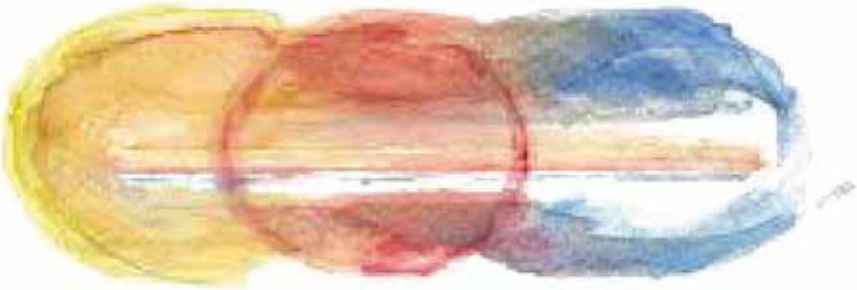
Pedro Granados

TRILCE MANIFIESTO



1ª Edição VASINFIN/AME

Pedro Granados

TRILCE MANIFIESTO

1ª Edição VASINFIN/AME

PEDRO GRANADOS

Ph.D (Hispanic Language and Literatures), Boston University; Master of Arts,Brown University; Profesor de Lengua y Literatura Española, ICI (Madrid);Bachiller en Humanidades, PUC del Perú.

Presidente de "Vallejo sin Fronteras Instituto" (VASINFIN).

Dados para contato: Endereço: Av. Del Parque Norte 830, Lima 27, Perú. E-mail: vasinfin@gmail.com

Capa: Aquarela de Norka Uribe

©Pedro Granados, 2022.

G748 Granados, Pedro.

Trilce manifiesto / Pedro Granados -- Lima : VASINFIN/AME, 2022.

Livro Digital (PDF) ; 49 p.

ISBN: 978-65-00-53912-7

1. Literatura peruana. 2. Poetas peruanos (Siglo XX). 3. Vallejo, César (1892-1938). I. Título.

CDD 868.993

Bibliotecária responsável pela catalogação: Elisabete da Cruz Neves. CRB - 8/6228.

Tal como Vallejo no sería un poeta: "[César Vallejo] es el poeta más grande del siglo, si poeta puede llamársele" (Larrea 1980); lo cual, asimismo, calza con aquella tan conocida humorada del propio Vallejo: "Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo" (*Contra el secreto profesional*). Del mismo modo, *Trilce* tampoco sería un poemario vanguardista; pero acaso sí un manifiesto vanguardista; por cierto, con sus especificidades respecto a algunos otros representados por distintos poetas o posturas críticas del canon, aquellos del tiempo y área regional del autor de *Trilce* (Huidobro, Borges, Antropofagia e Infrarrealismo). En principio, si volvemos a uno de los dos epígrafes del presente trabajo, al firmado por Viveiros de Castro (40), Vallejo estaría mucho más cerca del "chamanismo" que del multiculturalismo; de modo particular, del norteamericano. Según Dorothy Figueira, entre sus otros desacuerdos y denuncias[1]:

1 "Las acusaciones que hace Dorothy Figueira al Multiculturalismo, a los Estudios Postcoloniales y a las instituciones universitarias norteamericanas (todavía en 2008) son muy graves y deben tomarse en cuenta porque, de ser ciertas, el globo entero corre el riesgo de verse envuelto en un retroceso de la enseñanza cultural […] porque perjudicaría

> El multiculturalism ha sido el instrumento con que las autoridades norteamericanas han pretendido mantener un discurso de apertura a la "diversidad" durante la era de la globalización sin, de hecho, abrirse ni diversificarse en lo más mínimo [...] ha transformado el pensamiento crítico que pedía diversidad cultural para *acabar con el racismo endémico* en una definición simplista de los fenómenos globales basada en la limitada y pobre experiencia étnica de los norteamericanos (Hasegawa 8-9)

Citamos esto porque la crítica al multiculturalismo norteamericano, aunque ahora desde el pensamiento latinoamericano, resulta equivalente a lo que, ya a mediados de los noventa, se preguntara Otmar Ette respecto al trabajo de críticos tan de moda y tan influyentes como Antonio Cornejo Polar o Néstor García Canclini; con aquello de ¿Heterogeneidad cultural y homogeneidad teórica? (1996). Pregunta que hoy por hoy, con los aportes de la antropología simétrica y el nuevo realismo, podríamos trocar en ¿Heterogeneidad cultural y homogeneidad ontológica? Preguntas no de autoritario descarte; sino que procuran ser cada vez más fieles con lo que se estudia o, más bien, acompaña, observa e incorpora a un cuerpo cognoscente, y no sólo a una mente conocedora. Acceso múltiple y conjugado a la cuestión que, por nuestra parte, hemos propuesto entender como diferentes nociones de

de manera real y dramática la democratización del mundo" (Hsegawa 10).

las Humanidades, distintas y soberanas entre sí, las cuales deberíamos aclimatar o aglutinar productivamente cuando, por ejemplo, se trata de leer *Trilce* en tanto manifiesto. Y, no menos, cuando se trata de producir poesía; es decir, las consecuencias de incorporar las Humanidades (H1, H2, H3 y H4) (Granados 2020), implicaría también un modo de producción artística o creativa y, no únicamente, se restringiría a una metodología de lectura. En otras palabras, las Humanidades en su versión antropocéntrica (H1, H2 y H3) precisan ser auxiliadas por una noción posantropocéntrica (H4) para que *Trilce* no sólo se lea, sino también se produzca o se "manifieste" (el otro sesgo de nuestro "Trilce manifiesto") en su "beatitud" (Spinoza). Y esto último, antes que nada, porque el poemario de 1922 reactiva una intensa y compleja noción de mímesis:

> El ser poseso [libando vino durante las fiestas agrarias que los antiguos griegos realizaban para agradecer a sus dioses por la fecundidad de la tierra y la cosecha obtenida en los campos] fue denominado *mimós* y su experiencia extática respectiva fue designada *mímesis*[2],

2 "*Mímesis* deriva de *mimós* y *mimeisthai,* términos que se refieren originariamente al cambio de personalidad que algunos fieles experimentaban en ciertos rituales, cuando sentían que en ellos se encarnaban seres de naturaleza no humana –divina o animal- o seres de otro tiempo. *Mimeisthai* no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno [Bozal, V. (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas.* Madrid: Visor. p. 70] (Gutièrrez Canales 99).

> palabra que en estos primeros tiempos tuvo mucha más relación con nuestro concepto de encarnación que con una simple imitación [o representación, sinónimos que se han empleado para sustituir el sentido del término mímesis que Platón y Aristóteles utilizaron en sus reflexiones sobre la producción artística] (Gutiérrez Canales 98).

Trilce en tanto "mímesis encarnada", entre otras insospechadas y arduas cuestiones, sobre lo cual adelantamos algo en lo que sigue.

¿"Por qué cantáis al Sol, ¡oh Poetas!?

> "reiniciar" nuestro pensamiento nos ayuda a reconocer la presentación en lugar de la representación, la predicación en vez del simbolismo [...] Alimentar y comer no es un idioma a través del cual un grupo de personas se comunica simbólicamente con los muertos, ello es la comunicación, y la unidad corporativa de los vivos y muertos así lograda es corpórea (Allen 2015: 25)

¿Qué tanto de mimético e incluso de pedagógico tiene Trilce? Pero no en el sentido del casi lugar común entre cierto vallejismo actual, en la estela dejada por Espejo Asturrizaga, de dar por indiscutible el componente biográfico de la poesía de César Vallejo (Stephen Hart o Miguel Pachas, entre otros). ¿De qué clase de biografía estaríamos hablando aquí? Naturaleza y metodología, las de estas biografías, por demás discutibles. Sin embargo,

si no biográfica al modo usual (positivista y lineal), ciertamente el componente mimético de esta poesía "vanguardista" es muy poderoso[3]; y, además, vinculado a un transversal propósito didáctico. Aunque *Trilce*, propiamente, no hable de Inkarrí porque desde ya lo es; parafraseando aquello de Huidobro: "Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! Hacedla florecer en el poema". *Trilce* constituiría huaca y oráculo en sí mismo. Que *Trilce* es cristal de luz. Por lo cual, sin duda, habría que revisar los fundamentos teóricos desde donde, en el contexto de la vanguardia, parte la poesía de César Vallejo. A contracorriente de lo que podemos leer en Michelle Clayton, aunque este poemario esté íntimamente ligado al proceso de modernización en el Perú y, en particular, de Lima (Granados 2007), la clave de *Trilce* no sería la "urban aesthetic" (Clayton 177). Por ejemplo, con lo que esta autora enfatiza sucede en Trilce XXXII: "The poem bears all the hallmarks of Avant-garde poetry: typographical play, fragmented lines, the jolting mimesis of disconnecteed streets sounds […] Where his comtemporaries tend to place their accent on the sights of modernity, Vallejo is interested in its sounds" (Clayton 177). Es decir, no estaríamos de acuerdo con el senti-

3 Por ejemplo: "el poeta nos dice que 'el crespúsculo labra nostalgias imperiales en los paisajes de Mansiche' (1975: 25). Mansiche, de hecho, se refiere al terruño norteño de donde era Vallejo, lo cual hace que la materia sea biográfica" (Ward 343). París, 2 de febrero 1938.

do que aquella estudiosa, desde Trilce XXXII, otorgaría a la "bulla" ambiental de Trilce I. Aquí "bulla" (v.1) es sinónima o intercambiable con "BEMOLES" (v.13); y estos últimos funcionan, más bien, como una "nota baja" o "revelación baja" (no plena) del Sol o Inkarrí hacia el sujeto poético (y los lectores *overseas* de Trilce I).

