

SOBRE LA TRILCEDUMBRE VALLEJIANA... UNA VEZ MAS *

por Francisco MARTINEZ GARCIA

Señor Embajador de la República del Perú, Señoras y Señores:

Hace largos años, tras lecturas ininterrumpidamente obsesivas y análisis rígidos, morosos y amorosos –objetivos siempre, siempre subjetivos–, quedé enganchado por Vallejo, convertido en un fiel devoto de su obra, y, más en concreto, de su obra poética, y me fui transformando en una suerte de apóstol de algunos aspectos de esa misma obra. Son aspectos que, asimilados en convencimiento profundo por mí, me forzaban –y me fuerzan– instante y cariñosamente a la piadosa obligación casi vocacional de anunciarlos como una buena nueva a los demás, porque constituyen los puntos de anclaje de mi personal visión crítica –y de mi vivencia interior– de la poesía del Cholo. Cabalmente, uno de esos puntos básicos es el de la Triceldumbre.

Invitado a participar en este Simposio conmemorativo de los cincuenta años de la muerte física de Vallejo, ¿cómo dejar pasar esta excepcional ocasión sin hacer de ella un acto positivo de mi peculiar misión apostólica? La aprovecharé, pues, con la benevolencia de ustedes, no sin antes expresar públicamente mi emocionado agradecimiento al Profesor Gallardo –alma inquieta, espíritu universal, poesía en pie de vida– por su amabilísima invitación.

Así pues, trataré de urdir ante ustedes una síntesis articulada sobre un tema que me obsesiona y sobre el que he escrito largamente¹. Tema que, además, da título a mi ponencia.

1. PRESUPUESTOS TEORICO-PRACTICOS

1.1 Hablar de la triceldumbre es para mí hablar de la entraña misma, viva

(*) Conferencia inaugural del «I Simposio Hispanoamericano Homenaje a César Vallejo en el Cincuentenario de su muerte», celebrado en Buenos Aires del 13 al 15 de abril de 1988.

(1) Cfr. FRANCISCO MARTINEZ GARCIA, *Acercamiento a la obra poética de César Vallejo, con el estudio de algunas claves olvidadas*, Universidad Complutense, Madrid, 1973; FRANCISCO MARTINEZ GARCIA, *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*, Colegio Universitario, León, 1976; FRANCISCO MARTINEZ GARCIA, Edición de *Poemas humanos y España, aparta de mi este cáliz*, Clásicos Castalia, Madrid, 1987.

y palpitante, de la poesía de Vallejo, y de su personalidad humana. No por motivos psicológicos. Por razones que se apoyan en algunas reflexiones de carácter técnico y que, aunque sea de modo muy general, es preciso tener en cuenta. En efecto, en la obra poética de Vallejo, como en cualquier obra calificada de poética, podemos suponer, metodológicamente, dos niveles: el puramente lingüístico y el propiamente poético.

A nivel lingüístico, es decir, a ese nivel en el que la obra es y se comporta como un producto de los signos del lenguaje, relacionados entre sí de acuerdo con las reglas estructurales de eso que, con propiedad exacta, llamamos sistema lingüístico, la obra entera de Vallejo funciona apoyada en dos ejes, canales o campos léxico-semánticos denotativo-connotativos: *triste* y *dulce*. En el primero pueden ser integrados, en una consideración crítica –y ello en razón de que están ahí y, en consecuencia, un análisis atento puede detectarlos–, todos los lexemas y todos los sintagmas que denotan y connotan *tristeza*. En el segundo, todos aquellos que denotan y connotan *dulzura*. A cada uno de estos ejes, canales o campos semánticos va a parar, en efecto, toda la información suministrada por los lexemas y sintagmas estimados funcionalmente como pertinentes en cada campo, *triste* o *dulce*. La información en principio tiene obligadamente un carácter denotativo. Pero se advierte muy pronto que también tiene un carácter connotativo, porque así lo delatan las relaciones que se pueden establecer de un campo a otro, de manera que postulan, y hasta exigen, la contemplación de eficaces constelaciones asociativas que gravitan funcionalmente en el interior de las dos órbitas –ejes, canales, campos– que señalo. Todo ello, sin que los lexemas ni los sintagmas –como, de un modo general, ninguno de los signos lingüísticos, sea del tipo, clase o categoría que sea– pierdan su propia y original identidad lingüística. Aunque parezca paradójico, resulta evidente que, justamente por esto, en una última fase, analizable críticamente, ambos ejes, canales o campos semánticos confluyen en una realidad lingüística que acoge e integra a los dos, sin desfigurar a ninguno, en una recogida definitiva de la información que ambos han venido recibiendo y transmitiendo y que, en esa última fase o rada receptora, se convierte en un todo único y homogéneo, enriquecido con las aportaciones, siempre dialécticas, que en el fluir textual de la obra entera se han ido incorporando, capilar o caudalosamente –la cantidad no importa, importa la cualidad– a cada uno de los ejes, canales o campos. La *tristeza* queda absorbida en *dulzura*, y la *dulzura* absorbida en *tristeza*. Ambas a dos mueren, cada una a sí misma, pero para poder seguir viviendo ambas a dos, la una para la otra, constituyéndose así el todo –sistema o estructura– final en cuyo interior se explican todas y cada una de las partes, al tiempo que todas y cada una de esas partes dan la explicación definitiva e inapelable del todo en cuanto tal.

Pues bien, este fenómeno, tan escuetamente descrito aquí, tiene, aplicado a la obra de Vallejo, su expresión más condensada, más acabada y más fecunda en un neologismo que he tenido la osadía de diligenciar para formularlo: *trilcedumbre*.

A nivel poético, la cuestión se debe plantear forzosamente en estos o pare-

cidos términos: ¿de qué modo el nivel meramente lingüístico queda transformado en obra estética?, ¿cómo el simple lenguaje se convierte en poesía?

Permítaseme, ante todo, citar unas viejas palabras del crítico español Juan Ferraté. Escribía él hace veinte años:

Existe ciertamente un cierto tipo de poesía directa y desnuda, donde los términos usados no han sufrido ulterior transformación semántica, pero en principio toda poesía es oblicua, toda poesía transpone los términos usados a un plano que podríamos llamar de ficción, en contraposición al uso denotativo real del habla normal. Toda realidad representada en el poema ingresa en un orden de significación donde los caracteres objetivos que la cosa puede tener no importan como realidades sino sólo en la medida en que valen para la unidad del sentido del poema. Esto significa que los términos usados no tienen función denotativa real (actual o potencial), sino pretendida, fingida y nunca cumplida en la realidad. Lo denotado es sólo el sentido sin cumplimiento, la connotación ².

