

# lexis

Vol. XXXI (1 y 2) 2007

revista de lingüística y literatura

DEPARTAMENTO  
DE HUMANIDADES



FONDO  
EDITORIAL

*Trilce*: muletilla del canto y adorno  
del baile de jarana

Pedro Granados  
*Pontificia Universidad Católica del Perú*

Introducción

Entre los datos que debemos a Juan Espejo Asturrizaga (1989), biógrafo de César Vallejo<sup>1</sup> entre 1892 (año del nacimiento del poeta) y 1923 (año de su salida de Lima y llegada a París), figura uno que puede ser fundamental para la lectura de *Trilce*; nos referimos al contexto de la gesta o cronología de los poemas que lo constituyen. Obviamente, no vamos a ser los primeros —ni los últimos— que le achaquemos al trabajo de Espejo Asturrizaga el modo recurrente de no aportar “ningún dato que justifique la cronología” (Ferrari 1996: 269) o el hecho de que, pareciera ser también el caso, la memoria algunas veces lo traicione (Ferrari 1996: 270). No discutimos estas posibles falencias; simplemente queremos reparar en que el biógrafo da por sentado que *Trilce* no se escribió en la cárcel de Trujillo —en el mejor de los casos, se corrigieron algunos textos allí— y sí, más bien, abrumadoramente, antes en Lima: en 1918 (3 poemas), 1919 (48 poemas) y durante el verano de 1920 (4 poemas).<sup>2</sup> Es decir,

---

<sup>1</sup> No existe aún, sin embargo, una biografía en rigor del poeta (Eshleman 2006).

<sup>2</sup> Pablo Guevara redondea la suma de tiempo que César Vallejo vivió en Lima en cinco años y medio (2004: 29); también, basándose en Espejo Asturrizaga, nos brinda una vivaz reconstrucción del arribo del poeta a la capital del Perú y de sus

algo más de las dos terceras partes de *Trilce* (77 poemas) ya estuvieron escritas antes de los aciagos sucesos de Santiago de Chuco, la fuga, la experiencia carcelaria (del 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921) y postcarcelaria del poeta; período durante el cual se habrían escrito, siguiendo siempre a aquel privilegiado testigo, apenas 22 poemas.

Llamamos la atención sobre esta cronología y estas proporciones porque creemos que la clave de *Trilce* es la bohemia. Entendámonos: el contexto vital del poeta sobre todo en el año 1919 cuando —la par que escribió la mayoría de los poemas de su segundo libro y trabajó temporalmente como maestro de escuela— César Vallejo bebía con frecuencia, jaraneaba e iba ocasionalmente a fumaderos de opio y casas de tolerancia: “No pudo, pues, escapar a ese snobismo importado que, en aquellos días, imperó entre escritores y periodistas” (Espejo Asturrizaga 1989: 106). Sin embargo, lo que nos interesa destacar entre toda aquella bohemia vallejiiana —y quizá podamos refrendar en nuestra lectura de *Trilce*— es la relación del poeta de Santiago de Chuco con la música criolla, en particular con la del medio popular limeño al cual, si bien es cierto no pertenecía por origen, dedicó un tiempo e invirtió un interés quizá no destacado lo suficiente por la crítica.<sup>3</sup> Obviamente, como buen

---

primeros días en ésta: “De repente vino de Trujillo a Lima en el mes de diciembre de 1917. Desembarcó el domingo 30 de la nave Ucayali, después de 4 días de navegación [...]. En esos años no había Panamericana Norte y el viaje de Trujillo a Lima se hacía por mar hasta el Callao o por tierra durante unos 15 días en acémilas [...]. El debió estar en esos días de las celebraciones de Año Nuevo de 1918, como enloquecido por tanto barullo y soledad, perdido entre la multitud mientras su cuerpo se hospedaba en un cuarto del Hotel Colón de la calle de la Pescadería al lado mismo de la Plaza de Armas, hoy Plaza Mayor. [...] Un hombre joven, pobre, sensible y provinciano de limitados recursos y muy solo viviendo en el Centro de Lima” (2004: 21-22). Guevara resume asimismo, muy a su modo, el carácter general de la relación de la capital del Perú con el poeta: “Nunca Lima le asimiló nunca lo intentó mucho menos lo admitió o puso a prueba o le tuvo mayores consideraciones ya que ni siquiera estuvo alguna vez en lista de espera ni lo pusieron siquiera en debate para ponerlo en cuestión o no” (2004: 33).

