

**“SÓLO TÚ ERES PURO”: EL ABSURDO Y LOS PRINCIPIOS DEL ARTE
POÉTICA EN *TRILCE* (1922) DE CÉSAR VALLEJO**

**“SÓLO TÚ ERES PURO”: THE ABSURD AND THE PRINCIPLES OF POETIC
ART IN *TRILCE* (1922) BY CÉSAR VALLEJO**

Miguel Ángel Carhuaricra Anco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
miguel.carhuaricra20@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-3819-8350>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.160>

Fecha de recepción: 01.01.23 | Fecha de aceptación: 30.04.2023

RESUMEN

El presente artículo explora los principios del arte poética expuestas en *Trilce* de César Vallejo. La idea que guía este estudio es que, en los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII”, las imágenes poéticas muestran la relevancia del absurdo en la expresión de la poética vallejana. Para tal propósito, primero, resaltamos las intuiciones estéticas de los primeros lectores del poemario y realizamos un balance de los asedios críticos enfocados en el estudio del absurdo; luego, desde la propuesta de Rafael Lapesa y Gaston Bachelard, analizamos e interpretamos las imágenes poéticas en los poemas mencionados; finalmente, se reflexiona sobre la relación entre imagen poética, absurdo y creación poética para la comprensión de la poética trléica.

PALABRAS CLAVE: *Trilce*, imagen poética, sujeto poético, absurdo, arte poética.

ABSTRACT

This article explores the principles of poetic art exposed by César Vallejo’s *Trilce*. The idea that guides this study is that, in the poems “XIV”, “XLV” and “LXXIII”, the poetic images show the relevance of the absurd in the expression of Vallejian poetics. For this purpose, first, we highlight the aesthetic intuitions of the first readers of the collection of poems and we make a balance of the critical sieges focused on the study of the absurd; then, from the proposal of Rafael Lapesa and Gaston Bachelard, we analyze and interpret the poetic images in the mentioned poems; Finally, it reflects on the relationship between the poetic image, the absurd and poetic creation for the understanding of Trilcic poetics.

KEYWORDS: *Trilce*, poetic image, poetic subject, absurd, poetic art.

1. INCISIONES ESTÉTICAS A LAS LECTURAS INICIALES DE *TRILCE*

La presencia de *Trilce* en el escenario literario generó valoraciones diversas en el círculo intelectual de la época. Las primeras lecturas destacan la insularidad del poemario, el hermetismo de sus poemas y la potencia emotiva y sugerente de sus versos. Al mismo tiempo, estas iniciales apreciaciones registran intuiciones estéticas afines al momento de enunciación, las cuales nos permiten delinear aspectos de la poética trílca. Por ello, revisaremos las recensiones literarias del periodo 1922-1930, etapa enmarcada por los prólogos de Antenor Orrego y José Bergamín, y advertiremos las ideas concebidas sobre la poesía en el segundo poemario de César Vallejo.

Antenor Orrego (1922), en sus “Palabras prologales” a *Trilce*, observó agudamente la estela estético-poética del poemario y lo concibió como “una superación estética en la gestamental de América” (p. III). Esta apreciación se debe a que, en su parecer, Vallejo “busca el secreto de la vida en sí misma [...] [y] quiere dar una versión más directa, más caliente y cercana de la vida” (pp. IV-V). En este planteamiento, se oye un principio de la poética trílca notado por Orrego: la poesía “indaga” los aspectos ocultos de la vida real y el poeta los revela con intensidad emocional y altura escritural. Por tal motivo, concluye otorgándole al creador de poemas una función con claras reminiscencias románticas: “El poeta asume entonces su máximo rol de humanidad, lo que equivale a su más alto rol de expresión, lo que equivale, a su vez, a su máximo rol estético” (pp. VI-VII).

Para Orrego, toda expresión estética presenta “un ritmo secreto de entrañada interioridad, un hálito latente que no está en la literalidad de la expresión, una ánima ingravida y eterizada que no está en las partes sino en el conjunto” (p. VIII). Precisa que, cuando el arte y el artista superan los planos de expresión, entonces se “da” el ritmo y, además, nos aclara que “este ritmo no lo crea el artista, es una cosa dada ya, que sólo reclama ser descubierta” (p. IX). De esta teorización, se puede esbozar un segundo principio de la poética de *Trilce*: la poesía descubre y transmite un ritmo vital de los seres vivos y de las cosas, que siempre están ahí a la espera de su instante de infinito. A partir de ello, Orrego afirma: “la más grande función del artista: descubrir el ritmo, y por medio de su arte,

expresarlo. El artista no es sino un simple vehículo o conductor [...]. Los ritmos de las cosas están esperando, desde toda eternidad, un revelador” (p. IX).

Orrego advierte que es “tiempo” de leer *Trilce* debido a que comunica muchos ritmos descubiertos por Vallejo y persigue dos propósitos: 1. Interpelar los “ojos, nervios, cerebros y corazones” (p. IX) del lector y pueda descubrir lo que el poeta descubrió; 2. “Tocar” la interioridad del hombre para que “se conozca más, se descubra más y ame más” (p. X). Estos dos propósitos nos permiten plantear un tercer principio poético detectado en *Trilce*: la poesía es un mecanismo verbal que activa la sensorialidad y la inteligibilidad del lector para propiciar su autoconocimiento. En resumen, en la óptica de Orrego, aproximación a la vida, descubrimiento del ritmo vital de las cosas y autoconocimiento humano constituyen los ejes de la poética trílca.

Luis Alberto Sánchez (1997) considera a Vallejo como un poeta brujo y a *Trilce* como un poemario que le genera incompreensión y asombro; por ello, reconoce su hermetismo y su potencial capacidad de sugerir: “Me extraña y al mismo tiempo, comprendo, o quiero comprender” (p. 181). También nos informa que este libro se ha germinado después de la experiencia carcelaria y de haberse emborrachado de exotismo, de amargura y de vino, en otras palabras, “[D]espués de tres años, en los cuales la vida le ha combatido duramente” (p. 181). Así mismo, asevera: “Este poeta de talento de la vida, busca en todas las cosas un sentido íntimo, profundo y palpitante, cuya expresión adecuada quiere él aprehender” (p. 181). A través de estas ideas, Luis Alberto Sánchez deja huellas de un principio poético trílca: la poesía se fundamenta en la experiencia vital real e intenta captar el sentido primigenio y emocional de las cosas.

Carlos Gonzales Posada (1997), al igual que Luis Alberto Sánchez, reconoce el hermetismo de *Trilce* y la inexplicable y rara emoción que genera. Además, percibe la ausencia de concepciones imaginarias y que “las sensaciones emotivas son intensas, puras, totales; son como “blocks” donde la revelación se insinúa y sugestiona, [...] porque la comprensibilidad depende de un sentido de identidad emotiva con el espíritu del poeta (p. 183). A su vez, aclara que, después de leída cada composición, las palabras se confunden, pero “la poesía, ora tierna y quejumbrosa, ora irónica y trágica, ora sencilla, ora compleja, se

graba profundamente, deja su huella pura sin ideas, sin palabras” (p. 184). Afín a la propuesta de Antenor Orrego y Luis Alberto Sánchez, este planteamiento enfatiza el impulso vital y real de la poesía; no obstante, también traza otro principio poético de *Trilce*: la poesía registra la circunstancia emocional del poeta y genera sugerencias en el lector.