Así como se halla pendiente revisar la "carpintería" o factura del "manifiesto" de Trilce; el cual, por la simpatía que hasta el final de su vida (1938) le inspiró a Vallejo un autor como Tristan Tzara[4], percibimos que --más que

4 París, 2 de febrero 1938. Querido compañero [Carta de César Vallejo a Luis E. Valcárcel]. Hablando con Tristan Tzara, se me ocurre que un viaje de este amigo a América, podría sernos útil, desde el punto de vista de las ideas universales que nos son comunes. Le ruego, por eso, tentar con la dirección de la Universidad de Montevideo, que Tzara sea invitado para un ciclo de conferencias en ese claustro, De allí, Tzara pasaría a Buenos Aires y luego a Chile, al Perú, Ecuador, Colombia y Cuba. Naturalmente, la gestión personal de usted habría que hacerla aprovechando su permanencia en Montevideo, a fin de ganar tiempo. Ojalá me conteste usted pronto sobre el particular y con buenas noticias. Sobre la personalidad de Tzara, creo que será obvio que usted insista cerca de la Universidad uruguaya, dado que se trata de uno de los escritores de mayor irradiación mundial en estos momentos (Cabel 2013). Simpatìa, por lo demás, compartida por el poeta francés; sino, recordemos que, junto con Louis Aragon y Jean Cassau, se hizo presente en el sepelio de César Vallejo en París. Aunque, acaso: "estas manifestaciones de reconocimento [ante la tumba de Vallejo] van antes que nada al hombre comprometido" (Breysse-Chanet y Salazar (112). Decimos "acaso" porque no estamos en la cabeza de estos autores franceses y, al menos en cuanto a Tzara, podrían ser otras las motivaciones para su cercanía con Vallejo;

creacionista-- podría tratarse de un empaque de eco dadaísta. Esto último lo decimos al revisar y cotejar, con el poemario de 1922, el breve manifiesto "DADA" de 1918 (Tzara 360), el cual pudo haber leído César Vallejo en la revista *Cervantes* de aquel mismo año. Aunque, como bien dice Juan Ayala: "en contraste con la aproximación de Tristán Tzara y los dadaístas, no se percibe [en Vallejo] una actitud lúdica y despreocupada" (44); y, algo incluso mucho más importante respecto a sus diferencias, y Ayala cita aquí a Julio Ortega: "Lo paradójico en *Trilce* es que Vallejo apuesta a decir el sinsentido, la no-comunicación. La poética de *Trilce* está dada en muchos de los textos del libro; en particular, el I, el XXXVI y el LXXVII" (Ayala 46).

Desde el inicio, la poesía de César Vallejo deberíamos ubicarla en las antípodas del ideal antimimético propio del Creacionismo ("creación pura") –"análoga a la teoría de la imaginación romántica" (Álvarez Lobato 44)-- y el *Non serviam* (a la naturaleza) de Vicente Huidobro[5]. Au-

entre éstas no sólo las canónicamente políticas o marxistas, sino sobre todo las poético-histórico-políticas; ya que Vallejo parte también en su poesía, aunque no se detiene aquí, considerando que: "Los hombres de nuestra época, todos, absolutamente todos, son dadadistas. Todos, a su modo, están locos y atacados de epilepsia" (Vallejo 2002 I: 344).

5 Huidobro llega a París en 1916 y conoce a Juan Gris y Apollinaire. Luego lanza el creacionismo, corriente que no se puede comprender a

nque distinta a la aventura de un Ulises o de un *Altazor*, Vallejo en *Trilce*, de modo análogo a Dante: "es un aventurero que, como Ulises, pisa no pisados caminos, recorre mundos que no ha divisado hombre alguno y pretende las metas más difíciles y remotas. Pero ahí acaba el parangón. Ulises acomete a su cuenta y riesgo aventuras prohibidas: Dante se deja conducir por fuerzas más altas [August Rüegg]" (Borges XIX). Tal como Vallejo se deja conducir por Inkarrí. Creemos que esto constituye, no de modo explícito ni suficientemente analizado, la clave del conocido debate o antítesis del proceder poético vallejiano frente al huidobriano: "Ah, mi querido Vicente Huidobro, no he de transigir nunca con usted en la excesiva importancia que usted da a la inteligencia en la vida. Mis votos son siempre por la sensibilidad ["Entre Francia y España"] (Vallejo 2002 I: 182). Y no necesariamente la denominada "poesía pura" del chileno: "su negativa a

cabalidad sin el contacto del poeta chileno con los grandes representantes de la vanguardia europea. Algunos de los poemas de Huidobro en francés fueron escritos en 1917 como "Paysage". Sin embargo, ya en 1916, había dado a conocer El espejo de agua, libro de tránsito entre el modernismo y la vanguardia. Al margen de Huidobro cuya experiencia europea es intransferible, la vanguardia chilena es algo tardía (Vergara, 1994, p. 19) y se manifiesta a finales de los años veinte del siglo pasado y, sobre todo, a partir de 1930 con el runrunismo (una especie de dadaísmo a la chilena) (Vergara, 1994, pp. 53-55) y el grupo surrealista "La Mandrágora" liderado por Braulio Arenas (Fernández Cozman 2).

subordinar la creación artística a la política, a concebir la poesía en una función ancilar, la que motiva los debates mantenidos con Mariátegui y Haya de la Torre en la década del veinte" (Moraes 571). Mucho menos, el "anti-imperialismo" arielista [Ej., su panfleto contra el imperialismo británico titulado Finis Britannia] del autor de Altazor; es decir, uno cuya nota diferencial: "no responde a un nacionalismo americanista, sino a una vocación de libertad, un intenso afán emancipador de alcance universal" (Moraes 574). Ambos poetas, por lo demás, fervientes admiradores de Rubén Darío.

En el caso de *Trilce*, si algo se mantendría del vanguardismo sería su condición de Manifiesto: "un discurso compuesto de lenguaje (de creación) y metalenguaje (de crítica), toda vez que se vale del lenguaje poético para presentar y divulgar ideas teóricas y críticas sobre las artes y la literatura [y demás]" (Sánchez Aguilera 24). *Trilce* es del año 1922 y fue escrito básicamente en Lima entre 1918 y 1922. César Vallejo, aquel provinciano de los "Cráneos de bronce" (título original de *Trilce*) y encandilado con el jirón de La Unión de la capital del Perú, escribió su poemario desde el *Palais Concert* (donde convergía, junto con Abraham Valdelomar, la intelectualidad peruana de la época). Es decir, en tanto amerindio originario de la serranía de Santiago de Chuco y un mundo alternativo

al de la discriminadora costa, al dividido occidente y al de las apariencias del mundo tomadas como ciertas, desde aquel célebre café-cine-bar (construido por Gustave Eiffel) Vallejo sintió y pensó su patria y el universo. París constituiría, luego, básicamente un *Palais Concert* más grande.

