



CASA DE LA LITERATURA PERUANA

Informe sobre Trilce, de César Vallejo -Informe de investigación-

Exposición temporal
Ya viene el día. César Vallejo, el fervor y la palabra

Rodrigo Vera Cubas

Abril, 2021

Informe sobre Trilce, de César Vallejo

Contexto y estructura

- Vallejo lo empezó a escribir en 1918; su mayor parte fue escrita en 1919, y los últimos dos poemas en 1922. La primera edición fue impresa en los Talleres de la Penitenciaría de Lima, en un tiraje corto de 200 ejemplares.
- El libro consta de 77 poemas e incluye un prólogo escrito por Antenor Orrego. Lleva en la portada un retrato a lápiz del poeta, realizado por Víctor Morey Peña.
- Sobre el título, Juan Espejo Asturrizaga cuenta que originalmente Vallejo tituló el libro como *Cráneos de bronce* y lo firmó con el seudónimo de César Perú, pero sus amigos, entre burlas y críticas, lo convencieron de que lo modificara. Sin embargo, ya habían sido impresas las tres primeras páginas del libro y el impresor avisó que la reposición de las hojas -con los cambios- costaría tres libras más (treinta soles de oro): «Por varias veces repitió tres, tres, tres, con esa insistencia que tenía en repetir palabras y deformarlas, tressss, trissss, triesss, triesss, tril, trilssss. Se le trabó la lengua y en el ceceo salió trilsssse... ¿trilce?, ¿trilce? Se quedó unos instantes en suspenso para luego exclamar: "Bueno, llevará mi nombre, pero el libro se llamará Trilce". Ésta es la versión auténtica, relatada por Crisólogo, Xandóval y algún amigo que estuvo presente una noche que se recordaba, delante de César, los incidentes de la publicación e impresión del libro».
- “Cierto es que entre *Los heraldos negros* y *Trilce* ocurren en Vallejo sucesos críticos: la muerte de la madre que adoraba, la pérdida de su modus vivendi limeño, la persecución y el encarcelamiento en Trujillo, un nuevo periodo de bohemia en la capital.” (Monguio, p. 114).
- División temática propuesta por Marco Martos y Elsa Villanueva (*Trilce*, edición con estudio preliminar y glosario de Marco Maros y Elsa Villanueva, Peisa, 1987.)
 - Poemas del hogar (continuidad con *LHN*, en particular con la sección “Canciones del hogar”: III, XXIII, XXVIII, XLVII, LII, LXL, LXV
 - Poemas de la cárcel: I, II, XVIII, XLI, L, LVIII
 - Poemas de amor: IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XIII, XV, XVII, XXIV, XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXIV, XXXV, XXXVII, XXXVIII, XL, XLII, XLIII, XLVI, LI, LIX, LXII, LXVII, LXVIII, LXXI, LXXIV, LXXVL.
 - Poéticas (“de reflexión estética”): XIX, XXXVI, XLIV, LV, LXXVII, LXXV

- Poemas “existenciales”: XII, XIV, XVI, XX, XXI, XXII, XXV, XXXII, XXXIII, XXXIX, XLV, XLVIII, LIII, LIV, LVI, LVII, LX, LXIII, LXIV, LXVI, LXIX, LXX, LXIII.

Gestación, radicalidad, libertad, responsabilidad

- «Por lo demás, el libro ha caído en el mayor vacío. Me siento colmado de ridículo, sumergido a fondo en ese carcajeo burlesco de la estupidez circundante, como un niño que se llevara torpemente la cuchara por las narices. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy, no lo 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 dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva!» (Carta a Antenor Orrego).
- «Y he aquí, ahora, a un poeta brujo. A un poeta con cuyo libro lucho en vano, pues cada línea me desorienta más, cada página aumenta mi asombro. ¿Por qué ha escrito *Trilce*, Vallejo?». (Luis Alberto Sánchez, Revista *Mundial*, No. 129, 3 de noviembre de 1922).
- “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 literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva.” (Regla gramatical. *El arte y la revolución*, p. 64).
- “Todos sabemos que la poesía es intraductible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original. Lo que importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma, pero el tono con que eso se dice, no. El tono queda inamovible en las palabras del idioma original en que fue concebido y creado.” (*Contra el secreto profesional*, s/p.).

