

César Vallejo

*Obra poética completa*

Introducción de  
Américo Ferrari

Alianza Editorial

Primera edición: 1999  
Segunda edición: 2006  
Novena reimpresión: 2017

*Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiarren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.*

© Mosca Azul Editores SRL, Lima, Perú, 1974

© de la introducción: Américo Ferrari

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1982, 1983, 1986, 1988,  
1989, 1990, 1992, 1993, 1994, 1995, 1999, 2000, 2002, 2003, 2006,  
2009, 2014, 2015, 2016, 2017

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid

[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-206-4838-5

Depósito legal: M. 43.711-2009

Printed in Spain

---

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE  
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

[alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

---

## Índice

- 9 *César Vallejo entre la angustia y la esperanza, por Américo Ferrari*
- 57 *Los heraldos negros* (1918)
- 61 Plafones ágiles
- 69 Buzos
- 73 De la tierra
- 81 Nostalgias imperiales
- 93 Truenos
- 111 Canciones de hogar
- 117 *Trilce* (1922)
- 177 *Poemas en prosa*
- 199 *Poemas humanos*
- 279 *España, aparta de mí este cáliz*
- 305 Índice de poemas



*César Vallejo*  
*entre la angustia y la esperanza*

César Vallejo irrumpe en la escena de la poesía hispanoamericana a principios de los años veinte, es decir, que su obra es contemporánea de la de Vicente Huidobro en América, y, con pocos años de diferencia, de la de los poetas del 27 en España. Es la época de las llamadas vanguardias y de la poesía «experimental» que, en el mundo hispánico constituye, como lo ha enunciado Emir Rodríguez Monegal, «una puesta al día de los *ismos* europeos y una liquidación apasionada del modernismo», o, más bien, de los tópicos y clisés en que había degenerado el modernismo desde mucho antes incluso de la muerte de Darío, en 1916. Los *ismos* vanguardistas, sin embargo, resultarán pronto tan escolásticos y fosilizados como el mal modernismo decadente. A fuerza de calcar novedosos modelos foráneos y de aplicar ideas importadas sobre la experimentación poética, la poesía hispanoamericana se anemiza, o mejor dicho, sigue tan anémica como cuando calcaba los diseños neoclasicistas, románticos o parnasianos. Rubén Darío, rompiendo con el calco servil de las escuelas, insuflando un espíritu de libertad creadora en la fatigada literatura hispánica finisecular, había representado la gran revolución poética en su época, la que revivificó por un largo período la creación literaria en lengua española. En la encrucijada de los años veinte-treinta, y entre la estridencia y los manifiestos de las vanguardias,

es quizá Vallejo quien encarna de la manera más cabal la libertad del lenguaje poético: sin recetas, sin ideas preconcebidas sobre lo que debe ser la poesía, el poeta peruano bucea entre la angustia y la esperanza en busca de su lenguaje, y el fruto de esa búsqueda es un lenguaje nuevo, un acento inaudito.

Este acento se puede hallar ya en el primer libro del poeta, *Los heraldos negros*, publicado en 1919<sup>1</sup>. Sólo que en este libro hay dos libros, dos formas de poesía, dos tonos o acentos diferentes, y hasta opuestos. Uno es el acento original de Vallejo, abrupto, interrogante, caviloso, hermético, y que se resiste a todo intento de clasificación, irreductible como es a cualquiera de las maneras literarias entonces en boga; pero, coexistiendo con él, domina en varios poemas todavía un estilo modernista bastante trasnochado en el que es patente la influencia de Darío y, sobre todo, de Herrera y Reissig, o motivos y marchamos del simbolismo francés recogidos en traducciones españolas de Albert Samain y Maeterlinck. Visiblemente, en su primer libro Vallejo está buscando, con cierta incómoda perplejidad, su propia expresión, pero la persistencia tardía del simbolismo y el modernismo en estos poemas indica ya que el poeta, al emprender su obra, no parte de premisas anteriores o exteriores a la práctica misma de la poesía, no se propone reemplazar el modelo de la escritura modernista por ningún otro modelo que no surja directamente de su intuición: simbolistas y modernistas eran, seguramente, por los años en que fueron compuestos *Los heraldos negros*, las principales lecturas de Vallejo. Naturalmente parte de esa escritura que lo impregnaba, y naturalmente elabora otra, que se desarrolla no a partir de la aplicación de las nuevas normas o modelos de las vanguardias, sino de su propia y secreta intuición. Vallejo no reviste los ropajes abigarrados del modernismo sino para arrojarlos con impacien-

