Vallejo en *Trilce:* el retorno a las fuentes

Trilce constituye un momento privilegiado de ruptura en la historia de nuestra poesía: ni la página en blanco, ni el espacio vacante, ni el dibujo, ni el delineamiento tipográfico, ni la palabra, ni el ejercicio mismo de la actividad poética, tendrán igual valor a partir de la aparición de esta obra.

Momento colosal de destrucción de viejas formas y de nacimiento de nuevas, ella representa un salto en la línea de una supuesta continuidad literaria que, para poder ser verdaderamente una «Historia» (y aceptando todos los reparos del descentramiento foucaultiano) necesita de estas discontinuidades y de estas quiebras.

Trilce apareció en Lima en 1922. Vallejo acababa de pasar por una dura experiencia personal a raíz de la detención en la cárcel de Trujillo que duró más de cien días, entre noviembre de 1920 y febrero de 1921. Sus biógrafos sostienen que numerosos poemas del libro fueron escritos en esa prisión, pero, por encima de la certidumbre de este hecho, puede comprobarse que el motivo carcelario circula allí de manera insistente. Empero, es lícito plantearse hasta qué punto el acontecimiento anecdótico pudo haber «creado» la situación lírica, o si él no ha hecho más que confluir con una temática más profunda y más esencial del poeta.

La aparición del libro no suscitó casi ningún entusiasmo en su hora, lo que es relativamente explicable si se tiene en cuenta el peso modernista de la época. Pero este dato no hace más que confirmar el carácter verdaderamente anticipatorio y revolucionario del libro. Es probable que César Vallejo conociera algunas de las experiencias vanguardistas europeas de entonces, acaso ciertos números del año 1919 de la revista *Cervantes,* donde se publica a poetas ultraístas y a modernos poetas franceses, el manifiesto *Dadá 1919,* poemas de Huidobro, y hasta la traducción de Cansinos-Asséns del célebre «Un coup de dés...». No hay sin embargo constancia alguna que demuestre fehacientemente estos contactos de Vallejo, y hay que atenerse a los hechos: la fundación de un lenguaje poético propio por parte de un escritor bastante alejado de los centros de debate cultural por esos años.

Trilce desconcierta al lector acostumbrado a la poesía representativa desde su mismo título. Este, en efecto, no tiene sentido adquirido alguno, y ninguno de los críticos que hemos consultado acierta a darle un significado seguro. Se sostiene que podría tratarse de la simulación del balbuceo, o del lenguaje infantil inicial, al que tanto parece recurrir el libro. Nosotros, descartando una intención representativa (que iría justamente en contra de todo el carácter que el libro afirma), y sin que por ello nos consideremos más próximos que otros a la verdad, arriesgaríamos la hipótesis de una superficial exploración del inconsciente del lenguaje poético. El podría justificar el título por meca-

nismos psicolingüísticos que habrían llevado al poeta a producir ese término construyéndolo con las dos primeras letras del nombre de la ciudad donde transcurrió la tan traumática experiencia carcelaria (Trujillo), quizás también el segmento IL, a todo lo cual se agregarían las dos primeras de su propio nombre CEsar. Es, notoriamente, una hipótesis como tantas, si bien las coincidencias anagramáticas son acuciantes.

El libro está compuesto por 77 poemas, dibujados casi todos en versos clásicos, distinguidos con números romanos, o sea no titulados. Las novedades puramente gráficas que se introducen son numerosas, como si comenzara a señalarse ya que los elementos visuales en poesía pueden contar tanto o más que los sonoros: versos íntegramente compuestos por mayúsculas, palabras formadas con letras minúsculas y mayúsculas en forma arbitraria y en cualquier orden de colocación, uso de minúsculas para determinados nombres propios, etc. En medio de los versos se introducen números, se unifican palabras separadas («Lomismo» —II—, «nonada» —XXVIII—), se las invierte («Oh estruendo mudo. / Odumodneurtse!» —XIII—), se las repite o simplemente se las inventa.

Puede constatarse además, y siempre en el mismo plano de elaboración lexical, la transformación de sustantivos en verbos («cancionan» —II—, «aurigan» —XXVI—, «desislas» —XLVII—), las divisiones de palabras para pasar de un verso a otro («pasos que baja- / n.» —LXIV—), la repetición de consonantes («volvvver» —IX—, «sossiegue» —LXII—, «gritttos» —XLVIII—), acentuaciones incorrectas, errores ortográficos, signos ortográficos que se cierran sin haberse abierto previamente, composiciones gráficas y ocupación del espacio de modo diferente al de las composiciones habituales.

A estas modificaciones en el plano exterior de la palabra, habría que agregar, en el plano semántico, los juegos temporales en los que la linealidad y la sucesión son rotas, y se confiere al nuevo orden lingüístico-lógico la facultad de congregar todo tiempo en una dimensión desconocida donde el aparente desorden hace ganar más horizontes significativos. Así por ejemplo en el poema VI: «El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera». Son los dos primeros versos de un poema nítidamente nostálgico, donde el personaje femenino convocado acude finalmente («dichosa / de probar que sí sabe, que sí puede / COMO NO VA A PODER! / azular y planchar todos los caos.»). Y acude, justamente, por esa nueva forma que reacomoda el desconcierto, esa fuerza que no es otra que la del poema.

Un procedimiento similar se verifica igualmente en el título XXXIII, donde el mecanismo aparece prácticamente revelado al intérprete bajo la apariencia de otras menciones anecdóticas: «dos badajos inacordes de tiempo / en una misma campana».