Por lo tanto, y en otro oxímoron, Vallejo no sería un poeta vanguardista; pero si cultivaría el manifiesto vanguardista[6]; éste, y a decir ahora de Mario de Micheli: "obra de vanguardia por excelencia, en la medida en que articula una propuesta estética crítica (el antiarte) y es, al mismo tiempo, su praxis (gesto polémico y contestatario)" (Gelado 650). Si el vanguardismo --o, al menos, el de Vicente Huidobro-- es romántico y milita en la supremacía del yo; César Vallejo es posromántico, su relación con la naturaleza no es de servidumbre, sino de simetría; y el sujeto poético tanto como cada uno de los versos de *Trilce* constituyen parte activa, comunitaria y envolvente de los "fermentos" de Inkarrí. Y sería precisamente en este sentido, y para honor de Antenor Orrego que tan temprano como en su Prólogo a *Trilce* ya lo previera y

6 "a diferencia de la glamorosa o aurática poesía, el advenedizo manifiesto pasó durante mucho tiempo en las historias literarias e incluso en los estudios que se ocupaban del vanguardismo como especie de documento auxiliar y hasta ancilar, al que se acudía sólo en busca de ayuda para reconstruir coordenadas o principios claves de uno u otro movimiento, o de uno u otro escritor" (Sánchez Aguilera 23).

reflexionara, que esta poesía "retrae hacia su origen la esencia del ser"; es decir, de Inkarrí. A pesar que, en principio, en el pensamiento de Orrego pareciera predominar todavía una perspectiva europeísta, en específico haideggeriana. Por ejemplo, al referirse Orrego a un estudio de su compatriota Xavier Abril, donde éste "ha orientado toda su investigación por la nueva experiencia del ser en la obra del gran poeta", aquél enfatizará: "A la luz de las ideas expuestas por Heidegger en su libro *El ser y el tiempo* hace el escritor peruano [Abril] un notable estudio con el que estoy completamente de acuerdo" (Orrego 214). Sin embargo, luego el mismo Orrego se apoyará en el filósofo alemán para afirmar que, desde los presocráticos [inicio de toda la Ontología europea], no nos habíamos vuelto a preguntar por el ser. Y es en este preciso momento donde presenta a Vallejo como si éste, y no sólo Heidegger, se hubiera hecho también, por segunda vez, aquella misma pregunta. Y, sobre todo, como si esta pregunta ya estuviera encarnada en su poesía: "Heidegger es el primer filósofo europeo que se hace de nuevo la pregunta por el ser. Pero César Vallejo, se hace, tácitamente esa misma pregunta, con muchos años de anticipación, en 1918 [*Sein und Zeit* es de 1927] o antes, desde que comienza a forjar su obra poética" (Orrego 216). Para, enseguida, el prologuista de *Trilce* postular el carácter

histórico-cultural "sintético" de aquella obra respecto al presente y futuro de la "Nueva América": "Vallejo pertenece a la zona de la fusión [distinta al mestizaje] o de la síntesis vital, la zona en que ya no es una mezcla, ni una superposición de estratos, sino una realidad y una estructura espiritual diferente" (Orrego 219). Nosotros percibimos aquí, y asimismo lo denominamos, la gravitación ontológica y amerindia de Inkarrí en toda nuestra región. Esto último, no en un sentido confesional ni religioso; sino metafísico o eterno: "La eternidad es un estado de espíritu, no es un estado de conciencia […] por encima de las realidades fugaces una realidad en que se integra todo, en la que la Historia y el alma humana tienen un sentido unificado" (Orrego 229). Eternidad vallejiana, en suma, la cual: "no podía ser para él [Vallejo] el absoluto subjetivo de nuestros místicos tradicionales, ni tampoco el pensante de los filósofos. Debía ser un absoluto real y no abstracto, que incluía también el orbe de las cosas físicas y materiales, en una unidad omniabarcadora" (Larrea 1962: 231).

Según Camilo Fernández Cozman, existirían dos problemas por considerar para abordar el fenómeno vanguardista en el Perú: "El primero es la relación entre las culturas amerindias y las europeas […] El segundo es el

bilingüismo (Fernández Cozman 3)[7]; y agrega, glosando a Mirko Lauer, algo no menos polémico:

> Ahora bien, si se compara al vanguardismo europeo con el peruano, se puede llegar a la conclusión de que aquel fue una exploración de la forma creativa que también quiso ser, y fue, una revolución de la sensibilidad. En el caso peruano resulta difícil hablar de las dos cosas: aquí hubo una importación de la forma y del gesto, pero a duras penas una transformación de la sensibilidad" (Fernández Cozman 4).

Opinión de Lauer a la que responderíamos que, al menos para el caso de la obra de Vallejo, aquella "sensibilidad" ya estaba previamente "transformada" en Inkarrí. Es decir, aquel "a duras penas" constituiría una postura eurocéntrica, culturalmente alienada y discriminadora; por no decir radicalmente miope o ciega frente a su objeto de estudio.

Por otro lado, según Xavier Abril, parecería que el verso y nombre de Samain no tuvieran otra misión que la de

7 Idea que no compartimos en tanto y en cuanto, por ejemplo, el mismo José María Arguedas visualizó y aceptó al idioma español como un válido mediador --cultural y, por lo tanto, también lingüístico-- del quechua. Arguedas que reconoció en la lectura de *Los heraldos negros* y *Trilce*, antes incluso que El tungsteno, los antecedentes de su propia obra creativa; y considerara a su compatriota "El más grande poeta del Perú" (1938) y, luego, aquello de: "Vallejo era el principio y el fin" (1969).

ocultar la figura de Mallarmé. Según el autor de *Exégesis trílcica*, el verdadero sugeridor, en su aspecto orgánico, de la estética de *Trilce* cuya fuente esencial sería --sobre toda otra consideración subalterna-- *Una jugada de dados jamás abolirá el acaso* (Abril 159). Por nuestra parte, no estamos de ninguna manera de acuerdo con ello[8]; y, más bien, creemos que aquello que se opaca en *Trilce* sería la figura misma de Inkarrí. Es decir, los versos y poemas del libro de 1922 ilustrarían los espacios de fuga entre el cuerpo desmembrado del Sol y, de modo simultáneo, su proceso de reconstitución. Sin embargo, en respuesta a De Torre, y en el mismo contexto, Xavier Abril entrama algo muy simple y potente:

> *Trilce* representa un nacimiento [frente a lo ya agotado y retórico del Barroco]. Y, además, me parece que es falso considerar que en *Trilce* no hay orden […] Posee los dos aspectos, lo roto en cuanto De Torre dice que es un destructor […] pero no se queda en esa fase, es también un organizador de formas, porque de lo contrario, no nos habríamos enterado del significado de su misión [Larrea, Orrego, Merton, etc.], de sus propósitos no solamente estéticos (Abril 284).

8 De modo semejante a como, ya en 1962 y frente a esta misma insistencia de Abril por "Un coup de dés", no lo estuviera Guillermo de Torre: "yo empalmaría su obra [la de Vallejo] con la corriente española e hispanoamericana, devolviéndolo así a su raíz, a su fondo o trasfondo histórico" (De Torre 283).

Por nuestra parte, nos preguntamos si deberíamos descartar de plano lo barroco o conceptista en *Trilce*, sin antes considerar que es precisamente a través del conceptismo del barroco, susceptible incluso éste de prosificarse (tal como Dámaso Alonso lo hiciera del *Polifemo* de Luis de Góngora), que tenemos "manifiesto" en Trilce[9]. Ahora, si continuáramos con aquella metáfora mallarmeana, no sería la "tirada", sino el "recojo" de los dados lo que acontecería en el libro de 1922. En este poemario, aquella "jugada" --de antemano estrellada contra el azar y cuyo desenlace, por lo tanto, será siempre aleatorio o contingente-- iría, más bien, acompañada de una intención o proyecto grato e, incluso, monitoreado por

9 Las oscilaciones de género en *Trilce*, nunca equívocas pero tratadas de modo inclusivo, vendrían de Góngora y, más lejos, de *La metamorfosis* de Ovidio (Granados 1994). E incluso, al final, el espectáculo –a pesar de sus múltiples y autónomos participantes, por ejemplo, los de la jarana limeña de Trilce XXXVII y Trilce LIX-- constituirían una sola escena indistinta y atemporal (Granados 2021). Vallejo ha llevado al daguerrotipo algo análogo a *La última cena*; aunque, en contrapelo al fresco de Da Vinci, sin focalizar al Hijo de Dios; sino, más bien, todo el entorno del cuadro cuyos elementos, por no decir simétricos, resultan ahora equitativos y equivalentes. Sin embargo, habría que distinguir que, a diferencia de Ovidio y de Góngora, en *Trilce* no nos hallamos solamente ante la influencia o atracción de un mito marino; sino, conjuntamente, también de un mito solar amerindio (Inkarrí) el cual brinda un norte o dirección al poemario de 1922. Es decir, este último, interrumpe una noria, cesa y otorga sentido a las incesantes metamorfosis (letra, canto, baile) en las que se halla zambullido o comprometido el Barroco.