A este nivel, ni los lexemas ni los sintagmas hacen ya referencia exclusiva a realidades contextuales ajenas al texto lingüístico. No son ya, ni en la urdimbre del texto ni en la apreciación que el lector inteligente hace de ellos, exclusivamente referenciales o denotativos. Son funcional y entrañadamente connotativos, aunque para ser identificados como tales sea necesario que conserven algunos semas –por lo menos uno– que serán los testigos del origen denotativo de la connotación: sin ellos –sin él–, la connotación sería irreconocible y, por tanto, ininteligible, ininterpretable e inútil. El curtido ideólogo italiano Galvano della Volpe dejó escrito: «La poesía podrá hacer todos los milagros que quiera, salvo el de proceder por términos denotativos los cuales deben estar emparentados a su vez, dentro de ciertos límites; el milagro irrealizable es, en suma, el de inventarse en sentido radical los términos o las palabras» ³. Con gusto haría yo algunas matizaciones a las palabras del ortodoxo pensador marxista, pero no quiero que sus cenizas puedan sentirse aludidas ni alteradas por la más pequeña brisa de contradicción exterior. Paz a los muertos. Sí me aprovecharé de sus palabras para afirmar que, si son acertadas –y yo creo que sí lo son en aspectos importantes–, Vallejo fue un taumaturgo del lenguaje, puesto que no se arredró ante el vértigo de la invención radical de términos nuevos o palabras nuevas. En uno de esos términos, en una de esas palabras está, a mi juicio, la clave, por lo menos una de las claves imprescindibles que velan celosamente el misterio acorazado de su poesía. La palabra es TRILCE. No se pasó de la raya, no, aunque algunos lo hayan afirmado. El mismo era –fue– consciente del riesgo vertiginoso al que estaba sometiendo el equilibrio de su personalidad en trance poético, acodada en la barandilla del precipicio. Escribió, en efecto, en 1922, recién aparecido su segundo poemario al que tituló *Trilce*, lo que sigue:

(2) JUAN FERRATE, *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1968, p.388.

(3) GALVANO DELLA VOLPE, *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1966, p.266.

El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy 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 dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!⁴.

Son palabras gravísimas, pero no expresivas de un sentir nuevo en él, ni, menos, expresión de una rabieta infantil ante el ostracismo con que fue recibido el poemario. Ya en 1918, en dos artículos enviados desde Lima a *La Reforma* de Trujillo, y en otro enviado a *La Semana*, también de Trujillo, había vertido muy parecidos criterios respecto a la creación poética.

He dicho que Vallejo es un taumaturgo del lenguaje. Añado que todo milagro es siempre fruto de la necesidad y de la fe. La inexpresividad de la lengua en determinados momentos, la ausencia —por inexistencia o por incomparabilidad— de la palabra, su incapacidad para saciar hasta bordes esperados y urgentes la necesidad de expresión que aqueja a Vallejo hacen saltar la chispa del neologismo genial.

Nadie ignora que, a nivel poético, los lexemas, considerados en el quehacer y producto del poeta en cuanto tal, son siempre denotativos, pero que, considerados en esa operación inversa que realiza el receptor activo del texto, a la que llamamos lectura, casi nunca lo son, aunque sí lo tienen que ser necesariamente en una cierta cual pequeña pero decisiva manera, como queda dicho de otra forma. El lector entiende los lexemas como lexemas connotativos cuyas referencias y relaciones quedan fijadas a objetos internos a ese ámbito lingüístico-poético-textual en el que los lexemas mismos viven, funcionan y existen, y al que llamamos poema. De este modo, y, según algunos, sólo de este modo, el poema mismo —la obra entera de un poeta— adquiere la capacidad obediencial de ser considerado, en cuanto obra de arte, como un todo o sistema suficientemente estructurado de sentido válido; y la obra entera, de igual modo.

Parecen cosas elementales. Y lo son. Pero no baladíes, en absoluto. Que el signo lingüístico es arbitrario nadie lo discute. Pero no raramente se olvida que esa arbitrariedad es tan sólo anterior a la institucionalización del pacto o consenso social sobre el *uso* del signo mismo. Con posterioridad a ese pacto o convenio y al *uso* consecuente, el signo pierde su carácter arbitrario porque las mallas del *uso*, exigido con carácter de primera necesidad por razones de entendimiento mutuo —o de comunicación, si se prefiere— que es el fin último de todo lenguaje, lo apresan de manera irrompible.

(4) JUAN ESPEJO ASTURRIZAGA, *César Vallejo. Itinerario del hombre*, Mejía Baca, Lima, 1965, p. 197.

Justamente por ser esto así, es posible y lícito al poeta, en su manipulación del lenguaje, asociar los signos en constelaciones connotativas –pero nunca radicalmente arbitrarias–, puestas en funcionamiento por un usuario determinado –el poeta mismo– y en un momento determinado. En este sentido, las connotaciones son reacciones emotivas, asimiladas en exclusiva por el poeta-usuario para su uso y consumo en un momento dado, preteriendo –al menos aparentemente– el carácter de comunicación que todo signo lleva anclado, por su misma razón de ser como *ser* lingüístico, en la denotación.

Como resulta evidente, esta operación sería imposible si los signos –palabras, lexemas, sintagmas...– no tuvieran una escala o baremo de referencia común. Esto quiere decir que las palabras son «valores» que se van constituyendo en/como tales por su integración en –por su pertenencia a– un sistema específico de valores que no es otro que el sistema lingüístico. Con lo cual recalamos en lo ya dicho, a saber, que la vida de las connotaciones es impensable sin la existencia previa de las denotaciones. De manera general, hay que afirmar, pues, que así como las connotaciones son explicitadas gracias al contexto del discurso concreto en el que se insertan, las denotaciones vienen concretadas por la existencia misma del sistema lingüístico en el que ya están integradas, pero también, de una peculiar y enriquecedora manera, por las connotaciones a las que hacen referencia obligada en cada fenómeno connotativo.

