del mundo. La explosión de *Trilce* es la expresión peruana de este fenómeno mundial"<sup>3</sup>

De esta manera, *Trilce* representa la participación de Vallejo en la aventura de los movimientos de vanguardia. Es un libro de ruptura, de rebelión, un libro cuyas explosiones contra la estética tradicional, en el Perú nunca se repuso. El hecho de que se le interprete como ataque contra la convención y tradición, se debe a su lenguaje extraordinario. Es comple-tamente autónomo, independiente del movimiento europeo. Pero *Trilce* no se agota, como tantos otros libros de ese movimiento, en una simple experiencia estética o en un puro juego verbal, sino que fija sus raíces más firmes en una superabundante experiencia humana.

En este trabajo pretendo comprender la estructura immanente de la obra junto con el objetivo de revelar cómo Vallejo trata de buscar la liberación en la expresión poética de *Trilce*. En este sentido, este trabajo es un estudio del problema de la escritura poética de *Trilce*. Es preciso que el entendi-miento de la escritura es la clave para llegar al mundo poético de Vallejo porque él rompe la escritura tradicional para expresar la libertad. Se va a desarrollar el trabajo, para explorar el pensamiento de la liberación poética del poeta, en dos enfoques: la forma y el lenguaje poético, dos aspectos principales que caracterizan la segunda obra de Vallejo, *Trilce*.

---

2) André Coyné, "Vallejo y el surrealismo", en *Revista Iberoamericana*, No.71, Abril-Junio, 1970, p.131.

### La forma rebelde como principio generador

En *Trilce* Vallejo rompe con el modernismo para escribir una poesía de tipo vanguardista. Esta ruptura con la literatura del pasado no es una mera revolución técnica sino que obedece a una diferencia fundamental de actitud. Para Vallejo los modernistas eran culpables de no enfrentarse con la realidad. El rechaza todo pensamiento que no tome en cuenta todos los aspectos de la experiencia humana. Es decir, para él, el artista debe tomar en cuenta todo aspecto de la realidad. Por eso Saúl Yurkievich observa ese punto de vista de la siguiente manera:

Vallejo quiere que la poesía descienda del Olimpo y baje hasta la gran ciudad, que recorra sus calles, sus plazas, sus hoteles baratos, sus cafés, sus fábricas y sus hospitales públicos. El agua es una revuelta justificada contra los afeites y remilgos del modernismo.<sup>4</sup>

Así, *Trilce LV* opone dos maneras distintas de tratar la realidad en la literatura:

SAMAIN diría el aire es quieto y de una contenida  
tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada  
lindero a cada hora de cabello perdido, desde la cu-  
beta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que  
cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisép-  
ticos sin dueños.

El primer verso de este poema es el texto español de un verso de

---

3) Luis Mongui, *César Vallejo: Vida y obra*, Lima: Perú Nuevo, 1952, p.115.

4) Saúl Yurkievich. *Valoración de Vallejo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Nordeste. Escuela de humanidades, 1958, p.48

Samain que dice: *'L'air est calme et d'une tristesse contenue'*.<sup>5</sup> En el contraste que esta cita entabla, se representan dos modos opuestos de concebir la realidad: el enfoque dulzón y lánguido, el de Samain, y una visión dramática y atormentada, la vallejana. Se trata, según S. Yurkievich, de "una oposición de técnica, de temática y de lenguaje poético".<sup>6</sup> Es decir, Vallejo, para representar la literatura del pasado, elige a Alberto Samain quien encabezó un retorno a la tradición clásica. Samain tuvo una influencia marcada sobre los modernistas hispanoamericanos. Por eso, parafraseándolo, Vallejo escribe: "el aire es quieto y de una contenida tristeza". Luego, en discrepancia con esta dulzona languidez, da paso a su propio canto y ataca el tema de la Muerte.

De esta manera, Vallejo, para expresar con fidelidad la visión dramática y atormentada utiliza a lo largo de la obra la forma rebelde con el lenguaje brutal y prosaico, yuxtaponiendo una serie de imágenes disímiles.

La estructura de *Trilce* como libro es radicalmente distinta de la de su antecesor *Los Heraldos Negros*. En éstos encontramos varios grupos de poemas de caracteres análogos reunidos bajo títulos colectivos y cada poema llevaba un título propio más o menos simbólico. Pero *Trilce* está compuesto por setenta y siete poemas, sin títulos, numerados del 1 al 77 con números romanos. Pero, la unidad del libro "es una unidad orgánica, resultante de una pluralidad de escrituras que no acaban de cuajar o, cuando llegan a hacerlo, ignoramos si se suman o destruyen mutuamente, pues ninguna tiene vigencia independiente".<sup>7</sup> Es decir, los poemas de *Trilce* no tienen agrupaciones internas al menos aparentes. Sin embargo, los poemas de esta obra tienen estructura interna que constituye una unidad orgánica. Coyné señala la estructura interna de manera siguiente:

La unidad del conjunto estriba en su tremenda carga vivencial,

---

5) La traducción española de todo el poema se encuentra en *La poesía francesa contemporánea- Antología* ordenada y anotada por Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún, Madrid: Renacimiento, 1913, pp.171-172.

6) Saúl Yurkievich, op.cit., p.27.