<sup>1</sup> Aunque *Los heraldos negros* fue impreso en 1918 —y ésa es la fecha que figura en la portada—, la edición salió de la imprenta y fue distribuida sólo en julio de 1919.

cia, y él mismo, según testimonio de su amigo de juventud Juan Espejo Asturrizaga, tenía conciencia de que la estética modernista le era ajena: «Vallejo se dolía, y lo manifestó en más de una oportunidad, de haber incluido en su primer libro poemas que no pertenecían a su propia cosecha. Algunas de sus más festejadas composiciones las acusaba de estar realizadas con una técnica que no le pertenecía.» No obstante, nos parece necesario aclarar un punto que pudiera dar origen a confusiones: la admiración que profesa Vallejo por Darío es cabal y sin reservas, pero va exclusivamente a la vitalidad creadora del gran nicaragüense, a su poesía desnuda y desgarrada entre la vida y la muerte, a la universalidad de su voz: «y Darío que pasa con su lira enlutada». Del mismo modo, la influencia de Herrera es profunda y decisiva, y persiste, creemos, más allá de la huella exterior que deja en poemas del primer libro como «Bajo los álamos» o los sonetos de «Nostalgias imperiales»: persiste subterránea y tenaz en la obra más madura del peruano a través de su carácter abstractivo y expresionista. Si la llamamos «afinidad» más que «influencia» estaremos seguramente más cerca de la verdad. Ello es que lo que interesaba a Vallejo en la literatura simbolista en general eran los *símbolos*, no la imaginería ni los tópicos ornamentales. Si en *Los heraldos negros* abundan las imágenes de factura modernista (y el título mismo del poema liminar que da su nombre a todo el libro es una de ellas), no es ciertamente, por lo menos en los poemas más personales, por seguir una moda literaria ya caduca, sino porque el poeta es consciente del valor simbólico que puede encerrar una imagen: signo visible que nos remite a lo invisible.

Hay, pues, en estos primeros poemas una tensión entre formas convencionales imitadas sin convicción, y la intuición y la expresión originales que pugnan por romperlas. Esta tensión es perceptible tanto en los poemas metafísicos y eróticos de «Plafones ágiles», «Buzos», «De la Tierra» y «Truenos», como en los cromos de inspiración localista y bucólica de «Nostalgias imperiales», en los

que predomina el tema del indio, del campo serrano, del terruño; estos poemitas descriptivos proceden, evidentemente, de Herrera y Reissig, aunque modificado por la influencia indigenista entonces reinante: Fonoe y Melampo se han transformado en campesinos serranos, las flautas pastoriles en quenas incaicas. Poesía convencional, sin duda, en gran parte. Y, no obstante, hay algo más: bajo el corsé de las formas adventicias laten la emoción y la nostalgia, el apego a la tierra andina de un hombre que ya antes de salir del Perú, en la ciudad costeña de Trujillo primero, en Lima después, se sentía desterrado: desterrado del hogar, que se confunde con el lugar natal, que se confunde con la patria: La patria es el entorno andino con su poblador, el campesino indio y serrano. Más tarde, en París, el indio, esencializado y agigantado por la distancia y la nostalgia, será prototipo de humanidad: «Indio después del hombre y antes de él»; y la sierra peruana, símbolo de patria universal: «¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo, / y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!»