Es lógico que las denotaciones ocupen el primer plano y tengan su cupo más alto de uso en el lenguaje ordinario, coloquial, estandarizado o imitativo. Pero la fragmentación de la lengua y la repetición de determinados signos, por razones concretas y explicables en cada caso, hacen que las connotaciones salten a primer plano y adquieran un nivel más elevado de uso, con lo que el lenguaje connotativo adquiere un peculiar relieve y una especial preeminencia, quedando superado y desbordado el lenguaje denotativo. En cualquier caso, las connotaciones son personales, es decir, obedecen a intenciones o designios individuales de quien las crea. Y esto es de capital importancia en la poesía.

Pero ocurre que en un poema o en un conjunto unitario de poemas, en la poesía, no existe un sistema previo de connotaciones. A lo sumo, se podría afirmar que existe un embrión de sistema, basado en elementos extraños anexionables o amparados en fórmulas estereotipadas a las que solemos llamar tópicos. La llamada razón poética consiste precisamente en que la poesía misma –cada poema– va creando, sobre la marcha, su propio código, es decir, su léxico o diccionario y su gramática o sintaxis, utilizando el poeta para ello ejes, canales y campos léxico-semánticos denotativo-connotativos.

Sólo tras estas reflexiones elementales –insisto en su carácter de tales–pero metodológicamente imprescindibles, podemos entender, o empezar a entender a Vallejo en su labor poética: él crea su diccionario y su sintaxis, es decir, su personal código poético.

De todo lo cual se deriva una conclusión que, aunque precipitada y anticipada, a primera vista, en realidad no lo es tanto, por lo que debe ser tenida

en cuenta ya; ésta: no se puede hablar de sistema connotativo completo, plenamente integrado e integral, hasta el final del poema o del conjunto de poemas. ¿Por qué? Sencillamente, porque sólo al final se hace ponderativa y fácilmente operante toda la carga connotativa, al integrar y resumir en sí las connotaciones parciales, aisladas o en constelaciones relacionales. Pero, cabalmente, aquí es donde Vallejo se deja ver con/en toda su peculiar originalidad. Porque, ¿dónde está el final en Vallejo? Mi opinión es que, en la poesía de Vallejo, el *final* no se encuentra necesariamente en la última letra del último verso de ninguno de sus poemas, ni en el último verso de su último poemario. El «final» está, y puede, por tanto, ser encontrado, en cualquier punto de su poesía, ya que, haciendo un corte transversal sincrónico en cualquier punto de ella, aparecen, como capas superpuestas y concéntricas de un sólo tronco vivo, las connotaciones matriciales que hacen que esa poesía sea *su* poesía.

La conclusión definitiva presenta una especial gravedad. Es frecuente decir que las lecturas son innumerables, infinitas, múltiples; que no hay lectura que pueda arrogarse el título de única lectura válida, excluyendo a las demás; también, que no hay lectura que deba ser rechazada como inválida; etc. Aunque habría que matizar mucho estas afirmaciones, no es el momento para hacerlo. Tan sólo diré que si todo texto –y el poético más– es un texto abierto, en cuanto que se ofrece como una invitación permanente a la cooperación del lector, es, en cuanto tal texto, una obra cerrada que controla inexorablemente todo intento de actividad cooperativa lectora; en definitiva, el texto no tolera que se eche encima todo lo que tenga a bien echarle cualquier lector por bienintencionado que sea. El texto es, a un tiempo, oferta y control, entrega controlada.

Y aquí es donde radica una de las características más profundas del fenómeno poético: su ambigüedad. Digamos lo que digamos, el mundo íntimo del poeta –suponiendo que exista en cuanto tal mundo íntimo– es incomunicable por parte del poeta mismo e incognoscible en profundidad y en totalidad por parte del lector. La llamada comunicación entre creador y lector parece quedar así reducida a un simple tamiz o cedazo de sentimientos y emociones personales a través del cual el lector hace pasar la obra del creador. Pero yo creo que esto no es del todo exacto, ni mucho menos. Justamente, la incomunicabilidad del mundo del poeta estimula la potencia colaboradora-creadora del lector, urgiéndola a funcionar responsablemente en forma de lectura co-creadora del texto sobre el que opera. Y no se piense que un mecanismo urgido a funcionar de esta manera invalide el hecho, y la afirmación del hecho, de que las lecturas son ficciones de experiencia. No. Ese mecanismo lo que indica –si no es que también demuestra– es que las lecturas no son meras ficciones de experiencia. Indica –si no es que demuestra– que son bastante más. En efecto, el resultado último de la lectura personal es una obra nueva, aunque no totalmente nueva, y una obra distinta, aunque no totalmente distinta, de la que el escritor nos dejó. El análisis de los mecanismos por los que se rige este curioso proceso desbordan los límites de esta intervención mía. De

todos modos, no habrá que perder de vista que cuando se habla de lectura 'personal', operación 'personal', etc., se hace, de ordinario, una concesión, no siempre legitimada, a una cómoda actitud reductora que empobrece el sentido profundo, la actitud y la actividad de la persona al desconectar su 'yo' del obligado punto de referencia por relación al cual adquiere sentido: el 'nosotros', es decir, la comunidad, la única entidad con capacidad suficiente para dictaminar respecto al lenguaje y al *uso* del lenguaje en cada caso concreto. Idea fundamental esta, no siempre correctamente entendida, ya que, tal vez, sea en ella donde reside la única fuerza capaz de decir y decidir qué textos son literarios y cuáles no.

Completaré estas reflexiones con dos pinceladas que contribuyan a no dramatizar una situación que tan a gusto parece prestarse al dramatismo, por lo menos al dramatismo teórico.

La primera es una cita textual de Umberto Eco; escribió ya hace más de veinte años: «La expresión es un puro montón de términos convencionales que requieren, para ser comprendidos, una colaboración por mi parte, y exigen precisamente que yo haga converger sobre cada término una serie de experiencias pasadas que me permiten aclarar la experiencia en acto»^{4bis}. Como se ve –y no debemos olvidarlo–, este y no otro parece ser el camino de la comprensión que, en literatura, es siempre experimentar y sentir textualmente una presencia –en nuestro caso, la de Vallejo–; es decir, no se trata tan sólo de sensibilizar y movilizar vetas físico-psíquicas en el lector por medio o a través de ejes, canales y campos semánticos denotativo-connotativos, sino también de que el acercamiento al poeta-escritor se produzca en un ambiente lo más gratificante posible, justamente en ese ambiente 'sensacional' al que llamamos placer estético.

Es aquí donde se nos ofrece nítidamente delineada la segunda y última pincelada, ésa que Levi-Strauss formuló, ya hace también bastantes años, así: «La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre y, por tanto, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento»⁵.