<sup>3</sup> Con la excepción, plena de sentido común, del mismo Pablo Guevara que ahonda en las relaciones de interdependencia entre los poemas de *Trilce* y la experiencia migrante de un autor provinciano en una Lima de cien mil habitantes (2004: 36),

migrante —y en cuanto: “Se tocaba y cantaba valeses [léase también, entre otros ritmos, marineras limeñas] casi exclusivamente en los callejones proletarios de la ciudad” (Stein 1982: 44-45)— Vallejo fue algo así como un criollo o un proletario sin barrio o, más bien, éste constituía ya para él todo el Perú y el mundo.

## 1. Muletilla del canto de jarana

El encabezado de nuestro trabajo (“*Trilce*: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”) alude a la relación del título del segundo poemario de César Vallejo, de 1922,<sup>4</sup> con la marinera limeña (también llamada canto de jarana); específicamente con la denominada “marinera de capricho”, que, tal como lo explican los especialistas, es aquella a la que a los cuarentiocho compases regulares de una “marinera derecha” (24 de la primera estrofa, 12 de la segunda y 12 de la tercera) se le han añadido muletillas o términos literario musicales que alargan su duración hasta, se ha dado el caso, 96 compases (48 para la primera de jarana, 24 para la segunda y 24 para

---

en aquella época, y bajo un gobierno oligárquico: “Y como telón y mar de fondo ahí están alrededor de T[rilce] todos esos insoportables años iniciales de Leguía de 1919 al comienzo de su oncenio (1919-1930) al centro de una República Oligárquica (Leguía con su Patria Nueva era apenas un barniz de modernización en un estado poscolonial lleno de autarquía del Poder y plutocracia advenediza al festín). —Vallejo debió haber oído hablar por esos días de los numerosos obreros sociales reivindicacionistas (agitadores, subversivos para la Secreta) fondeados en el mar de la Isla de San Lorenzo con piedras en los tobillos” (2004: 29).

<sup>4</sup> De esta manera, aunque no de modo exclusivo, nuestro trabajo se inscribiría dentro de la ya copiosa exégesis que hasta hoy ha merecido el célebre título vallejian. Federico Bravo (2000) ofrece un muy útil estado de la cuestión de puntos de vista al respecto (desde los de Juan Espejo Asturrizaga y André Coyné, pasando por Georgette de Vallejo y Juan Larrea, hasta los de Roberto Paoli, Dasso Saldívar o, entre otros más, Gerardo Mario Goloboff). Dice el crítico: “Desorientada, la crítica ha propuesto las más diversas interpretaciones del término: fruto del puro azar para unos y producto de un trabajo consciente de exploración de la actividad inconsciente de la creación para otros, el título —su interpretación— ha nutrido y sigue nutriendo una controversia en parte avivada por el autor, quien, según diversos testimonios, se complacía en envolver en el misterio todo lo concerniente al origen del neologismo, del que solía dar explicaciones diferentes” (2000: 334).

la tercera) (Santa Cruz 1970: 51-52);<sup>5</sup> e incluso más “si se entra al contrapunto de fugas, lo que generalmente es *ad libitum*” (Santa Cruz Urquieta 2002: 32). No está demás reiterar que estamos refiriéndonos al caso concreto de la marinera limeña la cual, en rigor, se define frente a todas las demás —ya sean peruanas o extranjeras— por su característico remate de resbalosa y fugas (Lloréns 1987: 258; Santa Cruz Urquieta 2002: 32). Rastreamos, para el efecto, un muy posible y sugestivo antecedente de *Trilce* como “término o muletilla” (a manera de “Tri la” en “Mándame quitar la vida”) en la “Tirana nana”, estribillo que aparece documentado desde la época de La Perricholi (Santa Cruz Urquieta 2002: 34). Es decir, tanto “Trilce” como, por ejemplo, “A tirala lá”<sup>6</sup> serían combinaciones supuestamente desemantizadas de aquella frase original (“La Tirana”) o, tal como apunta el mismo Santa Cruz Urquieta: “un posible caso más de descontextualización por aliteración que explica una aparente glosolalia” (2002: 34). Por lo tanto, concebimos *Trilce* como muletilla del canto de jarana que, al resemantizarla en “La

---

<sup>5</sup> Ejemplo: Marinera “Mándame quitar la vida”

I. PRIMERA DE JARANA

Mandame quitar la vida, andar andar

Tri lalalalala

Tri lala si es delito

el adorarte (Bis).

Que yo no seré el primero, andar andar

Tri lalalalala

Tri lalala que muera

por ser tu amante.

Tri lalalalala

Tri lalala Mandame quitar la vida (Santa Cruz 2002: 53).