7) André Coyné, *César Vallejo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968, p.145.

pero se manifiesta a través de textos de tonos y estructuras muy diversos. Viene a ser una unidad orgánica, cada pieza correspondiendo al momento separado que la vio nacer, y simultáneamente irradiando, por el mero lugar que ocupa, sobre las demás, las cuales, a su vez, irradian sobre ella, de modo que, para quien sabe leer, la misma voz secreta salva las diferencias, incluso las discrepancias, de las páginas sucesivas.<sup>8</sup>

Desde el punto de vista retórico, *Trilce* también es muy distinto de *Los Heraldos Negros*. La forma poética en *Los Heraldos Negros* es un compromiso entre lo tradicional y lo nuevo. En *Trilce* la forma es radical como dice Hugo Friedrich:

Si el poema moderno se refiere a realidades -ya de las cosas, ya del hombre-, no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión o de una sensación familiar, sino que las transpone de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño a nosotros.<sup>9</sup>

En el poema XXXVI Vallejo nos insta a rechazar los conceptos convencionales de armonía y orden:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas  
en la seguridad dupla de la Armonía.  
Rehusad la simetría a buen seguro.  
Intervenid en el conflicto  
de puntas que se disputan  
en la más torionda de las justas  
el salto por el ojo de la aguja  
(...)  
Ceded al nuevo impar  
potente de orfandad!

---

8) Ibid. p.144.

9) Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1974, p.23.

En esta estrofa podemos encontrar que Vallejo nos invita a penetrar en un mundo desconocido donde no sirve para nada los viejos andadores: ni la armonía tradicional, ni la simetría clásica, ni las reglas tan consagradas como anacrónicas. Nos exhorta que nos adentremos en nuestros conflictos, en el hombre agónico de nuestro siglo, en las comarcas de la disonancia.<sup>10</sup> En efecto, las convenciones se suspenden. Entramos al mundo del absurdo, del "*salto por el ojo de la aguja*". Necesitamos hacer frente al desorden y caos de un mundo en que el hombre está abandonado como un huérfano. En parte las nuevas técnicas vanguardistas de Vallejo como la forma radical y el lenguaje novedoso tienen como finalidad el expresar el caos y desorden del mundo. De este enfrentamiento con el desequilibrio sale la auténtica expresión de la época.

Así, los poemas de *Trilce* no siguen ningún orden cronológico ni temático ni formal. Por eso se ha dicho que este libro es un mosaico en el que "reina una especie de voluntad perturbadora que, entorpeciendo las coherencias racionales de agrupamiento, crea una atmósfera exenta de tiempo y espacio, suprarracional".<sup>11</sup> Emilio Adolfo Westphalen, por su parte, descubre en las rupturas y la fragmentación del libro que "el salto brusco se debe a un cambio en el sistema de codificación empleado. El poema se ajusta a una clave, mas de repente el poeta acude a otra, distinta y hasta opuesta".<sup>12</sup> Esta tentativa de destrucción depende de una primordial visión del mundo, en la que el mundo y el lenguaje se le aparecen al poeta como caóticos e inarmónicos, más aún, como abiertos directamente al vacío, a la ausencia y al desorden de la muerte.

El verso de esta obra es libre, sin sujetarse a rima ni a metro. Algunos versos se reducen todavía a endecasílabos y heptasílabos; pero sólo en poquísimos poemas Vallejo muestra preocupación métrica como podemos ver en *Trilce* XXXIV y XXXVI. En la mayoría de ellos sigue el poeta los dictados de su retórica interior, del ritmo imaginario, o del ritmo

---

10) Saúl Yurkievich, op.cit., p.25.

11) Juan Larrea, *Poesía completa*, Barcelona, 1978, p.410.

12) Emilio Adolfo Westphalen, *Obra imagen deletneable*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p.112.

emocional del poema. La libertad, pues, del poeta es muy amplia. Esa libertad hace que aparezca el poema en prosa (LV, LXIV, LXX, LXXV), al que vuelve Vallejo en una etapa intermedia entre *Trilce* y su última poesía. Sin embargo, Vallejo muestra una tendencia cada vez más marcada a disolver la medida en el ritmo interior de la frase, ya sea escrita en prosa o en verso. Por ejemplo, observamos el poema LVII:

CRATERIZADOS los puntos más altos, los puntos  
del amor de ser mayúsculo, bebo, alguno, ab-  
sorbo heroína para la pena, para el latido  
lacio y contra toda corrección.

¿ Puedo decir que nos han traicionado? No.  
¿ Que todos fueron buenos? Tampoco. Pero  
allí está una buena voluntad, sin duda,  
y sobre todo, el ser así.

Y qué quien se ame mucho! Yo me busco  
en mi propio designio que debió ser obra  
mía, en vano: nada alcanzó a ser libre.

Y sin embargo, quién me empuja.  
A que no me atrevo a cerrar la quinta ventana.  
Y el papel de amarse y persistir, junto a las  
horas y a lo indebido.

Y el éste y el aquél.

Este poema no está escrito en verso sino porque el poeta ha cortado las frases en estrofas y en líneas que dan a los ojos la impresión de ser versos. Pero por lo que cada una de estas líneas carece totalmente de cadencia, no se puede decir que establezcan versos en el sentido estricto del término. Al mismo tiempo, la disposición de estas frases en versos rompe el ritmo de la prosa, o por lo menos lo deforma. O sea, Vallejo evita el ritmo de la prosa tanto como la medida regular de los versos. Escoje la ruptura total, la irregularidad a ultranza. Niega totalmente la esencia misma del verso.