El tema indigenista y telúrico es, de todos modos, en *Los heraldos negros*, secundario: la vocación del verdadero Vallejo es rumiar obsesiones más que describir paisajes o cantar la raza. Y estas obsesiones, tal como se delinearán ya marcadamente en los primeros poemas, son (procediendo en gran parte de los grandes románticos) la incógnita del destino del hombre, su agonía entre el tiempo y la muerte, el desamparo y la orfandad humanas, el silencio de Dios, y, por encima de todo, la necesidad inexplicable del dolor y del mal que el hombre ha de asumir sin comprender, los golpes del destino que nos caen sin que sepamos de dónde ni por qué: «Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé!» Este «yo no sé» en el umbral de la obra, resonará como un treno interminable a lo largo de toda la trayectoria poética de Vallejo. De entrada nos encontramos con la presencia irrefutable, injustificable de los oscuros mensajeros de la muerte, y el hombre desamparado, atónito, vuelve los ojos «como cuando por sobre el hombro nos llama una palmada»; vuelve los ojos,

pero no ve sino misterio y tinieblas, y lo único que puede, lo único que sabe, es musitar angustiado: «yo no sé»... «Crece el mal por razones que ignoramos», dirá años más tarde el poeta, y de ahí, de ese crecimiento inexplicable del mal, el sentimiento oscuro de deuda, de culpabilidad gratuita que se manifiesta en este poema y se difunde por toda la obra: «... todo lo vivido / se empoza, como charco de culpa, en la mirada». Las causas del mal se abstraen a la mirada del hombre, y, paradójicamente, es el hombre mismo el que resulta culpable sólo por haber vivido. Así encontramos desde el principio de la obra, frente a la certidumbre del sufrimiento que se expresa en un tono de comprobación seco y tajante («Hay golpes...», «Son pocos; pero son...»), un acento de incertidumbre, dubitativo e interrogante, perplejo, cuando el poeta considera el origen, la causa o la razón de los golpes que nos hieren («Golpes *como* del odio de Dios; como si...», «Serán tal vez los potros... o los heraldos...»), todo ello articulado sobre la triple reiteración de «yo no sé». Estamos en el núcleo mismo en torno al cual se va a desarrollar la obra poética de Vallejo: el no saber es como el detonador de la angustia y del sentimiento del absurdo, y pudiera decirse que en ello se funda toda la visión y la arquitectura poética del autor: en la visión de lo negativo, de la falta, de la carencia. El «yo no sé» de *Los heraldos negros* abre, en efecto, una doble perspectiva: la existencia, fáctica, limitada, múltiple, «que todavía / perenne imperfección» (T. XXXVI), y el otro plano, el del absoluto que es innombrable, pero que Vallejo, ya desde *Los heraldos negros*, nombra a veces «Unidad», y que no es nunca dado, sino buscado o deseado. Un fragmento de Novalis cifra bien, creemos, la preocupación existencial de Vallejo en *Los heraldos negros* y más allá de *Los heraldos negros*: «Buscamos por doquiera el absoluto y sólo encontramos cosas»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.» Sólo que en alemán *das Unbedingte*, que se traduce co-

Al «yo sé» en el plano de la existencia empírica (límites, caída, separación, limitación, culpa y finitud), responde ese «yo no sé» que se refiere a algo que trasciende la existencia fragmentada de cosa en cosa, de instante en instante: llamémoslo el ser por llamarlo de algún modo (el poeta Vallejo nunca habla del «ser»), pero en todo caso ese ser es esencialmente un «deber ser», es intuido como exigencia ideal de unidad, eternidad y amor: «una mañana eterna», sin límites ni muerte. En una óptica puramente religiosa sería el reino de Dios; pero Dios, en la medida en que aparece en *Los heraldos negros*, es hostil al hombre («golpes como del odio de Dios») o indiferente: «Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios, / pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación.» O, si a veces aparece como Dios amante, es impotente:

Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte,  
contra el límite, contra lo que acaba?

(«Absoluta»)

Y en «La de a mil», el vendedor de lotería es comparado a Dios: como Dios, atesora «humana impotencia de amor», y la suerte que aporta en sus manos irá a parar quién sabe adónde: «adónde no lo sabe ni lo quiere / este bohemio dios»... Es como si Dios mismo dependiera de un destino ciego o del azar; la existencia de Dios no puede, pues, justificar el sufrimiento humano, ni explicarlo, ni redimirlo. La divinidad así puesta entre paréntesis (y quedará entre paréntesis a lo largo de toda la obra, sin que podamos afirmar por ello que Vallejo fuese ateo), no queda sino el hombre solo, desamparado y dolorido, y frente a él, o en él, el enigma del dolor,