- “Yo amo a las plantas por la raíz y no por la flor.” (*Contra el secreto profesional*, p. 77).
- “Este proceso es una gestación, no una normatividad, como dijimos, y a veces tropieza, se oscurece y se exaspera en su propio balbuceo; no busca, claro, solo decir mejor, sino decir por primera vez, y su meta no es la estética del decir, sino la del desdecir. El poema impone otro estatuto al lenguaje” (Ortega, p. 96).
- “Se rechaza las cosas que andan lado a lado del camino y no en él. ¡Ay del que engendra un monstruo! ¡Ay del que irradia un arco recto! ¡Ay del que logra cristalizar un gran disparate! Crucificados en vanas camisas de fuerza, avanzan así las diferencias de hojas alternas hacia el panteón de los grandes acordes.” (*Contra el secreto profesional*, p. 39).
- “Trilce: exilio de la lengua materna como un proceso de desmadre lingüístico que afecta o suscita efectos en todos sus niveles –no solo semántico, sino léxico, morfosintáctico, fonológico, orto y tipográfico” (Foffani, p. 245).
- “Debajo de todo ello balbucea una vital emoción humana, se arremolinan recuerdos e imágenes subconscientes, aparecen las huellas de estupendos fracasos, refléjanse experiencias de pobreza, prisión y soledad en una vida que no tiene sentido, donde priman el dolor y la angustia que sumen a los hombres en triste orfandad, un mundo hostil cuyo alquiler todos quieren cobrar, unidos al dulce recuerdo de la infancia y del hogar arrebatados por el tiempo y a una solidaridad esencial con los que sufren y con los que son oprimidos. Muchos poemas son autobiográficos; pero estos motivos son una causal para descender a las entrañas más profundas del ser.” (Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*, octava edición, tomo 14, p. 3517).

Hermetismo / crisis de la representación / emotividad

- “No se trata del hermetismo tradicionalmente asociado al poema simbolista, cuyo código suele ser semántico, de manera que su interpretación es un ejercicio de develamiento sistemático (...) Tampoco se trata del código hermético del poema barroco, que suele ser una hipérbole o una alegoría de la nominación, al punto de que muchas veces es factible retraducir a otro discurso, a la prosa, por ejemplo, lo que el poema sobredice. El hermetismo de Vallejo, en cambio, afecta a la lógica representacional del discurso: el poema dice menos para contradecir la imposición discursiva del código de la lengua.” (Ortega, *César Vallejo. La escritura del devenir*, p. 86).
- No se trata de descifrar. El código no lo esconde nadie. Vallejo siempre estuvo en contra del secreto profesional. Muchos poemas parecen no tener significado,

pero en todos se presente un sentido, una dirección, un horizonte emotivo: “Si vallejo logra cargar a su poema de suficiente carga emotiva, nos arrastra con él y no hay por qué buscar otra explicación al fenómeno más que la de nuestra participación en la obra de arte. Si le falla la carga emotiva y no nos arrastra le falla el poema entero (...) por esto los poemas de Trilce tienen que ser un éxito pleno, ya de lo contrario serían ridículos” (Monguió, *Vallejo, vida y obra*, p. 129).

- “Se puede hablar de freno sólo cuando se trata de la actividad cerebral, que tiene el suyo en la razón. El sentimiento no se desboca nunca. Tiene su medida en sí mismo y la proporción en su propia naturaleza. El sentimiento está siempre de buen tamaño. Nunca es deficiente ni excesivo. No necesita de brida ni de espuelas.” (*Contra el secreto profesional*, p. 42).

Economía material, sustracción, tachadura

- “La falta de títulos es uno de los vacíos que Trilce señala respecto de Los heraldos negros. La mayoría de la crítica indicó un proceso de mayor orfandad en el segundo libro respecto del primero en cuanto a la figura del yo lírico. Esta orfandad es también la de los textos de Trilce: la falta de los paratextos es el índice de una economía devaluativa, restrictiva, proceso escriturario en donde es posible leer las marcas del autor y no solo las relativas al sujeto que se construye en los textos” (Foffani, p. 222).

Escritura palimpsesto / poética de la tachadura.
Ejemplo Poema XXI. Soneto reformado

“Acordamos con Julio Ortega cuando sostiene que el pasaje de Los heraldos negros a Trilce consiste en el tránsito de la expresividad a la materialidad del lenguaje, la cual genera una *economía de sustracción signica*. Esta economía de sustracción es el lenguaje como producción misma, vale decir, no resultado sino desarrollo, actividad en proceso” (Foffani, p. 241).

¿Estética del trabajo?

Música, tiempo

- “La música viene del reloj. La música como arte, nació en el momento en que el hombre se dio cuenta, por vez primera, de la existencia del tiempo, digo, de la marcha de las cosas, del movimiento universal” (*Contra el secreto profesional*).