Por otra parte, como una manera de aumentar el agrado de totalidad autónoma del poema, Vallejo maneja la repartición espacial que cambia las imágenes desde el punto de vista visual. Esta forma de repartición espacial funciona para que el lenguaje poético quede destruido y sea reemplazado por el silencio a través de la pausa temporal. También, esta manera de disposición de las palabras desempeña el papel de intensificar la imagen. Por ejemplo, observamos la separación breve entre las letras de una palabra en el poema LXX:

(...) **A m e m o s** las actuali-  
dades, que siempre no estaremos como estamos.

En esta parte, se destaca la actitud de substancial optimismo de Vallejo, intensificándose el grito de amor a través de la repartición espacial hacia las cosas actuales y cotidianas, aunque malas y dolorosas, en vista de un futuro mejor. En cambio, en el caso siguiente, en lugar de las letras están espaciadas las palabras:

A aquella otra sí, desamada,  
amargurada bajo túnel campero  
por lo uno, y sobre duras áljidas  
**Pruebas** **espiritivas (IV)**

Aquí, el espacio cargado de silencio parece prolongar y arrastrar el goce erótico de la contienda amorosa, de la "prueba espiritiva". X. Abril, dándose cuenta de que la palabra "espiritiva" es compuesta por "espiritual" y "sensitiva", opina que "este verso compuesto de dos palabras alejadas entre sí que produce, en su espacio blanco, la imagen horizontal del lecho(...). El argumento relativo al lecho es verosímil y se comprenderá mejor si se estima que en el verso siguiente de este poema se dice 'tendíme en son de tercera parte'".<sup>13</sup> Veamos otro ejemplo:

---

13) Xavier Abril, *César Vallejo, o la teoría política*. Madrid: Taurus, 1963, pp.42-43.

Si al menos el calor (-----Mejor  
no digo nada. (XXXII)

En esta parte, a la separación espacial se agrega aquí la abertura de un paréntesis que no cierra, seguido de una línea sustitutiva de lo no escrito, de unas palabras que no están dichas. Con esa manera Vallejo trata de intensificar lo invisible y refuerza visualmente las frases: "Mejor no digo nada".

Por otra parte, en el poema LXVIII podemos hallar una expresión de la repartición vertical de espacio:

Y era negro, colgado en un rincón,  
sin proferir ni jota, mi paletó,  
a  
t  
o  
d  
a  
s  
t  
A

El alma sombría del hombre se proyecta hasta las cosas que cubren su físico; por eso el paletó es negro. Y así como el sujeto lírico piensa y articula palabras, así también el paletó proclama su fundamental inherencia en el mundo de lo creado y testimonia, como bandera "a toda asta", la negrura interior del lírico. Juan Larrea dice que el paletó es bandera negra de luto por la muerte de su madre.<sup>14</sup> Entonces, Vallejo, para intensificar el dolor por la muerte de su madre, utiliza la imagen simbólica de la verticalidad que quiere aludir visualmente al "asta" de luto, agregando el procedimiento de la contracción (a toda asta: atodastA) y el de la mayúscula en el cuerpo de la palabra.

Esta manera de repartición espacial es una forma de integración de lo

---

14) Juan Larrea, *Aula Vallejo*, No.5, Córdoba de Argentina: Universidad de Córdoba,

semántico mediante lo visual. Seguramente, para Vallejo, no basta prosificar la imagen para explicarla. En relación con estos procedimientos gráficos del poema se ha invocado la forma novedosa de la escritura vanguardista.

Américo Ferrari aclaró que "el poeta ya no describe nada, sino que se limita a inscribir sensaciones febriles, recuerdos alucionados, impulsos psíquicos elementales, sueños, dentro de formas poéticas libres de toda sujeción, de toda intención de halagar el 'buen gusto' del lector".<sup>15</sup> Pero la repercusión lingüística de esta poética no se rige por criterios de experimentación gratuita, sino que es la expresión del estado del poeta, que en esa época ve el mundo como un absurdo:

El absurdo es ante todo esa visión de realidades heterogéneas que coexisten y se entrechocan sin lograr jamás fundirse en la soñada imposible unidad.<sup>16</sup>

Es decir, el esfuerzo de la revolución del poeta en la forma es primer paso a la revelación de la visión del mundo desarticulado. Entonces, en esta obra el objetivo de la tentativa de la destrucción de la ganga formal es la liberación de una angustia que quedaba prisionera en las rígidas formas tradicionales. El ansia de libertad absoluta, teñida por la amargura de su vida, empuja al poeta peruano a abandonar la influencia modernista y a independizarse del simbolismo. Al destacar la tradición literaria todavía presente en *Los Heraldos Negros* el poeta coagula su dolor en *Trilce*. Desde entonces sus versos revelan el esfuerzo que hizo independizarse del metro, del ritmo y de la sintaxis tradicionales.

De esta manera, *Trilce*, lejos de todo el formalismo tradicional adquiere una estructura libre y muy variable, que sólo se propone responder a las necesidades internas de la composición. El equilibrio clásico entre forma y contenido entre razón y sentimiento considerados en

---

1968, p.270.

15) Américo Ferrari, *El universo político de César Vallejo*. Caracas: Monte Avila, 1972, p.22.

igualdad de derechos, se rompe.