el propio Inkarrí. En otras palabras, en tanto H4 (noción posantropocéntrica de las Humanidades), Inkarrí mismo auspiciaría y velaría el proceso de creación y crítica subyacentes en *Trilce*; instancias que de modo convencional se entienden como la escritura y la lectura de un poema. La imagen del azar y sus concomitancias describirían lo que, en nuestro estudio, vamos denominando una noción de las Humanidades en tanto narrativas H3) o, de modo semejante, Posmodernismo. Ejercicio de una específica noción de las Humanidades, en la cual concurren, incluso hasta hoy mismo, varios críticos latinoamericanos: "Las poéticas modernas y posmodernas latinoamericanas parecerían tener más reverencia por el poeta peruano que por sus homólogos consagrados en el ya canónico *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, de Yurkiévich, es decir, Neruda, Huidobro, Paz, entre los principales. […] Es precisamente por esas zonas de conflicto y borramiento de los perfiles subjetivos plenos que quizá la poesía de Vallejo sigue llamando la atención de los más jóvenes. (Mazzotti 99). Asumida esta perspectiva, ¿qué constituiría el fiel de la balanza para mensurar un perfil subjetivo pleno de otro no pleno? Mientras que, por el contrario, la imagen de Inkarrí representaría una noción de las Humanidades entendida, entre otros términos análogos, en tanto simetría, "mímesis encarnada", "giro ontológico" o, según Spinoza, no menos "beatitud".

Fervor de Trilce

Se plantea conmemorar el centenario de *Trilce* (1922) en vinculación al poemario *Fervor de Buenos Aires* (1923). A través de ahondar en un ensayo que ya publicáramos, "El diálogo Borges-Vallejo: un silencio elocuente" (2007); en el cual levantamos, a modo de hacer visibles planos yuxtapuestos en una curaduría, una serie de correspondencias –la mayoría no explícitas ni obvias– entre las poesías del argentino y del peruano. Homenaje muy significativo, finalmente, para toda la poesía de la región en cuanto no sólo constituiría una efeméride más; sino, ante todo, ventilar un renovado entronque crítico y creativo entre ambas figuras.

El meollo de la propuesta estriba en considerar que tanto *Trilce* como *Fervor de Buenos Aires* responden, de un modo *sui generis*, a un mito inscrito en el paisaje o perspectiva posantropocéntrica. Luego del predominante y artificioso escenario modernista --hasta los años 20 del siglo pasado-- la poesía latinoamericana recuperó el paisaje. Aunque no de un modo costumbrista, como en principio pareciera, ni romántico (aquello de Borges no es fervor **por**, sino fervor **de**, leer más adelante); sino, literalmente, fundiendo lo humano en el paisaje. En otras palabras, considerando el paisaje en tanto un soporte

más adecuado para lo humano. El paisaje y, deberíamos añadir, los objetos y los artefactos; de modo particular en el mundo andino:

> Viveiros de Castro, Willerslev, Bird-David y otros desarrollan sus teorías en el contexto de sociedades cazadoras (Amazonia, Siberia e India respectivamente) y sus discusiones se enfocan mayormente en la relación entre humanos y animales. Aunque sus investigaciones son sugestivas, debemos tomar en cuenta que el contexto andino es muy distinto. El entorno andino ha sido domesticado intensamente por milenios por sociedades altamente estratificadas y expansivas con gobiernos y economías centralizadas. Para los pueblos andinos la relación con la tierra y todo aquello relacionado a ella, así como la relación con los artefactos es tan importante como la relación con los animales (Allen 2015: 7)

En *Fervor de Buenos Aires*, se extrema el distanciamiento del sujeto poético frente a su objeto para eludir cualquier sospecha de lirismo. Si asumimos el **de** como un posesivo y no ('suyo', 'de Buenos Aires') y no únicamente como una preposición ('**por**'), observamos que el objeto —aquella ciudad— tiene vida, digamos, independiente del sujeto. Más aún, haciendo una inversión, aunque manteniendo la lógica berkeliana, todas las cosas las estaría pensando —otorgándoles vida— Buenos Aires; incluso al sujeto que la percibe o anota. Ergo, aquí el yo poético

es nadie, no alguien; o, en todo caso, no es uno, sino más bien, y en frase típica del propio Borges: "todos los hombres". Añadiríamos, Buenos Aires en tanto soporte o territorio poshumano (H4a) y, cada uno de nosotros, como hologramas que surgen desde aquel enorme artefacto[10]. Ahora, a dicha fabulación, en el canon crítico se la asocia con el "sueño" (Ej., *Las ruinas circulares*, 1940); es decir, resulta un coto a ser percibido por otros soñadores sin más comunidad que la conciencia de ello y sin más norte que la contemplación de este hechizo[11]. Opción y estrategia, aunque no equivalente al "sueño", muy distinta en Vallejo. Aquí el "sueño" no funciona como un sucedáneo

10 "la crítica de Vallejo a Borges no sería por su "simplismo", éste (el de *Fervor de Buenos* Aires o el de sus poemas recogidos en el *Índice*) más bien le satisfaría al peruano; mucho menos por su ausencia de "cosmopolitismo" a usanza de la época; sino por su aparente falta de "universalidad" (a la manera de Darío); es esta falta de "universalidad" lo que haría a la poesía de Borges "epidérmica", tal como ya habíamos estimado era –respecto digamos al tono vital– carente de "timbre humano" ("universal", vamos entendiendo)" (Granados 2007: 190)

11 Coincidente con la estructuración abstracta de lo cotidiano, que Eliot efectúa el mismo año 1922 en *Tierra baldía* (Ortega 167). Y también, acaso no menos, con la famosa frase de Lautréamont "la poesía debe ser hecha por todos, no por uno"; es decir, ya que en principio todos compartimos la común experiencia de ser hologramas, ergo, cada uno tiene igual posibilidad y derecho a escribir sobre ello. En este sentido, además, *Trilce* asimismo sería un holograma (¿"Fervor de Inkarrí"?); o, al menos, un "escena cerebro" de la cual en un determinado momento formamos parte. Unos "DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES" a los que, de repente, nos adherimos.

de la realidad[12]; y, tal como Inkarrí, no es un holograma sino la realidad misma (H4b). José Lezama Lima[13], puede colaborar en ilustrárnoslo: "En ninguna cultura como la incaica la fabulación adquirió tal fuerza de realidad (122) o, por nuestra parte añadiríamos, de "encarnación".

12 "Estos múltiples planos, espaciales y temporales, los logra Vallejo en *Trilce* –además de rescatar en el texto, como dice Jean Franco, lo inconsciente desechado por el lenguaje– sobre todo apelando reiteradamente al ícono que, tal como ya hemos visto, es un modo harto elocuente de, según Julia Kristeva, añorar a la madre, preguntar insistentemente por lo vreal. Este es, a grandes rasgos, el modo como aquel poemario de 1922 se hace tridimensional. Modo que no comparte en absoluto Borges ya que, por el contrario, éste se atiene siempre a la etimología; es decir, confía en lo simbólico o, llamémoslo con sus propias palabras, "el lenguaje y la tradición" ("Borges y yo")" (Granados 2007: 199). Además de la apertura, prácticamente ausente en Borges (las mujeres, por lo general, a su obra llegan muertas), de *Trilce* a lo femenino; tomando como propias las palabras de una escritora venezolana: "El escepticismo y la racionalización extremista estarían conduciendo, paradójicamente, a la pérdida total del sentido artístico, a la muerte misma del pensamiento. La respuesta de Teresa de la Parra se sustentaría en la memoria, en *una herencia literaria, con la que puede establecerse una tradición, una tradición femenina marcada por la oralidad y una poética de lo cotidiano y la naturaleza* (p. 75)" (Hernández García 702).

13 La historia política cultural americana, en su dimensión de expresividad, aún con más razones que en el mundo occidental, hay que apreciarla como una totalidad. En el americano que quiera adquirir un sentido morfológico de una integración, tiene que partir de ese punto en que aún es viviente la cultura incaica (75).