- “el tiempo tiene un miedo ciempiés a los relojes” (*Poemas humanos*, He aquí que hoy saludo)
- “Entre música y tiempo Vallejo tiende a una trama poética que se anuda en torno a la noción de caída: a una experiencia de **la temporalidad como caída corresponde una “cadencia de caída” de la palabra que experimenta traumatismos gramaticales y abismales descensos o colapsos de sentido**. Esa cadencia de caída constituiría el ritmo, la abrupta musicalidad de *Trilce*, ese “ritmo en libertad” al que se refiere su autor en una carta a Antenor Orrego: “Dios sabe cuanto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en el libertinaje” (Prieto, p. 89).
- “La específica tensión que genera la escritura de *Trilce* tendría que ver, en contraste con ese paradigma de musicalidad simbolista-modernista que se encamina a la “nave sagrada” del arte, con cierto modo de acercarse al ruido, con la búsqueda de un ritmo que de algún modo lo escuchara. No en vano *Trilce* empieza apelando al ruido “Quién hace tanta bulla” – y termina evocando el canto “Canta lluvia en la Costa aún sin mar” (p. 90).
- “El devenir temporal corroe lo que el poema XXVIII llama ‘los broches mayores del sonido’. *Trilce* hurga y tantea en una musicalidad degradada a bulla, zumbido, rechinar, trastear, batir de nata, jadear y en última instancia ‘estruendo mudo’. Por la contracara del absurdo, de esa música imposible que quizá suene al revés (odumodneurtse), desembocamos en el verso final de *Trilce*, en la canción incongruente que cae hacia arriba, en una apertura utópica hacia lo nunca visto y nunca oído: ‘Canta lluvia, en la costa aún sin mar’” (Prieto, p. 113).
- “*Trilce* puede leerse entonces como la búsqueda de un ritmo, una musicalidad ‘de hilo roto’, de ‘aristas roncas’, acorde con la caída de la temporalidad: ‘Hilo retemplado, hilo, hilo binómico / ¿por dónde romperás nudo de guerra?’” (Poema XXIX, p. 114).
- “En *Trilce* el discurso poético asciende a su pobreza. A partir de una experiencia del desarraigo y destitución que históricamente marca la modernidad andina, el discurso poético trilceano, en virtud de una toma de conciencia de la temporalidad y la mortalidad impregnada en esa experiencia histórica de indigencia, se eleva a la reflexión metafísica de ‘ser menos’ y al pensamiento de una pobreza existencial. En ese ‘ascenso al menos’, se enhebra la utopía la utopía de la ascensión al canto por el declive de un decir ‘mal’ o un decir ‘menos’: utopía de la imposible transmutación del ruido, lo bajo y lo percedero en la

singularidad de una cadencia 'impar'- transmutación en voz ascendente, nueva, vivificadora" (p.117-118).

- En relación al poema LXIV (64): "Este poema es particularmente interesante por la manera en que en él se espacializa la temporalidad como 'descenso' o 'caída'" (Disposición gráfica que sugiere la imagen de una escalera invertida, p. 108).
- Fragmento de César Aria sobre la pobreza.
- "Mariátegui define muy bien la técnica dialéctica del arte en su estudio sobre Vallejo: su técnica está en continua elaboración. Como la técnica industrial y la racionalización de Ford" (El arte y la revolución, p. 139).

Oralidad / tiempo

- "Su viva extrañeza de cuerpo verbal ocurre no como un acto de habla que diera cuenta de una previa situación, sino como un hecho de vida que se revelara en el acto de hablar. El poema es la forma incierta de un desvivir sin códigos, cuya perplejidad y balbuceo deben cuajar en el drama del texto donde vida y palabra se ceden las preguntas" (Julio Ortega, p. 91).
- "Si la escritura es una materialidad significativa que trama analógicamente espacios, tiempos y situaciones dispares (porque la escritura produce su propia versión de los hechos), la oralidad es la actualidad, el pulso de la presencia. Esa presencia, como sabemos, es aquí siempre una traza de la ausencia. En verdad, el poema hace hablar a la identidad de los sujetos que solo tienen el lenguaje para perpetuarse con su rasgo más tenue, la sílaba de su voz (¿Di, mamá? Trilce XXIII)" (Ortega, p. 97).
- "Habla entonces la voz que en el lenguaje busca interpolar su propio relato, como si se expresara en una lengua ajena o en un idioma extranjero y debiera recobrar la palabra mutua. Muchas veces el poema es la escena original de la voz, la devolución que el lenguaje hace, al sujeto fantasmático de la enunciación, de una palabra entredicha" (p. 97).