### El lenguaje poético como una inadecuación con el mundo

El aspecto quizá más importante de la evolución de la obra poética es el lenguaje porque el material fundamental de la obra poética es la palabra. En *Trilce*, Vallejo enriquece el polisentido del lenguaje. Es decir, en esta segunda obra de Vallejo hay dos niveles del lenguaje, los "dos polos" como define Paoli: el lenguaje coloquial y el lenguaje rebelde.

En primer lugar, el lenguaje coloquial es el lenguaje más propio de la orfandad del recuerdo del poeta que simula ser niño: el poema en que están escritas las frases coloquiales es el que se encarga de hacerlas polisentido, en muchos casos; en otros, la frase del lenguaje hablado representa una perfecta síntesis del sentimiento que el poeta quiere expresar. Por ejemplo, en el poema III podemos anotar los rasgos coloquiales: "¿ A qué hora volverán?(...)/ Madre dijo(...)/Cuidado con ir por ahí (...)/ Mejor estamos aquí no más(...)/ el mío es el más bonito de todos!".

En este poema, el niño se nos va revelando cada vez menos niño, cada vez más huérfano, solitario y mayor; su lenguaje, que se presta más al diálogo que al monólogo, no da inicialmente la idea de que quien habla está acompañada; y poco a poco, ciertas expresiones como "dobladoras penas" contradicen con esto. Lo coloquial, entonces, desempeña el papel definitivo para la expresión propia del sentimiento del poeta. En otro caso, el poema VI incluye una frase, destacada tanto por su posición como por estar en mayúsculas:

de probar que sí sabe, que sí puede  
COMO NO VA A PODER!  
azular y planchar todos los caos.

Es precisamente el caso que una frase resume todo el poema. Este

---

16) Ibid. p.23.

hecho es necesario destacarlo porque muestra la gran capacidad de Vallejo para hacer poesía, o sea, para cargar de polisentido cada palabra, cada expresión.

También, hay ocasiones en que las transcripciones de la lengua hablada son comentarios del poeta, tristes o entusiasmados, sobre el contenido del poema. Por ejemplo, al final del poema XVII dice: "¡ Buena! Buena!". En cambio, en el poema LXIV, el final expresa una protesta en un comentario: "¡ No, hombre!". Además de los ejemplos observados, hay otros ejemplos numerosos de las frases del lenguaje coloquial: "¡ Chit! Ya sale" (XII); "¡ Ea! Buen primero!" (XVI); "Bie hecho" (XXII); "Anda" (XLIII); "¡ Quién sabe!" (LXII), etc.

En síntesis, el lenguaje coloquial desempeña el papel de reproducir el modo de hablar de su época, que por obra de los contextos se convierte en testimonio de la situación histórica.

Por otro lado, hay otro tipo del lenguaje; el lenguaje hermético del presente, que no se remite al recuerdo; el lenguaje en que Vallejo quiere apresar el instante, lleno de neologismos, tecnicismos, etc., lenguaje de rebeldía hasta en la sintaxis. Esta rebeldía del lenguaje afecta todos los niveles de la escritura incluyendo vocabulario, ortografía y sintaxis.

Por ejemplo, observamos algunos casos que Vallejo ataca las estructuras mismas de la sintaxis, destruyendo las relaciones que rigen el orden y la concordancia de los vocablos, de los sintagmas o de las preposiciones. El sentido de las frases se conserva o desaparece según la importancia de estas rupturas. Podemos constatar así irregularidades de régimen: "Hubi-mos de esplendor"(XXI), "Y temblamos avanzar el paso"(LXX); en la construcción del verbo y su complemento: "Ya ni he de violentarte a que me seas"(LXXII), "Lo veo y creo/ y no debe serme"(XXXVI); en la construcción de las preposiciones: "de para nunca"(LXXII); en el verbo "estar", construido con un posesivo: "Todas no están mías"(VI); en el orden de las palabras dentro de un sintagma: "hase entero velado"(IV), "Hemos a peso bruto caminado"(LXVIII).

En cuanto al nivel gramatical hay numerosas palabras que abandonan

su categoría gramatical propia para tomar otra: sustantivos adjetivados: "octubre habitación"(X), "bajo el momento improductivo y caña"(XXIX); posesivos tomado como nombre: "oh míos australes, oh nuestros divinos"(LXXIII); adverbios sustantivos: "aunes que gatean"(XXXVI), etc.

Aunque esas irregularidades sean superficiales y no afecten el sentido de la frase, esta obra *Trilce*, concebida como un acto de liberación del lenguaje poético, corre el riesgo de amenazar el elemento de comunicación. Sin embargo, Vallejo señala el elemento innecesario de la regla gramatical en la poesía:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura liberal y fonética de una misma palabra, según los casos. (...) Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva.<sup>17</sup>

Mario Benedetti también anota el carácter violento del lenguaje de Vallejo del modo siguiente, comparando con el empleo del lenguaje de Neruda, en su ensayo "Vallejo y Neruda; dos modos de influir":