A decir de Jorge Basadre (1997), en *Trilce*, las voces vulgares, familiares, populares y regionales alcanzan esplendor con el afán de encontrar una expresión directa, es decir, inmediata a la vivencia. Sin embargo, esclarece que su estética no se fundamenta en la lógica purista del arte por el arte, pues “[A]unque rompe con la lógica objetiva y cerebral y va a una personal realización, tiene un fundamental contenido romántico. Su deshumanización es para dejar más desnuda el alma en sus raíces afectivas” (p. 213). Podemos reconocer que Basadre valora la capacidad de César Vallejo para armonizar los diferentes registros lingüísticos y comunicar el instante afectivo de manera muy espontánea. Inferimos de ello un principio poético activo en *Trilce*: la poesía integra lo diferente, los opuestos, diríamos lo absurdo y expresa la subjetividad franca del poeta.

José Bergamín (1997), por su parte, identifica en *Trilce* un lenguaje descarnado, desprovisto de su ropaje metafórico, depositario de un estremecimiento de máxima tensión poética y que comunica “el profundo sentido y sentimiento de una razón puramente humana” (p. 221). Además, precisa que la pureza de *Trilce* es íntegramente espiritual y que posee “tanto ímpetu, que nos parece áspera y dura al primer contacto; pero, por eso mismo, como todo lo que se expresa más estrictamente, afianza el sentido humano de lo verdadero: o, verdaderamente, lo más humano” (pp. 221-222). En este planteamiento, existe una coincidencia con Jorge Basadre respecto del tipo de lenguaje y su propósito en *Trilce*. Efectivamente, el lenguaje trílrico trasciende su pretensión metafórica y deja “oír” el encuentro entre lo subjetivo y lo racional, vale decir, lo humano. A partir de ello, se avizora un principio poético trílrico: la poesía revela las verdades de la humanidad.

Ha sido propósito de este primer apartado evaluar las primeras lecturas de *Trilce* para sintonizar con la atmósfera estética propia de la época y delinear los rasgos de la concepción poética del poemario. Como se ha podido observar, las apreciaciones críticas de Antenor Orrego, Luis Alberto Sánchez, Carlos Gonzales Posada, Jorge Basadre y José Bergamín nos

acercan a una poética enfocada en captar y comunicar la esencia vital, realista y emocional de las cosas, integradora de los aspectos disímiles de la vida y siempre centrada en recordar la naturaleza lingüística del texto literario. Consideramos que estas ideas, a modo de protocolo de lectura, nos orientarán el análisis e interpretación de los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII” de *Trilce*. Previo a esto, no obstante, hemos de revisar el tratamiento y la comprensión que ha tenido la idea del absurdo en este desafiante poemario.

2. ASEDIOS CRÍTICOS SOBRE EL ABSURDO EN *TRILCE*

Ciertamente, *Trilce* expresa un ánimo renovador de la lengua, una forma inédita de razonar y una manifestación original de los sentimientos, características que han configurado el hermetismo de los poemas y han generado extrañeza en el lector. Tales rasgos han motivado algunas preguntas entre los lectores como ¿cuál es la poética de este poemario?, ¿por qué los poemas parecen ilógicos? y ¿qué implicancias tiene el absurdo? En las siguientes líneas, revisaremos algunos planteamientos críticos enfocados en el estudio del absurdo en dicho poemario.

Para James Higgins (1970), “[E]l punto clave de la cosmovisión vallejiana es el sentimiento del absurdo” (p. 218), el cual se expresa en temas como el azar, el guarismo, la catástrofe de la naturaleza, el hombre desplazado, el exilio y el anonimato del poeta. Este sentir también se manifiesta en el tópico de la incapacidad del poeta para discernir debido a que, en un mundo absurdo, todas las cosas se equiparan en su falta de sentido; por tal motivo, en la mente del poeta, los objetos tienden a confundirse (p. 230). En efecto, la dificultad de la voz poética para identificar la singularidad de las cosas en un escenario caótico e ilógico genera un desorden en su valoración y le hace vivir la sensación de absurdo. Sin embargo, nos aclara que, si bien la poesía de César Vallejo “por una parte es un testimonio del absurdo de la condición humana, por otra representa un esfuerzo por trascender esta condición y alcanzar una existencia plena y armoniosa” (p. 232).

En el caso de *Trilce*, según Higgins, los poemas comunican que el ser humano sobrevivirá al desorden que lo rodea y alcanzará otra realidad más armoniosa, una realidad que no se vincula con los conceptos tradicionales de orden y armonía, sino que desde una óptica racional constituye un absurdo. En efecto, precisa Higgins, el término “absurdo”

resulta ambivalente puesto que “es la realidad caótica de nuestra experiencia cotidiana, y es un estado armonioso y unificado en que todas las contradicciones de la vida cotidiana se resuelven” (p. 233). Entonces, en *Trilce*, por un lado, el absurdo son las situaciones ilógicas de la realidad que, aun cuando parecen ajenas y distantes a nuestra experiencia, en realidad, son propias y muy próximas a ella; y, por otro lado, lo absurdo es el instante en que los eventos contradictorios cotidianos coexisten, se complementan y conviven. Para César Vallejo, esta dimensión absurda de la realidad, al estar libre de las limitaciones existenciales, es la realidad única, confiable y verdadera.

Saúl Yurkievich (1978) considera que *Trilce* contiene poemas en los cuales, mediante alusiones más o menos explícitas, se puede desentrañar un concepto de poesía. Intuye que en el poema “XIV”, la voz poética ingresa al absurdo, esto es, a nuestra zona penumbrosa, al lugar de nuestros antagonismos, al espacio en el que se unen la vigilia vigilante y el mundo de nuestros sueños, y donde nuestras motivaciones entretujan una trama profunda: “Ese no puede ser, sido. / Absurdo. / Demencia”. Además, propone que, para el poeta, ingresar al absurdo significa renunciar a la razón dual en el que excluyen lo bueno y lo malo e implica enfrentarse consigo mismo en pos de una búsqueda esencial del nuestro ser. En dicha búsqueda, como supone en el poema “XLV”, topa con el absurdo, con la noche oscura del alma, con la orfandad del desposeído. Finalmente, plantea que el absurdo permite el acceso de nuestra naturaleza profunda, al meollo de nuestra condición y que, por ello, la voz poética del poema “LXXIII” lo ensalza: “Absurdo, sólo tú eres puro. / Absurdo, este exceso sólo ante ti, / se suda de dorado placer” (pp. 24-25). En resumen, Saúl Yurkievich deja entrever que los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII” de *Trilce* configuran los lineamientos de una poética en el que el absurdo, en tanto espacio de contradicciones, se convierte en la fuente de creación.

Pedro Granados (2014) también analiza el tópico del absurdo en los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII” de *Trilce*. Para su estudio, propone el siguiente esquema semántico:

Ab-zurdo/a: “Desde [la zurda] el corazón [=sol en Vallejo]”

Es decir, “ab-zurdo” sería una intervención lúdica en la etimología de la palabra propiamente dicha: Ab-surdus (sordo) ... “aquello que es disonante, que no cuadra con lo que suena”; y que en *Trilce* deberíamos más bien con el significado de “desde el corazón” ... o como sinónimo mismo de “corazón”. No sin antes de tener en cuenta que el sujeto poético vallejiano es fundamentalmente solar (pp. 61-62).

