

Develando a *Trilce*

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

César Vallejo

I

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

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

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

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

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

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

* Véase apéndice.

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Op. Cit. pp. 20-21.

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

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

III

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

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

Esta es su respuesta textual a González-Ruano:

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

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

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

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

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

El Dr. Raúl Porras Barranechea dio esta versión:

«Trilce, una palabra inexplicable y humorística».

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

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

⁴ AV2, p. 242.

a costar tres libras, luego «tres, tres, tres,... tresss, triss, trisess, tril, trilss», entonces se llamaría «Trilce».⁵

Saúl Yurkievich da esta inesperada explicación en su penetrante análisis, uno de los más lúcidos, sobre Vallejo:

«Trilce» es «palabra inventada, totalmente nueva, sin contenido objetivo preciso, y a la vez tintineante, sonora, eufónica»⁶.

Hasta aquí podemos constatar que todos se doblegan ante el imperio de la anécdota, sin que nadie llegue al análisis detenido del libro para encontrar el origen raigal del neologismo: una vez más, la anécdota, como expresión exterior de la realidad, aparece aquí divorciada de la esencialidad. Hacia esto apuntó Heráclito cuando dijo que «el sol tiene la anchura del pie humano», es decir, cuando sólo nos dejamos llevar por los sentidos, por la versión anecdótica que éstos nos ofrecen de la realidad.

IV

✱ Según la teoría que exponemos más adelante sobre el que consideramos origen raigal de esta palabra, nos parece que quien más se aproxima al respecto, entre los autores que hemos consultado, es Francisco Martínez García, quien, recogiendo y profundizando una idea expuesta por otros anteriormente, afirma:

«La clave del secreto de Vallejo es la palabra «Trilce»; palabra que engloba en sí, transformadas, dos denotaciones, *triste* y *dulce*, las cuales, a su vez, se convierten en ejes-canales connotativos de la obra poética entera. Estos dos ejes-canales no deben ser tomados independientemente uno del otro, sino unidos en el tronco único y dialéctico que forman: *Trilce*. «Dialéctico», porque el proceso dinámico de ser en sí y de actuar en la obra, es un proceso de curiosa ambigüedad respecto a la neta prevalencia de uno de los elementos sobre el otro: ni *triste*, ni *dulce*, sino *trilce*. Podría enunciarse en términos hegelianos: *Trilce* es una síntesis nacida de la simultánea coexistencia dialéctica de una tesis (*triste*) y de una antítesis (*dulce*)».⁷

Estamos de acuerdo con Martínez García en esto: la clave de la poesía vallejana está en la concepción que envuelve la palabra *trilce*, concepción larval en *Los heraldos negros*, desarrollada y profundizada, en *Trilce* y proyectada a plenitud en *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. También es certero que *Trilce*, antes que la palabra en sí, engloba los momentos «triste» y «dulce» y que, en fin, estos dos instantes no deben tomarse maniqueamente.

Pero el acierto de Martínez García se traduce en error cuando eleva una verdad relativa a verdad absoluta que le permita explicar los momentos «triste» y «dulce» como constitutivos del eje focal de la poesía vallejana. Un análisis objetivo, sin ninguna preconcepción nos permite ver que el eje medular de esta poesía está constituido por el cambio y la contradicción dialécticos expresándose a través de la tríada hegeliana de tesis,

⁵ César Vallejo, *Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.*

⁶ Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, *Barral Editores. Barcelona 1978.*

⁷ César Vallejo, acercamiento al hombre y al poeta, *Colegio Universitario de León, 1976.*

antítesis y síntesis. Así, el poeta, al captar intuitivamente⁸ la esencia de su poesía, la develó (¿o veló?) en el neologismo *trilce*.

Analizada la importancia *actual*, como lo haremos más adelante particularmente con *Trilce*, del 3 como tríada o trinidad dialéctica en la poesía vallejiiana, creemos no elucubrar gratuitamente al afirmar que el lexema (*tril*) de *trilce* proviene de tres, de tríada o de trinidad, y que su morfema (ce) se deduce de *dulce* una vez que la armonía que implica esta palabra queda rota y superada por la tríada: «Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la armonía / ... / ¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!», dice el poeta en *T. XXXVI*. Y ¿cuál es ese «nuevo impar» en sucesión dialéctica? Aquí no puede ser más que el 3, que niega y supera al 2.