Poemas

LV

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

- La muerte supera toda tentativa humana de resistirle. Las uñas enfermas contaminan a las uñas sanas. Los zumbidos de moscas (la muerte) va tomándolo todo.
- La muerte termina teniendo la imagen de una cama vacía, una presencia ausente.
- Oposición final. Entre puntos suspensivos: allá / en frente. Allá: una muerte distanciada / enfrente: una muerte cerca, que interpela. Dentro de los puntos suspensivos se inscribe esta imagen de la falta: “La muerte entonces nunca estará allá (siempre estilizada), sino aquí, siempre, como un agujero, al frente de uno mismo” (Vich).

Yaneth Sucasaca:

La muerte como corporeidad frente a la muerte asociada a lo divino en los heraldos.

Mariana Rodríguez:

La pregunta por los números. La cuantificación. Una instancia de la modernidad capitalista. Por otro lado, la ironía del dolor incuantificable frente al capital que te obliga a cuantificar.

Diana Amaya:

Facistol: “Atril grande de las iglesias donde se ponen los libros de canto o lecturas litúrgicas.”. Leer un periódico como en facistol es darle un esquema distinto a un elemento propio de la cultura de masas, aquí en diálogo con un elemento litúrgico (divino). Hay contraste. Además, que el que lea el periódico sea un enfermo pareciera indicar que la muerte se acerca, la lectura en una iglesia te acerca a ese contexto de descorporización que la muerte trae consigo

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.

- La voz poética se pregunta por los efectos que el recorrido de la música tiene en la constitución de la subjetividad (Vich, p. 63).
- La música promueve un tipo de experiencia que va más allá de lo simbólico. El arte de lo innombrable. Lo innombrable es algo que existe pero que está sustraído del lenguaje.
- La música aparece aquí no en tanto la formalidad de la composición (armonía o melodía), sino *al timbre*, al extraño pulso de lo musical y del piano (Vich, p. 62).
- ¿A quién atisbas con tu sordera que me oye? El piano oye, pero también se calla. Esa música es innombrable, pero real. Lo Real es también actuante.
- “El piano es un instrumento que activa un conjunto de resonancias que perturban las defensas de la subjetividad y los límites en los que se encuentra inscrita” (Vich, p. 65).
- La palabra “asia” en el segundo verso de la tercera estrofa puede deberse a una errata, como las hay varias en la primera edición de *Trilce*. La errata consistiría en haberle quitado la n a la palabra “ansias”. Como sucede en varios de estos casos, siempre queda la pregunta de si realmente es una errata o si Vallejo le quiso quitar una letra a “ansias” a propósito. Hacerlo puede ser sintomático.
- El pulso misterioso es la música subterránea desde la cual emerge el poema.

XIII

Pienso en tu sexo.

Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,

ante el hjar 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!

- Primer verso seguramente desestabilizador para la época. No hay sublimación, se nombra el sexo sin mayor mediación, ni artificio (No se dice que se está enamorado, se dice que se está pensando en el sexo de alguien). Esto es una marca distinta respecto a *Los heraldos negros*, en el que el sexo aparecía ligado a la culpa y al pecado y, por lo tanto, aparecía más sublimado. “Muere un sentimiento antiguo / degenerado en seso”.
- Se hace público aquello que suele estar reprimido. El lenguaje participa de ese proceso. Enrostrar la intimidad sin resolverla en el lenguaje comunicativo / transparente de lo público. Mostrar el nudo de la intimidad sin desatarlo.
- El cuerpo como fuerza instintiva cuyo deseo choca contra su propio límite: “el bruto libre que goza donde quiere / donde puede”. Lo que está más allá de ese límite es el goce no elaborado por lo social.
- Tres intentos finales de nombrar el orgasmo.
- Oh! Escándalo de miel de los crepúsculos: demasiado clásico, modernista

- Oh estruendo mudo: más sintético. Un ruido sin ruido, tan intenso que es capaz de desordenarlo todo.
- Odumodneurtse!: se invierte el orden de la escritura. Y se oraliza: el ruido escrito es un ruido secuenciado. El ruido oral es un flujo continuo. El orgasmo vuelve a su fuente primigenia: al cuerpo, al sexo, a la garganta. La escritura toma el camino de reversa, retrocede, vuelve a su grado cero.

Diana Amaya y Rodrigo Vera:

“Odumodneurtse!” Es curioso porque ese balbuceo del que hablamos pareciera estar en acto aquí, planteándose al lector que pronuncie algo impronunciado, que él también emita un ruido. Cuando se constata la impronunciado se remarca lo visible del enunciado. Al no poder leerse, se observa una línea al final del poema.

(Eso, claro, aparte de las posibles interpretaciones de haber escrito al revés el penúltimo verso).

LXXIII

Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.

