

VALLEJO, REALISTA Y ARBITRARIO

Vallejo descubre la arbitrariedad de la existencia humana, la arbitrariedad del mundo y por ende la arbitrariedad del signo lingüístico. Por otra parte, revoluciona los medios tradicionales de representación verbal; no sólo los significados, sino también los significantes, desde la disposición gráfica hasta la sintaxis (disolución de la columna tradicional, abandono de la verosimilitud sintáctica), pasando por la fonación, el vocabulario, las categorías gramaticales. Las inovaciones formales del ultraísmo puestas por Vallejo al servicio de una conciencia trágicamente conflictual, expresan pasión y patetismo que nunca son monódicos, unitonales. Todo es en esta poesía quebra (igual a quebranto), fisura, altibajo; la angustia se entrecruza con el humor, la parodia, las inclinaciones lúdicas, lo trivial con lo supremo, el arrebató lírico con un prosaísmo intencionalmente pedestre, como para tener en vilo al lector, sacudirlo, inquietarlo, desasosegarlo.

Por los versos de Vallejo se avanza a los tumbos, se salta, se pierde pie, se retrocede, se gira en el vacío como una polea loca. El sentido se enturbia, el desarrollo se vuelve incoherente; de pronto, un destello de claridad, un significado que se precisa, que emerge del revoltijo en ebullición y que luego se disuelve en el vértigo de esa desesperada búsqueda de la verdad vital, de esos manotazos de ahogado que quiere asirse de algún risco, de algún sostén contra el oleaje arremolinado que lo arrastra hacia la perpetua tiniebla, hacia el fondo de las aguas negras, a la disolución en el infinito Cero, en el No definitivo.

Y Vallejo no acepta los paraderos que nos hemos inventado, por proyección intelectual e imaginativa de nuestro deseo, para

adjudicarnos el poder de sobrevivir a la muerte. Invalida las presunciones románticas acerca de la gracia poética, del don de la belleza como acceso al reino de las realidades puras y eternas; los presupuestos del idealismo filosófico acerca de una concepción razonada y armónica del universo, con todos sus implícitos: todas las formas de trascendencia paradisiaca, todos los cielos prometidos; desde el carnal, con la supervivencia del cuerpo dedicado a los gozos edénicos, hasta el más sutil, más aéreo, el de la supervivencia del espíritu sumido en la contemplación de las esferas divinas y en el pensamiento de las normas omnipotentes.

Vallejo rompe con el continuo lógico, es decir con la coherencia discursiva, con la normalidad lingüística, porque nos propone otros módulos de captación y de conocimiento de la realidad. Todo se vuelve móvil, polivalente, proteico, inestable, azaroso, irracional. El mundo, representado en su percepción original, no acepta los códigos de clasificación habituales, desborda las dimensiones establecidas para ordenarlo, las categorías valorativas, las discriminaciones jerárquicas; rechaza la reflexión abstracta que intenta organizarlo y delimitarlo para que resulte más inteligible. A mayor configuración, a imagen más nítida y unívoca, mayor artificio y más apartamiento de la percepción primaria, de la captación en vivo, de la experiencia directa de la realidad.

Mientras el poeta puro se abstrae del tiempo y del espacio inmediatos —los únicos reales, aunque caóticos, discontinuos, atomizados, relativos—, Vallejo no quiere o no puede volar, porque la verdad humana la encuentra ahí abajo, a ras del suelo; le es inasible y por ende intrasmisible, a menos que la comunique con todo su desorden, su embrollo, su sin sentido y su nonada. Lo otro es ilusorio, y como Vallejo establece una fusión indisoluble entre poesía y realidad, entre verdad y poesía, lo desecha.

A través de sus malabarismos idiomáticos que, insisto; responden a una visión del mundo, su poesía se adhiere a lo inmediato, al aquí y al ahora, a su circunstancia. Vallejo es un poeta alucinado pero no fantástico. Sus obsesiones, sus fijacio-

nes lo atrapan y lo anudan a un tiempo y un espacio concretos, donde realiza esa sucesión de actos anodinos, los actos de la tribu, de la especie, que no lo distinguen de sus semejantes; donde vive su transcurso en habitaciones, en calles y en cafés que son los de todos, que son de esta tierra en que existimos, como él, constreñidos por perturbaciones corporales y económicas, por las cavilaciones pasajeras, por las limitaciones que nos enajenan, por estructuras sociales inhumanas, por regímenes policíacos. ¿Cómo no sentirnos identificados con esta poesía que delata nuestra auténtica situación, que no nos ilusiona, que no nos invita a la evasión, sino a cobrar conciencia desnuda, agónica, de nuestro destino?

La concepción de Vallejo es la contraria del idealismo romántico, del esteticismo espiritualista. La poesía no es el apoyo ontológico, aquella que, al nominar, otorga el ser, la que detenta el verbo esencial, la dadora de absoluto, la escala a lo sublime, la que trasmuta lo que toca en belleza, sino una mediadora entre el mundo y la conciencia, o sea el instrumento expresivo a través del cual se objetiva la experiencia; no mero espejo ni sismógrafo, sino una instancia verbal que responde también a sus propias exigencias, que reclama se respete su naturaleza intrínseca. Y de ahí esa paradoja de Vallejo, que es propia de toda creación artística: la búsqueda de la mayor proximidad, de la mayor fidelidad posible entre signo y cosa significada, entre palabra y realidad vivida; y por otra parte, la convicción de que lo real no es un principio de razón suficiente de la palabra, que las palabras no son imágenes neutras de las cosas, sino que el discurso conserva siempre un margen especial de autonomía. La verdad poética no está sujeta a prueba ni verificación, sino a sus propios procesos, a sus relaciones pertinentes.