Es preciso, sin embargo, detenernos a mirar primero los cuatro errores que encierra la tesis de Martínez García, que ve los momentos «triste» y «dulce» como constitutivos focales de la poesía vallejiiana.

1. Apriorísticamente tiene que dar por hecho el supuesto de que el lexema *tril* proviene de *triste*.

2. O si cuando afirma: «Trilce es una síntesis dinámica nacida de la simultánea coexistencia dialéctica de una tesis (triste) y una antítesis (dulce)», lo que quiere decir es que el lexema *tril* proviene del nuevo momento-tres (síntesis), entonces le estaría otorgando, sin advertirlo, toda la importancia numérico-dialéctica y creacional al 3, que reivindicamos para *Trilce*, y que él, en su análisis, niega. Es decir, estaría corroborando lo que rechaza.

3. Es reduccionista: «triste» y «dulce», aunque a veces marcadamente presentes en unidad dialéctica en la poesía vallejiiana, no son momentos nodales excluyentes. El hombre vallejiiano que deviene según la tríada hegeliana, es nodalmente muchas cosas más: irónico, irónicamente lúdico, tristemente humoroso, egoísta, altruísta, político, profundamente optimista, sensual, escatológico..., y, sin embargo, para él son siempre momentos específicos, fenómenos relativos que arman su vida, pero que jamás pueden determinar su devenir genérico.

4. Al considerar los momentos «triste» y «dulce» como constitutivos focales de esta poesía, como «ejes-canales», la tesis de Martínez García confunde estos momentos del variadísimo devenir del hombre vallejiiano con el proceso triádico mismo. Es decir, lo esencial de esta poesía lo constituyen la contradicción y el cambio dialécticos expresándose en el 3 de la tesis, la antítesis y la síntesis, mientras que «triste» y «dulce», como tantas otras expresiones, son momentos relativos, expresiones transitorias de esa esencialidad.

V

«... *Trilce* no tiene un significado numérico, al menos como motivo creacional exclusivo, sino que engloba las palabras, varias veces citadas, *triste* + *dulce*», insiste Martínez García.

⁸ En esto también estamos de acuerdo con Martínez García: «Vallejo oía en su interior la palabra *trilce*, largamente sentida, trabajada, y a esa palabra, ya existente por tanto, aunque no escrita, hizo eco lejano el "tres" del valor del libro».

Trilce no tiene un significado numérico matemáticamente hablando: el 3 (tríada o trinidad) de *Trilce* pierde su categoría matemática y se erige en expresa sustancialidad, radicalísima, dialéctico-poética. Cuando leemos a Vallejo conectando con su emoción y pensamiento poéticos, este 3 tiene para nosotros el inequívoco sabor de tríada: tesis, antítesis y síntesis, los tres momentos de todo proceso objetivo y subjetivo: «hacedores de metáforas no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres»⁹, ha recordado explícitamente el mismo Vallejo.

Esta dialéctica del 3 la ha expresado también implícitamente el poeta en un poema ulterior a *Trilce*, publicado inicialmente en el primer número de la revista que fundó en París con Juan Larrea, «Favorables París Poema»: «Son tres Tresses paralelos, / barbados de barba inmemorial, / en marcha 3 3 3 / Es el tiempo este anuncio de gran zapatería, / es el tiempo, que marcha descalzo / de la muerte hacia la muerte». («Me estoy riendo»).

Pero veamos las formas en que aparece, como dijimos antes, este 3 «barbado de barba inmemorial» como hecho *actual* de la tríada o trinidad dialéctica, más o menos apreciable, en *Trilce*, y que es, repetimos, el origen profundo y raigal de este neologismo y la clave de toda la poesía vallejana.