1.2 Con estos presupuestos –a falta de algunas nociones descriptivo-informativas que no creo necesario explicitar, por saberlas sobradamente conocidas por todos los amantes de Vallejo–, estamos en condiciones de acercarnos, siempre cautelosamente, a la puerta del misterio de la poesía vallejiána y de llamar a ella con esas tímidas garantías que en estos menesteres se nos dan; una, por lo menos una, pienso que sí es segura; ésta: que no nos estamos equivocando de puerta. Lo que no es poco, a fe.

Casi la totalidad de cuantos han investigado la poesía del Cholo han creído encontrar la clave de su misterio en la 'antítesis', más o menos rígida, entre dos elementos, descubiertos en un determinado campo simbólico, acotado

(4 bis) UMBERTO ECO, *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965, p.65.

(5) C. LEVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, F.C.E., México, 1964, p.48.

de forma pesonal por cada uno y, por ello, nunca coincidente con el campo acotado por los demás.

Respetando, como es norma de elemental educación, y más cuando nadie ignora que el terreno de la literatura, y el de la poesía de modo especialísimo, es peligrosamente resbaladizo y de sorpresas nunca previstas, respetando, digo, las opiniones ajenas, me creo con derecho a discrepar, sin pretender con ello superar a nadie en saberes ni en amores vallejianos. Personalmente, pienso que, justamente por ser la 'antítesis' algo de uso tan repetido, abundante y claro, no puede tener —no tiene— el carácter de clave. Además —y es cosa que olvidan, o no quieren ver los vallejianistas—, la 'antítesis' vallejiana es siempre un módulo que enseña dos caras, pero que deja escondida una tercera cara, o elemento, que debe ser buscada y desmascarada para que la antítesis misma funcione como tal. Dicho de otro modo: la poesía de Vallejo funciona por tríadas significativas, no por oposiciones bipolares. Lo he demostrado ya, y no voy a repetirme aquí. Aquí y ahora, tengo que ir ya al núcleo de mi exposición que, como es lógico, no puede olvidar esta matización, esencial, según yo creo, para que el acercamiento a Vallejo esté justificado de manera lógica; lógica para mí, evidentemente.

Pues bien. Mi opinión —o, si se prefiere— mi hipótesis de trabajo; eso fue, eso fue en su momento, aunque para mí ha dejado ya de ser hipótesis para convertirse en opinión convencida y, por tanto, formulable—, mi opinión se basa en algo que está tan a la vista, tan a ras de suelo en el campo poético vallejiano, tan a ras de tierra, que eso es, a mi juicio, lo que ha impedido que se repare en su existencia. Se enuncia en muy pocas palabras. Así.

La clave que me abrió el secreto de la poesía de Vallejo es la palabra *trilce*. Esta palabra, en efecto, encierra, engloba y asimila, transformándolas, las denotaciones *triste* y *dulce*, las cuales, a su vez, se constituyen en ejes, canales o campos semánticos de la obra poética entera. Hasta aquí, el fenómeno no tiene nada de particular y, consiguientemente, mi opinión sería de una endeblez manifiesta si se redujera a la constatación del fenómeno. Pero ocurre que los dos ejes-canales no deben ser tomados por separado, independientes el uno del otro. No. Deben ser tomados como la sola unidad que constituyen y en la que se constituyen, es decir, en el tronco único y dialéctico que de su entrelazamiento surge: *trilce*. Dialéctico, digo, porque el proceso dinámico de ser en sí y de actuar (funcionalmente) en la obra es un proceso de curiosa ambigüedad, de contrario pero complementario equilibrio de fuerzas, en lo que respecta a la neta prevalencia semántica (y funcional) de uno de los elementos sobre el otro. Esa prevalencia no existe. Por tanto: ni *triste* ni *dulce*, sino *trilce*. En términos hegelianos, el fenómeno podría ser formulado así: *trilce* es una síntesis, nacida de la existencia simultánea y dialéctica de una tesis —*triste*— y de una antítesis —*dulce*—. Así es cómo la permanente oposición vallejiana de contrarios o 'antítesis' queda desbordada, tomando la forma y contenido de *trilcedumbre*.

Es claro que tengo que exponer a ustedes obligatoriamente las razones que me han llevado a esta conclusión, fundamental para mí, y fundamental, a mi

juicio, para entender de manera compacta y críticamente sólida toda la poesía de Vallejo. Pero quiero fijar aquí, en el centro geométrico de mi intervención, las ventajas objetivas de esta interpretación mía, cantar –si se quiere– sus excelencias. Quedarán así puestas de relieve por la dignidad que merecen por sí mismas, no porque se la atribuya yo. Yo lo que hago es, simplemente, reconocerlas.

La clave es de tal eficacia, que explica la poesía de Vallejo de manera total y estructurada, tanto a nivel lingüístico como a nivel poético. A nivel lingüístico, dándonos la solución de la mecánica de formación de palabras que, a primera vista, parecen extrañas; a nivel poético, dando razón de ese elemento principal que entraña esta poesía, el tiempo. Explica también el proceso vital de Vallejo. Explica esa nota, caballo de batalla de vallejianistas, que es la peruanidad o no peruanidad de su poesía. Resuelve el problema del poeta-hombre, dándonos una palabra inequívoca para catalogar a Vallejo temperamental y espiritualmente: era un *trilce*, porque su manera vital de ser era la *trilcedumbre*. Explica satisfactoriamente el problema de sentimiento e inteligencia en esa poesía y la distinción clara de cuál de estos dos elementos tiene (si es que la tiene) la preeminencia (no olvidar que hay autores que califican a Vallejo como poeta de muy corto número de ideas, como poeta sensitivo, etc.). Da una razón convincente de la categoría temporal usada por Vallejo, es decir, del concepto que Vallejo tiene del tiempo, de la temporalidad, que no es, como se ha afirmado, un «tiempo mortuorio», sino, y precisamente, un tiempo dinámico pero en marcha inversa a la de las agujas del reloj. En efecto, desde el presente –que es *triste*–, el pasado es contemplado como *dulce*, y el futuro como *trilce* (porque en él juegan dialécticamente los dos elementos, en una lucha entre la realidad y la utopía). Explica, integrándola, la característica dialéctica vallejana de opuestos, y lo hace de manera típica y eminente, pues es en sí misma un opuesto. Abarca toda la gama de contenidos operantes en parejas de oposición dialéctica, tal como ha sido estudiada por Meo Zilio, por ejemplo, así como todos los contenidos afectivos. Es un signo claro del maniqueísmo de la obra poética de Vallejo, y al mismo tiempo es signo claro de una tensión capaz de superar y triturar ese maniqueísmo. Da, en fin, una visión total de Vallejo, ya que la *trilcedumbre* no es característica exclusiva del libro que lleva por título *Trilce*, sino que se encuentra ya en *Los heraldos negros* y pasa a las obras posteriores. Es, además, una representación del proceso de maduración de César Vallejo hombre-poeta, o poeta-hombre, e integra todas las interpretaciones dadas hasta ahora centrándolas en su sentido justo; así, por ejemplo, la interpretación ya clásica del «dolor» como médula de la poesía de Vallejo, la del «contraste» como recurso estilístico central, etc., etc.: las coloca en el sitio fijo donde el progreso del dolor, del contraste, etc., adquieren el sentido de una progresión regresiva, o de una regresión progresiva, a base de constelaciones connotativas y semánticas ⁶.