Y quien tal actúa ¿no va a saber
amaestrar excelentes dijitígrados
para el ratón Sí ...No ...?

Ha triunfado otro ay y contra nadie.

Oh exósmosis de agua químicamente pura.

Ah míos australes. Oh nuestros divinos.

Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, y a ser
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;
a meter la pata y a la risa.

Absurdo, sólo tú eres puro.

Absurdo, este exceso sólo ante ti se

suda de dorado placer.

- Interjección: Ay. ruido, antes que palabra. Un espasmo. No nombra algo en específico, sino la dificultad de conceptualizar un dolor. Enunciado desde el cuerpo, un dolor no representado, sino solo emitido. Allí hay una verdad no metafísica.
- El actuar aparece desubjetivado (quien tal actúa). Es un actuar puro. Desde allí se pregunta si se podrá domesticar aquello que se persigue, que siempre te excede, como el ratón respecto al gato (digitígrados). La cosa queda en pregunta, no se resuelve, no tiene como, porque la búsqueda no es la de alguien, ni la respuesta es la de algo.
- Ese dolor no está propiamente dentro del orden de lo subjetivo, es anterior a él. Por eso no se reconoce ni causa ni dirección (“contra nadie”). Y además, el dolor también triunfa, no solo se padece. No es dolor pasivo.
- Exosmosis: difusión de dentro a afuera. El sudor (agua químicamente pura) está en todos lados. Quizá no solo provenga del hombre, sino de las cosas, del lenguaje, de la naturaleza.
- Invocación a una religiosidad, a una fuerza cósmica que no viene solo desde arriba (“nuestros divinos”) sino también desde abajo (“míos australes”). En cualquier caso, lo divino aparece conciliado entre lo particular (mío) y lo colectivo (nuestros).
- Ante el “ay” que triunfa hay una alegría, una afirmación vital que no opera en oposición al dolor, sino integrada a él. Esa fuerza es orgánica y reclama su derecho al exceso no socializable (la inmadurez – tengo derecho a estar verde - el peligro). Reducido a ese grado cero de la subjetividad – lo naciente, lo que está por formarse, el poeta como un escultor (cincel), como alguien que sin miedo puede ser capaz de crear algo nuevo, pero para hacerlo debe enfrentarse a algo tosco (basto) y siempre abierto (vasto).
- Absurdo, solo tú eres puro.

Yaneth Sucasaca:

Pareciera haber una concepción circular del poema. Se empieza con el dolor y se termina con el absurdo. En cualquier caso, la negatividad imprime su pulso en este poema

Mariana Rodríguez:

Dijitígrados guarda parecido también con la prestidigitación: Arte o habilidad de hacer juegos de manos y otros trucos para distracción del público (cfr. Gonzalez Vigil).

Yaneth Sucasaca y Diana Amaya:

“Tengo pues derecho / a estar verde y contento y peligroso, y a ser / el cincel, miedo del bloque basto y vasto; / a meter la pata y a la risa.” Versos que sintetizan bien a Vallejo y a la propuesta de *Trilce* en particular. Con la referencia a “estar verde” hay también una alusión a la infancia. En ese espacio germinal los contrarios se reúnen. Derecho a meter la pata siendo este un acto infante (en el sentido de germinal – original). Y la risa se reencuentra con el dolor aquí.

Todos: el “suda de dorado placer” del último verso puede referir a la orina. ¿Qué implica “sudar orina”? El sudor y la orina se asocia con otros elementos recurrentes en la poesía de Vallejo que refieren a las excrecencias del cuerpo. En sentido análogo, la poesía se hace con las excrecencias del lenguaje normativo en *Trilce*.

XIV

Cual mi explicación.

Esto me lacera de tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

Esa goma que pega el azogue al adentro.

Esas posaderas sentadas para arriba.

Ese no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles.