---

rrientemente como «lo absoluto», significa etimológicamente lo que no está condicionado o limitado como *cosa*, mientras que «absoluto» significa «separado»; pero justamente es la limitación implicada por la separación de lo absoluto o la unidad lo que angustia al poeta.

de la muerte y del vacío: la incógnita. Para expresar esta obsesión del vacío Vallejo recurre ya a partir de *Los heraldos negros* a la imagen-símbolo, que constituye uno de los más importantes elementos de ruptura con su etapa modernista en el primer libro, caracterizada sobre todo por el empleo de imágenes alegóricas («Tus pies son dos heráldicas alondras / que eternamente llegan de mi ayer!» — «Comunión»), o meramente sensibles en representación ornamental de algún aspecto del mundo («Verano! Y pasarás por mis balcones / con gran rosario de amatistas y oros» — «Verano») Frente a este tipo de imágenes trilladas del modernismo, las imágenes-símbolos de Vallejo, muy en particular relacionadas con la obsesión de la muerte o del vacío, aportan una nueva dimensión expresiva, en la que el elemento sensible no aparece sino como una variante que refiere a una constante inaccesible a la percepción de los sentidos. Encontramos así toda una gama de símbolos cuyo denominador común es *lo hueco*: la tumba abierta, la fosa, el hoyo, pero también cualquier objeto hueco —la boca, la cuchara, el sexo femenino, el lecho y, más tarde, los zapatos— y que refieren constantemente a la ausencia esencial que angustia al poeta, al vacío, a la muerte. Así en el poema «Desnudo en barro»: «¡La tumba es todavía / un sexo de mujer que atrae al hombre!», el sexo de la mujer refiere a la muerte a través de la tumba, y la tumba es también «el tálamo eterno», y «una gran pupila / en cuyo fondo supervive y llora / la angustia del amor». En el simbolismo de lo hueco, Vallejo redescubre, pues, la antigua unidad del amor y la muerte, pero el haz de símbolos que se anuda en esta poesía refiere también a menudo indisolublemente al hambre, que a su vez, sobre todo en *Trilce*, se vincula simbólicamente con el amor. En «La cena miserable» escribe el poeta:

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

pero

Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla,  
y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara  
de amarga esencia humana, la tumba...

La meditación sobre la «esencia humana», vértebra de toda la poesía de Vallejo, se fija en la representación del vacío intuido como hambre, amor y muerte a través de la privilegiada figuración simbólica de unos objetos huecos.

La atracción que ejerce sobre el joven poeta lo hueco y el vacío, la muerte, o, más generalmente, la no existencia, apunta, sin embargo y sobre todo, a un plano metafísico que es el de lo absoluto, donde se borran todos los límites y quedan abolidas todas las determinaciones de la existencia; a lo que aspira el poeta (y que al mismo tiempo lo penetra de pavor) es a la indiferenciación total, a la reabsorción de lo múltiple con lo uno. La muerte es vista como la posibilidad de una unión amorosa universal, pero, en la ausencia de Dios, esta unión se realiza en el no ser:

Y cuando pienso así, dulce es la tumba  
donde todos al fin se compenetran  
en un mismo fragor;  
dulce es la sombra, donde todos se unen  
en una cita universal de amor.

(«El tálamo eterno»)

Por el momento el sueño de unidad, que persiste tenaz hasta en los últimos poemas de Vallejo, parece proyectarse en la nada. De ahí la imposibilidad de salir de la angustia. El sueño o proyecto de unidad nace, en efecto, de la angustia que provocan en el poeta las limitaciones de la existencia, la inconsistente heterogeneidad del tiempo disgregado en instantes, la separación entre uno y otro. La realidad *debe* ser *una*, pero apenas intuida como unidad, la vida revela su dispersión, su irrefrenable heterogeneidad, erizada de lindes:

Y al encogerse de hombros los linderos  
en un bronco desdén irreductible,  
hay un riego de sierpes  
en la doncella plenitud del 1.

(«Absoluta»)

Entre la obsesión de los límites que nos separan en la existencia y el tiempo, y la caída misteriosa fuera del tiempo y de la existencia, en la unidad negativa de la muerte, la angustia es un movimiento pendular: el poeta quiere librarse de los límites que nos aprisionan en la vida, pero es para caer en la angustia de la muerte, Linde suprema; entre las dos se frustra el destino del hombre, mal destino, en el aquí y en el ahora: «ahora, en esta lluvia que me quita / las ganas de vivir».