A partir de esta explicación, sostiene que el poema “XIV” aludiría al encuentro de César Vallejo con Otilia Villanueva Pajares, la gran pasión de su vida, y a la zozobra que genera dicho apasionamiento. Sobre el poema “XLV”, asevera que el mar representa a Otilia Villanueva y que Inkarrí está presente en la última estrofa vinculado al absurdo y al oro. A partir de ello, concluye que, en este poema, se entrecruzan y se potencian dos discursos: el otiliano (como mar) y el mítico. En relación con el poema “LXXIII”, afirma que es un cuasisoneto circunscrito a un “ay” que posee dos significados: el triunfo del lenguaje y la exaltación pura de humanidad. En su opinión, las primeras estrofas son el anticipo de una suerte de manifiesto o principios estéticos, éticos y utópicos que constituye el último terceto del poema. Al respecto, puntualiza que cuando se menciona que ante el absurdo “se suda dorado placer”, se está considerando a la poesía como condición previa de la expresión de la pureza, de los sentimientos y del Inkarrí.

Para Luis Felipe Rivera Narváez (2023), en *Trilce* se pretende refundar el mundo desde la mirada de un yo vital construido por el yo poético, ver el otro lado de la incertidumbre existencial y “aventurarse a un tipo de conocimiento basado en el absurdo de existir” (p. 244). Comenta que, en el poema “II”, el tiempo está apartado y atrapado, y así se quiere crear nuevamente el mundo. Precisa que este tiempo del yo poético “es parte de ese conocimiento existencialmente absurdo, de ese mundo imperfecto, ilógico y caótico de aquel “Mediodía estancado entre relentes” (p. 244). De este modo, concluye que el poeta ha creado una temporalidad defectuosa y torpe, “donde la realidad se convierte en un cúmulo de imperfecciones que demandan constantes correcciones” (p. 245). En su opinión, esta perspectiva de la existencia y su observación del hombre como un ser imperfecto y alienado constituyen el punto de conexión entre la poética trléica y las estéticas vanguardistas, por ejemplo, el expresionismo alemán que abordó la hondura existencial del ser humano.

En síntesis, el absurdo en *Trilce* es el espacio cotidiano, caótico y contradictorio, y que sirve como impulso poético para hallar nuestra esencia humana. Para James Higgins, el absurdo se presenta en nuestra diaria, desordenada y tensionada realidad única; Saúl Yurkievich lo considera como el espacio de convergencia de contrarios que sirve de motivación para la creación poética y el encuentro con nuestra naturaleza; Pedro Granados, a partir de un esquema semántico muy personal y poco reflexivo, asume que en los poemas

“XIV” y “XLV”, el “ab-zurdo” (desde el corazón) hace referencia Otilia Villanueva Pajares, el gran amor de César Vallejo, mientras que, en la última estrofa del poema “LXXIII”, identifica algunas huellas frágiles de una poética; Luis Felipe Rivera Narváez, apoyado en el poema “II”, sostiene que el tiempo revela un mundo imperfecto e irracional, en suma, absurdo.

En estos estudios revisados, notamos el análisis parcial y la interpretación aislada de algunos versos o estrofas de los poemas de *Trilce* referidos al absurdo; no obstante, los valoramos toda vez que constituyen una orientación para explorar el absurdo y establecer su implicancia en la configuración de una poética. En nuestra opinión, a través del análisis de las imágenes poéticas de los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII”, se reconoce que la poética de *Trilce* observa, desentraña y comunica el absurdo. Para iniciar el esclarecimiento de esta idea, resulta necesario, entonces, conceptualizar la idea de imagen poética.

3. LA IMAGEN POÉTICA

La imagen es una representación sensible; por ello, su presencia potencialmente alude a uno de los sentidos. De tal modo, una imagen puede ser visual, olfativa, auditiva, gustativa o táctil. Rafael Lapesa (1981) define la imagen poética como “la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles” (p. 45). En términos retóricos, entonces, podemos concluir que una imagen poética es una figura literaria cuyo contenido “sensibiliza” conceptos, ideas o hechos e interpela la sensorialidad del receptor. Para los fines del presente artículo, completamos esta definición con el planteamiento de Gaston Bachelard (2000), quien advierte que la imagen poética “es un resaltar súbito del psiquismo” (p. 7) y precisa que “[N]o es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse” (p. 7).

De lo dicho por Bachelard, entendemos que una imagen poética no remite a una historia o narración de la voz poética, sino que “revive” un evento de manera repentina en la imaginación del poeta. Son los reflejos o guiños de la vivencia, los sitios a los cuales el lector deberá “prestar sentidos”, pues su tarea fenomenológica es observar cada “resplandor” poético de la imagen poética y captar, en tiempo presente, la voz del poeta. Recordemos para

ello que, si bien la imagen poética logra transmitir un sentir, también resalta la existencia del ser¹, esto es, de un sujeto que “imagina” y “habla” para existir. Nos aproximamos, según Bachelard, a un estudio de la fenomenología de la imaginación, el cual consiste en “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (p. 8).

4. “XIV”

Cual mi explicación.
Esto me lacera de tempranía.
Esa manera de caminar por los trapecios.
Esos corajosos brutos como postizos.
Esa goma que pega el azogue al adentro.
Esas posaderas sentadas para arriba.
Ese no puede ser, sido.
Absurdo.
Demencia.
Pero he venido de Trujillo a Lima.
Pero gano un sueldo de cinco soles.
(Vallejo, 1922, p. 23).

4.1. “ESE NO PUEDE SER, SIDO”: EL RECONOCIMIENTO DEL ABSURDO

El poema “XIV” está compuesto por once versos con rima asonante, divididos en nueve estrofas: la primera constituida por los versos 1 y 2; las siete siguientes, por un solo verso y la novena, por los versos 10 y 11. En la primera estrofa, la voz poética informa que formulará el poema a modo de demostración: “Cual mi explicación” de una situación muy cercana e innombrable y que le “desgarra” la carne desde el inicio del día: “Esto me lacera de tempranía”. Del verso 3 al 7, enumera, de manera más específica y a modo de evidencias concretas, las situaciones que lo “hieren” corporal y emocionalmente: primero, la forma de

¹ Fenomenológicamente, el ser es la “persona en vivencia” de la realidad objetiva, entiéndase imágenes, situaciones, afectividades y evocaciones. El ser es irracional si se presenta “en sí”, vale decir, estático e invariable; se transforma si asume lo de “fuera de sí”, es decir, si incorpora nuevas experiencias a su realidad; es sensible si expresa su “para sí”, en otras palabras, si revela su sentir íntimo, su afectividad (Ferrater, 1995, pp. 683-684).

caminar por los trapecios: “Esa manera de caminar por los trapecios”; segundo, la simulada animalidad del hombre: “Esos corajosos brutos como postizos”; tercero, el contacto con el mercurio: “Esa goma que pega el azogue al adentro”; cuarto: las nalgas del hombre en dirección opuesta: “Esas posaderas sentadas para arriba”; quinto, la ocurrencia de un hecho imposible: “Ese no puede ser, sido”. En el verso 8 y 9, a manera de síntesis, otorga un nombre a estas situaciones observadas: “Absurdo”, e intenta esclarecerlo asumiendo que es una situación análoga a la “Demencia”. En la última estrofa, la voz poética nos remite dos experiencias personales diferentes y que unidas representan lo absurdo de la vida: “Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles”.