Vallejo no sólo respeta la singularidad de la materia verbal que moldea con incomparable pericia; no sólo reconoce la arbitrariedad del signo lingüístico, sino que aprovecha de ella para acrecentar su libertad de escritura: arbitrariedad de elección, que equivale a libertad de asociación; arbitrariedad de dirección, que implica libertad de desarrollo (el discurso se

desenvuelve según orientaciones aparentemente caprichosas); arbitrariedad de expansión o sea libertad de detenerse o de dilatarse, de imponer la extensión que se desee. Aquí juega la antítesis que opera en el seno de toda obra de arte: por un lado los fines expresivos imponen determinados medios, estableciendo una determinación funcional; por otro, no le basta al artista el imperativo de la motivación y urde una configuración formal que quiere sea por sí misma válida. Verdad y artificio se coaligan según una urdimbre concertada que potencia la eficacia de la obra.

Ningún poeta manifiesta como Vallejo una experiencia tan común, tan frecuente, aunque intensificada hasta el delirio; ningún poeta es, en este sentido, tan general o genérico, y a la vez ninguno tan singular en su expresión, en sus medios verbales. El estilo de Vallejo no constituye una manera, de ahí que resulte inimitable. Si analizamos *Trilce* y *Poemas humanos*, descubrimos que cada poema tiene una forma única, que la suma de todos acumula un despliegue estilístico de variedad incomparable dentro de la lengua española. No obstante, Vallejo no postula la ideología de la creatividad individual. Su expansión de recursos expresivos representa una expansión de la realidad abarcable. Sin censuras, sin diferencias de dignidad entre lo significativo y lo insignificante, se ha propuesto comunicar totalmente con todos los recursos a su alcance. Así, restringiendo al mínimo el inmenso territorio de lo indecible, ha expandido como nadie las fronteras de lo que la poesía puede decir.

EN TORNO DE TRILCE

Vallejo, poeta desconcertante

Pocos libros hay en la literatura contemporánea de lengua castellana que contengan a la vez, como *Trilce*, tanta innovación y calidad poética. Su originalidad desconcertante posee el don de la permanencia. Doble y difícil mérito el de Vallejo: concebir una poesía nueva y valorizarla para que sea perdurable.

Trilce seduce, sorprende. Su hermetismo hace alianza con un enorme encantamiento verbal. La incompreensión conceptual de sus poemas se ve compensada por una expresividad múltiple, compleja, inagotable. Si la comunicación por vía racional apenas permite a nuestra inteligencia encontrar asideros en ese universo escurridizo, inestable, brumoso, la transferencia intuitiva se establece de inmediato, nos hace vibrar con una intensidad que crece y se diversifica a medida que nos adentramos en estos textos difíciles.

Trilce parece surgido por generación espontánea. Es tal la novedad, tan grande la distancia que media entre éste y *Los heraldos negros*, primer poemario de Vallejo, y tan escasas las influencias literarias promotoras de tamaño viraje, que nos cuesta revivir su génesis. Escudriñando en *Los heraldos negros*, se descubren, sin embargo, algunos atisbos de *Trilce*. Tratemos de desentrañarlos.

Los primeros peldaños de la escala

Los heraldos negros, el libro primogénito, apareció en Lima hacia julio de 1919. La mayor parte de sus poemas había sido ya publicada en revistas y periódicos peruanos. Vallejo lo conoció entre 1915 (*Aldeana*, se publicó en diciembre de 1915 en el diario *La Reforma de Trujillo*) y 1918. Su estilo dominante es el modernista, modalidad que por aquellos años cundió como una epidemia en toda Hispanoamérica. Vallejo se manifiesta aquí tributario del simbolismo, un simbolismo trasvasado a sus poemas a través de dos mediaciones muy marcadas: la de Rubén Darío y la de Julio Herrera y Reissig. Con *Los heraldos negros*, Vallejo se instala en el último eslabón de la tradición literaria, adopta una modalidad estética cuyos moldes expresivos ha de compartir con centenas de contemporáneos. ¿Cuáles son estos caracteres comunes a casi todos los poetas modernistas? Actitud aristocrática: el poeta es un ser elegido en pugna con su medio; incomprendido, se aísla del mundo circundante cuyo pragmatismo, cuya vulgaridad e insipidez le producen rechazo. Como antídoto, cultiva lo raro y lo exquisito, busca lo sublime en la belleza y el placer. Sensual y refinado, quiere concertar un universo poético de delicada musicalidad, de ensoñación; acumula una utilería suntuosa, palaciega, exótica. Su erotismo aflora siempre a través de una atmósfera galante, poblada de personajes mitológicos. Emplea un lenguaje prestigioso, de opulencia metafórica, frecuentemente culterano. La poesía modernista ostenta un nutrido repertorio de reminiscencias librescas, pictóricas, históricas. Las vivencias se disfrazan con ropajes principescos; todo sentimiento está pasado por el filtro de la literatura. En su camino creador, Vallejo tratará de despojarse de esta herencia para forjar una expresión más interior, más virginal, un verbo entrañablemente suyo.

En *Los heraldos negros*, no obstante el sobrepeso modernista, aparecen ya algunos preanuncios de *Trilce*. Pasajes o poemas enteros provocadores de una comunicación profunda. Y esta nueva resonancia, de color personal, se consigue cuando el

poeta desnuda su lenguaje, cuando la expresión se vuelve prieta y directa:

Es una araña enorme que ya no anda;
una araña incolora cuyo cuerpo,
una cabeza y un abdomen, sangra

.....
Es una araña que temblaba fija
en un filo de piedra;
el abdomen a un lado
y al otro la cabeza.