Trilce no Brasil e os limites da megantropofagia

Frente a la gravitación del término "tupi", para el desenvolvimiento de la cultura mestiza, en tanto: "bateria incorporativa das possibilidades asimilitativas do código" (Pinheiro 2019:100); Inkarrí, en cuanto *Trilce*, actuaría más bien, glosando lo anterior, como batería incorporativa de las varias, distintas y simultáneas nociones de las Humanidades que ponemos en juego al leer e intentar entendernos a nosotros mismos: libros (H1), pueblos (H2), narrativas (H3) y postantropocentrismo (H4) en sus dos variantes: posthumanismo (H4a) y multinaturalismo (H4b) (Granados 2020a). La perspectiva del "código", tal como aquí se describe, incorporaría H1, H2 y H3 (constructivismo-deconstrucción, relevancia del denominado "giro lingüístico"). Aunque no incluiría H4, más allá de rescatar cierto "efecto de realidad" o ideología socio-cultural (canibalismo, antropofagia); es decir, sin llegar a concebir este principio de simetría en cuanto mediador conceptual o posibilitador de un "giro ontológico". Por lo tanto, en *Trilce* no se trataría de un contenido esencial a ser respetado o venerado o, en caso de su eventual traducción, considerado inmune, tal como piensan Walter Benjamin y Haroldo de Campos: "transmissão inexata de um conteúdo inessencial" (Pinheiro 2019: 105). Todo esto sucede

en el plano del lenguaje y, en cambio, todo mito, dado el caso *Trilce* o Inkarrí, según lo sostiene Eduardo Viveiros de Castro: "se sitúa, no en una lengua y en una cultura o subcultura, sino en el punto de articulación de éstas con otras lenguas y otras culturas. El mito no es nunca de su lengua, es una perspectiva sobre otra lengua [Mitologías]" (2010: 223). Enfatizamos, "perspectiva sobre otra lengua" que devora omnívora, pero que a su vez se abre paso entre la estilística, la filología, la recepción y las variadas perspectivas de estudios político-culturales.

Frente a la utopía de Oswald de Andrade "La antropofagia es también una promesa, una utopía […] el surgimiento de la era del Ocio se producirá cuando las máquinas reemplacen el trabajo humano" (202), César Vallejo nos propone más bien en *Trilce* una epifanía o la adopción de un punto de visión (*ceque* solar andino) sea cual fuese el momento histórico o incluso la ideología allí predominante. Aunque, ciertamente, habría unas sociedades más proclives que otras en cuanto a facilitar esta experiencia tanto individual como comunitaria. Tal sería el caso, por ejemplo en las crónicas de Vallejo, de la familia soviética frente a la burguesa: "Concebir la urbe del porvenir dentro del sistema capitalista —como lo hacen los filósofos, profetas, políticos y escritores burgueses— es un absurdo y un contrasentido […] No es la ciudad del porvenir Nue-

va York […] Menester es socializar el trabajo, la técnica, los medios e instrumentos de producción, de una parte; y de la otra, la riqueza" (Vallejo 2002b: 14-15). Aunque en camino, agregaríamos aquí, a la familia trilceana y, por ende, a las "trilceanas ciudadanías" Granados 2020c); lo cual es como decir, ni utopía ni distopía y, sí, ahora mismo, posantropocentrismo. Cabe puntualizarlo, el "sujeto del acto" vallejiano se levanta ya íntegro en *Trilce* --en toda la plenitud de su red-- y preserva todo aquello en una instantánea no menos viva e intensa. Jamás desconectada del baile o la celebración, aunque esta última sea ya incluso atemporal y de carácter "hierático": "[Respecto a Trilce XXIX] el poema es, en español, más hermético y severo, más ceñido y concentrado; en la versión portuguesa resuena más vocálico y aliterativo, quizá más fluido que hierático" (Ortega 2019: 303). Trilce = "escena cerebro" (Granados 2017), la cual a cada lectura se actualiza y pone en "acción", asimismo, tanto a *Los heraldos negros* como a su poesía póstuma.

Visión infrarreal del Infrarrealismo

> infrarrealistas y estridentistas alcanzaron una dimensión legendaria… cuando Bolaño publicó su novela *Los detectives salvajes* (1998), un homenaje a la generación infrarrealista que puede ser leída como una reactualización de las vanguardias. "Prefacio" de Rosa Corral (Sánchez Aguilera 10)

El infrarrealismo (1976) fue una reinvención horaceriana del chileno Roberto Bolaño[14] en México (país con mejor infraestructura económica y mayor capacidad cultural mediática que la del Perú, ¿nos entendemos?); ya que aquél en su patria, y durante la dictadura de Pinochet, no podía hacerlo… Pero se topó con un talentoso, como Mario Santiago Papasquiaro, que más bien influyó en él o, al menos, en el diálogo tomaron uno del otro. Bolaño, el lado lírico, imaginista o romántico de Papasquiaro; y éste, lo que aquél debía a *Hora Zero* (1970) y que –en ese entonces y para aquel contexto– no era poco: el aspecto contestatario, informal, callejero, político en suma. El cual, a la larga, venía de una lectura de época de César Vallejo (*Monsieur Pain*); y no necesariamente del talento "teóri-

14 "Al parecer siempre se preocupó por ser considerado el líder del grupo y por ejecutar 'expulsiones' […] En buena medida, Bolaño hace un gran trabajo de lavado de imagen en su novela [Los detectives salvajes]" (Heriberto Yépez, "Historia de algunos infrarrealismos", Alforja 37, 2006)

co" o "praxis teórica" de los de *Hora Zero* (Tulio Mora e incluso el mismo Juan Ramírez Ruiz, para ni siquiera referirnos a Jorge Pimentel en tanto crítico). Lectura vallejiana, maniatada al dolor y al compromiso, la cual montó y administró –para todo el continente y desde los 60– la Revolución Cubana. Filiación de Bolaño, aunque un tanto tardía, a la "familia Vallejo" (Roque Dalton) en rechazo de la de Pablo Neruda; o del "imperio" que por aquella época constituía en México la obra de este premio Nobel (1971) junto con la de Octavio Paz. En *Los detectives salvajes*, San Epifanio, uno de los tantos personajes de la novela, señala que la poesía "distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, ninfos y filenos" (Bolaño 82-85). Según aquel personaje de Roberto Bolaño, los maricones y maricas tenían la mayor categoría y en Latinoamérica, los dos únicos poetas "maricones" eran los peruanos "César Vallejo y Martín Adán. Punto y aparte. ¿Macedonio Fernández, tal vez?" (Granados 2018). Filiación, la de Bolaño-Vallejo, más gravitante y contundente allí, en el contexto del Infrarrealismo, que el humor deconstructivo de un Nicanor Parra (autor no menos vallejiano, aunque en otra lógica); o que el vanguardismo anterior y local de un Maples Arce (Estridentismo[15]). Bolaño, además, en México no sólo utilizó a su muy

15 Vanguardismo estridentista se recepcionó en España como:

joven compatriota, Bruno Montané Krebs, ávido y curioso lector, a modo de ósmosis o mayéutica poético-intelectual permanente; sino que también empleó y manipuló, esta vez como pantalla, a José Rosas Ribeyro --poeta peruano absolutamente menor de *Hora Zero*-- para intentar canibalizar este último Movimiento: ponerlo a la par del mexicano o incluso hacer preeminente al Infrarrealismo a nivel continental (cosa que, al fin de cuentas, logró con la publicación de *Los detectives salvajes).* José Vicente Anaya[16] –junto con Bolaño y Papasquiaro otro de los fundadores del Infrarrealismo o, al menos, de alguno de ellos– ante tan fulminante expansionismo del chileno (pa-

«tendencia destructiva trasnochada, en un momento en el que la vanguardia española [hacia la Generación del 27] sostiene la necesidad de un retorno al orden» (Corella 81); y que a un autor latinoamericano, desde París, le hacía reflexionar del modo siguiente: «Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal. La estética —si así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América— carece allá, hoy tal vez más que nunca, de fisonomía propia. Un verso de Neruda, de Borges, de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy. En Chocano, por lo menos, hubo el barato americanismo de los temas y nombres. En los de ahora, ni eso» (Vallejo 421).

16 "Me recuerdo caminando con él [Anaya] sobre la calle de Dolores, en el barrio chino de la Ciudad de México, por los años setenta y cuatro o setenta y cinco. Se le ligaba entonces, de cierto modo, al movimiento infrarrealista, de quienes llegó a ser de cierta forma un involuntario gurú" (Evodio Escalante, "Tres versiones sobre José Vicente Anaya", Revista Esquina Baja, No 8, enero-marzo de 1990. 2)

ralelo, consistente y mayormente incuestionado ante la crítica como los de Raúl Zurita o Pedro Lemebel, sus paisanos) queda atónito y no tuvo más remedio que quedarse, mayormente, de ensayista y traductor (poetas beats, haiku japonés, Marge Piercy, Allen Ginsberg y un largo etcétera). Es decir, Anaya en aquel exacto momento, careció del oportunismo y malicia de Bolaño –aunque luego éste, en la novela, descubriera el mejor formato para su escritura– y de la persuasiva zozobra que lograban comunicar los versos de Mario Santiago Papasquiaro.