Nunca, ni siquiera en sus mejores momentos, la poesía del peruano de la impresión de una espontaneidad torrencial. Es evidente que Vallejo (como Unamuno) lucha denodadamente con el lenguaje, y muchas veces, cuando consigue al fin someter la indómita palabra, no puede evitar que aparezcan en esta las cicatrices del combate. Si Neruda posee morosamente a la palabra, con pleno consentimiento de ésta, Vallejo en cambio la posee violentándola, haciéndole decir y aceptar por la fuerza un nuevo y desacostumbrado sentido. Neruda rodea a la palabra de vecindades insólitas, pero no violenta su

---

17) César Vallejo, *El arte y la revolución*, Barcelona: Editorial LAIA, 1978, p.73.

significado esencial: Vallejo, en cambio, obliga a la palabra a ser y decir algo que no figuraba en su sentido estricto.<sup>18</sup>

Así, Benedetti concluye mostrando que si Neruda ha influido por el modo como escribe, Vallejo ha sido "un paradigma humano": es decir, su influencia es más de actitud, de tono. Es evidente que Vallejo hace una consideración sobre la originalidad de la materia poética que reside en el tono. El tono responde a una concepción del mundo y es el eco de la realidad, por lo que jamás puede ser copiado o imitado.

Entonces, podemos reconocer que para Vallejo el empleo del lenguaje coloquial y del lenguaje rebelde como neologismos funciona como el medio de reflexionar la realidad del mundo, sus crisis y contradicciones. Seguramente la época en que vivió Vallejo era el mundo de inseguridades y desórdenes. Entonces Vallejo debe presentar el lenguaje de *Trilce* dislocado como una manera de lograr la libertad y la dignidad humana porque la situación socio-histórica era muy cerrada, desordenada e inhumana. Por eso José Ángel Valente señala una nota fundamental sobre el carácter del empleo del lenguaje de la obra *Trilce*:

Vallejo utiliza el empleo de un lenguaje que trata de conllevar un máximo de posibilidades de comunicaciones, que no quiere encerrarse en los moldes del lenguaje poético tradicionalmente aceptado como tal y los rompe en busca de una expresividad más libre que va a beber en el léxico, en la frase o en la metáfora coloquial.

Es evidente que Vallejo no opta por la sencillez sino por lo difícil artísticamente. Sus rasgos más exteriores se notan no sólo en el abandono de la estructura rígida, que produce una constante fluctuación de la forma, sino en el plano del lenguaje, que presenta la inadecuación entre el mundo y el lenguaje.

De tal manera, la violencia que se ejerce sobre las palabras, las

---

18) Mario Benedetti, "Vallejo y Neruda; dos modos de influir", en *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1967, p.39.

imágenes abruptas, las continuas elipsis, los símbolos oscuros y la complejidad de su sintaxis son los elementos destacados en esta obra. Sin embargo, todos ellos tienen una función de algo más radical: "arraigarnos en un lenguaje que empieza por ser el desarraigo mismo del lenguaje".<sup>19</sup>

Vallejo está en el mundo como si fuera de él. Pero el mundo no le parece una falacia o una irrealidad: es una herida, un padecimiento, un error:

Haber nacido para vivir de nuestra muerte.<sup>20</sup>

concíbbase el error puesto que lloro.<sup>21</sup>

Entonces, Vallejo, para habitar en el mundo, tiene que estar contra él, cambiándolo. Esa dialéctica del "en" y el "contra" rige gran parte de la experiencia de Vallejo, sobre todo en el campo del lenguaje. Es decir, entre "en" y "contra" el lenguaje es la búsqueda de habitarlo. Esa idea de manera de decir cobra un sentido más complejo y profundo: no se trata de una voluntad de estilo, sino de la voluntad de hacer estallar todo estilo. En efecto, lo que preocupa a Vallejo es el lenguaje mismo: el mundo se pierde o se redime por el lenguaje.<sup>22</sup>

Esto significa que Vallejo se esfuerza no solamente por expresar lo inefable, sino por decir la imposibilidad de decir. Entonces, lo que podemos encontrar es una angustia infinita: angustia ante la imperfección de la palabra que en Vallejo corresponde a la angustia ante la imperfección de la existencia. En realidad, el ser y el mundo, se le aparecen a Vallejo como un bloque impenetrable y opaco, como lo incognoscible. La opacidad del mundo se traduce en ese sentimiento de perplejidad angustiada tan característico de esta poesía de *Trilce*, y se materializa en

---

19) Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia -Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p.116.

20) César Vallejo, "Y si después de tantas palabras", en *Obra política*. Bogotá: Presencia, 1988, p.352.

21) *Ibid.* p.427.



un lenguaje sumamente obscuro.

Fundamentalmente, en los poemas de Vallejo, desde su primera obra *Los Heraldos Negros*, predomina la tensión del "yo no sé"<sup>23</sup> y acompaña el deseo exasperado de saber, de ver claro, de poder concluir. He ahí la perplejidad y la angustia que deforman con tanta violencia la escritura de *Trilce*. Cueto Fernandini aun dice que "el lirismo de Vallejo es un lirismo agónico. Cuando, en su violencia, quiere erguirse hacia el nombre y las cosas ciertas, hacia un nombre y una vida cierta, zozobra en la desesperación".<sup>24</sup> Esta desesperación invade más y más al poeta, determina en muy amplia medida las distorsiones que Vallejo hace del lenguaje poético en su segundo libro, *Trilce*.