(*La araña*) *h. 6. v.*

La realidad cotidiana, el mundo circundante son aceptados y transmitidos al descubierto, sin esteticismo, sin ese sentido decorativo, pictórico, pintoresco con que los modernistas abordan el paisaje comarcano. Cualquier suceso, cualquier lugar, cualquier objeto, si se los torna expresivos, pueden significar el punto de arranque de una emoción poética:

Están todas las puertas muy ancianas,
y se hastía en su habano carcomido
una insomne piedad de mil orejas.
Yo las dejé lozanas;
y hoy las telarañas han zurcido
hasta en el corazón de sus maderas,
coágulos de sombra oliendo a olvido.

(*Hojas de ébano*) *h. 6. v.*

A veces, los sentimientos primordiales están comunicados con gran sencillez, como para que su emoción no se neutralice por el empleo de recetas literarias. Así, este angustioso desamparo:

He salido a la puerta,
y me da ganas de gritar a todos:
Si echan de menos algo, aquí se queda!

Porque en todas las tardes de esta vida,
yo no sé con qué puertas dan a un rostro,
y algo ajeno se toma el alma mía.

Hoy no ha venido nadie;
y hoy he muerto qué poco en esta tarde!

(*Agape*)

Orfandad que es común a todos los humildes, a todos los que viven despojados. Desde su primer libro, Vallejo manifiesta un humanismo medular, solidario con aquellos que soportan la injusticia:

Ya nos hemos sentado
mucho a la mesa, con la amargura de un niño
que a media noche, llora de hambre, desvelado...

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos!

(*La cena miserable*)

Hay en Vallejo una suerte de realismo fantástico que parte de lo nimio y lo inmediato, de lo doméstico, del hogar aldeano de la vida diaria, de las reminiscencias de infancia, para calarnos muy adentro con un lenguaje de tono familiar, sin alardes. Y lo que aparentemente poco significa, se inviste, por intensificación poética, de un alto poder de sacudimiento interior:

Hay soledad en el hogar; se reza;
y no hay noticias de los hijos hoy.
Mi padre se despierta, ausculta
la huida a Egipto, el restañante adiós.
Está ahora tan cerca;
si hay algo en él de lejos, seré yo.

Y mi madre pasea allá en los huertos,
saboreando un sabor ya sin sabor.
Está ahora tan suave,
tan ala, tan salida, tan amor.

(*Los pasos lejanos*)

La niñez tierna y protegida. La madre, los hermanos, evocados con cariñoso recuerdo, inspiran los poemas más conmovedores de este libro, los que presagian a *Trilce*. Por otra parte, Vallejo se aproxima a *Trilce* cuando acentúa su libertad de asociación, cuando abandona su respeto hacia el ordenamiento del mundo exterior y conjuga elementos objetivamente disociados. El poeta manifiesta así su independencia creadora; la realidad no lo constriñe, puede recomponerla mediante el libre flujo de su imaginación, de su sensibilidad, hasta concertar un nuevo orden puramente poético:

Pureza en falda neutra de colegio;
y leche azul dentro del trigo tierno
a la tarde de lluvia, cuando el alma
ha roto su puñal en retirada,
cuando ha cuajado en no sé qué probeta
sin contenido una insolente piedra.

(*Deshora*)

Las metáforas dejan de ser analógicas, no contienen una final correspondencia con la realidad objetiva; sus componentes se emparentan con entera libertad en asociaciones ilógicas, en pos de una nueva y mayor eficacia expresiva.

Europa alrededor del 20

Si bien los tanteos iniciales de la vanguardia europea datan de comienzos de siglo (Picasso, Apollinaire y Max Jacob se

agrupan en 1904), recién hacia 1920 se desencadena una verdadera crisis de transición. Es el fin del movimiento Dadá y los comienzos del surrealismo (*Les Champs magnétiques* de André Breton y Philippe Soupault aparece en 1921). La mutación invade, más o menos simultáneamente, todos los campos de la actividad humana: técnico, científico, filosófico, artístico. Aparejado al desarrollo industrial, los viejos pilares ideológicos son revisados, sacudidos y suplantados por nuevas doctrinas que trastruecan por completo nuestra visión del mundo: historicismo, vitalismo, teoría de la relatividad, psicoanálisis, psicología de la forma, empirismo lógico. La facilidad de desplazamiento posibilita una enorme ampliación de los conocimientos etnográficos. Ya no hay una cultura por antonomasia, la occidental, que pueda considerarse como supremo paradigma. Cada cultura sustenta su propia escala de valores, cuya vigencia no es universalmente compartida. Todos los absolutos son puestos en tela de juicio: el bien, la verdad, la belleza. La guerra del 14 evidencia la gran frustración: el desarrollo técnico al servicio de la destrucción masiva; y ni la sabiduría ni el refinamiento atesorados por Europa pueden impedirlo. Dadá y el surrealismo son la respuesta de la juventud decepcionada, que reacciona contra una sociedad cuya conducta denigra y cuyas concepciones de vida considera caducas. Crisis de valores, realidad que se desmorona: los poetas se sienten desamparados. De ahí su visión desintegradora, su soledad y su angustia, la tónica de desasosiego y de resquebrajamiento que tiñe a tanta poesía en todo el mundo occidental. Contrapuesto a la desesperación, se produce, como salida, un ahinco por todo lo vital, la búsqueda de una poesía ligada directamente a la vida real y cotidiana, un volcarse hacia las fuentes primordiales de la existencia; un desdén por el excesivo buen gusto de los simbolistas, por la mediatización libresca de las vivencias, por todo lo que sea tradición literaria, contra toda normativa que constriña la espontaneidad. No es ya el razonamiento la facultad cognoscitiva por excelencia, sino la intuición que capta por simpatía una realidad sin descomponerla. Una ola de ilogicismo envuelve a la poesía contemporánea; ella se propone in-

corporar a sus dominios todas las parcelas hasta entonces menospreciadas o reprimidas por prudencia, pudor o inhibiciones: lo caótico, lo demencial, lo erótico, las zonas oscuras de la mente, lo onírico, lo disonante, lo desmesurado, lo feo, lo deforme.