Para Alberto Escobar (1973), en el poema “XIV”, el “narrador” toma conciencia de la realidad y capta, desde distintos ángulos y de manera parcial, situaciones antinaturales que los toma como negativos y que se sintetizan en el verso “Ese no puede ser, sido”, que encarna “la dramática fantasía de la persona ante la realidad total” (p. 138). Estas captaciones son englobadas como “Absurdo” y lo diagnostica como “Demencia”. Finalmente, recurre a una situación autobiográfica que lo aflige; no obstante, “al mismo tiempo le permite descubrir el sinsentido de la vida” (p. 139). Aracely Soní Soto (2009) afirma que, en este poema, César Vallejo recrea el absurdo, pero no de una manera conceptual o filosófica, sino en la forma en que siente y vivencia la realidad. En su óptica, el poema recorre el mismo curso y rodeo de sus pensamientos respecto a lo que observa en su entorno y “[E]l absurdo surge del conflicto del poeta con el mundo, de su oposición al orden establecido” (p. 19). Víctor Vich (2021), por su parte, señala que la voz poética se propone comunicar, desde su vida en Lima, una complicada situación personal y, por ello, “muestra que la realidad es violenta, que los condicionamientos sociales la limitan y que ha quedado inscrita en un escenario no solo injusto sino también absurdo” (p. 144). En su opinión, la modernidad es representada de manera crítica, ya que es profundamente artificial: no resuelve los problemas del sujeto, sus logros han sido adulterados y el mundo ha quedado de cabeza. Así mismo, considera que el poema “apunta a deconstruir el relato idealizado del mundo moderno mostrando la precariedad que él mismo produce” (p. 145).

4.2. IMÁGENES POÉTICAS DE “ESTO [QUE] ME LACERA DE TEMPRANÍA”

El poema “XIV” presenta imágenes poéticas del absurdo. En el primer verso, notamos una de naturaleza auditiva que marca el tono sereno y el afán esclarecedor del sujeto poético: “Cual mi explicación” y, en el segundo verso, se percibe una imagen poética visual-táctil: la parte visual refiere la realidad observada: “Esto” y la parte táctil comunica su dolor ante dicha realidad muy cercana: “me lacera de tempranía”. Luego se presenta un continuo de imágenes visuales que remiten a situaciones relativamente próximas, disímiles e inexplicables de diversos campos del saber. Por ejemplo, el artístico: “Esa manera de caminar por los trapecios”; el antropológico: “Esos corajosos brutos como postizos”; el científico “Esa goma que pega el azogue al adentro”, el biológico: “Esas posaderas sentadas para arriba” y el filosófico: “Ese no puede ser, sido”. En el verso 8, se puede reconocer una imagen visual en el que el sujeto poético sintetiza las “visiones” previas: “Absurdo”, realidad similar al estado de “Demencia”, es decir, a la ausencia del sentido racional. Finalmente, identificamos dos imágenes auditivas continuas en las que se “oyen” el lamento y la frustración de su realidad presente: “Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles”.

4.3. INTERPRETACIÓN DE “XIV”: OBSERVAR EL ABSURDO

En el poema “XIV”, el sujeto poético “anuncia” que explicará su experiencia por intermedio de una imagen auditiva que transmite serenidad y equilibrio (“Cual mi explicación”) ante un hecho visible e innombrable expresado en una imagen visual: “Esto”. Dicha imagen visual tiene un significativo impacto en su corporeidad y en su ánimo de manera permanente, tal como lo manifiesta la imagen táctil “me lacera de tempranía”. Reconocemos, entonces, que el sujeto poético, en este primer instante, recurre a la audición, la visión y el tacto para enmarcar su “testimonio de la experiencia” y, sobre todo, para comunicar que su experiencia poética ha significado un encuentro con un hecho indescifrable y desgarrador. En efecto, podemos atisbar un primer principio del arte poética trícico: la poesía observa las realidades próximas, desconocidas y agobiantes.

Luego se presenta un destello de imágenes visuales cuyo propósito es que el lector “observe” las variopintas, inexplicables y manifestaciones de aquello que aún no ha podido dar nombre (“Esto”). Un primer hecho que lo “lacera” nos remite a un escenario artístico:

“Esa manera de caminar por los trapecios”. Si bien un observador común experimenta “asombro” al estar frente a una acrobacia, el sujeto poético no siente lo mismo y, al contrario, se “conmueve” al ver la forma en que una persona se desplaza por el trapecio y pone en riesgo su vida. En otras palabras, donde unos ven una entretenida pirueta, el poeta proyecta una situación límite de la vida. Efectivamente, estamos ante un evento que, al explicarlo en forma de imagen poética, nos permite asumirlo como un acto que genera contrariedades. Un segundo hecho auscultado se enfoca en nuestra naturaleza antropológica: “Esos corajosos brutos como postizos”. Ocurre que todos podemos observar el descontrolado enfado de una persona (“corajosos brutos”) en su semblante y en su actuar, y que se puede entender como la revelación de la animalidad del hombre; no obstante, el sujeto poético se siente “lacerado” al ver que el ser humano quiere disimular dicha animalidad y lo quiere presentar “como postizo”. Entonces, esta imagen visual evidencia hasta qué punto el ser humano, animal racional, quiere ocultar su natural lado irracional.

Un tercer hecho nos encamina a comprender los efectos ilógicos de un evento científico: “Esa goma que pega el azogue al adentro”. Resulta necesario preguntarnos: ¿Por qué esa goma que pega el azogue al adentro “ladera” al sujeto poético?, y lo podemos dividir en dos preguntas más simples: (1) ¿Qué tiene “esa goma que pega el azogue”?; (2) ¿Por qué ladera al sujeto poético? Sucede que el azogue (el mercurio) destila una goma (un líquido) que, por mucho tiempo, se consideró un ingrediente básico para conseguir la piedra filosofal; por tal razón, poseía la virtud de otorgar la inmortalidad. Puede que cualquiera se sienta atraído por las bondades de “esa goma que pega el azogue”; sin embargo, el sujeto poético se siente “lacerado” porque esta goma es altamente tóxica y letal, es decir, es una goma que supone conceder la vida eterna, pero, contrariamente, su manipulación nos recuerda nuestra naturaleza mortal. Una cuarta circunstancia enfatiza lo inexplicable de la biología humana: “Esas posaderas sentadas para arriba”. En relación con el cuerpo humano, las nalgas ocupan la posición abajo y, naturalmente, cuando uno se sienta, continua en la posición inferior. No obstante, el sujeto poético nota, cuando nuevamente su imaginación recorre el movimiento del trapecista, un instante en que sus posaderas están “sentadas para arriba”. Ciertamente, esta imagen visual es la imagen de la relación de continuidad y cambio que implica pasar de lo posible a lo imposible.

Finalmente, el verso “Ese no puede ser, sido” constituye una imagen visual de ecos filosóficos. El ser humano transita por la vida haciendo todo lo que su condición racional y emocional hace posible y, justamente, por esa capacidad también puede expresar qué “no puede ser”. Empero, el sujeto poético se angustia porque la realidad nos permite pasar, de manera muy repentina, de la imposibilidad (“no puede ser”) no a la posibilidad (el puede ser), sino a la concretización del hecho (“[ha] sido”). Por la explicación de las imágenes poéticas, podemos comprender que la voz de los textos se ve en la necesidad de captar desde distintas aristas la realidad y, al adentrarse racional y emocionalmente en ella, puede reconocer sus confusiones, sus ambigüedades y sus contradicciones. Esa realidad confusa, ambigua y contradictoria se resume en la imagen visual del “Absurdo”, análogo al estado de “Demencia”, a la falta del sentido lógico.