Vallejo, en *Trilce*, rechaza "la seguridad dupla de la Armonía" y "la simetría a buen seguro"(XXXVI). Pero, en demanda de un alfabeto competente, el poeta toma conciencia del carácter también absurdo de su búsqueda. Naturalmente, Vallejo se da cuenta de que las palabras se quiebran contra los muros del silencio. Entonces, en la frontera de ambos no queda más recurso que trata de expresar esta imposibilidad de expresar:

Aire, aire, ¡Hielo!  
Si al menos el calor (-----mejor  
no digo nada.

Y hasta la misma pluma  
con que escribo por último se tronca. (XXXII)

Así, pues, la inadecuación entre la palabra y el mundo determina a veces a Vallejo a detenerse en medio de la carrera espontánea de la expresión para reflexionar sobre la expresión misma. He ahí la desconstrucción del lenguaje cotidiano de Vallejo en *Trilce*. Eduardo Camacho anota que "en Vallejo hay un interno desprecio y desasosiego

---

22) Guillermo Sucre, op.cit., p.117.

23) César Vallejo, *Los Heraldos Negros*, Buenos Aires: Losada S.A. 1976, p.9.

24) Carlos Cueto Fernandini, "Trilce" en la revista *Sphinx*, III, No.6-7, Lima, 1939, p.15.

con el lenguaje antiguo. Vallejo es un neurótico lingüístico. El está situado en la encrucijada histórica y lo entiende por una grande y maravillosa intuición. E intenta, inconscientemente, darle una nueva forma (lenguaje)".<sup>25</sup>

Sin duda, con la época contemporánea, la poesía ha cambiado. Se nos asegura que, desde Rimbaud, la poesía ya no es lírica, sino crítica, que es una 'desconstrucción' del lenguaje. André Coyné señala que "parecía que el autor no dispusiera de un código constituido, sino que lo fuera montado, con las fallas, los estallidos y las rupturas que ello implica".<sup>26</sup> En ese sentido *Trilce* es la obra principal del gran hacedor del idioma, Vallejo.

Entonces, es evidente que Vallejo refleja en *Trilce* la difícil búsqueda de otro lenguaje capaz de expresar el abandono, el dolor y la injusticia, una emoción que nace de la tierra misma, que pueda transmitir fielmente todas las vivencias de ese otro mundo primario, nativo, lleno de oscuras amena-zas, de experiencias irracionales, que constituyen su poesía.

Vallejo está dotado de un maravilloso talento verbal que, en función de nuevas necesidades expresivas, recrea la lengua castellana. Pero toda innovación se realiza en las direcciones que el mismo espíritu de la lengua señala. Ahí está el secreto de toda auténtica creación del idioma. Luis Monguió opina que *Trilce* no contiene poemas de "intención nativista aparential":

(...) no se encuentran aquí en voluntaria e intencionada aglomeración curacas y chacareros, huainos y cajas, llanques y rebosos. Pero, en cambio, en todo el libro triunfa el profundo tono nativista de la lengua de Vallejo; Vallejo escribe en Peruano, en el castellano del Perú, sin siquiera poner una intención voluntariosa en hacerlo, escribe en esa lengua porque es la suya y está en absoluta posesión de ella y ella de él; cuando emplea una palabra, una imagen, es imagen, es

---

25) Citado en Prólogo de Américo Ferrari, *Obra política de Vallejo*, Lima: Moncloa, 1968, p.23.

26) André Coyné, *César Vallejo*, op.cit., p.192.

giro, esa palabra reflejan, son, su espíritu.<sup>27</sup>

Esta virtualidad evidencia el talento idiomático y la autenticidad de Vallejo. Enclavado en el espíritu de la lengua castellana, y a partir de él, juega con las palabras, inventa otras nuevas por derivación y composición, y utiliza neologismos,<sup>28</sup> arcaísmos,<sup>29</sup> tecnicismos,<sup>30</sup> etc. En cuanto a su manejo del lenguaje, José Bergamín nos introduce con claudencia los valores del lenguaje de estos poemas:

(...) el libro *Trilce* de César Vallejo, tuvo un logro profético, adelantándose con ingenua espontaneidad verbal de poesía recién nacida: y adelantándose tanto, que hoy mismo nos sería difícil encontrarle superación entre nosotros; en su autenticidad, y en sus consecuencias.<sup>31</sup>

En resumen, considerando que ese mundo solitario que vivió Vallejo es una prisión cerrada a la relación espontánea con los hombres, podemos suponer que la visión del mundo del poeta, en la época que escribe *Trilce*, exige el lenguaje desorganizado y destructivo. Por eso el lenguaje de *Trilce* trata de liberarse de las normas, de salvar toda barrera convencional. Por lo tanto, el lenguaje de *Trilce* se trata de un lenguaje destructivo, pero al mismo tiempo muy elaborado, a través del cual el poeta quiere evidenciar los vínculos entre el lenguaje y el mundo. Entonces, el lenguaje de *Trilce* supone en su base toda una visión, no sólo del mundo, sino del lenguaje escrito como elemento esencial de un mundo.

---

27) Luis Mongui, op.cit., p.60.

28) Vallejo utiliza diversos niveles de neologismo. Veamos unos ejemplos de cada nivel. 1) Nivel gráfico: volvvver/volvver/bolver(IX), grittttos(XLVIII), DestieRRa(LX), etc. 2) Nivel fonético: odumodneurtse!(XIII), bamos(IV), hhazer(IV)saliba(LV), etc. 3) Nivel léxico: Lomismo(II), esotro(VIII), inhumanable(LIX), etc. 4) Nivel morfológico: aunes(XXXVI), adentros(L), etc.