(6) Cfr. FRANCISCO MARTINEZ GARCIA, *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*, ed. cit., p.282.

2. POR EL CAMINO DE TRILCE

2.1 Y ahora, sí. Ahora daré cuenta ante ustedes –de manera necesariamente breve– de las razones que me forzaron, amorosa pero inexorablemente, a tamaña conclusión.

Toda lectura es una aventura imprevisible e irrepetible, en cuanto proceso y en cuanto meta. La lectura de Vallejo bordea de forma tan apretada los límites de la imprevisibilidad y de la irrepetibilidad que se constituye en una aventura única e inolvidable. Y, como tal, pervive en cualquier –en todo– osado, enamorado o no, que intente vivirla. Yo lo he intentado y vivido.

Mi argumentación, aunque múltiple y compleja en sus implicaciones, es de una descarnada y descarada sencillez en su enunciado o formulación.

Arranca –como vengo pedagógicamente repitiendo– del neologismo *trilce*, empleado por Vallejo como título de su segundo libro de poemas –publicado en 1922–, una vez desechados por él otros cuatro títulos en los que sucesivamente pensó –*Solo de aceros*, *Féretros*, *Scherzando* y *Cráneos de bronce*–, y una vez apeado Vallejo por sus amigos de una crisis de megalomanía que le llevó a querer llamarse César Perú –nombre y apellido con el páginas del libro, páginas que hubo que retirar y sustituir por otras en las que el Cholo aparecía ya a tamaño natural con el nombre y apellido de César Vallejo–.

¿Por qué el título *Trilce*? ¿Qué significa etimológicamente?

Ernesto More ha escrito: «Cuando lanzó su *Trilce* buscaron en los léxicos profusos la significativa palabreja. Recorrieron la poética abstrusa de sus páginas... ¡Y sintieron terror de vivir lado a lado con aquel hombre tétrico»⁷.

Para el Dr. Raúl Porras Barrenechea, que preparó con Georgette la primera edición (póstuma) de *Poemas humanos*, «trilce» es una palabra «inexplicable y humorística»⁸. José María Valverde piensa que es «título arbitrario, *pour épater*, o porque costaba tres soles el ejemplar»⁹. En la misma línea, Elsa Villanueva afirma: «*Trilce*, cuyo título desconcertante se cuenta que derivó de su precio: S/.3.00»¹⁰. Llamo la atención sobre el «se cuenta». André Coyné, sin duda uno de los más detenidos conocedores de Vallejo, en un artículo publicado en Lima en 1951, escribió: «...el título de la obra, neologismo numérico, se debe a una inspiración fortuita. Vallejo un día en la imprenta declarando solemnemente: 'En tres soles se va a vender, entonces se le va a poner Trilce'»¹¹. En uno de los libros que dedicó a Vallejo, en 1968,

(7) ERNESTO MORE, *Vallejo en la encrucijada del drama peruano*, Bendezu, Lima, 1968, p.114.

(8) RAUL PORRAS BARRENECHEA, en Nota bio-bibliográfica a *Poemas humanos (1923-1938)*, Les éditions des Presses modernes, Paris, 1939, p.156.

(9) JOSE MARIA VALVERDE, *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, Madrid, 1958, p.26.

(10) ELSA VILLANUEVA, *La poesía de César Vallejo*, Compañía de Publicaciones y Publicidad, Lima, 1951.

(11) ANDRE COYNE, «César Vallejo, hombre y poeta», en *Letras de la Facultad de Letras de la UNMSM*, Lima, 1.º y 2.º trimestre, 1951, p.76.

Coyné sigue fiel a su idea; escribió en él: «...acertó a inventar, en un relámpago de inspiración, el vocablo que cubriría el libro: el libro iba a costar tres libras (la libra peruana equivale a diez soles), luego tres, tres, tres,... tresss, triss, triesss, tril, trilsss, entonces se llamaría *trilce*»¹². Personalmente, estoy persuadido de que Vallejo no conoció nunca lo que es improvisación ni inspiración gratuita, como lo prueban irrefutablemente los originales que se conservan de sus poemas; además, si el libro iba a costar tres libras, y la libra equivalía a diez soles, el precio sería treinta soles, no tres. De la misma opinión numérica son César A. Angeles Caballero¹³, Juan Espejo Asturrizaga¹⁴, Roberto Paoli¹⁵, Magnus Enzensberger¹⁶ y Juan Larrea, que escribió: «Así como de *duple* se pasa a *triple*, de dúo a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió oportuno pasar verbalmente de *dulce* a *trilce*»¹⁷. Sus palabras encierran algunas inexactitudes técnicas: ante todo, de *duple* no se pasa a *triple*, sino que el fenómeno es justamente inverso; en efecto, la filología y el uso de las palabras en la historia del español enseñan que de *triplo* deriva *triple* (forma culta que se usó, y se usa aún, en lugar del resultado normal *treble*), y que, por influencia de *triple*, *duplu*, que debía dar como resultado normal *doplo*, dio *doble* (forma también culta, como se ve); con lo que cae por tierra la argumentación de Larrea. Otros estudiosos y autores de manuales de historias de la literatura orillan el problema de forma expeditiva. No me detengo en su consideración.