A. Como sujeto dialéctico expreso

—«Toda la canción cuadrada en *tres* silencios» (T. IV).

Lo que nos parece más acabado y definido, más cuadrado, se fundamenta en realidad en tres momentos: tesis, antítesis y síntesis.

—«Mientras pasan, de / mucho en mucho, gañanes de gran costo do / sabio, detrás / de las *tres* tardes dimensiones / Hoy Mañana Ayer» (T. LXIV).

Lógicamente pensaríamos que el Ayer proyecta el Hoy y éste el Mañana. Pero el orden supralógico o dialéctico de esta poesía rompe la continuidad lógica, la coherencia discursiva, para hacer que el futuro proyecte el pasado, lo alumbré. El hombre alcanza el Ayer por el atajo del Mañana.

B. Como sujeto dialéctico tácito

—«Grupo dicotiledón. Oberturan / desde él, propensiones de trinidad, / finales que comienzan, / ohs de ayes creyérase avaloriados de heterogeneidad» (T. V).

Desde la *dicotiledonía* se abre paso la trinidad, lo dual no existe más que como fenómeno de transición, como corredera del proceso triádico, que, resolviéndose en síntesis-3, dará comienzo de nuevo a otro proceso. Un *oh* o un *ay* son en sí, profundamente hablando, momentos heterogéneos, pues el uno está desde ya penetrado por el otro, por su antítesis, y viceversa.

—T. XVIII es uno de los ejemplos más acabados de cómo funciona efectiva, actualmente, el 3 como tríada hegeliana. Aquí percibimos una satisfacción intimísima del

⁹ César Vallejo, op. cit.

poeta que comprueba que «ese cuatro paredes albicantes» es impotente, a pesar de ahorrarle, ante el 3 del devenir: las 4 paredes son la prisión (tesis) el poeta-hombre que lucha es el preso (antítesis) y el «niño de la mano» que lleva cada una de las paredes es la libertad (síntesis), el «terciario brazo / que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando».

—«Hilo retemplado, hilo, hilo binómico / por dónde romperás nudo de guerra». (T. XXIX).

Que lo dual no existe pues más que como momento corredera del proceso triádico, se ve claramente en estos versos: es un hilo binómico que ha de romperse, pues es dinámico, contradictorio, de guerra, hasta culminar-empezar en la tesis-3.

—«Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la armonía / rehusad la simetría a buen seguro». (T. XXXVI)

El poeta hace un llamado contra lo duplo, la armonía y la simetría. El bien sabe, según queda dicho, que lo duplo es sólo fenómeno transitorio y que la armonía y la simetría son categorías metafísicas, puras abstracciones: la realidad de carne y hueso, la realidad del devenir, no las conoce.

Los últimos versos del poema citado son: «Ceded al nuevo impar / potente de orfandad».

En efecto, para superar la transitividad de lo duplo y la falsa armonía que conlleva, es preciso llegar hasta la resolución del proceso triádico, hasta la síntesis. Sabemos que la antítesis se afirma mediante la negación de la tesis y que la síntesis lo hace mediante la negación de la antítesis. Así, el 3 es el «nuevo impar» que proclama, desde su potente orfandad, su potencialidad, su capacidad de devenir, de finalizar-empezar.

—«Ella, siendo 69, dase contra 70; / luego escala 71, rebota en 72 / Y así se multiplica y espejea impertérrita / en todos los demás piñones». (T. XLVIII)

En este poema el poeta habla de tener 70 soles peruanos, de los cuales toma «la penúltima moneda, la que sue- / na 69 veces púnica». Incluso aquí los números dejan de ser categorías matemáticas y se traducen en sustancialidades dialéctico-poéticas: se parte de la penúltima moneda, la 69 (tesis), que se dará contra la 70 (antítesis) y seguirá resolviéndose en la 71 (síntesis), hasta rebotar en la 72 (tesis). La tríada hegeliana subyace aquí en su totalidad, como en T. XVIII, obrando el portento del devenir: es la esencia verbal interior, es el río de Heráclito.