Nacimiento de Trilce

Trilce fue compuesto entre 1919 y su año de publicación, 1922, durante la estada de Vallejo en Lima. La medianía ambiente, los estímulos artísticos posiblemente recibidos por Vallejo, sus contactos con los poetas de la capital (Manuel González Prada, José María Eguren y Abraham Valdelomar, todos de tónica modernista) son más que insuficientes para considerar a *Trilce* un producto de incitaciones locales. Poco o ningún asidero le proveyó a Vallejo la literatura peruana contemporánea, para provocar en él semejante viraje. Cuanto más aguzamos el análisis, más nos parece un libro autónomo; una hechura personal. Su aparición no despertó ninguna clase de comentarios, ni favorables ni desfavorables. Incomprendido, Vallejo se sume en un silencio pertinaz que se quiebra recién en 1931, cuando José Bergamín publica y prologa la edición española de *Trilce*.

La sola influencia exterior válida pudo provenir de las revistas ultraístas, que llegaban a Perú desde 1917. *Cervantes*, en especial, dirigida por Rafael Cansinos Assens y César E. Arroyo, difundió a partir de fines de 1918, época de constitución del grupo ULTRA, algunos textos de la vanguardia europea. ULTRA, sin postular un programa ni adoptar una posición bien definida, declaraba abolidas «las normas novecentistas que culminaron en Rubén Darío». Si hojeamos los números de *Cervantes* correspondientes a 1919, hallaremos un material que quizá obró como catalizador de *Trilce*.

En mayo, aparece una antología de poetas franceses a partir de Apollinaire. En junio, otra de poetas ultraístas; en su

prólogo, Cansinos-Assens reconoce a Huidobro como influencia promotora de la nueva corriente: «Pero la guerra mundial había puesto un paréntesis ineludible a toda esperanza. Huidobro llegó a Madrid en el momento preciso, en vísperas de la paz, trayendo las cristalizaciones de una nueva modalidad lírica: el creacionismo; Huidobro fue, sobre todo, un documento personal, un evangelio vivo: su llegada, un hecho poderoso y animador. La guerra terminaba y nos ofrecía sus últimas consecuencias. Era preciso renovarse. Entonces fue lanzada la palabra ULTRA.» En julio y agosto, *Ecuadorial* y *Halali*, dos poemas de Vicente Huidobro. En agosto, dos manifiestos, uno de Pica-bia, el otro de Tzara: *Dadá 1919*. El arte, advierte Tzara, se amodorra ante el nacimiento de un mundo nuevo; la poesía nada tiene que ver con el talento técnico ni con las analogías; es una función natural, como la de orinar. Dadá proclama la antifilosofía, la afirmación vital de cada instante, la espontaneidad más explosiva, el asalto de las imágenes contra todo reglamento estético, contra todo narcisismo. También en el número de agosto, Juan José Tablada, en un reportaje, declara: «Toda la vida moderna rebosa de impresiones nuevas, de hechos nuevos, de sensaciones no soñadas antes, ¿por qué la forma de expresarlas no ha de ser también nueva? Cantar un viaje en un tren elevado neoyorkino o un vuelo de aeroplano con los mismos metros y las mismas rimas de la Provenza de las justas de amor, me parecía anacrónico».

En noviembre, por fin, Cansinos-Assens publica su traducción de *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* y del prefacio que Mallarmé escribió para COSMOPOLIS. Autor y traductor intentan colocar a los lectores en la actitud adecuada para una cabal comprensión del texto. Cansinos-Assens, hablando de su hermetismo advierte: «Se hace así obscuro y erizado; porque en su obra verdaderamente lírica, concebida y expresada en instantes apasionados y superiores, faltan los vulgares hilos conductores del razonamiento cotidiano... Pueden leerse páginas enteras de este gran Estéfano, sin comprender una sola palabra. A diferencia de los demás poetas, no es accesible para la sola inteligencia... Mallarmé quiso salvar la imagen, ha-

ciendo refluir hacia ella todas las irradiaciones de la virtud lírica. Esta emancipación de la imagen, este enriquecimiento de la imagen, se está cumpliendo actualmente en la novísima poesía.» Mallarmé, en el prefacio, fundamenta su tan particular empleo de un nuevo grafismo: los blancos de la página adquieren valor de silencios; la tipografía de tamaño distinto acrecienta o disminuye la resonancia de las imágenes; el poema no se subdivide en versos regulares, sino en grupos de palabras, desplegados en el espacio a distancias desiguales, que orquestan visualmente el desarrollo de la idea. Síntesis y simultaneidad, como para evitar todo encadenamiento episódico. Una diagramación sinfónica, vecina al verso libre y al poema en prosa, obra a manera de partitura contrapuntística para quien quiera leerla en alta voz.