En resumen: las opiniones acerca del origen y significado del neologismo *trilce* se reducen a lo siguiente: para unos, es vocablo arbitrario, desconcertante, inexplicable, sin contenido objetivo preciso, tal vez humorístico; para otros, la inmensa mayoría, tiene relación numérica con el valor pecuniario del libro en su venta al público; pero todos, o casi todos, reconocen, expresa o tácitamente, que el título es hondamente vallejiano –sin duda por su hermetismo–, y para Yurkievich, en concreto, es palabra «tintineante, sonora, eufónica»¹⁸.

Nos falta conocer la opinión de Vallejo, si es que alguna vez la dio, aparte de la ya aludida –que se basa en la costumbre, cierta, que él tenía de repetir incansablemente una palabra hasta desguazarla, vaciándola de forma y contenido–. Por fortuna, tenemos un testimonio suyo directo y conservado. En *Heraldo de Madrid* (27 de enero de 1931) apareció una entrevista que hizo al «Cholo» el periodista César González Ruano. Hablando del poemario *Trilce*,

(12) ANDRE COYNE, *César Vallejo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p.127.

(13) CESAR A. ANGELES CABALLERO, *César Vallejo. Su obra*, Minerva, Lima, 1964, p.107.

(14) JUAN ESPEJO ASTURRIZAGA, *op. cit.*, p.109.

(15) ROBERTO PAOLI, *Poesie di César Vallejo*, Lerici, Milano, 1964, p.LXXXII.

(16) MAGNUS ENZENSBERGER, «Vallejo, víctima de sus presentimientos», en *Homenaje internacional a César Vallejo*, «Visión del Perú», 4 (julio, 1969), p.133.

(17) JUAN LARREA, *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, Universidad Nacional, Córdoba (R. Argentina), 1958, p.33.

(18) SAUL YURKIEVICH, *Los fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral Editores, Barcelona, 1971, p.23.

el periodista pregunta al poeta: «¿Quiere usted decirme por qué se llama su libro *Trilce*? ¿Qué quiere decir *Trilce*?». Y el poeta contesta al periodista: «¡Ah!... Pues *Trilce* no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces lo inventé: *Trilce*. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *Trilce*»¹⁹.

2.2 Cuestión cerrada, cuestión resuelta, dirá alguien. Y yo digo: todo lo contrario, cuestión abierta, cuestión pendiente. Hay, pues, que buscar la respuesta. Pero hay que hacerlo ateniéndose a las reglas de la crítica textual que enseñan perentoriamente que todo lo que un texto dice en el texto está, y que en el texto mismo, y no fuera, es donde hay que buscarlo.

Aceptando esta regla, yo me he permitido, y me sigo permitiendo, dejar a un lado —aunque las respeto— todas las opiniones extratextuales, para fijarme exclusivamente en el texto, indagar en él —no fuera— y, tras análisis muy detenidos y laboriosos, llegar a una conclusión que, justamente por ser textual —y por ser la mía—, creo la más convincente para mí. Y como tal la expongo. Aduciendo mis razones, siempre objetivas, es decir, textuales. A ellas me voy a referir ahora.

Así pues, mi opinión es que *Trilce* es un ensamblaje de *triste* y *dulce*, realizado mecánicamente así: *Triste* + *dulce* = *Trilce*.

Mi razonamiento sigue una línea o trayectoria metodológicamente muy simple. Esta:

1) A nivel puramente lingüístico, *Trilce* es un neologismo vallejiano, fruto de una técnica usada de un modo peculiar por él en su quehacer poético, detalle en el que sigue a otros poetas modernistas, en especial a Rubén Darío y a Herrera y Reissig, pero dotando a esa técnica de una categoría o toque tan personal que la hace parecer, y ser, nueva e inconfundible.

Que Vallejo empezó a escribir su obra a la sombra del Modernismo nadie lo pone en duda. Que Herrera y Reissig tuvo una notoria influencia sobre él es un hecho tan llamativo que basta leer *Los heraldos negros* para constatar que hay versos del Cholo que tienen antecedentes, precisos y paralelos, en la obra de Herrera. Pero hay un detalle significativo; éste: Herrera inventa palabras cuando cree que le son necesarias o convenientes para una mayor expresividad o belleza poéticas, reduciéndose los neologismos, en general, a palabras onomatopéyicas o resultantes de la simple sutura o adición de dos palabras ya existentes, sin preocuparse el poeta de si sus significados de base quedan relacionados entre sí por igualdad, semejanza, paralelismo o contraste, preocupación que sí había tenido Rubén Darío de manera relativamente abundante.

Vallejo empleó la misma técnica siempre que lo creyó oportuno, pero extendiendo su radio de acción a zonas más comprometidas del lenguaje, llegando incluso a hacer, por ejemplo, que un adverbio quedara —quede— con-

(19) CESAR GONZALEZ RUANO, «Los americanos en París. El poeta César Vallejo en Madrid. *Trilce*, el libro para el que hizo falta inventar la palabra de su título», en *Heraldo de Madrid*, 27 de enero de 1931.

vertido en verbo: «todaviiza». Con esto quiero decir que los neologismos vallejanos son hijos de un maridaje, consciente por parte del poeta, de dos palabras, simples en principio, pero unidas entre sí por los lazos de una fuerte tensión dialéctica, es decir, son neologismos creados sobre el modelo o módulo técnico de *trilce*, tal como queda descrito. Los ejemplos son frecuentísimos, y su enumeración no cabe en los límites de esta ponencia.

2) A nivel poético, la cuestión debe ser considerada a la luz del lenguaje denotativo y a la del lenguaje connotativo.

Denotativamente, el vocablo *triste* —con sus variantes morfológicas— aparece 15 veces en los Primeros poemas, 19 en *Los heraldos negros*, 9 en *Trilce*, 7 en *Poemas en prosa*, 17 en *Poemas humanos*, y una en *España, aparta de mí este cáliz*. Por su parte, *dulce* —y sus variantes— aparece 5 veces en los Primeros poemas, 22 en *Los heraldos negros*, 11 en *Trilce*, 8 en *Poemas humanos*, y una en *España, aparta de mí este cáliz*.

Para analizar el nivel connotativo sería preciso examinar —y ya lo he hecho detenidamente en otro lugar— los contextos particulares en los que aparecen cada una de las denotaciones elencadas y ver con qué sintagma o lexema establecen cada una de ellas esa relación de tensión dialéctica que tiene que caracterizarlas para que puedan entrar legítimamente en el esquema trícico. De ese estudio analítico obtendríamos unas constelaciones estructurales primero, y, después, la constelación total que da sentido a la obra poética entera de Vallejo.