La misma crítica mexicana, Rosa Corral, aunque conexo, reflexiona sobre otro asunto:

> Algo que todavía está por hacerse es una reflexión en torno a la presencia y el papel que tuvieron México y su política cultural al término de la Revolución en la mayoría de los movimientos de vanguardia del continente […] Gracias a las ediciones fascimilares de las revistas que han ido apareciendo se pueden apreciar mejor estos contactos y cómo México mostraba un camino posible para la renovación de las artes en un nuevo contexto político (Sánchez Aguilera 11)

Al menos que opinemos como Jean Franco[17], nos pa-

17 Según Jean Franco: "Tales preocupaciones que hoy en día ya parecen casi banales [Rousseau, Kant, Hegel, Marx, Darwin], que han inspirado la revolución del pensamiento del estructuralismo y

rece que en el caso de México podríamos constatar cierta anticipación político-soberana en la promoción de las artes; pero nos parece que el liderazgo en la poesía, tanto como expresión artística y simultáneamente crítica, es vallejiano. No hay política cultural que valga la pena, o sea fecunda y duradera, que no vaya de la mano con un cambio o "giro" ontológico. Es conocido que cuando el Estado (y el de México es muy grande y poderoso en la región) ayuda o promueve "al arte", al mismo tiempo lo estandariza y banaliza. Aunque, asimismo es conocido, que aquel auspicio (en mayor divulgación o en dinero), es lo que de modo usual procura la institución literaria por entero; es decir, tanto los productores como los consumidores de "arte".

el postestructuralismo, son enfrentadas por Vallejo con los escasos recursos del *bohemio de Trujillo* –una antología de la Nueva Poesía Francesa, editada por Fernando Fortún y Enrique Diez Canedo (y que incluía a Nerval, Baudelaire, Gautier, Banville, los parnasianos y hasta Mallarmé , Samian y Claudel) y una poética modernista que valorizaba el ritmo, la armonía y la belleza" (Ferrari 577). Es decir, de parte de la autora norteamericana, un amplio y muy elocuente despliegue de H1 (Humanidades concebidas en tanto Libros).

Ciudad Trilce y ¿trilceanas ciudadanías?

Desde el Ecuador hacia arriba, Colombia y también Centro América, no ha muerto el culto por la poesía encantada de Rubén Darío; Neruda sigue siendo el ejemplo de poesía civil a seguir; la "otra vanguardia" (José Emilio Pacheco dixit) o el "modo anglosajón" continúa dictando su cátedra de localismo, coloquialismo y oportuno sentido del humor; y se lee muy mal o, peor aún, de modo básicamente para-literario a César Vallejo a través, sobre todo, de la glosa cubana y el triunfo de su Revolución. Desde el Perú y hacia abajo (incluido por lo menos el sur del Brasil), todo el territorio es cada vez más complejamente vallejiano. Es decir, Vallejo catalizado con Borges; Vallejo a través de la voz de "arena" de algunas mujeres (Olga Orozco o Damiela Eltit); la risotada de *Trilce* rescatada por Oliverio Girondo o Filisberto Hernández; Vallejo y el neo-barroco, es decir, *Trilce* jugándose de manos con Lezama; el "Cholo" y el neo-barroso, junto con aquel, un tanto más circunspecto, Néstor Perlongher; y hasta con la más reciente poesía en "portunhol selvagem" de la cada vez más transitada frontera brasiguaya, aunque los Wilson Bueno o los numerosos Douglas Diegues de ahora mismo no estén muy al tanto de ello (Granados 2014).

El problema es que Vallejo no sería posmoderno o constructivista, ni se aliaría con las usuales consecuencias ético-ideológicas de esta unilateral noción de las Humanidades; resulta curioso, por analogía, muy cercanas a las preceptivas planteadas por André Breton en el Primer manifiesto del surrealismo: "escritura automática, libertad imaginativa, anarquía de los deseos humanos" (Hernández García 705). En *Trilce*, los conflictos --y alegrías-- sentimentales, familiares o de cualquier otra índole desembocan o se resuelven siempre en Inkarrí. Por lo tanto, no resultaría pertinente para leerlo una noción aislada de las Humanidades en tanto Narrativas o "giro lingüístico" o deconstrucción (Granados 2020), y el nihilismo resultante. Si no, más bien, para leerlo le sería pertinente y mucho más productiva coincidan varias nociones de las Humanidades (Libros, Pueblos, Narrativas); además de la insustituible aquí, Simétrica o Posantropocéntrica, y su consecuente "giro ontológico": regreso al mito, a la "encarnación", al centro. Tal como Spinoza, *Trilce* en tanto manifiesto nos mostraría incluso: "cómo y por qué estábamos condenados a las ideas inadecuadas y a las pasiones [primer género de conocimiento]. Una vez más, el problema de la Ética es cómo se podría salir de ellas [...] no somos libres, Hay que ver el odio que Spinoza tiene contra un muy mal concepto de libertad (Deleuze

499). Semejante a aquel sentimiento de animadversión, aunque no precisamente "odio", y de alcance ético-estético-ideológico, es el que manifestara Vallejo frente a la vanguardia histórica y, en específico, contra uno de estos -ismos ("Autopsia del surrealismo", 1930). Reiteramos, el poemario de 1922 no nos habla del mundo andino, a su modo tampoco lo hace --a pesar del melancólico lema-- "Nostalgias imperiales" de *Los heraldos negros*; sino que aquel libro constituye en sí mismo el mundo andino. Es decir, configura un "estilo de pensamiento" (Viveiros de Castro) a través del mito de Inkarrí allí plenamente presente o actuante y en diálogo *overseas*. Un Inkarrí no utópico; sino, por el contrario, un cronotopo accesible y cotidiano.

El liderazgo y, en simultáneo, la autonomía y especificidad de *Trilce* en toda nuestra región, estriba en que en estricto no constituye poesía de vanguardia; sino, más bien, un artefacto multidimensional -- largo, ancho, alto y atemporal-- que podríamos vincular con un manifiesto. Puntualizamos, manifiesto no sólo en el sentido de la *real politik* o lo convencionalmente político. El un sumario ensayo, "La 'novela' de Trilce", ya habíamos dicho:

> González Viaña acaso escribió la novela de *Los heraldos negros* [*Vallejo en los infiernos,* 2007]; tanto como

> Bolaño, por su parte, ha ensayado la suya en base a los poemas de París [*Monsieur Pain*, 1999]. Pero nos falta la novela política de *Trilce*. O, de modo prejuicioso, de antemano este poemario no lo consideramos político. Sin duda, nos hace falta entender todavía mejor este libro y la estancia, desde 1918 hasta prácticamente su partida o huida a Europa en 1923, de César Vallejo en la capital del Perú. Aunque esta opacidad de militancia política del poeta, en contraste a la de otros insignes amigos suyos trujillanos, ya ha llamado la atención de los críticos especialistas en su obra; cabe aún preguntarse: Es que Vallejo no militó en *Trilce* y sólo se dejó, por aquellos años, absorber por su pasión con la quinceañera Otilia Villanueva Pajares. Es que *Trilce* queda encerrado en la cárcel de Trujillo. O es que, en el poemario de 1922, Vallejo juntó varios fragmentos --y una imagen de sí mismo en ellos-- y militó políticamente de otro modo (Granados 2012).

Ciudad Trilce (2009), de Christian Vera Ossina (La Paz, Bolivia, 1976), constituiría la esperada novela de *Trilce* o, al menos, de cierto *Trilce*. Aquel que avala y aquilata sus "fragmentos" (vanguardia histórica) con sus consecuentes: absurdo, anarquía, vacío y un largo etcétera; pero también con sus correspondientes, aunque opacos, "fermento[s] de sol" (Trilce I). Es decir, en su relación con el mito y, en consecuencia, con la simetría y el "giro ontológico" planteados durante el presente ensayo. Sin embargo, Christian Vera Ossina se concentra e incluso

se refocila en una noción de las Humanidades en tanto narrativas. La lección de un Borges no-logocéntrico --los libros remiten a otros libros y no a la realidad-- es decisiva en *Ciudad Trilce*; a pesar que justo, y nada menos, en las dos líneas finales del libro leamos: "En la faz latente de *Ciudad Trilce* indomables parvas atraviesan la porosidad metálica del cielo, del lenguaje" (2009: 90). Un modo directo, e inmediato, por parte del autor de invitar a que su texto sea leído, asimismo, desde una noción simétrica o posantropocéntrica de las Humanidades. Gesto, este último, que nos permitiría escapar de la cárcel del lenguaje o, lo que es casi lo mismo, de una recurrente y monopólica lectura de esta "novela" en tanto "collage anárquico" (Vera Ossina 51). En términos amplios, consideramos que la sensibilidad implícita en H4 es decisoria de lo "nuevo" en arte y, asimismo, en cuanto reflejo de "nuevas" ciudadanías; en definitiva, en cuanto permite activar nuestro "cuadrúpedo intensivo" (Granados 2021). Algo que no podrían animar, por separado ni juntas, ninguna de las otras tres concepciones antropocéntricas de las Humanidades: "libros" (H1), "pueblos" (H2) y "narrativas" (H3).