29) Vallejo utiliza arcaísmos como siguientes: della(LXXVI), aquesa(LXXV), yantar(LXX), bienfaciente(LXX), etc.

30) Vallejo introduce varios tecnicismos en poemas: bromurado, oxidente, oxígeno, tungsteno, fósforo, calorías, capulí, pistilo, espora, cono, etc.

31) En la segunda edición de *Trilce*, con prólogo de José Bergamín y salutación de

## La búsqueda de la liberación en la expresión poética

Vallejo, en 1926, critica la actividad poética y artística de su generación de tomar prestados medios literarios:

De la generación que nos precede no tenemos, pues nada que esperar. Ella es un fracaso para nosotros y para todos los tiem-pos. Si nuestra generación logra abrirse un camino, su obra aplastará a la anterior. Entonces, (...) Rubén Darío elevará su gran voz inmortal desde la orilla opuesta y de esta otra, la juventud salva lo que ha de responder(...). La actual generación de América no anda menos entañada que las anteriores. La actual generación de América es retórica y falta de honestidad espiritual como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Acuso a mi generación de impotentes para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, hecho de sana y auténtica inspiración, de aquí a unos quince o veinte años.<sup>32</sup>

Así cabe avanzar que *Trilce* nos ofrece una poesía rebelde, envuelta en una manera sintética como la de las escuelas vanguardistas, en un alarde de liberación con respecto a la retórica y poética de la generación anterior.

La evolución de la escritura poética entre 1918 y 1922 tiene, junto con las vivencias dolorosas del poeta en estos años, una importancia determi-nante para el significado y la proyección de *Trilce*. *Trilce* ha sido descrito por varios críticos como un libro de aventura del conocimiento. Julio Ortega, por ejemplo, dice de la siguiente manera:

*Trilce* deja atrás toda la retórica literaria heredada y continúa el proceso de conocimiento poético inaugurado en el primer libro: traspasa las imágenes generalizadoras y el predominio

---

Gerardo Diego. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, p.10.

32) César Vallejo, "Favorables París". *Poema*, París, No.1, Julio de 1926, pp.6-7 y 92-93.

afectivo -que distinguían a los primeros poemas- para proponerse el camino infernal de una aventura interior, donde la poesía ampliará su capacidad de cuestionamiento y empezará a sugerir su necesidad de fundación.<sup>33</sup>

*Trilce* nace de una voluntad libre de descubrir que es, ante todo, una voluntad de descubrirse. Pero en el proceso de la creación poética, descubrir e inventar son términos sinónimos. Yendo hacia el descubrimiento de sí mismo, el poeta inventa un lenguaje que revela un mundo. Ahora, justamente, este mundo no es preexistente: Vallejo lo inventa, o lo descubre, a medida que a través de la palabra lo revela. *Trilce*, desde el punto de vista de la escritura, representa una extrema tensión entre estas dos necesidades básicas del poeta: destruir y construir. Destruir los marcos establecidos, las formas cerradas, inadaptadas a la libertad de la intuición poética, para construir una poesía abierta.

Merece la pena reproducir un fragmento de carta de Vallejo a su amigo Antenor Orrego que da fe, de manera rotunda, de la actitud del Vallejo ante la creación poética de *Trilce*:

El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista, ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no le seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta donde 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 que mi pobre ánima viva.<sup>34</sup>

---

33) Julio Ortega, "Lectura de *Trilce*" en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVI, No. 71, Abril-Junio, 1970, p. 165.

34) Publicado en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Jos Carlos Mariátegui, Caracas: Ayacucho, 1979, p. 208.

No hay mejor comentario que éste del propio Vallejo para explicar *Trilce* y para explicar también la libertad que buscó Vallejo. En ese momento, la crítica no tenía asideros, no tenía normas ni patrones para juzgar esa escritura y medir esa libertad, ni siquiera los pocos críticos que en el Perú seguían más o menos de cerca el movimiento de las vanguardias en Europa y en América. Es decir, esta obra sorprendió incluso a un poeta de la envergadura de Westphalen, nutrido de poesía contemporánea: "Lectura sorprendente luego la que hice de *Trilce* en la edición española que estaba de salir a la luz. Nada de lo por mí conocido en la poesía de vanguardia(...) me había preparado al encuentro con esta fuerza de la naturaleza".<sup>35</sup> Westphalen plantea junto con la cuestión de la libertad de la forma y del lenguaje, el contraste entre la solidez de los poemas de esta obra y los grandes desniveles entre sus elementos. El intuye que este salto brusco se constituye por el cambio del sistema de codificación utilizado.

Con ese deseo de libertad, Vallejo "tiende a pulverizar las normas del código obsoleto. El resultado de esta pulverización se llama *Trilce*".<sup>36</sup> El poeta rompe los moldes del lenguaje establecido, en demanda de una poesía que transcribe de la manera más inmediata y directa posible el movimiento obscuro del pensamiento. Además el poeta crea un tipo de poema que rompe el equilibrio entre las fuerzas afectivas y las exigencias lógicas de la razón. Así, el poeta descuida o suprime las transiciones, atropella, en ciertos casos, la sintaxis, acumula vocablos inventados que responden a exigencias de orden afectivo, multiplica los neologismos, los arcaísmos, los tecnicismos de toda especie.