Y es en el aquí y el ahora donde justamente Vallejo se sitúa para hablar en versos temblorosos del ser precario del hombre, de su dolor inmediato, de la urgencia de su hambre: hambre de unidad absoluta, ciertamente, en un plano metafísico, pero de modo indisociable en lo concreto de la existencia, hambre corporal de alimentos terrestres, y hambre de justicia social y de nivel espiritual: «insaciables ganas / de nivel y amor» (T. XXII). Así, junto al sueño de unidad en el absoluto, apunta ya en *Los heraldos negros*, aunque todavía de modo borroso, una exigencia de solidaridad con los hambrientos y los desvalidos, que se precisará y se desarrollará años más tarde en *Poemas humanos*. Esta exigencia arranca, sin duda, de la obsesión vallejiiana del hambre, y se vincula con la obsesión de la deuda y de la culpa, la cual tiene indudablemente raíces metafísicas —el hombre es culpable de haber nacido—, y se manifiesta concretamente en el sentimiento de que usurpamos lo ajeno, de que todo lo que tenemos, hasta nuestro ser físico, constituye una deuda con el prójimo:

Todos mis huesos son ajenos;  
yo talvez los robé!  
Yo vine a darme lo que acaso estuvo

asignado para otro;  
y pienso que, si no hubiera nacido,  
otro pobre tomara este café!  
Yo soy un mal ladrón... A dónde iré!

(«El pan nuestro»)

Tenemos aquí —en esta obsesión del hambre y de la deuda—, el núcleo de algunos poemas de inspiración social y revolucionaria que se encuentran en *Poemas humanos*, y del compromiso con la causa comunista que por los años treinta, Vallejo creía ser la de los hambrientos y los oprimidos. De ahí esa impaciencia de redención colectiva, de justicia para todos los hombres: la abolición universal y eterna del hambre, ansiedad que se expresa cabalmente en los versos de «La cena miserable»:

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

La unidad, metafísicamente intuida como indiferenciación en el seno de lo absoluto, se perfila ahora como unidad colectiva: el *uno* será un *todos*. «La unidad sencilla, justa, colectiva, eterna», remachará Vallejo veinte años más tarde, en un poema de *España, aparta de mí este cáliz*.

Habiendo partido del modernismo o impresionismo literario, Vallejo, ya en su primer libro, se aleja de él a grandes pasos, tanto desde el punto de vista de la expresión, como de las intuiciones centrales que sustentan su poesía y, por consiguiente, determinan su escritura: la visión del mundo, lo que con más precisión Pedro Salinas llama «el tema vital», es bien diferente, ya en los mejores poemas del primer libro, de la que inspiraba a simbolistas y modernistas: su poesía, tal como empieza a elaborarse en *Los heraldos negros*, es más expresionista que impresionista, si estas etiquetas pueden tener algún sentido en un poeta tan señero como Vallejo. En todo caso no se propone «cantar», con músicas brillantes, con imágenes brillantes, ni las bellezas del mundo, ni los grandes

sentimientos, y ni siquiera la muerte ni el dolor: habla con voz rota, en versos rotos, de su perplejidad y su desamparo en la existencia, interroga a lo desconocido y se interroga, y esta interrogación concierne también a la forma de su propia poesía. Ya en este su primer libro Vallejo tiene conciencia de que en sus versos hay algo que chirría más que canta, y que ese chirriar tiene que ver con el nudo de interrogantes que atormentan su espíritu y que trabajan su verso:

por qué en mi verso chirrían,  
oscuro sinsabor de féretro,  
luyidos vientos  
desenroscados de la Esfinge  
preguntona del Desierto.

(«Espergesia»)

Es siempre la angustia expresada en el «yo no sé». La irrupción irresistible de esta angustia modificará profundamente la escritura de Vallejo, haciéndola más y más tensa, abrupta y despojada. El poeta está ya en busca de una expresión que adhiera íntimamente a las raíces de la sensación, del sentimiento elemental y oscuro, del malestar del cuerpo y del espíritu, discontinua y libre de toda lógica impuesta por normas exteriores. *Trilce* está a las puertas.