Hemos abundado, quizá excesivamente, en el repaso del contenido de la revista CERVANTES porque, a través de la transcripción de estos textos, se va delineando un esbozo de la poética de *Trilce*. Pero no tenemos certidumbre de que Vallejo los haya conocido, carecemos de referencias directas del poeta con respecto a sus lecturas. Aún admitidas estas influencias, *Trilce* sigue sorprendiéndonos. Su contemporaneidad, el acondicionamiento de Vallejo al movimiento literario europeo de su época, resultan todavía increíbles. ¿Cómo tan escaso trampolín pudo bastarle para dar semejante salto? ¿Cómo en el lejano Perú de los años 20, Vallejo realizó solo, entre las «cuatro paredes albicantes» de una habitación cualquiera, tan tremendo tránsito?

Poética

Trilce, el título del libro, nos presenta de antemano, una primera pauta para su comprensión. Palabra inventada, totalmente nueva, sin contenido objetivo preciso, y a la vez tintineante, sonora, eufónica. Segunda pauta: la carencia de título de los poemas, que se suceden precedidos por simples números

romanos. Vallejo no ha querido nombrarlos, orientar al lector indicándole un foco de atención, un ángulo de abordaje, un primer sostén. Creo hallar en estos rasgos negativos una advertencia inicial para la lectura: el menoscabo de los puentes conceptuales está indicando que la comunicación poética más importante se establecerá por vía de las otras posibilidades expresivas del lenguaje (sonoras, rítmicas, plásticas, volitivas, afectivas). Si racionalmente nos es difícil precisar el contenido de muchos poemas, intuitivamente recibimos nítida la representación de las vivencias que el poeta quiere transmitirnos.

Toda poesía implica un modo de realización, una cierta teoría poética. Toda obra de arte manifiesta su existencia a través de una forma, de un lenguaje, configurados a partir de una postura estética sustentada, más o menos conscientemente, por el artista. Un poema presupone siempre un determinado concepto de la poesía. A veces, el poeta mismo desentraña su poética en ensayos o escritos marginales. Otras, y tal es el caso de Vallejo, suele insinuarla a través de sus poemas mediante alusiones más o menos explícitas. *Trilce* contiene algunos pasajes que, a este respecto, podemos considerar iluminadores. En el poema ²⁶XXVI, por ejemplo, se nos lanza una exhortación:

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)

Rechazar la armonía significa aposentarse en el desequilibrio, eludir el resguardo de todo ordenamiento artificial; aceptar el conflicto, las contradicciones, lidiar con la disonancia, renunciar a la seguridad de los decálogos heredados, a la razón dual que codifica a través de normas excluyentes: lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo; significa enfrentarse consigo mismo

al desnudo, entablar la justa en pos de una búsqueda esencial de nuestro ser:

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. (LXXIII)

De ahí, el acento, la alabanza del absurdo como acceso a nuestra naturaleza profunda, al meollo de nuestra condición:

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti
se suda de dorado placer. (LXXIII)

En el despojamiento de todo lo accesorio, de todo lo que no nos es medularmente intrínseco, toparemos por fin con el absurdo, con la noche oscura del alma, con la orfandad del desposeído:

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. (XLV)

Poesía que se adentra en nuestra zona penumbrosa (*¿No subimos acaso para abajo?* LXXVII), en nuestros antagonismos, que no sólo se alimenta de la vigilia vigilante, sino también del mundo de los sueños, del más allá de la conciencia, donde nuestras motivaciones entretujan en presente continuo, una trama recóndita:

Ese no puede ser, sido.
Absurdo.
Demencia. (XIV)

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

¿Cómo penetrar en nuestra hondura y recobrarla, cómo transmitir nuestros conflictos angustiosos, nuestras alucinaciones, con versos ordenados, mesurados? En el poema LV, Vallejo confronta su verbo aluvional con la pudorosa languidez de un simbolista:

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, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia y versos antisépticos sin dueño. (LV)

La comparación ilustra también la mudanza radical que se opera entre *Los heraldos negros* y *Trilce*. Para encarnar al simbolismo, elige a Samain, el intimista delicado y melancólico que tanto sedujo a los hispanoamericanos. Y como contraste, Vallejo descarga una ráfaga de violencia verbal. La muerte está representada a través de una acumulación de elementos insólitos, de agresiva fealdad, de flagrante prosaísmo, que se asocian libremente en imágenes desgajadas de la realidad, que la recomponen para proponernos una nueva tesitura de correspondencias poéticas.

Aparte de la diferencia visible de temática y de recursos expresivos, hay entre el modernismo y la modernidad de Vallejo, otra más profunda de percepción y concepción del mundo, de actitud vital. El estilo de *Trilce* es ineludible, su poesía ha sido engendrada por la necesidad, por el imperio de nuevas vivencias, de nuevas intuiciones, que no podían manifestarse mediante los viejos moldes. *Trilce* es el fruto de un poeta aliterario, de la erupción apasionada de sentimientos irreprimibles; una correntada que no se detiene en lucubraciones puramente estéticas, que no tolera ningún formalismo, ninguna gratuidad.

Una nueva percepción

Vallejo se nos ha adelantado tanto que es difícil seguirlo. Inabordable en la época de aparición, *Trilce* se va volviendo cada vez más traslúcido; sus valores se acrecientan a medida que, con el tiempo, nos resultan más comunicables. Desde el rechazo rotundo que produjo al principio, se ha conseguido, a través del continuo esfuerzo comprensivo, desentrañar una parte de sus riquezas. Ahora se lo sabe inagotable.