<sup>6</sup> De unos versos, según también Santa Cruz Urquieta, muy antiguos:

...un jarro de agua, y un dulce

el turronero, de yema

un jarro de agua, y un dulce

el turronero, de yema...

a tirala lá, a tirala lá

a tirala lá

desde Pisco a Lunahuana [etc.] (2002: 35).

Tirana”, no aludiría obviamente ya a “La Madre Patria” (España),<sup>7</sup> sino al Perú contemporáneo al poeta, país que atravesaba un peculiar proceso de modernización y que no trató necesariamente bien a César Vallejo;<sup>8</sup> el cual, en tanto hombre, padeció tres meses de cárcel

---

<sup>7</sup> “Allá voy a ver si puedo  
decir lo que el alma siente,  
lo demás lo dejo al tiempo  
para el que fuera prudente.  
Tirana, na,  
Tirana, na.

Aparte de su posible alusión a ‘La Madre Patria’, la Tirana, novedoso tono divulgado por la Perricholi, referenciado en [la colección Lanchas para baylar del obispo] Baltasar Martínez Campanón, aparece también en una versión operática llamada *Los amantes de Sevilla dentro de las Piezas de vejez de Gioachino Rossini* (Santa Cruz Urquieta 2002: 34).

<sup>8</sup> “...como el exorcista que siempre fue” (Guevara 2004: 29), no debemos olvidar que César Vallejo pensó firmar con el seudónimo de César Perú su segundo libro de poemas, “a imitación del nombre literario del francés Anatole Thibault, más conocido como Anatole France” (Bravo 2000: 334). Lo disuadieron, a tiempo, sus amigos; pero esto no anula reparar en su intención de implicar la Patria o el Perú en su proyecto. Era una época en la que, para hablar sólo de lo que atañe a la música popular, no existía ya más el culto exclusivo a lo criollo (vales, polkas y marineras), sino que al gusto popular había penetrado, sobre todo desde los años veinte: “la boga de los ritmos norteamericanos y, sobre todo, la tremenda difusión del tango, el vals platense, la ranchera y otras melodías argentinas favorecidas por discos, películas y visitas personales de cantores de gran éxito” (Basadre 1964: 145). A lo andino —que ya de por sí forma parte de su herencia— Vallejo estaría sumando lo afro (inherente a la marinera limeña) y también los otros ritmos cosmopolitas o internacionales de moda en su tiempo. Lo fundamental es percibir que *Trilce* nace acicateado por la música popular; en particular por las transformaciones que se verifican en ella: cómo lo tradicionalmente criollo incorpora lo que era patrimonio exclusivo de negros y mulatos (Lloréns 1987: 258) y cómo este ingrediente cultural a su vez enriquece lo criollo; para no mencionar el mismo proceso respecto de la dialéctica de los ritmos extranjeros con los de raigambre local. Esta perspectiva incluyente por parte del poeta peruano estaría en consonancia con una de sus poéticas —quizá la más envolvente y arraigada entre todas ellas— que en otro lugar hemos denominado “Poética de la inclusión” (Granados 2004: 23-60). Pero quizá también, con “César Perú”, nuestro autor estaría postulando un nombre aglutinante, un ícono inclusivo —como efectivamente en época de Vallejo lo era ya en el ambiente urbano la marinera limeña (Lloréns 1987: 258-259)— ante las nefastas consecuencias del conflicto de 1879, lo cual lleva a decir a Pablo Guevara: “El Perú tiene que cargar con la terrible Culpa y la injuria del peso de la Guerra del Pacífico por culpa de esa clase parásita [entiéndase oligarquía]. Era una herida aún reciente paralizante que pesaba mucho sobre las espaldas de muchos y que llevó a muchos a la indiferencia,

por el absurdo sistema de justicia peruano y, en tanto escritor, es bien conocido que —salvo la sagaz y atinada lectura del mentor del propio poeta, Antenor Orrego— en general la recepción de *Trilce* cayó en saco roto.

## 2. Adorno del baile de jarana

Por otro lado, y ahora como adorno de la coreografía de este mismo baile, abordaremos el análisis de un poema ejemplar; se trata de *Trilce XXXVII* —“Escena”, en una versión anterior en versos alejandrinos<sup>9</sup> (Espejo Asturrizaga 1989: 150)— donde, precisamente, su tercera estrofa (enmarcada por las dos anteriores y la cuarta, más bien narrativas)<sup>10</sup> describe el baile de la marinera:

---

al cinismo” (2004: 32). No olvidemos que la marinera, conocida durante gran parte del siglo XIX como zamacueca o mozamala en el Perú, toma justo este nombre por estos aciagos años y en honor a su Marina de Guerra; según José A. Lloréns: “Es posible que la agresión armada del exterior catalizara su aceptación e integración al repertorio popular de Lima, rebasando el ámbito negroide [...] tal vez en el afán de buscar un baile de la tan necesaria unidad nacional [...] y se le encuentra en las fiestas populares de negros, mestizos y blancos” (1987: 258-259).