*Trilce* apareció en 1922, pero los poemas que componen el libro fueron escritos a partir de 1918 o 1919; cronológicamente hay, pues, confluencia entre las últimas composiciones de *Los heraldos negros* y las primeras de *Trilce*, y no es de extrañar, pues, que algunos poemas del segundo libro, aunque aportando notables transformaciones en la expresión, prolonguen temas y acentos del primero; pero en general y en lo esencial, *Trilce* es, radicalmente, otra cosa; es poco decir que constituye una nueva etapa en la trayectoria del poeta: es, por lo menos en cierto número de poemas, una ruptura absoluta con

todas las normas que no sean las que el mismo poeta libremente se da, un conato de transformación radical del lenguaje poético, tal como nunca se había dado en aquella época de experimentos y de innovaciones vanguardistas. En este sentido es erróneo asimilar *Trilce* a la poesía experimental de las vanguardias: la poesía de *Trilce* no es «experimental», sino «experiencial», procede de una experiencia profunda, personal y señera de la libertad de la palabra, e, indisolublemente, de los límites de esta libertad. Es lo que declara el propio Vallejo en una carta a su amigo Antenor Orrego: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca, quizá, 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 libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta donde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva» (...) «Quiero ser libre, aun a trueque de todos los sacrificios. Por ser libre, me siento en ocasiones rodeado de espantoso ridículo con el aire de un niño que se lleva la cuchara por las narices...»

La libertad, pues, para Vallejo, supone límites, aunque no sean sino los de preservar el alma misma del poema que es el ritmo (todo lo demás, metro, rimas, regularidad de las estrofas, nexos lógicos, es arrojado por la borda), y el único que responde por la libertad de su escritura y por los límites de esa libertad, es el propio poeta. Ello supone una tremenda y constante tensión; un equilibrio difícil entre la necesidad de destruir o desintegrar el lenguaje poético legado por la tradición (discursivo y enmarcado), y la necesidad de recrearlo a otro nivel, no

ya como discurso estético y comunicación, sino como revelación o conocimiento en que el poeta se descubre a sí mismo y descubre el poema en la experiencia aventurada de la creación que es experiencia de la libertad: y ésta no tiene otros límites que los que le impone la forma esencial del poema. En efecto, el conato de liberación total del lenguaje conduciría, de no ser compensado por un movimiento inverso, a la disolución de las estructuras del lenguaje poético: tendencia que existe, sin duda, en *Trilce*, donde hay poemas que realmente frisan en la incoherencia. A ello alude seguramente Vallejo cuando habla de los «bordes espeluznantes» a los cuales se ha «asomado». El poeta tiene una lúcida conciencia del peligro que amenaza una poesía que pretenda hacer volar todos los puentes entre el lenguaje afectivo y el pensamiento categorial. Es así como, en el movimiento hacia la libertad que amenaza siempre con desembocar en el desorden, Vallejo se manifiesta preocupado por preservar la cohesión de sus poemas, esto es, el núcleo de sentido que da unidad al poema contra todas las fuerzas centrífugas que se ejercen sobre él: la tensión de la libertad en *Trilce* nace de la voluntad de salvaguardar la unidad de estructura de la composición poética, contra la tentación del libertinaje siempre amenazante en la dispersión de las palabras que pueden traducir la experiencia íntima, discontinua y fragmentada, pero que, substraídas a todo control y a todo proyecto, podrían resolverse en un incoherente balbuceo. Así, existen en los poemas de *Trilce* dos movimientos, centrípeto y centrífugo, hacia la unidad y hacia la heterogeneidad; la expresión poética los traduce en un lenguaje violentamente contrastado, lenguaje «dislocado» como lo caracterizó José Bergamín en su prefacio a la segunda edición del libro en Madrid, en 1931, que manifiesta el conflicto entre la exigencia de unidad y orden del espíritu, y los impulsos oscuros que tienden a dispersar el lenguaje en una notación heterogénea de impresiones, en un caos de sensaciones sucesivas, fugaces e inconexas. Para el Vallejo de *Trilce*, el poema debe transparentar la dis-

persión y la espontaneidad contradictoria de la experiencia vital, pero al mismo tiempo estructurarse en torno a un sentido y con un ritmo vertebrado.