Conclusión

"Trilce manifiesto", o poesía y crítica conjuntas y "encarnadas", el cual no "habla" de Inkarrí ni, mucho menos, constituye tesis de Inkarrí[18]; sino que en sí mismo es Inkarrí. Y, en este sentido, *Trilce* en tanto "manifiesto" no se "entrega al utopismo" (Larrea 1971: 38), como sí ocurriría, según este mismo crítico, con *España, aparta de mí este cáliz*[19]; ni, tampoco, recurre a la propaganda. Lectura, la nuestra, la cual se perfilara con *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo* (2004), se definiera *Trilce: húmeros para bailar* (2014) y que se ha ido matizando y consolidando en otras posteriores publicaciones. Labor que, asimismo, al día de hoy ya ha merecido algunas muy significativas solidaridades (Granados 2022); tal como el de Lorenzo Mari, en el "Tavolo e cucchiaino" de su muy reciente versión de *Trilce* al italiano:

18 Recordemos aquello de "Se prohíbe hablar al piloto": "Amigo Alfonso Reyes, Señor Ministro Plenipotenciario: tengo el gusto de afirmar a usted que, hoy y siempre, toda obra de tesis, en arte como en vida, me mortifica" (Vallejo 2002II: 1067).

19 Utopismo vallejiano el de los años de publicación de este poemario póstumo (Monasterio de Montserrat, 1939) posible; aunque morigerado e incluso superado por Vallejo de acuerdo a sus crónicas "incaístas" de los mismos años. No es que Vallejo procure escaparse de la realidad ni consolarse ante la catástrofe de la Guerra Civil Española; sino, y por el contrario, es muy consciente del trabajo pendiente por hacer con el "tema incaico". Es decir, el de dejar de considerarlo como un mero consuelo o sucedáneo del fracaso ideológico-político; y, en cambio, pasar activar con él un campo de sentido independiente, simétrico o posantropocéntrico.

D'altra parte, la possibilità di una lettura indigenista dell'opera di Vallejo, e quindi anche di Trilce, permane, in ogni caso, all'interno di una corrente piuttosto florida di studi vallejiani, inaugurata da un saggio di Phyllis Rodríguez-Peralta ["Sobre el indigenismo de César Vallejo", Revista Iberoamericana, 127, 1984, pp. 429-444] e che ha recentemente trovato nuova linfa nelle ricerche di Pedro Granados Agüero ["Poesía peruana post-Vallejo: de los indigenismos a las opacidades", *Mitologías hoy*, 15, 2017, pp. 277-295]. Non si tratta soltanto, come già avvertiva, tra gli altri, Roberto Paoli, di rintracciare uno «spirito indio» che per Vallejo costituisce «prima il suo mito e poi il suo ideale» [R.Paoli, «Introduzione» in *C. Vallejo, Poesie*, a cura di Roberto Paoli, Lerici, Milano 1964, p. XXV]; si può anche provare a delineare con maggiore precisione l'alto grado di sincretismo di tale mitologia, e poi di tale ideale – a partire, ad esempio, dalle frequenti occorrenze, in Trilce, del «sole»/«Sole»/«sol», in un continuum che va dall'evocazione dell'elemento naturale alla rappresentazione della divinità (cristologica e al tempo stesso legata alla mitologia indigena post-ispanica di Inkarri [La rappresentazione mitologica di Inkarri, consolidatasi dopo la conquista spagnola del Perù come credenza messianica nel ritorno dell'impero Inca, è stata indagata compiutamente a partire dalla seconda metà del Novecento e ricorre negli interessi e nella scrittura di altri autori peruviani come José María Arguedas e Mario Vargas Llosa.]), per finire con la degradazione tipicamente modernista data dall'omonimia del Sole/sol con la valuta corrente, allora come oggi, in Perù[20] (Mari 2021)

20 [Por otro lado, la posibilidad de una lectura indigenista de la obra

En suma, no resulta suficiente, ni mucho menos explica *Trilce*, que el vanguardismo en el Perú se halla iniciado pronto; por ejemplo, que un antecedente local direc-

de Vallejo, y por tanto también de Trilce, queda, en todo caso, dentro de una corriente bastante pujante de estudios vallejianos, inaugurada por un ensayo de Phyllis Rodríguez-Peralta y que ha encontrado recientemente nueva vida en las investigaciones de Pedro Granados Agüero. No se trata sólo, como ya advertía entre otros Roberto Paoli, de rastrear un "espíritu indio" que para Vallejo constituye "primero su mito y luego su ideal"; también se puede intentar delinear con mayor precisión el alto grado de sincretismo de esta mitología, y luego de este ideal – a partir, por ejemplo, de las frecuentes apariciones, en Trilce, de "sole" / "Sole" / "sol", en un continuum que va desde la evocación del elemento natural hasta la representación de la divinidad (cristológica y a la vez ligada a la mitología indígena poshispánica de Inkarri), terminando con la degradación típicamente modernista dada por la homonimia del Sol/ sol con la moneda actual, entonces como ahora, en el Perú.] (Traducción nuestra). Perspectiva sobre nuestro trabajo en el que, asimismo, abunda Bernardo Massoia; aunque, por un lado, rescatando y cotejando otro texto nuestro; y, por otro, sin coincidir con Mari en la genealogía y presencia de Inkarrí en nuestros estudios: "Este aspecto, que sorpresivamente no se desarrolla de manera acabada en el libro de Paz Varías [Miguel (1989). *Vallejo, formas ancestrales en su poesía.* Lima: Ed. Marimba], será recuperado luego por el estudioso peruano Pedro Granados en su obra *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo* (2004). Analizando otro texto de *Los Heraldos Negros* titulado "Huaco", Granados trae a cuenta aquél mito en su carácter de utopía solar que marca el regreso a una edad perdida en la tierra ancestral de Vallejo: (…) tanto el «Huaco» como la persona poética son «levadura» -'causa o motivo o influjo' (Diccionario de Lengua Española)- para que el «sol» aparezca o reaparezca. Si este último fuera el caso, y todo pareciera indicar que lo es (…), ambos serían «fermento» del Inkarry, del mito panandino del retorno al poder del Inca, hijo del Sol que yace por ahora vencido y enterrado" (Massoia 44).

to del libro de César Vallejo pudiera haber sido *Panopla lírica* (1917) de Alberto Hidalgo. La combustión del libro de 1922 no tiene absolutamente nada que ver con éste ni con otros "futurismos"; ni, enfatizaríamos, con vanguardismo alguno. Aunque, en vistas a iluminar la posible relación de *Trilce* con el surrealismo, cabría realizar un estudio comparativo entre *Dioses y hombres de Huarochirí* --nuestro *Popol Vuh* andino, de corte purista o esencialista, volcado al remoto pasado-- y *Trilce*, en cuanto mito vivo y actuante, en plenos siglos XX-XXI, entre la hibridez o lo "impuro" que ahora somos. A los mitos que traduce José María Arguedas correspondería una inspiración romántico-surrealista; mientras que a *Trilce* correspondería una catadura más bien dadaísta; en el sentido en que ésta no convoca o intenta evadirse, como el surrealismo, hacia un pasado pre-industrial, sino que acepta de pleno el contradictorio y contaminado presente. Por lo tanto, mucho más significativa que la frase de Pierre Lagarde vertido en la *Comoedia*, el 12 de julio de 1931: "César Vallejo a inventé le surréalisme avant les surréalistes" [mito en bruto vs mito pasteurizado, agregamos nosotros] (Lagarde 2022), sería la relación estética --no de causa-efecto, por cierto-- entre el poeta peruano y Tristan Tzara. Los vanguardismos, finalmente, quedan en el museo o en el archivo; mientras *Trilce* propiciaría, de modo sostenido,

comunidad en archipiélago; es decir, sin naturalizar o domesticar las diferencias entre las distintas sociedades o grupos. Proponemos el siguiente esquema:

Diferencias entre Vanguardia (A) y Trilce (B):

	UNIDADES	MONTAJE	CONSECUENCIAS
A	Fragmentos	Collage	Museo o Archivo
B	"Fermentos"	Inkarrí	Comunidad-Archipiélago

Ante todo, *Trilce* en tanto "manifiesto" constituye dos cosas íntimamente imbricadas y simultáneas. La primera, una fiesta por la encarnación de Inkarrí "montado" en el propio texto del poemario; lo cual explicaría la intención inicial del autor de denominar a su libro, "Cráneos de bronce", y recurrir al elocuente seudónimo, "César Perú". Título y seudónimo al final no definitivos, aunque estimamos permanecen ambos en *sotto voce*. Lo más probable es que en Vallejo gravitara buscar una alternativa nominativa distinta a *Raza de bronce* (1919) o "cráneo indígena" (Vallejo 2002 I: 71), novela que muy probablemente leye-

ra[21] y, por su parte, frase que usara el propio Vallejo para describir la cabeza de su tan admirado Alcides Arguedas. La segunda, y tal como hemos ido ventilando en el transcurso de este trabajo, una urgencia de decirnos asuntos encarpetados por siglos o, resulta casi lo mismo, que dejamos pasar por alto de modo automático y cotidiano.

21 Ya en una crónica, escrita apenas en su segundo año en París y publicada en *El Norte* de Trujillo ("Alcides Arguedas", 1924), Vallejo refiere: "Arguedas enasta en sí, desde hace unos diez años [1914], la agitación entera de su pueblo" (Vallejo 2002 I. 71). El aprecio y admiración, tal como constan en sus crónicas, son constantes en César Vallejo; en otra se referirá a él como: "Mi excelente amigo, el eminente escritor boliviano Alcides Arguedas" (Vallejo 2002 I: 97).

Referencias

Ayala, Juan V. (2013). "Vallejo y el dadaísmo: la Vanguardia y la guerra contra la interpretación". *Revista Surco Sur*, Vol. 3: Iss. 5, 43-46.

Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Buenos Aires: Anagrama.

Breysse-Chanet, L. y Salazar, I. (2021). "La recepción de la poesía de César Vallejo en Francia". *De Gruyter*. 111-172.

https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110707557-006/html

Cabel, Jesús (2013). "El Perú, los peruanos y tres cartas inéditas de Vallejo". *El khipu de Juan Yumpa*, viernes 28 de junio.

https://victormazzihuaycucho.blogspot.com/2013/06/jesus-cabel-el-peru-los-peruanos-y-tres.html

Clayton, Michelle (2015). "Hispanic Wetershed: 1922 in Latin American", *1922 Literature, Culture, Politics*. Jean-Michelle Rebaté (ed.), Cambridge University Press. 168-183.

Fernández Cozman, Camilo (2017). "Las dos tendencias de la vanguardia poética en el Perú". *Ínsula Barataria*, Nro. 20, 1-16.

Franco, Jean (1996). "La temática: de Los heraldos negros a los Poemas póstumos". En: Américo Ferrari, *César vallejo. Obra poética*. Madrid: Archivos. 575-605.

Gelado, Viviana (2008). "Un *arte de la negación*: El manifiesto de vanguardia en América Latina". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 224, 649-666.

Granados, Pedro (2022). "Trilce: Húmeros para bailar (Reseñas)". Blog de Pedro Granados, 06/22.

Granados, Pedro (2021). Trilce: "el sujeto del acto", en: Trilce 100 anos. Amálio Pinheiro e Pedro Granados (editores). REVISTA CIRCULADÔ, Ano IX, No 12. 16-34.

Granados, Pedro (2020). "Humanidades". Uwa'Kürü – Dicionário analítico – volume 5 /organização: Gerson Rodrigues de Albuquerque, Agenor Sarraf Pacheco. – Rio Branco: Nepan Editora; Edufac. 115-117.

Granados, Pedro (2018). César Vallejo y el "Chulo de la Muerte". *Blog de Pedro Granados,* 10 de febrero.

Granados, Pedro (2017). Trilce/Teatro: guión, personajes y público. Brasil, Aracaju: Editora ABH.

Granados, Pedro (2014). "Panamá y un territorio cada vez más complejamente vallejiano". *Blog de Pedro Granados*, 08 de septiembre.

Granados, Pedro (2012). "Novelas sobre César Vallejo", *Letras.s5.com* http://letras.mysite.com/pgr221112.html

Granados, Pedro (2007). "Trilce muletilla del canto y adorno del baile de jarana", *Lexis*, Vol. 21 (1 y 2) 151-164.

Granados, Pedro (1994). "El mar como tema estructurante en la Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora". Lima, Lexis, Vol. XVIII. No 2, 117-196.

Gutiérrez Canales, G. (2016). "Sobre el concepto de mímesis en la antigua Grecia". BYZANTION NEA HELLÁS N° 35, 97-106.

Hasegawa, Nina (2009). *Los estudios literario-culturales en América Latina hoy: una visión comparatista.* Serie Monografías Latinoamericanas, No 18. Instituto Iberoamericano Universidad Sofía. 35pp.

Hernández García, Mariano (2019). "Osmar Sánchez Aguilera (ed.), Manifiestos… de manifiesto: provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas,1896-1938. Prefacio de Rose Corral. I Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas Editores, Madrid-México, 2017". Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH), LXVII, 2019, núm. 2, 700-706

Lagarde, Pierre [1931] (2022). "*Trilce* ou le dadaïsme

au Perou". *Vie de La Brochure*. http://viedelabrochure.canalblog.com/archives/2022/06/07/39509566.html

Larrea, Juan (1980). "España es tierra de profecía". *El país*, 08 septiembre. https://elpais.com/diario/1980/09/09/cultura/337298401_850215.html

Larrea, Juan (1971). "Diálogo de la primera conferencia [Voy a hablar de la esperanza]". *Aula Vallejo 9, 10 y 11*. Universidad Nacional de Córdoba, 37-54..

Larrea, Juan (1962). "Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo". *Aula Vallejo 2, 3 y 4.* Universidad Nacional de Córdoba, 231-263.

Lezama Lima, José (1969). La expresión americana. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Mari, Lorenzo (2021). "Tavolo e cucchiaino". *Trilce di César Vallejo*. A cura di Lorenzo Mari. Con uno scritto di Giuliano Mesa. Argolibri.

Massoia, Bernardo (2013). "Perspectiva metacrítica de los estudios vallejianos en las últimas décadas (1985-2005)",en Patiño, Roxana y Calomarde, Nancy (eds.), *Escrituras Latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate*, Córdoba: Alción Editora .

Mazzotti, J.A. (2017). "Vallejo migrante y la diáspora

poética latinoamericana". Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejianos, Vol. 1, Un 1, 83-102.

Moraes, Mariana (2012). "*América para la humanidad*. Una aproximación al activismo Latinoamericano de Vicente Huidobro". José Carlos Rovira Víctor Manuel Sanchis (eds.), *Literatura de la Independencia e Independencia de la literatura en el mundo latinoamericano*. España, Lleida: AEELH. 571-581.

Orrego, Antenor (1962). "El sentido americano y universal de la poesía de César vallejo". Aula Vallejo 2, 3 y 4. Universidad Nacional de Córdoba, 213-226.

Pinheiro, Amálio (2019). "Vallejo/Oswald: Trilce antropofágico". *Revista Landa*. 191-218.

Sánchez A., Osmar (ed.) (2017). Manifiestos… de manifiesto: provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938. Prefacio de Rose Corral. Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas Editores, Madrid-México.

Soní Soto, Araceli (2007). "César vallejo y la vanguardia literaria". *Nueva época*, año 20, núm. 55. 185-207.

Tzara, Tristán (1962). "DADA 1919". *Aula Vallejo 2, 3 y*

4. Universidad Nacional de Córdoba, 360.

Vera Ossina, Ch. (2009). *Ciudad trilce*. La Paz: Plural.

Vallejo, César (2002). *Artículos y crónicas completos I y II.* Lima: PUCP.

Ward, Thomas (2019). "Entre el modernismo y el vanguardismo: las incursiones incaicas en Los heraldos negros de Vallejo". *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejianos*, Vol. 4, n.° 4. 333-346.