Vallejo nos impone un modo de percepción completamente inusual; para captar su poesía, necesitamos abandonar nuestros hábitos literarios, nuestras costumbres mentales, y colocarnos en una nueva actitud receptiva, en otra longitud de onda. De Rubén Darío a Vallejo hay un tránsito como del impresionismo a la pintura abstracta. No podemos oír música serial o electrónica ateniéndonos a los principios de la polifonía tradicional. No debemos buscar en Vallejo ni el sentido racional y razonable, ni la musicalidad al modo simbolista. Las pautas expresivas de Vallejo (su ilogicismo, sus antítesis, sus distorsiones, su desarticulación del lenguaje, sus asociaciones desconcertantes) son los medios que el poeta ha creado para transmitirnos una nueva percepción del mundo, donde las categorías aristotélicas, la geometría euclidiana, la antigua noción del tiempo y del espacio, las objeciones excluyentes dejan de tener vigencia. Intuitivamente, Vallejo ejerce un poder de anticipación; es un descubridor de realidades inéditas; nos traduce en imágenes, por medio de signos sensibles, una visión del mundo relativa e inestable, semejante a la que postulan, en el plano teórico la ciencia y la filosofía contemporáneas.

La belleza convulsiva

Los poemas más herméticos de *Trilce* suelen ser los más atormentados. Nos comunican vivencias que no pueden transferirse al lector por los cauces normales. Tan alta temperatura

emocional (*Treinta y tres trillones trescientos treinta / y tres calorías. XXXII*) no permite una expresión coherente y sosegada. Ante el imperio de una realidad que se desintegra, de una angustia entrañable, de una sensación de vacío, no hay disyuntivas, no hay otro canal de transmisión que el de *Trilce*. El poeta ha configurado un verbo impuesto por la experiencia que quiere trasvasarnos. Su poesía no es discurso disfrazado, concepto que se adorna con figuras retóricas. No obstante, podemos desgajar de los poemas una serie de iluminaciones, de insistencias, de motivos principales; una temática que se nos brinda a través de intuiciones, como nebulosa simbología, donde las ideas están inextricablemente entrelazadas con las sensaciones anímicas y corporales que las acompañan.

Percibimos en *Trilce* varios niveles de significación. La oscuridad está en relación directa con la turbulencia del poeta. A medida que la sosiega, el lenguaje se vuelve más inteligible. Existe todo un vasto conjunto de poemas de cuyo hermetismo inicial se desprende nítido un sentimiento de desolación, incertidumbre, tedio, desamparo; es la tónica dominante que, metamorfoseada, se repite a través de todo el libro:

Quemaremos todas las naves!
Quemaremos la última esencia!

Mas si se ha de sufrir de mito a mito,
y a hablarme llegas masticando hielo,
mastiquemos brasas,
ya no hay donde bajar,
ya no hay donde subir.

Se ha puesto el gallo incierto, hombre. (XIX)

Este sentimiento angustioso imanta los poemas. En cada uno de ellos, se da una atmósfera marcada por la conjunción de ciertos elementos expresivos, un tono, una vibración, un tañido repicante. Tomemos, por ejemplo, el poema XXV; la extrañeza verbal es muy grande:

Alfan alfiles a adherirse
a las junturas, al fondo, a los testuces,
al sobrelecho de los numeradores a pie.
Alfiles y cadillos de lupinas parvas.

Al rebufar el socaire de cada caravela
deshilada sin americanizar,
ceden las estevas en espasmo de infortunio,
con pulso párvulo mal habituado
a sonarse en el dorso de la muñeca.
Y la más aguda tiplisonancia
se tonsura y apeálase, y largamente
se ennazala hacia carámbanos
de lástima infinita.

Soberbios lomos resoplan
al portar, pendientes de mustios petrales
las escarapelas con sus siete colores
bajo cero, desde las islas guaneras
hasta las islas guaneras.
Tal los escarzos a la intemperie de pobre
fe.
Tal el tiempo de las rondas: Tal el del rodeo
para los planos futuros
cuando innánima grifalda relata sólo
fallidas callandas cruzadas.

Vienen entonces alfiles a adherirse
hasta en las puertas falsas y en los borradores.

Primeros rasgos percibidos: hermetismo, osadía y heterogeneidad idiomática. Aunque incomprensible, el impulso expresivo mantiene su potencia a través de todo el desarrollo, conecta y articula esa sucesión de elementos dispares, ninguno suena a falso, nada se desmembra del conjunto, nada queda suelto. A pesar de la ininteligencia conceptual, nos vemos paulatinamente envueltos por un campo magnético. Verso a verso, estí-

mulo tras estímulo, ciertas referencias objetivas, intermitentes, nos van trazando la columna vertebral del poema (*a las junturas, al fondo, caravela deshilada, ceden las estevas, espasmo de infortunio, con pulso párvulo mal habituado, carámbanos de lástima infinita, mustios petrales, colores bajo cero, intemperie, pobre fe, el tiempo de las rondas, del rodeo, fallidas, puertas falsas*). Entre destellos parciales, va configurándose una imagen sentimental, el claroscuro de una intuición delineada por el movimiento de luces y penumbras. No hay desarrollo lógico, ninguna concatenación episódica. Los objetos se conjugan libremente; las palabras están enhebradas por vínculos internos. El sentido angustioso del poema se refuerza mediante una tonalidad dramática, una sonoridad crispada, llena de fillos, torceduras, vidriosa, punzante.

Ante la desesperación que lo lacera ¿cuáles son las salidas posibles? Vallejo vislumbra dos, ambas igualmente infructuosas, destructoras: la muerte y el placer sexual. Multiplica las alusiones a la muerte; encuentra sus huellas, sus anuncios por doquier:

Oh valle sin altura madre, donde todo duerme
horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de
amor. Oh voces y ciudades que pasan cabalgando en
un dedo tendido que señala a calva Unidad... (LXIV)

Ella crece con nosotros, es nuestro acuerdo tácito, nuestro encuentro final:

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de las partidas. (XLIX)

Pero a la par que nos conmina, que nos sujeta irremisiblemente, la muerte es, por lo menos, nuestra única certidumbre. Vallejo, en su desconsuelo, la invoca como la sola verdad definitiva:

Buena guardarropía, ábreme
tus blancas hojas;
quiero reconocer siquiera al 1,
quiero el punto de apoyo, quiero
saber de estar siquiera.