Por otra parte, en lo que va de *Los heraldos negros* a *Trilce*, se ha acentuado el sentimiento de incertidumbre y de perplejidad del poeta ante la realidad. Se dilata el abismo entre el proyecto de unidad ideal y la realidad empírica, imperfecta y limitada, y la angustia y el sentimiento del absurdo se hacen más y más punzantes. Y ahora subyacen en Vallejo, añadiéndose al sentimiento de destierro que le produce la lejanía del terruño y del hogar, nuevas y dolorosas experiencias: la madre muerta en 1918, cuatro meses de cárcel sufridos en 1920, un amor tormentoso y fracasado. El sentimiento de exilio, de orfandad, de encierro, de imposibilidad de la unión amorosa domina casi todos los poemas de *Trilce*, y agudiza en el poeta la conciencia del conflicto entre la existencia dada de hecho, con sus determinaciones y sus límites, y el horizonte trascendente del deber ser, de lo absoluto y lo eterno. Este conflicto repercute más y más en la escritura poética, distorsionándola, amenazándola con el silencio, poniendo al descubierto el hiato entre un querer decir infinito, y las posibilidades siempre limitadas que ofrece el lenguaje de que dispone una sociedad. Así la escritura de *Trilce* manifiesta una exasperación o irritación constante en todos los planos: la versificación, la sintaxis, el vocabulario, aunque, aquí y allá, hay remansos. Veámoslo de más cerca.

«*Trilce* —ha dicho Juan Larrea— se nos aparece como un mosaico.» Y así es en efecto. Son 77 poemas sin títulos, numerados del I al LXXVII, en los que encontramos una gran diversidad de tonos y estructuras, como lo señalaba ya André Coyné en 1968: temas y estilos han sido barajados y entremezclados de tal manera que la ordenación en letras numerales, más que ordenar lo disperso parece proponerse, para decirlo con palabras de Larrea, «llevar el principio de antisistema a una aplicación poco menos que sistemática». La supresión de los títulos,

además, traduce seguramente la voluntad del poeta de no delimitar en un título el contenido del poema, que en general rebasa y trasciende la anécdota o la experiencia vivencial que lo origina. Y si hablamos aquí de «supresión de títulos» más bien que de simple ausencia de títulos, es porque algunos de estos poemas son refundiciones de composiciones de forma más regular que en su primera versión llevaban título. Tal es el caso de los poemas XV, XXXVII, XLVI y LXI, que llevaban, respectivamente, por título: «Sombras», «Escena», «La tarde» y «La espera». Pero lo mismo pudiera haber sucedido con otros muchos; recientemente se ha revelado, por ejemplo, que los poemas XII, XXXII y XLIV constituían originariamente un solo poema que, con el título de «Este piano viaja para adentro», Vallejo había entregado para su publicación en el diario *La Crónica*, al salir de la cárcel, en 1921<sup>1</sup>. El título mismo del libro no significa nada preciso, pero sugiere mucho: procede probablemente de los vocablos «tres» y «dulce». Curiosamente, un poema muy poco conocido de Vallejo, publicado en la revista *Alfar*, La Coruña, en 1923, lleva el mismo título: «Trilce». En él habla el poeta de «un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / adonde nunca llegaremos». Aunque por la escritura difiere bastante de lo que se encuentra en el poemario del mismo nombre (está escrito en tercetos eneasílabos regulares con un doble sistema de rima, consonante y asonante), Juan Larrea conjetura que ese poema hubiera podido estar ya escrito cuando se publicó el libro, de modo que Vallejo habría transferido al libro el título del poema. Es preciso recordar que *Trilce* es un título que Vallejo decidió a última hora, cuando las primeras carillas estaban ya impresas: el libro debía aparecer con el título «Cráneos de bronce» y bajo el seudó-

<sup>1</sup> Willy F. Pinto Gamboa: «César Vallejo, a propósito de un texto hallado», en *Perú Folk*, Lima, n. 5, abril 18, 1980. El poema empieza por las estrofas que en *Trilce* conforman el poema XLIV, prosigue con las del XII y termina en lo que después será el XXXII. Hay variantes substanciales a lo largo de todo el texto con respecto a las versiones de *Trilce*.

nimo de César Perú. Por fortuna, sus amigos lograron disuadirlo al último momento.