- Corajosos brutos como postizo. Hasta el esfuerzo es impostado en la capital
- Imagen del abismo, del umbral que aparece en varios poemarios
- Lacera de tempranía
- Los dos últimos versos: en la capital está todo más revestido.
- Pegar el azogue al adentro: todo aquel líquido, no solo el semen, la sangre, etc., que se vuelca hacia dentro.
- Ese no puede ser, sido: el anuncio de algo terrible-imposible-demencial, que ha pasado. Intención mirar, jugar con el tiempo.
- Pareciera la escena de un circo? Locura, mundo al revés, etc.
- Elipsis inicial. Lenguaje lacerado. La explicación puede estar planteada en el contexto de una pregunta o de una anunciación.
- Hay un dolor que hiere en su origen. O que hiere *de* origen. No está lacerado desde la tempranía, está lacerado *de tempranía*. Alude a una raíz identificable, un dolor-origen biográfico, el “de” alude más bien a un dolor-origen más intrínseco y por ende más universal.
- La experiencia de la migración, el desarraigo. Andar en Lima es inestable, caótico, y te pone siempre ante la inminencia de caer. La experiencia del desequilibrio está anunciado en el tercer verso y el de Lima como un mundo ilógico, invertido entre el sexto y el noveno.
- El sexo se muestra también artificial en la modernidad de Lima y hasta mecánico (esa goma que pega el azogue al adentro).
- El lenguaje también se desestructura en el acto de transformar un infinitivo en participio y toda la frase en una expresión sustantiva (Higgings, 1989, p. 35 citado en Vich, p. 145).
- El poema inicia con digresiones metafóricas y acaba en algo muy concreto. La pobreza rasga todo artificio y te explota en la cara. El primer “pero” pareciera enunciar la promesa del migrante de conseguir un mejor estilo de vida. El segundo “pero” desahucia esa promesa y la confronta con la miseria que produce la capital.

XVI

Tengo fe en ser fuerte.

Dame, aire manco, dame ir

galoneándome de ceros a la izquierda.

Y tú, sueño, dame tu diamante implacable,
tu tiempo de deshora.

Tengo fe en ser fuerte.
Por allí avanza cóncava mujer,
cantidad incolora, cuya
gracia se cierra donde me abro.

Al aire, fray pasado. Cangrejos, zote!
Avístase la verde bandera presidencial,
arriando las seis banderas restantes,
todas las colgaduras de la vuelta.

Tengo fe en que soy,
y en que he sido menos.

Ea! Buen primero!

- La fe en la fortaleza se alimenta de imposibilidades en su entorno. Le pide algo al aire, siendo este manco (sin manos para dar). Siendo el aire una fuerza impersonal, sin voluntad, quizá lo único que le puede pedir es un impulso, una dirección, no una llegada. (“dame ir”: no dice dónde ir, solo quiere ir).
- Galoneándome de ceros a la izquierda: refuerza la idea de “fortalecerse con nada”. Hay algo que le suma a su vida, pero que no le da valor. Su fuerza no depende de ser aceptado.
- Al pedirle el sueño que le de su “tiempo de deshora” se está aludiendo a una conquista que no corresponde a una sucesión cronológica, sino a un tiempo que irrumpe y desbarata el reloj. El tiempo de Cristo, así como el de la revolución, es el de un salto, un quiebre de la historia, un Acontecimiento (un hecho que altera la lógica de una situación existe porque trae consigo una verdad que emerge desde los agujeros dejados por el poder).
- La mujer parece ser el lugar donde depositar esa fuerza (al ser cóncava), pero aparece luego la tensión del goce imposible de ser satisfecho, se muestra siempre delante de un objeto imposible de ser simbolizado (incolore, algo que se cierra justo allí donde él se abre).
- Esa tensión, ese goce, puede ser también un impulso *hacia otro lado*. Allí aparece la idea de arrojar al aire el pasado, que es calificado como fray, algo asociado a la rutina, a la monotonía, a quien está acostumbrado a la obediencia. Esto es

reforzado por la imagen del cangrejo (que camina hacia atrás) que es calificado de zote (torpe).

- Abandonado el lastre del pasado, queda la creación arrojada al futuro. La utopía de la creación aparece bajo una textura política-religiosa. La verde bandera presidencial puede aludir a la esperanza que solo emerge en la medida en que se arrían (se aflojan) las seis banderas restantes (las banderas del pasado). La séptima bandera, tomando en cuenta la simbología bíblica, es la del descanso una vez que la creación ha sido completada. Eso es lo que se avista.
- El presente adquiere su sentido solo en tanto superación del pasado. El ser se afirma solo en tanto expansión de su energía creativa. Spinoza: El ser intenta siempre persistir en su ser y ser aún más. Voluntad de poder de Nietzsche.
- Ea! Buen primero: la creación reconducida a su estado germinal.
- La figura de la fe. Religiosidad ligada a sí mismo o a la humanidad, no a Dios, como ocurre en poemas de *LHN*.
- La insistencia en la imagen del pasado, asociado al origen, aquí como negación.

XXXVI

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.

Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!

¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todavía
perenne imperfección
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilus, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales.

Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

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!

Tal siento ahora al meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!