El placer nos engendra sin querer y nos destierra. El sexo es, al comienzo, un asidero, un contacto vitalizador, una verdad para la carne, un antídoto contra el vacío, «lavaza de máxima ablución», suciedad que purifica. Sin embargo, los extremos se tocan, el principio regenerador de la vida resulta un camino de aniquilación, nos aproxima a la muerte:

Lavaza de máxima ablución.
Calderas viajeras
que se chocan y salpican de fresca sombra
unánime, el color, la fracción, la dura vida,
la dura vida eterna.
No temamos. La muerte es así. (XXX)

En medio del desmoronamiento, las islas dichasas, los pocos refugios cálidos son ciertos paraderos del pasado: recuerdos de la infancia, una mujer amada. Instantes de luz que se han fijado en la memoria y a los que el poeta, en su desasosiego, vuelve para buscar la calma. Entre las evocaciones felices, la más intensa, la de la madre, figura añorada, inspira algunos de los mejores poemas de *Trilce*:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre. (XXIII)

Y aquí estamos en la antípoda de los poemas convulsos. Así como a medida que crece la desesperación el lenguaje se torna más hermético, la inteligibilidad aumenta cuando el poeta se serena, cuando nos quiere transmitir una imagen más placida. Vallejo se asienta entonces en una zona iluminada, su representación es más clara, más transparente. Entre estos dos

polos, de un hermetismo que cierra los accesos hasta un contenido casi diáfano, se dan todos los grados intermedios, una nutrida serie de planos de significación.

Aparte de la angustia, la muerte, el sexo, las presencias amorosas del pasado, otros motivos poéticos —la cárcel, la lluvia, el tiempo, los guarismos—, entramados con los anteriores, integran también el repertorio de *Trilce*. Vallejo, presa de su obsesión metafísica, de una crisis de religiosidad, de absoluto, los proyecta hacia una esfera trascendental.

El tiempo, por ejemplo, pierde su carácter fáctico, deja de ser una medida cronométrica. Se convierte en dimensión interior. Vallejo no respeta ya las concordancias temporales de los verbos. El antes y el después se divorcian de la cronología, su orden se altera («*El traje que vestí mañana*» IV) o son percibidos a la vez:

Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas
de tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades, ese doblez ceñido
que después deshiláchase
en no se sabe qué últimos pañales. (LX)

El tiempo lo atenaza. Constreñido a dejar pasar su vida sin poder retener lo vivido, se siente prisionero de la fugacidad:

Haga la cuenta de mi vida
o haga la cuenta de no haber aún nacido,
no alcanzaré a librarme.

No será lo que aún no haya venido, sino
lo que ha llegado y ya se ha ido,
sino lo que ha llegado y ya se ha ido. (XXXIII)

Los minutos son «puentes volados» por los que se va sin poder regresar («dos días que no se juntan / que no se alcanzan jamás!» XXIV). Esta opresión temporal se patentiza en la can-

tidad de referencias horarias: la hora, los días, el mes, el año, las estaciones se indican con una expresiva minuciosidad.

También los guarismos cobran sentido metafísico; son la perpetua mensura de nuestro acaecer («*Cómo siempre asoma el guarismo / bajo la línea de todo avatar*» X). Vallejo esboza un extraño código de símbolos numéricos, a veces en pugna, que reaparecen con marcada frecuencia:

Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis O, que callará tanto,
hasta despertar y poner de pie al 1. (V)

Este esquema de los temas poéticos que Vallejo reitera con mayor insistencia, está, de antemano, condenado a la parcialidad. Los motivos que desplegamos sucesivamente, como inventario, se entrecruzan simultáneos, en movimiento perpetuo, en continua oposición. *Trilce* ha sido concebido para inquietar al lector.

Sus recursos expresivos

Vallejo posee un acentuado eros verbal. El lenguaje no es para él un mero instrumento de comunicación; su actitud ante la palabra deja de ser pragmática. Ni variación ornamental de la prosa, ni puro producto de una técnica. Siente su densidad y su coloración intrínsecas, autónomas. Las palabras no interesan sólo por la relación que entre ellas se establece, tienen su propia pesantez, valen por sí mismas, contienen una expresividad inherente a su materia que el poeta quiere poner de manifiesto. La sucesión de los vocablos se vacía de conexiones lógicas, las palabras se aislan y recobran toda su virtualidad semántica, dejan de portar un significado unívoco, se cargan de plurivalencia. No están ligadas por ideas, sino por un ritmo, una musicalidad, un sentimiento. El lenguaje pierde su carácter de vínculo social, su neutralidad. Privado de su simetría, de

su protocolo, deja de ser una costumbre. Al quebrar el continuo lógico, se establece un decurso accidentado, lleno de imprevistos, de luces y de agujeros, donde las palabras se vuelven totalidades detonantes, sorpresivas.