C. Como sujeto dialéctico revelándose en 0, 1, 2 ó 4

—«La creada voz rebélase y no quiere / ser malla, ni amor / Los novios sean novios en eternidad / Pues no deis 1, que resonará al infinito / Y no deis 0, que callará tanto, / hasta despertar y poner de pie al 1». (T. V)

Percibimos aquí una presunta nostalgia del poeta por lo duplo, por la permanencia de la pareja. Si ésta da 1, serán 3, es decir, habrá cambio, movimiento, progresión dialéctica, «resonando al infinito». Si por el contrario, la pareja da 0, la inmutabilidad terminará proclamando al 1, a la tesis, para que rompa el estanque metafísico. Lo que quiere subrayar el poeta, en último análisis, es que lo duplo y su engendro armónico

no tienen permanencia, están absolutamente tocados de transitividad, de devenir, la pareja es un «nudo de guerra».

—«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». (T. XV)

El 2-puerta se abre y se cierra, va y viene al viento, es decir, vive, se gasta, deviene en culmen, en 3-sombra, que a su vez es un fin (síntesis) que comienza (tesis), (V. T. V).

El último verso «sombra a sombra» nos recuerda al último verso del poema «Me estoy riendo»: «de la muerte hacia la muerte». Ahora, recordando, es fácil asociar: hay «treses barbados de barba inmemorial» y «las distancias se anuncian de tres en tres».

—«Destílase este 2 en una sola tanda, / y entrambos los apuramos». (T. XVII)

Pues, como queda dicho, lo duplo no existe más que como momento corredera, lo 2 está tocado de lo 3, de transitividad.

—«Al ras de batiente nata blindada / de piedra ideal / Pues apenas acerco el 1 al 1 para no caer». (T. XX)

Si acercamos el 1 al 1 tendremos la pareja y ésta, como mera transitoriedad, nos permitirá apenas «no caer». Lo duplo sostiene pero en sí no deviene. Para dinamizarse, la pareja tiene que dar 1, «que resonará al infinito», es decir, que le conducirá a un final que comienza.

—«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 huérfana del día, / que a fuerza de ser una ya no es ala». (T. XLV)

La riqueza, el oro, de no ser siempre 1, de no ser siempre 2, de no ser siempre 3, es el cambio, el contradictorio devenir. Por eso en todo proceso, que «se anuncia de tres en tres», lo 1 está brindado a lo 2 y éste a lo 3: un ala «a fuerza de ser una ya no es ala», pasa a ser otra-cosa-2, y ésta correrá la misma suerte hasta ser otra-cosa-3: final que comienza.

VI

Para su comprensión y captación globales, lo que acabamos de exponer, con la inevitable morosidad de las citas corroborativas, puede sintetizarse como sigue:

Vallejo concibió el neologismo *Trilce*, no como el resultado de un «relámpago de inspiración», sino como el producto coherente, intuitivamente dado, de toda la práctica de gestación y plasmación de este libro particular que envuelve una concepción de mundo y de vida en la cual la esencia medular, la determinación genérica, viene dada por la contradicción y el cambio dialécticos, que, a todo lo largo y lo profundo de los procesos objetivos y subjetivos, se expresan en la tríada hegeliana de la tesis, la antítesis y la síntesis.

En la poesía vallejana, particularmente en *Trilce*, el 3 es despojado de su categoría matemática, numérica, para erigirse en portador unívoco del devenir dialéctico, en la expresión real, contradictoria, dialéctica en suma, de la tríada. Coherentemente, este 3 «barbado de barba inmemorial» es el origen raigal, formal y acepcional, de *Trilce*,

y, en la dinámica de esta poesía triádica, va y viene desde la latencia más profunda y la sutil insinuación, hasta la inequívoca evidencia del sujeto expreso.

En tanto que el cambio y la contradicción dialécticos esencializan esta poesía, la tristeza, la dulzura, la muerte, lo escatológico, el egoísmo, la alienación..., son momentos relativos del hombre, fenómenos transitorios, accidentes que arman su vida, pero que, aunque nodales por momentos, no pueden constituir nunca su determinación genérica: son apenas cristalizaciones temporales de la esencia.