Tarea imposible para el tiempo del que razonablemente dispongo, expondré a ustedes una visión esquematizada que, para lo que aquí pretendo, será suficiente.

Recordando que en la poesía de Vallejo el final puede encontrarse en cualquier sitio —en algunos sitios, evidentemente, con mayor productividad crítica que en otros—, confesaré a ustedes que a mí, concretamente, ese final se me manifestó con particular intensidad en el poema «Setiembre» de *Los heraldos negros*. En él creí oír los latidos embrionarios de la *trilcedumbre*. La atenta escucha de esos latidos me confirmó que no me había equivocado. Leamos «Setiembre». Así canta en él Vallejo:

Aquella noche de setiembre, fuiste
tan buena para mí... hasta dolerme!
Yo no sé lo demás; y para eso,
no debiste ser buena, no debiste.

Aquella noche sollozaste al verme
hermético y tirano, enfermo y triste.
Yo no sé lo demás... y para eso,
yo no sé por qué fui triste... tan triste!

Sólo esa noche de setiembre dulce,
tuve a tus ojos de Magdala, toda
la distancia de Dios... y te fui dulce!

Y también fue una tarde de setiembre
cuando sembré en tus brasas, desde un auto,
los charcos de esta noche de diciembre.

Como se advierte, hay una circunstancia temporal, un 'tú' y un 'yo'. Cada uno de estos apartados expresivo-narrativo-poéticos tienen vida, y actúan, en los dos ejes, canales o campos léxico-semánticos de *triste* y *dulce*, dialécticamente unidos. La circunstancia se nos presenta con la máxima tensión de *tristeza-dulzura*, ya que supone históricamente el momento crítico de los amores del poeta con Mirtho (Zoila Rosa Cuadra); se llega incluso a calificar como *dulce* la circunstancia misma. El 'tú' actúa también en los dos ejes o canales paradigmáticos: *dulce* («buena», «ser tan buena», «a tus ojos de Magdalena») y *triste* («sollozaste»). Y de manera idéntica actúa el 'yo': *triste* («fui triste», «tan triste», «toda la distancia de Dios») y *dulce* («te fui dulce»).

Las conexiones internas del poema son más numerosas y trepan a otros niveles. Pero no se trata de hacer aquí un comentario de este poema. Me interesa tan sólo hacer ver que la matriz *trilce* (*triste* + *dulce*) es indiscutible, y que se constituye en un punto de partida que integra, por medio de conexiones textuales, las connotaciones más importantes que, en *Los heraldos negros*, están implicadas en el eje o canal de *triste* y en el eje o canal de *dulce*.

Los ejes funcionan por un sistema de referencias cuyos puntos más activos –connotaciones– son éstos:

Eje-canal de *triste*. Connotación «dolor», connotación «duda», connotación «hermetismo», connotación «tiranía», connotación «tristeza», connotación «pecado», connotación «enfermedad». Todas las connotaciones tienen, como resulta claro, un carácter negativo. En el momento de efectuar la verificación del esquema trilce en otros poemarios, me di cuenta de que existen otras connotaciones que no tienen su arranque directo en «Setiembre», pero que lo tienen en otros poemas. Lo cual, lejos de invalidar el análisis, lo revalida confirmando que el punto final –y, en consecuencia, el inicial– no tiene localización fija e inmutable, y que hay unas localizaciones estructuralmente más productivas que otras: la menor o mayor importancia que éstas tengan en la constelación general dependen del poema que se escoja como rampa de lanzamiento; se trata, evidentemente, de una cuestión de perspectiva dentro del relativismo de la visión. Pues bien, algunas de esas otras connotaciones de *triste* son: «abandono», «partir», «indio», «orfandad», «frustración», «ausencia», «lejanía», «ingratitude», «olvido», «morir»..., cada una con su órbita de connotaciones menores.

Eje-canal de *dulce*. Connotación «bondad», connotación «arrepentimiento», connotación «amor». Todas tienen carácter positivo. Y existen también aquí, como en el eje-canal de *triste*, otras connotaciones de *dulce* que no arrancan directamente del poema «Setiembre», pero que tienen conexión con él; tales son las connotaciones: «hogar», «alegría», «poesía» y «sueño», con sus constelaciones correspondientes.

Estos son, escuálidamente expuestos, los dos ejes connotativos que, par-

tiendo de *triste* y de *dulce*, nos colocan delante la constelación total del cielo poético vallejiano en *Los heraldos negros*. Y ello, de manera automática, porque toda la operación analítica consiste en una simple transitividad. Sacado un primer hilo, en el poema «Setiembre», todo es rigurosamente lógico y cada nuevo hilo es, a su vez, principio y pista para descubrir otro y para tirar de él, y así sucesivamente.

Tengo que insistir en un detalle que considero esencial. Las dos connotaciones –*triste* y *dulce*– se dan simultáneamente, es decir, de manera tensional, ensamblada, interpenetrada, dialéctica. Esta simultaneidad es la que hace que ambas connotaciones se conviertan en una, es decir, que los dos ejes-canales, arrastrando cada uno la riqueza acumulada que le es propia, convergen en uno solo que recibe toda la información o carga semántica y se convierte en la gran connotación, única, total y totalizadora de *Los heraldos negros*: la *trilcedumbre*.

Llegados a este punto, la pregunta surge espontáneamente, tanto más cuanto que –ustedes lo han notado– parece que mi exposición se ha convertido en una paradoja, puesto que estoy hablando de *trilcedumbre* en *Los heraldos negros*. La pregunta, entonces, es ésta: ¿Es válido este análisis, es válida esta hipótesis de trabajo, es válida, en última instancia, esta interpretación para las demás obras poéticas de Vallejo? Yo respondo de inmediato: sí. Para *Trilce*, basta recordar lo ya dicho. De modo que, curiosamente, *trilce*, al tiempo que se convierte en matriz o paradigma, funciona como prueba de la validez trílca de su aplicación a *Los heraldos negros*, que es donde nace, con lo que ambos poemarios están más cerca de lo que, superficialmente, se pudiera pensar. En cuanto a los tres poemarios restantes, la objetividad es tan palmaria que no necesito alargarme en un intento de convencer a ustedes de algo de lo que ya están convencidos.

Me permito añadir que la singularidad de la clave trílca se afianza, confirmándose en eficacia, por cuanto funciona también en la obra en prosa de Vallejo, tanto en la narrativa como en la periodística, y de un modo peculiar en su epistolario.