- Poética de *Trilce*.
- “El XXXVI es la formulación basada en la imposibilidad: lo que sobra, lo que falta, lo que no se puede realizar. El poema acude (inusual en Vallejo) al lenguaje de manifiesto vanguardista: "Rehusad, y vosotros, a posar las plantas 1 en la seguridad dupla de la Armonía. 1 Rehusad la simetría a buen seguro ... // Ceded al nuevo impar potente de orfandad". Si el dos es la armonía de la tradición, Trilce prefiere el tres discordante, a pesar (y quizá por ello) de ser el número más simbólico de la tradición.” (Jacobo Sefami, Introducción a la edición de *Trilce* a cargo de Julio Ortega).
- El poema inicia con una referencia bíblica a Mateo 19, 23-30: “Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que un rico entre en el reino de los cielos.”
- De entrada, se da apertura al tópico de la imposibilidad, de la dificultad que anuncia la nueva poética que trae *Trilce*.
- La imagen de lo perfecto (“el círculo”) deviene imposible y se desestructura a partir de la fuerza destructora del amoníaco.

- Además de referir a una reproducción frustrada, la armonía macho-hembra como equilibrio de opuestos se rompe y es desde esa no-armonía que se anuncia la nueva poética.
- Esto se refuerza con la imagen de la Venus de Milo. Imagen de la belleza clásica y perfecta en cuyo interior, sin embargo, reside la falta, la imperfección. De ahí la referencia a su brazo cercenado. Pero es justamente esa ausencia desde donde emerge la utopía de la nueva poética, aún potencial (aunes que gatean / víspersas inmortales/ laceadora de inminencias). La pregunta es cómo crear desde falta. Se recuerda aquí cierto tópico kafkiano, como el campeón de natación que no sabe nadar o el personaje de Josefina la Cantora.
- Los dos últimos párrafos tienen el tono de un manifiesto vanguardista en la medida en que invoca a los hombres o a los poetas a romper con el orden complaciente burgués de la estética clásica: “rehusad a posar las plantas en la seguridad dupla de la armonía / rehusad la simetría a buen seguro”. Y a intervenir en el conflicto. Lejos de esa seguridad de la armonía, que es la de la belleza clásica, Vallejo apuesta, siendo conciente del riesgo (el salto por el ojo de aguja!), por una nueva estética “impar”, la del 3, que es el rompimiento del 2 (equilibrio, armonía).

XIX

Zumba el tedio enfrascado
bajo el momento improducido y caña.

Pasa una paralela a
ingrata línea quebrada de felicidad.
Me extraña cada firmeza, junto a esa agua
que se aleja, que ríe acero, calla.

Hilo retemplado, hilo, hilo binómico
¿por dónde romperás, nudo de guerra?

Acoraza este ecuador, Luna.

- Poética:
“Solo sabemos lo que vemos: un proceso de inminencia que reflexiona sobre su propio enigma. El instante no se produce, se incumple y se repite. Recuerda a un poema de la cárcel donde el tiempo es un ‘mediodía estancado entre relentes’ (Trilce II). Lo que deducimos posee su propia suficiencia: una figura geométrica pasa de la línea recta a la línea quebrada en nombre de la felicidad, y el agua que

corre y se pierde, burlescamente subsume cualquier firmeza, igualándolas. El hilo de la vida ha hecho un nudo, quizá el lazo amoroso que de dos nombres hace uno, pero irá a romperse pronto. El ecuador es otra línea frente a la luna, que es circular. 'Protégeme' le pide el poema a esta personificación mítica, donde respira la idea de lo femenino, de lo materno, ante la fatal fijeza de lo lineal, quizá del mediodía solar y su tedio vital." (Ortega, p. 234).

IX

Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en succulenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

Busco vol ver de golpe el golpe.
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequintan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia,
ni al tacto.

Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana,
desque la mujer esta
¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía.

- La mayoría de interpretaciones coinciden en que este poema alude a un intento frustrado de relación sexual.
- Las tres v de volver indican una voluntad de regreso. Esta está asociada a la imagen del sexo femenino: sus dos hojas anchas, su válvula / que se abre en succulenta recepción. De ahí la incidencia en la v de busco, incluso a nivel gráfico V. Nótese que este verso no tiene verbo, lo cual le da una dimensión atemporal a la descripción.

- De multiplicando a multiplicador parece aludir a una fecundidad exaltada. La mujer parece cumplir la imagen pasiva de aquello que es susceptible de ser multiplicado; en cambio, el hombre parece tener la función activa del multiplicador.
- A treinta y dos cables y sus múltiples aluden a la frecuencia innumerable del acto sexual, y a su potencia. Los dos tomos de la obra referirían entonces a la pareja; la obra es la unidad por fin realizada, pero imaginada. Y es tan viva esa reconstrucción que en el siguiente verso el poeta tiene un recuerdo táctil que cubre tal ausencia: “y no vivo entonces ausencia / ni al tacto”.
- Las reducciones progresivas de las v aluden al hecho de que el sexo ha perdido intensidad, la imagen deviene resignación ante la concreta y real ausencia de la mujer.