Por su estructura, su escritura y sus temas, *Trilce* es un libro sumamente complejo y contrastado, en el que hay ciertamente una voluntad de ocultación y de hermetismo. Es como si el poeta hubiera hecho todo lo posible para no facilitarle la lectura al lector. Al iniciar la lectura de *Trilce* debemos, pues, restablecer y distinguir, en la medida de lo posible, los hilos conductores que el poeta a placer enredó. Hemos dicho que el libro ofrece toda una gama de tonos, pero es posible distinguir una decena de poemas que se caracterizan dentro del conjunto por una escritura más sencilla y remansada, menos tensa y hermética que la que en general domina en el libro, más «regular» (cf. los poemas III, XV, XXIII, XXVIII, XXXIV, XLVI, LI, LII, LXI, LXV, así como el XXIV, de un corte simbolista particular en el libro). Son, por lo general, poemas que evocan el hogar y vivencias de la infancia, o algún episodio de los amores con Otilia, la amante limeña con la que Vallejo rompió en 1919. A veces, en vez de evocar la infancia con su voz y desde su desamparo de adulto, Vallejo se identifica con la voz del niño que fue, habla desde aquel niño, aboliendo la distancia entre el entonces y el ahora, cancelando el paso del tiempo en la presentación del pasado (poemas III y LI).

Aunque estas composiciones, por ciertos procedimientos de ruptura de la métrica y de las normas de la versificación en general, prefiguran el tono abrupto, disonante y deliberadamente inarmónico más característico de *Trilce*, conservan, no obstante, una estructura relativamente tradicional, se centran en una anécdota o desarrollan un tema, y no desconciertan demasiado los hábitos lógicos del lector. Si los comparamos con poemas como el IV, el XII o el XXV, sentiremos que de nuevo, como en *Los beraldos negros*, hay en *Trilce*, en los extremos, como dos tonos o maneras fundamentales, pero en el segundo libro

con una compleja gradación desde los poemas más «claros» y remansados, hasta los más «oscuros» y descoyuntados. Dos tonos, pues, que, ante el análisis, se abren en una multiplicidad de tonos. En los poemas que se acercan a lo que llamamos el segundo extremo, o lo tocan, no son solamente ciertos elementos básicos del lenguaje lógico y de la versificación los afectados (grafías, transiciones, enlaces lógicos, léxico establecido; metro, rima, estrofas), sino que es la estructura misma del poema, como unidad mental y temática, la que amenaza con volar en astillas. Pero en general no vuela en astillas. Pese a todas las sacudidas, la armazón se mantiene en pie; sostenida sin duda por esa voluntad del poeta de no caer en el libertinaje, vale decir, estéticamente, en lo informe y en la incoherencia pura. Lo que en general desconcierta al lector en estos poemas es que parece como si no hubiera ninguna construcción, como si los vocablos, los versos, las estrofas se sucedieran sin orden alguno, independientemente de todo enlace orgánico, de toda relación lógica. Y, en efecto, si entendemos «construcción» en el sentido de un plan preconcebido, o incluso de una pre-visión del conjunto —diseño, esquema, modelo para armar—, estos poemas no son «construidos» (lo que no quiere decir en absoluto que no hayan sido estéticamente elaborados y reelaborados, trabajados y limados, como lo demuestran las variantes de las primeras versiones que se conocen). Simplemente no se nota en ellos una construcción aparente porque no han sido preconcebidos como moldes o marcos para volcar la materia poética en conformidad con normas preexistentes. El poema de *Trilce* se deja llevar por el flujo incesante de las vivencias. «El lirismo de Vallejo —apunta el crítico peruano Carlos Cueto Fernandini— no es constructivo. Los objetos tienen, de una manera pura y decisiva, una dinámica propia.» El poeta sigue libremente el orden de los objetos (en la acepción más amplia de la palabra: objetos de la percepción, o incluso de la prepercepción difusa de los estados de duer-