Por lo tanto, podemos reconocer un principio de la poética tríclica: la poesía observa el absurdo atentamente y, al adentrarse en él, va encontrando el lenguaje que permite nombrarlo. Esta inmersión del sujeto poético en el absurdo, por supuesto, no significa una desconexión de la realidad; antes bien, representa una experiencia que le permite percatarse, con mayor claridad, de su cotidianidad y su presente. En consecuencia, entiende que tan absurdo como irónico ha resultado su decisión de experimentar la modernidad y lo hace sentir a través de la imagen auditiva del lamento: “Pero he venido de Trujillo a Lima”; así mismo, tan absurdo e ilógico es la situación socioeconómica que vive en la Lima moderna y lo expresa en la imagen auditiva de la frustración: “Pero gano un sueldo de cinco soles”.

5. “XLV”

Me desvinculo del mar
cuando vienen las aguas a mí.

Salgamos siempre. Saboreemos
la canción estupenda, la canción dicha
por los labios inferiores del deseo.
Oh prodigiosa doncella.
Pasa la brisa sin sal.

A lo lejos husmeo los tuétanos
oyendo el tanteo profundo, a la caza
de teclas de resaca.

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.
(Vallejo, 1922, p. 70).

5.1. “A LO LEJOS HUSMEO LOS TUÉTANOS”: LA CAPTACIÓN DEL ABSURDO

El poema “XLV” presenta cuatro estrofas de versos asimétricos y de rima asonante. En la primera estrofa, la voz poética nos “cuenta” su experiencia de “desapego” del mar en circunstancias en que las olas se acercan a él: “Me desvinculo del mar / cuando vienen las aguas a mí”. En la segunda estrofa, realiza dos llamados: (1) a “salir”, a desvincularse, a liberarnos: “Salgamos siempre”; (2) a degustar los sonidos asombrosos e íntimos: “Saboreemos / la canción estupenda, la canción dicha / por los labios inferiores del deseo”. Luego de estos llamados, ensalza la “pureza” de estas canciones: “Oh prodigiosa doncella”; no obstante, este estado de admiración dura un instante, pues prontamente recupera la sensorialidad y vive la experiencia marina: “Pasa la brisa sin sal”.

En la tercera estrofa, asevera que es capaz de “captar”, a gran distancia, la interioridad oculta y compleja de los seres vivos: “A lo lejos husmeo los tuétanos” y que simultáneamente está “oyendo el tanteo profundo” o, en todo caso, que es capaz de “percibir” ese camino al descubrimiento de la esencia vital mientras “acecha” los sonidos de las olas que retroceden: “a la caza de teclas de resaca”. Finalmente, en la cuarta estrofa, plantea una hipótesis: “Y si

diéramos las narices en el absurdo, nos cubriremos con el oro de no tener nada”. Ello quiere decir que, si encuentra con una situación absurda, entonces pasará “de no tener nada” a cubrirse de oro (entiéndase estar esplendoroso y generar asombro). En esas circunstancias, estarán en condiciones “dar” existencia a lo que “está ahí invisible”: “y empollaremos el ala aún no nacida / de la noche”. Además, nos aclara que esta ala es “hermana / de esta ala huérfana del día”, es decir, es afín con esta ala “olvidada” y que, aunque tenga origen contrario (“del día”), logra complementarse (noche-día). Así mismo, el verso “esta ala huérfana” indica que está sola y que ha perdido su condición de ala: “que a fuerza de ser una ya no es ala”.

Alejandro Lora Risco (1971) comenta que, en el poema “XLV”, el poeta cae en el abismo irremediable y total. A su vez, señala que en la cuarta estrofa reclama el esclarecimiento de los conceptos y que se presenta a nuestra comprensión “como un pensamiento en sí mismo concluso” (p. 166). Ricardo González Vigil (1991) señala que la voz poética se muestra liberado del mar para recibir las aguas de mejor manera e invita al “nosotros” a que lo acompañen a saborear otro mar, luego “se muestra afanado en atisbar la canción o música de esas aguas” (p. 341); y, finalmente, pese a caer en el absurdo, propone conocer la parte “oscura” de las cosas, pues conociendo solo la parte diurna no alcanzaremos nuestro ser pleno e integral. A partir de ello, interpreta que este poema “es una invitación en el plano vital y en el plano estético, una ética y una poética, pilares que sustentan la proeza de haber escrito *Trilce*” (p. 342). A decir de Américo Ferrari (1997), en este poema el absurdo surge “de la toma de conciencia del vacío que halla el hombre cuando busca la plenitud la unidad” (p. 61) y el sentido del mundo se desvanece en ausencia y orfandad; por lo tanto, lo que queda únicamente es empollar el ala de la noche y “hacer surgir la noche ante la vista de todos, y el poema tendrá que contener esta noche, tendrá que decirla y exponerla” (p. 62).

5.2. IMÁGENES POÉTICAS DEL “TANTEO PROFUNDO”

El poema “XLV” presenta imágenes poéticas que esclarecen la actitud del sujeto poético. En la primera estrofa, apreciamos dos: una visual (“Me desvinculo del mar”) y una visual-auditiva-táctil (“cuando vienen las aguas a mí”). El sujeto poético, en esta primera estrofa, nos comunica que en el instante en que “ve”, “oye” y “palpa” las aguas, “deja de contemplar”

el mar. En la segunda estrofa, reconocemos una imagen auditiva del llamado colectivo a la libertad (“Salgamos siempre”). Además, notamos una imagen gustativa-auditiva expresada en la sinestesia (“Saboreemos / la canción estupenda, la canción dicha / por los labios inferiores del deseo”). En esta última, el sujeto poético sugiere el uso novedoso e impensado de los sentidos, pues los sonidos ya no serán “escuchados”, sino “saboreados”; de ese modo, demuestra que ha tomado conciencia de que la realidad requiere ser captada con una sensorialidad diferente. Luego de esta sugerencia, advertimos una imagen auditiva que transmite el reconocimiento y la admiración hacia la pureza (“Oh prodigiosa doncellez”). Cierra esta estrofa una imagen visual-gustativa que evidencia ya su capacidad de utilizar sentidos diferentes en simultáneo (“Pasa la brisa sin sal”).

En la tercera estrofa, se perciben una imagen olfativa (“A lo lejos husmeo los tuétanos”) y dos imágenes auditivas (“oyendo el tanteo profundo” y “a la caza / de teclas de resaca”). La primera denota la capacidad del sujeto poético para captar la interioridad de la vida más allá del tiempo y el espacio (“A lo lejos”); mientras que la primera imagen auditiva indica el modo en que el sujeto poético logra profundizar en la vida (“oyendo”) y la segunda señala cuál es su actitud para alcanzar tal objetivo (“a la caza”). A partir de estas imágenes, podemos reconocer que el sujeto pone en práctica la sugerencia de la estrofa anterior y muestra su capacidad para mantener alerta los sentidos y utilizarlos en un mismo instante.