Lo genérico en el hombre vallejiano, ¡en el hombre!, es pues la permanencia absoluta del devenir, la posibilidad de ser siempre otra cosa que nos continúa y profundiza, la posibilidad de reducirse y asimilarse las antinomias que a su vez han de generar otras, resonando al infinito, mientras pasan los fenómenos transitorios en que esta esencialidad se corporiza.

El hombre específico, el determinado y concreto Pedro Rojas, puede ser (es) en su vida personal triste, dulce, optimista, soñador, alegre... mortal o triste y dulce y optimista y soñador y alegre... y mortal, pero el Pedro Rojas genérico, el que está hermanado y confundido en la corriente de la especie con los otros hombres que le anteceden y suceden; el Pedro Rojas que «después de muerto, / se levantó, besó su catafalco ensangrentado, / lloró por España / y volvió a escribir con el dedo en el aire: / "¡Viban los compañeros! Pedro Rojas!"»; ese cuyo cadáver «estaba lleno de mundo», ése, es siempre, invariablemente, un nombre: El hombre Trilce.

Dasso Saldívar

Apéndice

Entrevista de *César González-Ruano* a *César Vallejo*,
publicada en el desaparecido «Heraldo de Madrid»
el 27 de Enero de 1931.

«Los Americanos de París»

EL POETA CÉSAR VALLEJO, EN MADRID

Trilce, el libro para el que hizo falta inventar
la palabra de su título

Alguna vez escribiré un libro titulado *Jefe de andenes*, para acusar recibo de todos los grandes, pequeños y medianos hombres que vienen a «L'Espagne». En estos días, dos poetas: después de Vicente Huidobro, que quedó reseñado en nuestro *Heraldo*, César Vallejo, peruano de raza pasado por París.

Tenía viva curiosidad por conocer a este César Vallejo. «Ciap» ha lanzado hace poco una reedición de *Trilce*, su libro de poemas, que era ya famoso en los nuevos decamerones.

Y he aquí que se produce el milagro kilométrico, porque el viaje de un poeta siempre tiene mucho de milagro y lo anuncian en las ciudades los cambios de temperatura, por consonancia con la literatura. ¡Conmovedor!

Ha llegado el indefinible Vallejo. Yo recuerdo unas palabras del nuevo libertador de América, Carlos Mariátegui, que nos explicaba cómo el ultraísmo, el creacionismo, el superrealismo y todos los «ismos» son elementos anteriores en él, dentro del panorama de su sueño; elementos, en suma, que no permiten catalogarle tampoco en ninguna escuela. Así lo creo yo también. Asombra su autoctonismo y los lejanísimos mares, las remotas palabras que le sirven a este hombre desinteresado de partidos politoliterarios para construir su poema con el mismo sentido personal y directo que las flores producen su olor. César Vallejo aprisiona en *Trilce* la precisión como principal elemento poético. Sus versos me dieron cuando lo conocí, la impresión de una angustia sin la cual no

concibo al verdadero poeta. Su desgarramiento por lograr la verdad —su verdad— me pareció terrible.

A otra cosa y otra cosa: la gracia de su cultura. Desde la primera poesía comprendí que no era el montañés peruano que me querían presentar algunos, creyendo favorecerle con la simulación de un poeta adánico, cazado en lazo de autoras en la serranía donde él comía soles, ignorando que sus zapatos eran de charol. No, no ¡No! Yo veía en él las conchas de la experiencia, la cultura del sufrimiento, la fosfatina poética convertida en la mermelada del hombre de los grandes hoteles de la tierra, que sabe que la luna no tiene nada que ver con la Luna de Montparnasse. Un hombre, en fin, que sabía pelar la naranja de sus versos sin poner los dedos en ella.

He aquí que ahora, traído por el gran Pablo Abril de Vivero, el fundador de *Bolívar*, el excelente escritor, a cuya labor americana en España se debe mucho más de lo que se aprecia, que tengo frente a mí a César Vallejo. ¿Cómo es César Vallejo?