Estos ejemplos y menciones dan la pauta de que uno de los asuntos abordados con más preocupación en el libro es sin duda el del tiempo, no como centro sino como motivo que puede conducirnos aún a problemas más profundos. En este libro, tan hermético como su misma composición, no faltan ciertamente poemas temáticos, pero, en general, todos los referentes están oscurecidos por verdaderas desintegraciones sintácticas, lexicales y lógicas. Y la temporalidad tampoco escapa a la regla, cuyo designio más constante pareciera ser el de volver atrás, casi hasta el instante mismo del nacimiento o, más aún, hasta antes de la gestación, hasta antes de ese «placer que nos DestieRRa» (LX).

Las remembranzas son por eso abundantes, si bien nunca unisémicas: en el poema

(una añoranza de infancia, de la familia y del terruño nativo) la pregunta por «las personas mayores» queda sin respuesta, y el juego con los niños se disuelve en la soledad y el miedo del sujeto lírico al comprobar que aquello no era más que una fabricación de la memoria. La pregunta inicial viene desde la soledad, y hacia ella vuelve también el poema: «Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. No me vayan a ver dejado solo, / y el único recluso sea yo.» (III). El mismo motivo parece repetirse en «En esta noche pluviosa, / ya lejos de ambos dos, salto de pronto... / Son dos puertas abriéndose, cerrándose, / dos puertas que al viento van y vienen / sombra a sombra». Los contornos del «paraíso perdido» comienzan pues a presentirse: «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre.» (XXIII). «Y nos levantaremos cuando se nos dé / la gana, aunque mamá toda claror / nos despierte con cantora / y linda cólera materna.» (LII).

No faltan, claro, en este libro eminentemente renovador, algunas de las imágenes en boga por la época, si bien profundizadas por una personal percepción del modernismo, y por los cortes y disyunciones que la práctica literaria de Vallejo ya podía establecer: «Gallos cancionan escarbando en vano. / Boca de claro día que conjuga» (II). «Cuando la calle está ojerosa de puertas, / y pregona desde descalzos atriles» (VII). «Y tú, sueño, dame tu diamante implacable» (XVI). O en esas muestras cabales de lo que bien pudo ser un puente entre *Los heraldos...* y *Trilce:* «El facundo ofertorio / de los choclos» (XXVIII). «Amanece lloviendo. Bien peinada / la mañana chorrea el pelo fino» (LXIII).

Pero hay que destacar que no solamente se establece una distancia grande entre la concepción poética de Vallejo y la de sus predecesores y contemporáneos, sino que él mismo es consciente de ello y, de modo expreso, aparece en sus poemas la crítica a otro tipo de poesía que él no comparte; como en aquel célebre LV: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza. / Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero de hebra de cabello perdido...» (para más, éste es uno de los pocos textos del libro no compuesto en forma de verso). La idea se reafirma con una incitación a la rebeldía que no es menos explícita: «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.» (XXXVI).

Por oposición a la religiosidad fervorosa, culpable, de *Los heraldos negros,* en *Trilce* hacen irrupción poemas más carnalmente enunciados, en los que el erotismo es pasible de ser extrovertido clara y violentamente: «Pienso en tu sexo. / Simplificado el corazón, pienso en tu sexo» (XIII). Claro que más interesantes para el análisis resultan aquellos poemas donde lo edípico de las formulaciones parece señalar que la relación con la amada poetizada, con la «amorosa», es, idealmente, la de la madre más que la de otra mujer cualquiera. «Vusco volvvver de golpe el golpe. / Sus dos hojas anchas, su válvula / que se abre en suculenta recepción / de multiplicando a multiplicador, / su condición excelente para el placer, / todo avía verdad» (IX), constituye un buen ejemplo, de la misma manera que el XVIII: «Amorosa llavera de innumerables llaves, / si estuvieras aquí, si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes. / Contra ellas seríamos contigo, los dos, / más dos que nunca. Y ni lloraras, / dí, libertadora!».

Podría aún agregarse el motivo mítico de la ceguera, que aparece en algunos poe-

mas. Así en el XLIX, donde luego de confesarse «ciego de nacimiento», se escribe: «Buena guardarropía, ábreme / tus blancas hojas; / quiero reconocer siquiera al 1, / quiero el punto de apoyo, quiero / saber de estar siquiera.». El motivo aparece corroborado en el poema LVI, que comienza justamente así: «Todos los días amanezco a ciegas».

Pero *Trilce* es un libro más variado. No faltan en él los rasgos de un fino y melancólico humor, el retrato de tipo galante (XXXVII) y, obviamente, los «poemas-relato» de tono hospitalario y fúnebre (de los que el poema LV es una buena muestra). El libro, no obstante, está atravesado por una búsqueda fundamental: la de nuevas formas de puesta en escena de una escritura que se quiere como productividad inicial y no como transposición de un lenguaje. El poema XLIV enfrenta claramente la exterioridad representativa de ésta, con la interioridad esencial del poeta: «Este piano viaja para adentro, / viaja a saltos alegres. / ... / Oh pulso misterioso.».

Si algún «tema» circula entonces por este libro no es el que surgiría de una o más menciones. Ellas, naturalmente, no pueden ocultarse, pero es bueno observar cómo siempre confluyen otros índices, tanto en el plano más aparente de los asuntos como en el del trabajo con los significantes. Y en esa confluencia puede legítimamente pensarse que «el retorno a las fuentes» (maternas, lingüísticas, antropológicas, míticas) es una constante.

No se trata, pues, sólo de la vuelta al «claustro», a la tan nombrada «celda», al vientre materno, a «lo líquido» (LVIII), sino a una suerte de comunidad mayor. Aquélla donde el ser del hombre y su expresión no estaban divididos, aquélla donde el otro protegía el espacio de la libertad.

Gerardo Mario Goloboff