En la última estrofa, identificamos tres imágenes poéticas táctiles. En la primera (“Y si así / diéramos las narices / en el absurdo”) se plantea una hipótesis del encuentro muy cercano con el absurdo, entiéndase la realidad confusa, ambigua y contradictoria. En la segunda (“nos cubriremos con el oro de no tener nada”) se nos permite conocer un primer efecto: estaremos esplendorosos y asombraremos. En la tercera (“y empollaremos el ala aún no nacida / de la noche”) se revela que el absurdo nos genera la capacidad de generar vida al “ala” que está ahí, pero que aún no brota. Precisemos que “el ala aún no nacida de la noche” es “hermana / de esta ala huérfana del día”; en ese sentido, se presenta una imagen visual de la complementariedad frustrada, pues no es posible observar las alas juntas. Más aún, notamos otra imagen visual de la existencia sin sentido, pues el sujeto poético ve el ala solitaria (“esta ala huérfana”), que por existir sola (“a fuerza de ser una”) no cumple su función y, en realidad, “ya no es ala”. En resumen, las imágenes poéticas de esta estrofa advierten el

impacto del absurdo en la actitud y el proceder del sujeto poético y, posteriormente, en el horizonte de su creación.

5.3. INTERPRETACIÓN DE “XLV”: DESENTRAÑAR EL ABSURDO

En el poema “XLV”, el sujeto poético se encuentra frente al mar y, a partir de esta experiencia, comunica su actitud poética. En la primera estrofa, las imágenes son, aparentemente contradictorias: “Me desvinculo del mar / cuando vienen las aguas a mí”; no obstante, estamos ante una acción trascendente para el quehacer poético. Es posible que la contemplación del mar sea una vía para inspirar creaciones artísticas y la voz del poema no niega dicha posibilidad; sin embargo, “cuando vienen las aguas” del mar, las vemos cercanamente, las tocamos y las olemos, entonces lo racional indica que nuestra contemplación se corte, pues la realidad marina se está vivenciando. Por ello, cuando el sujeto poético afirma “Me desvinculo del mar” no hace sino comunicar el fin de su contemplación debido a que ahora es más importante el contacto visual, auditivo y táctil con las aguas.

Esta primera intuición lo anima liberarse de los mecanismos convencionales de la creación y se hace oír mediante una imagen auditiva: “Salgamos siempre”. Luego, plantea una manera en que se puede alcanzar la libertad creativa: “Saboreemos / la canción estupenda, la canción dicha / por los labios inferiores del deseo”. A partir de esta imagen gustativo-auditiva, comprendemos que la libertad poética se alcanzará en el momento que nuestros sentidos sean capaces de una acción inédita e ilógica como degustar pacientemente los sonidos; en otras palabras, para poetizar se requiere una sensorialidad más potente. Precisemos que la sonoridad que refiere el sujeto poético es “estupenda” y “dicha / por los labios inferiores del deseo”, entiéndase asombrosa e íntima; por lo tanto, se requiere un afinado paladar auditivo. Habiendo sugerido un nuevo modo de captar la realidad, el sujeto poético transmite su admiración hacia la pureza de las aguas del mar: “Oh prodigiosa doncellez”. Siguiendo la lógica del poema, la pureza de las aguas no radica en su transparencia, sino, como en la primera estrofa, en la posibilidad de convocar la sensorialidad total y, como en los primeros versos de la segunda estrofa, en la potencialidad para exigir el uso diferente de los sentidos. El sujeto poético, finalmente, es capaz de tocar el sabor: “Pasa la brisa sin sal” y, de esa manera, demuestra que una nueva sensorialidad se ha impregnado

en él. Por lo explicado, podemos deducir un principio de la poética trífica: la poesía requiere de la activación simultánea y el uso libre de la sensorialidad para intuir nuevos sentidos de la realidad.

En la tercera estrofa, la imagen olfativa “A lo lejos husmeo los tuétanos” nos revela que el sujeto poético tiene la capacidad para “aproximarse” en el interior de los seres vivos, así como las condiciones para sumergirse en la vida y percibir el ritmo vital superando las fronteras del espacio-tiempo. Esta captación del ritmo se logra atendiendo concentradamente los sonidos lejanos y palpables (“oyendo el tanteo profundo”), y cercanos y huidizos (“a la caza / de teclas de resaca”). Estas instantáneas imágenes auditivas, en efecto, nos demuestran que el poeta debe aprehender el ritmo vital de las cosas a través de la afinación de su sensorialidad. En la última estrofa, se intuyen los efectos del golpe concreto con el absurdo. Así, la primera imagen táctil (“Y si así / diéramos las narices / en el absurdo”) configura el instante en que el sujeto poético se ha “topado” al máximo con la realidad confusa, ambigua y contradictoria. Para él, un primer efecto sería “pasar de no tener nada” a cubrirse “con el oro”; en otras palabras, esta imagen nos muestra que el absurdo permite que, en carne propia, se sienta potentado y radiante. Un segundo efecto, consecuencia del primero, sería obtener la capacidad de dar vitalidad, existencia y sentido a las cosas y el sujeto poético lo expresa en una imagen táctil: “y empollaremos el ala aún no nacida / de la noche”. A partir de la explicación de estas imágenes táctiles, destacamos un principio del arte poética: la poesía observa el absurdo para desentrañar el ritmo vital y dar existencia y sentido a las cosas. Cierra este poema con dos imágenes visuales: de la complementariedad frustrada (“el ala aún no nacida / de la noche”), y de la existencia sin sentido (“esta ala huérfana del día”). El sujeto poético, en contacto con el ritmo vital, ahora encuentra el sentido de la realidad. Sucede que las alas funcionan en conjunto y lo que él “nota” es un ala que aún no ha brotado y le quiere dar existencia (“empollaremos”), así mismo, observa un ala solitaria (“esta ala huérfana”) cuyo sentido de su existencia es vacío, pues al estar sola ya no cumple su función natural (dar vuelo) y, por ende, en realidad, “ya no es ala”. En un hecho natural, muy próximo y cotidiano, el sujeto poético logra desentrañar el significado real de aquello que creíamos conocer.

6. “LXXIII”

Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.
Y quien tal actúa ¿no va a saber
amaestrar excelentes dijitigrados
para el ratón Sí ...No ... ?

Ha triunfado otro ay y contra nadie.
Oh exósmosis de agua químicamente pura.
Ah míos australes. Oh nuestros divinos.
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.

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer.
(Vallejo, 1922, p. 116).

6.1. “HA TRIUNFADO OTRO AY”: LA COMUNICACIÓN DEL ABSURDO

El poema “LXXIII” presenta tres estrofas de cuatro, siete y tres versos asimétricos, respectivamente, y de rima asonante. En la primera estrofa, la voz poética realiza una afirmación categórica que certifica el triunfo de la emoción concreta como un hecho lógico y real: “Ha triunfado otro ay. La verdad está allí”. Luego se hace una pregunta, acompañada de cierta duda, sobre las capacidades de personas que se conducen por la afirmación inicial: “Y quien tal actúa ¿no va a saber / amaestrar excelentes dijitigrados / para el ratón Sí ...No ...?”.

En la segunda estrofa, comunica otro triunfo de la emoción, pero esta vez sin generar daños: “Ha triunfado otro ay y contra nadie” y, al “descubrir” la pureza de las cosas, exclama: “Oh exósmosis de agua químicamente pura. / Ah míos australes. Oh nuestros divinos”.