Duros y picudos soles le han acuchillado el rostro hasta dejarlo así: finamente racial, como el de un caballero criollo de Virreynato, que con espuela de plata fuera capaz de hacer correr al caballo de Juanita y espantarle el Rívoli. Mazos de pensamiento sacaron su frente y hundieron sus ojos, a los que la noche daba el «kool» de quienes suspiran más hacia dentro que los demás. Este hombre, muy moreno, con

nariz de boxeador y gomina en el pelo, cuya risa tortura en cicatrices el rostro, habla con la misma precisión que escribe, y no os espantará demasiado si os juro que en el café se quita el abrigo y lo duerme en la percha.

—César Vallejo, ¿a qué viene usted?

—Pues a tomar café.

—¿Cómo comenzó a tomar café en su vida?

—Publiqué mi primer libro en Lima. Una recopilación de poemas: *Heraldos Negros*. Fue el año 1918.

—¿Qué cosas interesantes sucedían en Lima en ese año?

—No sé... Yo publicaba mi libro..., por aquí se terminaba la guerra... No sé.

—¿Qué tipo de poesía hizo usted en sus *Heraldos Negros*?

—Podría llamarse poesía modernista. Encajaban, sí, en un modernismo español, en un sentido tradicional con lógicas incrustaciones de americanismos.

—¿Recuerda usted...?

Es Abril quien la recuerda:

«Qué estará haciendo ahora mi andina y dulce Rita,
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo coñac, dentro de mí».

Lo ha recitado César Vallejo mal, muy mal; pero no tan mal que yo no aprecie las excelencias de esta estrofa, que revela —y más si se la mira con el sentido histórico de su fecha— un auténtico poeta. En ella veo, por lo pronto...

—Veo por de pronto, amigo Vallejo, algo importantísimo en un poeta y sin cuya condición no me interesan ni los poetas ni los prosistas ni las locomotoras; la precisa adjetivación: «flojo coñac».

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

—En *Trilce*, por ejemplo, ¿puede citarme algún verso así?

Vallejo busca en su libro que yo he traído al café, y elige lo siguiente:

«La creada voz rebélase y no quiere ser malla, ni amor.

Los novios sean novios en eternidad.

Pues no deis 1, que resonará al infinito.

Y no deis 0, que callará tanto,
hasta despertar y poner en pie al 1»

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

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

—¿Cuándo llega usted a Europa, a París, Vallejo?

—En 1923, con *Trilce* publicado el año anterior.

—¿Usted no conocía a los modernos poetas franceses?

—Ni a uno. El ambiente de Lima era otro. Había alguna curiosidad; pero concretamente yo no me había enterado de muchas cosas.

—¿Cómo pudo usted hacer ese libro entonces, ese libro que, incluso como poesía verbalista, pregona conocimientos de toda clase?

—Me di en él sin salto desde los *Heraldos Negros*. Conocía bien los clásicos castellanos... Pero creo, honradamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión.

—¿Qué gente conocía usted en París?

—Poca. Desde luego no busqué escritores. Después encontré a un chileno, Vicente Huidobro, y a un español, Juan Larrea.

(Séame aquí permitido recordar a Juan Larrea, poco o nada conocido de nadie. Gran poeta nuevo. Le conocí en el Archivo Histórico Nacional, donde era archivero. Un día se despidió, abandonó la carrera y dijo que iba a hacer poesía pura a París. Dos o tres años. Se fue a París, diciendo que se iba a hacer poesía pura, y se metió en un pueblo peruano, donde, naturalmente, no se le había perdido nada. Dos años de soledad, de aislamiento. Nunca quiso publicar sus versos. Un día se cansará definitivamente, y diciendo que se va a hacer poesía pura, llegará al limbo de los buenos poetas, donde ángeles desplumados tocan violines de sueño. ¡Gran Larrea!)

—Para terminar, amigo Vallejo, ¿obras inéditas?

—Un drama escénico: *Mampar*. Un nuevo libro de poesía.

—¿Qué título?

—Pues... «Instituto Central del Trabajo».