3. CONCLUSION

Voy a terminar. Y lo voy a hacer con tres apostillas muy concretas. Son éstas:

1.^o) Sobre la tristeza como modo personal de ser, de vivir, y de comportarse Vallejo, han hablado todos los vallejianistas. No puede ser de otro modo. Yo mismo he escrito sobre esa tristeza en cuanto «cuadro clínico». Vallejo descubrió su vocación de poeta el día que descubrió vitalmente la tristeza, *su* tristeza. Todos hemos leído el justamente célebre testimonio de Ciro Alegría al respecto²⁰. Los biógrafos, estudiosos y comentaristas han seguido hacien-

(20) CIRO ALEGRIA, «El César Vallejo que yo conocí», en *Letras Peruanas*, 8, Lima (octubre, 1952).

do referencia a ella. Pues bien, esas referencias cobran una perspectiva nueva y una profundidad insospechada desde la óptica de la *trilcedumbre*. Y, de hecho, aunque sin formularlo tan explícitamente como lo estoy haciendo yo hoy aquí, casi todos manejan de modo eficaz, aunque elíptico, el esquema trilcico. Meo Zilio, por ejemplo, hace hincapié en la «ternura» y la relaciona con la «madre», con el «hambre», con la «humildad» y con la *afectuosa tristeza* de la manera de ser del Cholo. Roberto Paoli afirma que el acento más peculiar de Vallejo es el de la *tristeza*. Paseyro llega a decir de la poesía de Vallejo que es «la poesía más española, más ferviente y, por ello, la más *triste* de nuestro tiempo». Valdelomar le llamaba «un gran artista, un hombre sincero y bueno, un niño lleno de dolor y de *tristeza*, de sombra y de esperanza». El poeta español Carlos Sahagún le llama «un violín *triste* y peruano». Etc., etc. Díganme ustedes si cada una de estas hermosas frases no es una formulación de la *trilcedumbre*.

Quiero advertir, sin embargo, que no estoy aquí defendiendo una interpretación psicológica de la obra de Vallejo. Ni la rechazo ni la acepto. No la trato. Simplemente, porque mi exposición no se ha centrado en la averiguación de la psicología de Vallejo a partir de sus textos, ni de deducir la producción concreta de los textos a partir de un temperamento personal caracterizado psicológicamente de una forma determinada. Lo que sí afirmo es que la *trilcedumbre* da una visión de conjunto más completa y más plenamente fiable de la personalidad del «Cholo», visión que, por otra parte, es coincidente con la que tuvieron y dieron personas que le conocieron bien y le trataron. Vallejo era, sin duda, un *trilce*.

Advierto, de igual modo, que no he intentado, ni por asomo, una interpretación sociológica, en el sentido en que la estudian las críticas miméticas, es decir, aquellas que tratan de dilucidar la posición ideológica teórica del escritor, y su compromiso práctico consiguiente, en cuanto deducibles de sus textos, o inductores de esos textos. Otros seguramente lo harán en este Simposio. Pero sí afirmo que la *trilcedumbre*, en su dialéctica *triste-dulce*, atrapa inexcusablemente al hombre concreto César Vallejo, dejando al descubierto la bien conocida dificultad de encajarlo en una ideología concreta, y lo molesta que su postura —justamente porque era una postura *trilce*— resultaba para sus mismos compañeros de ‘causa’ y de partido: no entendían que Vallejo era, también en esto, un *trilce*.

2.º) En mi análisis *trilcico* no he tratado en momento alguno de insinuar una línea dogmática que pretenda decir «esto es así y no puede ser de otra manera». He tratado, confesando de entrada mi vallejiano fervor apostólico, de indicar más bien «por qué esto es así». De este modo, cada paso adelante en mi razonamiento objetivo ha supuesto —supone— una conexión, la mayoría de las veces de equivalencia semántica, con lo anterior, y una preparación para lo que había de seguir. Dicho de otro modo, he procurado que mis afirmaciones sean especificadas, como se dice en el argot técnico de la crítica. De ahí que el razonamiento entero tenga, a mi modo de ver, categoría de malla, trenzado o retícula, formada por los hilos que yo creo fundamentales en la

obra de Vallejo, pero, eso sí, apresados y anudados –tejidos– desde un punto de vista lingüístico, objetivo, textual.

3.º) ¿Que la poesía de Vallejo puede ser calificada de *deprimida* porque su síntoma más acentuado es el de la tristeza? No sería ésta, a mi modo de ver, una conclusión exacta. La poesía de Vallejo no es triste: es *trilce* (triste + dulce): poesía deprimida en trance de levantarse y poesía levantada en trance de caer en depresión; es decir, poesía eminentemente dialéctica.

Me parece de interés sumo, a este respecto, reactualizar una idea, expuesta tal vez de manera un tanto fugaz; ésta: las parejas de palabras significativas, tan abundantes en la obra de Vallejo, suponen siempre un tercer elemento que les sirve de centro y da espesor a su contenido semántico. Si en la pareja *triste - dulce* quisiéramos encontrar ese tercer elemento, básico en su obra entendida en totalidad, tendríamos que pensar en el elemento *hombre*; de modo que la tríada significativa que explica y da cuenta del campo entero de la poética vallejana es, según lo entiendo yo, ésta: *triste-HOMBRE-dulce*, siendo *hombre*, como digo, el centro que atrae y repele al mismo tiempo los contenidos semánticos de los dos extremos, considerados en una visión dinámicamente dialéctica.

En un terreno puramente operativo, esta apostilla nos llevaría, entre otras conclusiones, a entender la manera poética de hacer de Vallejo como un deseo de empezar siempre de cero, marginando estéticas anteriores; pero sin caer en el *-ismo*, con lo que, paradójicamente, se estaría acercando a lo que de más primitivo ha tenido siempre el arte: la libertad.

Y si se piensa que del Romanticismo acá el arte ha conocido y practicado una libertad cada día más radicalizada y consciente, se puede entender por qué la figura de Vallejo tiene esa personalidad característica que hace que su poesía pueda figurar, simultáneamente, y con toda justicia, entre las manifestaciones más primitivas del arte y entre sus audacias más recientes. También en este aspecto fundamental, Vallejo es en la historia de la poesía universal, un poeta *trilce*.

ABSTRACT

Shorey fiction... of the club... literary... 19th century... when the development of the genre has followed... such as... in... papers... have...

However... have... not... been... set... as... because... some... you... are... of... the... genre... definition... and... the... diversity... in... methodology...