Luego, señala que este descubrimiento otorga cuatro derechos: (1) a sentirse esperanzado, feliz y malicioso (“a estar verde y contento y peligroso”); (2) a ser el “instrumento” que crea formas armónicas (“y a ser / el cincel, miedo del bloque basto y vasto”); (3) a equivocarse humanamente (“a meter la pata”); y (4) a sonreír placenteramente (“a la risa”). En la tercera estrofa, se dirige al absurdo personificado y, de manera familiar, le reconoce su pureza: “Absurdo, sólo tú eres puro”. Además, nos informa que experimenta un “exceso” que, únicamente ante el absurdo, le genera un reluciente placer que sale por entre sus poros: “Absurdo, este exceso sólo ante ti se / suda de dorado placer”.

Según James Higgins (1988), en el texto “LXXIII”, el poeta declara su independencia de la sociedad alienante y reclama su derecho a humanizarse y a ser irreverente. Así mismo, propone “una actividad poética que será un estilo de vida alternativo dedicado a la subversión de los valores establecidos y a la realización del ser” (p. 154). Para José Pascual Buxó (1992), ante la reiterada experiencia de un mundo cuya única certeza es el dolor irracional, César Vallejo, en este poema, intenta destruir los moldes del lenguaje para comunicar plenamente sus experiencias inéditas y arribar al absurdo, camino ineludible que transitará si desea que el lenguaje exprese lo normalmente inexpresable. Carlos Fernández (2021) lo considera un ejemplo paradigmático de los poemas de tono humorístico presentes en el libro para revelar su heterogeneidad lingüística y su raíz vanguardista. A su vez, en su opinión, es el “más explícito en lo que respecta a la celebración del error y del absurdo” (p. 152).

6.2. IMÁGENES POÉTICAS DE LA “EXÓSMOSIS DE AGUA QUÍMICAMENTE PURA”

La primera estrofa del poema “LXXIII” se inicia con dos imágenes poéticas: una auditiva (“Ha triunfado otro ay”) y una visual (“La verdad está allí”). Luego presenta otra imagen auditiva en forma de pregunta-duda para consultar si quien reconoce una emoción (“ay”) también está en condiciones de aprender y enseñar acciones repetitivas y rutinarias: “Y quien tal actúa ¿no va a saber / amaestrar excelentes dijitigrados / para el ratón Sí ... No ...? En la segunda estrofa, nuevamente se inicia con una imagen poética auditiva (“Ha triunfado otro ay y contra nadie”) y es seguida por tres imágenes auditivas que transmiten la emoción continua y la admiración del sujeto poético hacia la “pureza” (“Oh exósmosis de agua químicamente pura”,

“Ah míos australes” y “Oh nuestros divinos”). Posteriormente, se perciben imágenes poéticas que ilustran sus humanos derechos: visual (“a estar verde y contento y peligroso”), táctil (“a ser el cincel, miedo del bloque basto y vasto”), táctil (“a meter la pata”) y auditiva (“a la risa”). Finalmente, en la tercera estrofa, reconocemos la imagen poética visual del “Absurdo”, aquella realidad confusa, ambigua y contradictoria, seguida de una imagen auditiva de ensalzamiento hacia su pureza (“sólo tú eres puro”). Al final, se dirige otra vez al “Absurdo” y muestra una imagen táctil (“este exceso sólo ante ti se / suda de dorado placer”).

6.3. INTERPRETACIÓN DE “LXXIII”: LA POESÍA COMUNICA LA VERDAD Y LA PUREZA DEL ABSURDO

El poema “LXIII”, en el primer verso, presenta una imagen poética auditiva de la cual el sujeto poético “escucha” una “nueva” victoria de la emoción (“Ha triunfado otro ay”), así como una imagen visual que califica dicha victoria emocional como un hecho veraz (“La verdad está allí”). Al relacionar estas dos imágenes entendemos que quien ha captado la emoción conoce lo verdaderamente humano. Luego, la pregunta-duda de la imagen auditiva expresa una angustia moderada: “Y quien tal actúa ¿no va a saber / amaestrar excelentes dijitigrados / para el ratón Sí ... No ...?”. En concreto, lo que consulta entonadamente es si “quien capta la emoción”, ¿acaso no tiene los saberes para enseñar (“amaestrar”) a los hábiles gatos (dijitigrados) a cazar ratones? Entonces, notamos que el sujeto poético sobrepone el saber emocional por sobre el saber rutinario y predecible. Si bien hacia la parte final de la pregunta expresa una duda (“Sí ... No ...”), al afirmar en el primer verso que “la verdad está allí” en la emoción triunfante manifiesta su valoración mayor por el saber de la emoción.

La segunda estrofa también inicia con una imagen auditiva; no obstante, en este caso, el sujeto poético informa que la victoria de un “ay” diferente no ha perjudicado a nadie: “Ha triunfado otro ay y contra nadie”. Por lo tanto, deducimos que el “ay” triunfante de la primera estrofa es de una emoción dolorosa; mientras que el “ay” de la segunda estrofa es de una emoción placentera. Si consideramos la predilección por imágenes auditivas y la capacidad para captar esas emociones de ritmos diferentes, podemos afirmar que el sujeto poético también sabe captar la emoción de las cosas. Justamente esta emoción le permite expresarse en continuas imágenes auditivas de admiración hacia la pureza: “Oh exósmosis de agua

químicamente pura”, “Ah míos australes” y “Oh nuestros divinos”. Hemos de precisar que estos destellos de emoción se producen ante una naturaleza confusa, ambigua y contradictoria, es decir, ante el absurdo (“Oh exósmosis de agua químicamente pura”), la esencia personal (“Ah míos australes”) y la humanidad superior (“Oh nuestros divinos”). A partir de lo explicado, resulta viable inferir un principio de la poética tríplica: la poesía observa y desentraña el sonido vital del absurdo y comunica lo humano verdadero.

Haberse percatado de esta idea ahora le confiere al sujeto poético algunas facultades inherentes a su condición humana (“Tengo pues derecho”) a que en él coexistan sentires diversos y contrarios como la esperanza, la alegría y la malicia; o resumido en la imagen visual (“a estar verde y contento y peligroso”); a considerarse un instrumento que “golpea” para moldear las “estructuras” sólidas, deformadas y extendidas, configurada en la imagen táctil (“a ser el cincel, miedo del bloque basto y vasto”); a equivocarse humanamente expresado en una imagen táctil (“a meter la pata”); a entonar su buen ánimo, representado en la imagen auditiva (“a la risa”). Así las cosas, vemos que el sujeto poético reconoce sus atributos y que resulta factible traducirlos como funciones del poeta: experimentar sentimientos simultáneos, dar nueva forma a lo establecido, buscar humanamente la verdad y recepcionar con entusiasmo la vida.

En la tercera estrofa, el sujeto poético se enfoca en ensalzar la pureza de aquello que le ha permitido impulsar su creación: el “Absurdo”, aquella realidad confusa, ambigua y contradictoria. Por tal motivo, utiliza una imagen auditiva de la admiración para alabar la unicidad y la doncellez del absurdo (“sólo tú eres puro”). Efectivamente, contrario a la lógica convencional, el sujeto poético concibe el absurdo como el único estado puro de la realidad, pero no solo ello, sino que también lo entiende como una fuente para la creación, pues, únicamente ante él, su emoción desbordante y su razón contenida (“este exceso”) se equilibran y “se / suda de dorado placer”, imagen táctil que evidencia que el absurdo estremece la “piel” del sujeto poético y le genera un agobiante placer. Por lo explicado, podemos señalar un último principio de la poética tríplica: la poesía comunica la pureza del absurdo, fuente de creación capaz de equilibrar la emoción y la razón del poeta y de los lectores, así como también generarles una angustia placentera. Por cierto, enfatizamos que en dicha comunicación se revela lo verdaderamente humano.