Finalmente, observamos un fragmento de la carta de Vallejo a su amigo Antenor Orrego que no puede afirmar su esfuerzo de la búsqueda de liberación:

Quiero ser libre, aún a trueque de todos los sacrificios. Por ser

---

35) Emilio Adolfo Westphalen, op.cit., p.112.

36) Enríque Verastegui, "Tesis a partir de/sobre Vallejo" en *ECO*, No.217, Noviembre de 1979, Bogotá: Ed. ABC, p.85.

libre me siento en ocasiones rodeado de espantoso ridículo con el aire de un niño que se lleva la cuchara por las narices.<sup>37</sup>

Antenor Orrego afirma que "a partir de este sembrador se inicia una nueva época de la libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal".<sup>38</sup>

En resumen, podemos decir que *Trilce* es la rebeldía de un artista disconforme con el pasado, la insurrección contra los viejos moldes, la respuesta creadora frente a una poesía convertida en hábito, en retórica, y la protesta contra un mundo que sólo concibe injusticia y opresión.

### Conclusión

Hasta ahora estudiamos el problema de la escritura poética de *Trilce* de César Vallejo. Me parece que el entendimiento de su escritura es la clave que nos lleva a la entrada del mundo poético porque Vallejo rompe la escritura tradicional con la fuerte intención de expresar la visión crítica del mundo.

En el clima de crisis espiritual de los intelectuales del Perú, Vallejo escribe *Trilce* como una manera revolucionaria de protestar a la tradición social y literaria del pasado. Por eso esta obra vanguardista rechaza la forma harmónica y convencional para volar hacia la libertad: no sólo la libertad de la literatura, sino la libertad del mundo irracional e injusto. Esta ruptura de la forma con la literatura tradicional no solamente es una mera revolución técnica sino también es un esfuerzo del autor de enfrentarse con el lenguaje poético.

Sin embargo, es cierto que Vallejo, en *Trilce*, no intenta hacer la revolución con sus escritos. Pero, a través de ellos, Vallejo orienta los sentimientos, las ideas, las aspiraciones de la época y en un legítimo deber

---

37) Publicado por Antenor Orrego en "Ha muerto el poeta César Vallejo", en *Repertorio Americano*, 12 de noviembre de 1938.

38) Antenor Orrego, "Panorama, intelectual de Trujillo", en *La sierra*, No.3, Enero-Febrero, 1940, pp.13-14.

de su sensibilidad, señala los motivos de la miseria, el desajuste del mundo en que vive. Y, en fin, él trata de despertar en el hombre la potencialidad para vibrar ante lo bello, encenderse ante lo injusto. soñar con la esperanza.

## Bibliografía

- Abri, Xavier(1963) *César Vallejo, o la teoría poética*, Madrid: Taurus.
- Benedetti, Mario(1967) "Vallejo y Neruda; dos modos de influir", en *Letras del continente mestizo*, Montevideo: Arca.
- Coyné, André.(1970) "Vallejo y el surrealismo", en *Revista Iberoamericana*, No.71, Abril-Junio
- \_\_\_\_\_ (1968) *César Vallejo*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hauser, Arnold(1964) *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Guadarrama, Tomo III.
- Fernandini, Carlos Cueto(1939) "Trilce" en la revista *Sphinx*, III, No.6-7, Lima.
- Ferrari, Américo(1972) *El universo poético de César Vallejo*, Caracas: Monte Avila.
- Friedrich, Hugo(1974) *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral.
- Larrea, Juan(1978) *Poesía completa*, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1968) *Aula Vallejo*, No.5, Córdoba de Argentina: Universidad de Córdoba.
- Mariátegui, José Carlos(1979) *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas: Ayacucho.
- Monguió, Luis(1952) *César Vallejo: Vida y obra*, Lima: Perú Nuevo.
- Ortega, Julio(1970) "Lectura de Trilce", en *Revista Iberoamericana*, Vol.XXXVI, No.71 Abril-Junio.
- Orrego, Antenor(1938) "Ha muerto el poeta César Vallejo", en *Repertorio Americano*, 12 de noviembre de 1938.



- \_\_\_\_\_ (1940) "panorama, intelectual de Trujillo", en *La sierra*, No.3, Enero-Febrero de 1940.
- Sucre, Guillermo(1985) *La máscara y la transparencia- Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, César(1978) *El arte y la revolución*, Barcelona: Editorial LAIA.
- \_\_\_\_\_ (1975) *Trilce*, Buenos Aires: Losada S.A.
- \_\_\_\_\_ (1988) *Obra poética*, Bogotá: Presencia.
- \_\_\_\_\_ (1976) *Los Heraldos Negros*, Buenos Aires: Losada S.A.
- \_\_\_\_\_ (1926) "Favorables París", *Poema*, París, N.1, Julio de 1926
- Verastegui, Enrique(1979) "Tesis a partir de/sobre Vallejo", en *ECO*, No.217, Bogotá, Editorial ABC, Noviembre de 1979.
- Westphalen, Emilio Adolfo(1980) "Poetas en Lima de los años veinte", en *Obra imagen deleznable*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Yurkievich, Saúl(1958) *Valoración de Vallejo*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Nordeste. Escuela de Humanidades.