I

Quién hace tanta bulla y ni deja
 Testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
 en cuanto será tarde, temprano,
 y se aquilatará mejor
 el guano, la simple calabrina tesórea
 que brinda sin querer,
 en el insular corazón,
 salobre alcatraz, a cada hialóidea grupada.

Un poco más de consideración,
 y el mantillo líquido, seis de la tarde
 DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase
 por la espalda, abozaleada, impertérrita
 en la línea mortal del equilibrio.

- “En el I, el excremento, la fetidez y lo amargo, actúan como emblemáticos en la ironía destructora de las correspondencias simbólicas. El texto, no obstante, acude al "guano" (excremento de las aves marinas), como abono fertilizante, y producto de la importancia en la economía del Perú. El poema plantea, también,

la estética de lo incompleto, lo que no se termina de hacer: en la cárcel de Trujillo, el hombre (según refirió el mismo Vallejo a Juan Espejo Asturrizaga) tiene que defecar, apurado e injuriado por los guardias. El final del texto señala ese medio acabar (y, con ello, la sintaxis cortada, fracturada del poeta peruano) que impide el desarrollo completo de las funciones del cuerpo y, por ende, del libro.” (Jacobo Sefami, introducción a la edición de *Trilce* a cargo de Julio Ortega)

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 puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
¡tierna 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 ¡tú lo viste tanto!
en las cerradas manos recién nacidas.
- Tal la tierra oírás en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejás
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?

XLV

Me desvinculo del mar
cuando vienen las aguas a mí.

Salgamos siempre. Saboreemos
la canción estupenda, la canción dicha
por los labios inferiores del deseo.
Oh prodigiosa doncellez.
Pasa la brisa sin sal.

A lo lejos husmeo los tuétanos
oyendo el tanteo profundo, a la caza
de teclas de resaca.

Y si así diéramos las narices
en el absurdo,
nos cubriremos con el oro de no tener nada,
y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día,
que a fuerza de ser una ya no es ala.

Poética

LVIII

En la celda, en lo sólido, también
se acurrucan los rincones.

Arreglo los desnudos que se ajan,
se doblan, se harapan.

Apéome del caballo jadeante, bufando
líneas de bofetadas y de horizontes;
espumoso pie contra tres cascos.

Y le ayudo: Anda, animal!

Se tomaría menos, siempre menos, de lo
que me tocara erogar,
en la celda, en lo líquido.

El compañero de prisión comía el trigo
de las lomas, con mi propia cuchara,
cuando, a la mesa de mis padres, niño,
me quedaba dormido masticando.

Le soplo al otro:
Vuelve, sal por la otra esquina;
apura ...aprisa,... apronta!

E inadvertido aduzco, planeo,
cabe camastro desvencijado, piadoso:
No creas. Aquel médico era un hombre sano.

Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres.

En el redil de niños, ya no le asestaré
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,

todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
te daré de mi fiambre, pero
no me pegues!
Ya no le diré que bueno.

En la celda, en el gas ilimitado
hasta redondearse en la condensación,
¿quién tropieza por afuera?

XXXVIII

Este cristal aguarda ser sorbido
en bruto por boca venidera
sin dientes. No desdentada.
Este cristal es pan no venido todavía.

Hiere cuando lo fuerzan
y ya no tiene cariños animales.
Mas si se le apasiona, se melaría
y tomaría la forma de los sustantivos
que se adjetivan de brindarse.

Quienes lo ven allí triste individuo
incolore, lo enviarían por amor,
por pasado y a lo más por futuro:
si él no dase por ninguno de sus costados;
si él espera ser sorbido de golpe
y en cuanto transparencia, por boca ve
nidera que ya no tendrá dientes.

Este cristal ha pasado de animal,
y márchase ahora a formar las izquierdas,
los nuevos Menos.
Déjenlo solo no más.

- Poética
- Futuro vinculado a la utopía

XXVII

Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable
cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para este no saber dónde estar.

No entremos. Me da miedo este favor
de tornar por minutos, por puentes volados.
Yo no avanzo, señor dulce,
recuerdo valeroso, triste
esqueleto cantor.

Qué contenido, el de esta casa encantada,
me da muertes de azogue, y obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad.

El chorro que no sabe a cómo vamos,
dame miedo, pavor.
Recuerdo valeroso, yo no avanzo.
Rubio y triste esqueleto, silba, silba.

- “La poesía es una cicatriz en el cuerpo de la lengua.” (Julio Ortega).