7. REFLEXIONES FINALES

Desde su publicación, *Trilce*, antes que respuestas, ha generado preguntas entre sus lectores. De las muchas interrogantes, una se ha centrado en encontrar el impulso estético del poemario: ¿cuál es la poética de *Trilce*? Considero que las primeras lecturas de este poemario se aproximaron con acierto a sus versos y nos legaron rasgos de su estela poética. En conjunto, estas apreciaciones nos recuerdan que estamos frente a un texto cuya poética consiste en captar y comunicar el ritmo vital, concreto y emotivo de una realidad confusa y extraña, aunque lo importante es que aquellas nos han advertido que su poética se desprende apreciando la naturaleza lingüística e imaginativa del poema. En el tiempo, estas advertencias fueron oídas parcial o mínimamente y recayó en la comprensión somera, abstrusa y desconectada del poemario. El presente estudio valora las lecturas primigenias y actuales y, a partir del análisis de la imagen poética y el develamiento del absurdo, pretendió esbozar los principios del arte poética trílca.

A partir de la concepción fenomenológica de la imagen poética, hemos intentado asediar sensorialmente las manifestaciones del absurdo y analizado los poemas en tanto experiencias objetivadas del sujeto poético. Este procedimiento ha resultado una vía eficaz para vislumbrar los principios del arte poética de y en *Trilce*, ya que, en primer lugar, la inmersión sensorial de la imagen permitió “aprehender” los versos y estrofas a modo de vivencias múltiples y permanentes; y, en segundo lugar, la comprensión de lo absurdo nos exigió la instalación en curso del pensamiento del sujeto poético y la exploración de los sentidos de esa “persona en vivencia” que se humaniza con la experiencia.

Precisamente, los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII” de *Trilce* evidencian cómo el sujeto poético hace de su encuentro y experimenta con el absurdo un motivo para proyectar el arte poética de *Trilce*. Así, por ejemplo, en “XIV” se reconoce que la poesía observa el absurdo y lo reconoce como una realidad confusa, ambigua y contradictoria que le permite encontrar un lenguaje; en “XLV”, notamos que la poesía desentraña el absurdo, es decir, ingresa a él para develar significados ocultos en la cotidianidad; en “LXXIII”, identificamos que la poesía comunica la pureza del absurdo, vale decir, busca los medios afectivos y racionales para que

el poeta y el lector eleven su interioridad y sepan dónde se encuentran la verdad, lo humano, lo verdaderamente humano.

Creo conveniente reflexionar sobre la trascendencia del absurdo y las posibilidades de los principios del arte poética tríplica por dos motivos. Por un lado, porque César Vallejo concibe lo absurdo como el escenario extraño y próximo de nuestras vidas en el cual el poeta encuentra su impulso poético y el camino humanizador del lector, pero siempre y cuando ambos flexibilicen, por un momento, su tradicional concepción lógica de las cosas. Será agobiante desprendernos de nuestro “bloque basto y vasto”, pero será humanamente placentero concentrar y ensayar nuevos modos de utilizar nuestros sentidos para descubrir la paradójica pureza del absurdo. Por otro lado, porque los principios poéticos tríplicos nos permiten pasar de la pregunta ¿cuál es la poética de *Trilce*?, frustrante y silenciadora, a una sincera preocupación por “oler”, “degustar”, “palpar”, “ver” y “oír” su poesía, preocupaciones inéditas para su tiempo, pero siempre humanizadoras.

Hacia octubre de 1922, en una carta a su amigo Antenor Orrego, César Vallejo se lamentaba de que *Trilce* haya caído en el mayor vacío, pero celebraba que haya sentido la sacratísima obligación de ser libre. Contaba, también, cuánto esfuerzo había desplegado para que “el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje” (1982, p. 44). Efectivamente, estaba confesando la esencia de su poética: el libre encuentro del ritmo vital. Por supuesto, pocos escucharon este mensaje y creyeron estar frente a una poética absurda, algunos proyectaron el impacto del poemario y muchos, por desconcierto, prefirieron buscar respuestas en otros campos. Otro poco de calma, camarada: desde 1922, César Vallejo ya nos había entonado los lineamientos de su poética y se encontraban en su propio libro; por eso, quizá sentía que gozaba del derecho “a estar verde y contento y peligroso”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio* [Trad. de Ernestina de Champourcin]. Fondo de Cultura Económica.
- BASADRE, J. (1997 [1928]). Un poeta peruano. En César Vallejo, *Poesía completa*, t. II [Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban] (pp. 205-213). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- BERGAMÍN, J. (1997 [1930]). Prólogo a la segunda edición de *Trilce*. En César Vallejo, *Poesía completa*, t. II [Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban] (pp. 218-222). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BUXÓ, P. (1992). *César Vallejo: crítica y contracritica*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas / UNAM México.
- ESCOBAR, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. P. L. Villanueva Editor.
- FERNÁNDEZ, C. (2021). El camino a *Trilce*. [Tesis doctoral, University College London]. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10134889/>
- FERRARI, A. (1997). *El universo poético de César Vallejo*. Universidad de San Martín de Porres / Facultad de Ciencias de la Comunicación.
- FERRATER, J. (1995). *Diccionario de Filosofía de Bolsillo I-Z* [Compilación de Priscilla Cohn]. Alianza Editorial.
- GONZALES, C. (1997 [1922]). *Trilce*, un nuevo libro de César Vallejo. En César Vallejo, *Poesía completa*, t. II [Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban] (pp. 183-184). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (1991). [Comentarios al poema “XLV”]. En César Vallejo, *Obras completas. Tomo I: Obra poética* [Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil] (pp. 341-342). Banco de Crédito del Perú.
- GRANADOS, P. (2014). *Trilce: húmeros para bailar*. Vallejo sin Fronteras Instituto.
- HIGGINS, J. (1970). El absurdo en la poesía de César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, XXXVI(71), 217-241.
- HIGGINS, J. (1988). Vallejo, poeta de la periferia. En Bruno Buendía Sialer (ed.), *Actas del Coloquio Internacional sobre César Vallejo “Caminando con César Vallejo”* (pp. 147-162). Editorial Perla.
- LORA, A. (1971). *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)*. Andrés Bello.
- ORREGO, A. (1922). Palabras prologales. En César Vallejo, *Trilce* (pp. III-XVI), Talleres tipográficos de la Penitenciería.
- RIVERA, L. (2023). Consideraciones sobre la evolución poética vallejana bajo el contexto de las vanguardias. En José Antonio Mazzotti (ed.), *Vallejo a un siglo de Trilce: nuevos estudios* (pp. 237-248). Universidad César Vallejo Asociación / Internacional de Peruanistas.

SÁNCHEZ, L. (1997 [1922]). Sobre *Trilce*. En César Vallejo, *Poesía completa*, t. II [Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban] (pp. 181-182). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SONÍ, A. (2009). *Trilce*, la poética del absurdo. *Casa del tiempo*, 18-26.

VALLEJO, C. (1922). *Trilce*. Talleres tipográficos de la Penitenciería.

VALLEJO, C. (1982). *Epistolario general*. Pre-Textos.

VICH, V. (2021). *César Vallejo, poeta del acontecimiento*. Editorial Horizonte.

YURKIEVICH, S. (1978). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barral Editores.