Los poemas se articulan configurados libremente por el impulso expresivo. Hay una constante variación de formas, de extensión. Desde un casi soneto (XXXIV) hasta un poema en prosa (LXXV), *Trilce* contiene tantos poemas como combinaciones distintas. La disposición suele ser ideográfica; algunas palabras se desmembran en divisiones inusuales; otras se disponen verticalmente, se espacian o se imprimen con mayúsculas para cobrar un relieve especial. La mayúscula se instala en medio de la frase («no hay, no Hay nadie» — XLIX), o adentro de una palabra (*destieRRa*), para reforzar algún sonido. Por momentos, el lenguaje se vuelve verboso; a veces presenta una concisión telegráfica:

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrída del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo. (II)

De un borboteo en oleadas caudalosas, hasta un gotear intermitente de ritmo entrecortado. Y la sonoridad, cambiante, siempre expresiva. En los pasajes sosegados, tiernos, se suaviza, se vuelve melódica:

Alfombra
Cuando vayas al cuarto que tú sabes,
entra en él, pero entorna con tiento la mampara
que tanto se entreabre,
casa bien los cerrojos, para que ya no puedan
volverse otras espaldas. (LXII)

En los estados de desgarramiento es disonante, vigorosa, crispada. Un registro tan vasto que no elude ni la imitación de un motor («Rumbbb... Trraprrr rrach... chaz» — XXXII), ni la onomatopeya, ni la cacofonía («Odumodneurtse!»). En algunos

pasajes las palabras se suceden más por vecindad sonora que por relaciones de sentido; el poeta se deja llevar por una especie de arrebató fónico («cuando inánima grifalda relata sólo / fallidas callandas cruzadas.» — XXV)

Vallejo ha respetado la puntuación porque no quiso extremar el desconcierto en sus lectores. Pero la ortografía se vuelve a menudo caprichosa («Vusco volver de golpe el golpe» — X); muestra una incorrección agresiva, notoria, altisonante, con mucho de travesura, de humor burlesco. Y es por la vía del humor que Vallejo acostumbra a neutralizar sus delirios. ||

No usa la comicidad, un humor de situaciones risibles, sino más bien, la ironía, el humor idiomático. *Trilce* rebosa de picardía verbal:

le tomas el pelo al peón decúbito
que hoy otra vez olvida dar los buenos días,
esos sus días, buenos con b de baldío,
que insisten en salirle al pobre
por la culata de la v
dentalabial que vela en él. (LII)

El humor de Vallejo «desacraliza» la poesía; ella deja de ser un culto solemne, un *sancta sanctorum* a donde sólo puede accederse con vestimentas sacerdotales. La poesía se aplica así al mundo en su totalidad; comprende también lo menor, lo trivial, lo cotidiano. El humor, uno de los mecanismos para producirnos la sorpresa, concierta en *Trilce* asociaciones objetivamente inconcebibles, rompe con nuestros hábitos mentales, nos impulsa a percibir el mundo bajo una nueva perspectiva, alucinada, irrisoria, pero reveladora de otra realidad más verdadera que lo real aparente:

Estamos a catorce de julio.
Son las cinco de la tarde. Lluve en toda
una tercera esquina de papel secante.
Y llueve más de abajo ay para arriba. (LXVIII)

Uno de los rasgos humorísticos más sutiles en Vallejo es su utilización del lenguaje coloquial. Toma las expresiones más comunes del habla familiar y las inserta, como notas contrastantes, de cálida afectividad, en los contextos más inesperados:

Incertidumbre. Talones que no giran.
Carilla en nudo, fabrida
cinco espinas por un lado
y cinco por el otro: *Chit! Ya sale.* (XII)

El lenguaje de Vallejo muestra una riqueza inacabable. Poesía que se hace desde adentro y en contra de la lengua. Vallejo se instala en el corazón del castellano y lo fuerza a transmitirnos sus vivencias con medios verbales desusados. Emplea, por de pronto, todos los estratos del idioma: arcaísmos, cultismos, regionalismos, vulgarismos, tecnicismos, neologismos. No hay parcela desdeñable, de todas extrae una singular expresividad. Con respecto al neologismo, su invención no tiene límites; ofrece la gama más completa, desde derivaciones de vocablos comunes (*amargurada, teneblosa, ternurosa*, etc.), hasta palabras cuya raíz y cuyo significado permanecen oscuros (*bifalto*). Las metamorfosis se suceden incesantes: adverbios que se vuelven verbos (*todaviiza*), exclamaciones que se sustantivan (*obs de ayes*). Todo un chisporroteo que mantiene al lector en constante tensión, en perpetua vigilancia.

La imaginería de *Trilce*, ese arsenal tan nutrido de sensaciones visuales, auditivas, táctiles, olfativas, gustativas, nos seduce. Vallejo posee una inspiración sensual, efervescente. Sus imágenes se ramifican, entretienen una trama frondosa. Imágenes que chocan, sacuden, excitan, en concordancia con las impresiones que quieren transmitirnos:

Calla también, crepúsculo futuro,
y recógete a reír en lo íntimo, de este cielo
de gallos ajisecos soberbiamente,
soberbiamente ennavajados

de cúpulas, de viudas mitades cerúleas.
Regocíjate, huérfano; bebe tu copa de agua
desde la pulpería de una esquina cualquiera. (LXXI)

Este breve balance de recursos expresivos apenas da una noción de la dinámica complejidad de *Trilce*, donde todos los ingredientes, convocados, agitan y caldean su verbo, lo llenan de matices, de una intrincada plurivalencia. Las posibilidades expresivas de la lengua están llevadas a su máximo tenor. También podemos decir que el lenguaje constituye para Vallejo una válvula de escape, una especie de salvación. Nos transmite sus angustias a la par que experimenta un gozo en el manipuleo de la materia verbal. *Trilce* revela, a la vez, un mundo interior de conmovedora intensidad y una sensualidad idiomática que moldea la lengua como sustancia que se basta por sí misma.