<sup>9</sup> Escena

He conocido a una pobre muchacha a quien  
conduje hasta la escena de un noviazgo sabido.

La madre, sus hermanas qué buenas y también  
aquél su infortunado corazón dolorido.

Como en cierto negocio que tuve me iba bien, 5  
me rodeaban de un aire de príncipe florido.

La novia se volvía agua porque ¡oh cuán bien  
me solía llorar su amor mal aprendido!

Me gustaba su tímida marinera de humildes 10  
adornos al dar las vueltas en esguince y huida,  
y cómo su pañuelo trazaba puntos, tildes

Al graficado mélico de su bailar sin goce.

Y cuando ambos burlamos al párroco, quebrase  
mi negocio y el suyo y la esfera barrida. (Vallejo 1997: 85)

<sup>10</sup> Inscritas dentro del típico relato de noviazgo que, a juicio de Kristin M. Langellier y Eric E. Peterson: “actúa como una *gran estrategia* mediante la cual las culturas de grupo pequeño ‘renuevan, recrean, definen y modifican’ los sentidos y valores dominantes” (1997: 99); haciendo la salvedad de que en este caso específico no está narrado directamente por alguno del clan familiar, sino por uno —y no sin sorda ironía— que sólo estuvo a punto de serlo: el propio yo poético. En este

## XXXVII

He conocido a una pobre muchacha  
a quien conduje hasta la escena.  
La madre, sus hermanas qué amables y también  
aquel su infortunado «tú no vas a volver».

Como en cierto negocio me iba admirablemente, 5  
me rodeaban de un aire de dinasta florido.  
La novia se volvía agua,  
y cuán bien me solía llorar  
su amor mal aprendido.

Me gustaba su tímida marinera 10  
de humildes aderezos al dar las vueltas,  
y cómo su pañuelo trazaba puntos,  
tildes, a la melografía de su bailar de juncia.

Y cuando ambos burlamos al párroco,  
quebróse mi negocio y el suyo 15  
y la esfera barrida. (Vallejo 1997: 84)

Palabra del verso número 10 (“marinera”) que por primera y única vez aparece en *Trilce*, pero cuya opacidad, creemos, marca el ritmo y la catadura básica de todo el poemario.<sup>11</sup> Y “puntos” (v.

---

sentido, y ya que estos relatos de noviazgo parecieran estar previamente codificados según sea hombre o mujer el que los cuente, el poema que analizamos no dejaría de ser también un estereotipo: “Mientras que las mujeres se refieren a la prueba del noviazgo como una ‘decisión’ sobre la relación con los hombres y el grado de su compromiso, los hombres hablan de la prueba del noviazgo como una ‘orquestración’ [ejemplo, vv. 3 al 6 de *Trilce* XXXVII] de la rivalidad y de la conquista de las mujeres” (1997: 100).

<sup>11</sup> Opacidad semejante, pero asimismo omnipresente, a la que tiene el mar en nuestra lectura anterior de *Trilce*: “Mientras en *Los heraldos negros* el mar está ceñido al contexto o poema en que aparece, en *Trilce* desborda estos límites y reclama su lugar en todo el volumen. Los poemas de este libro parecieran cargados de radioactividad, mutua atracción o curiosidad, y no se delimitan y suceden linealmente enmarcados por títulos como en el libro de 1918. Por el contrario, tienden a la simultaneidad, al coro, ya que el elemento temático que imprime este dinamismo y lo ilustra con su relevante iconicidad es el mar” (Granados 2004: 62). Obviamente, mar y marinera (flagrante caso de escritura anagramática) no serían perspectivas

12) o “tildes” (v. 13) —¿Trilces?— con el “pañuelo” (v. 12) que a su manera incorpora también el poemario de 1922. Es decir, *Trilce* no sólo nacería acicateado por la música popular que escuchara y bailara César Vallejo en su estadía limeña de 1918 a 1922,<sup>12</sup> sino que el perfil del poemario en su totalidad reproduciría una situación festiva: musical, literaria y corporal, por ende, a manera también de una jarana. Aquí, es oportuno citar a José A. Lloréns:

...momento donde priman sentimientos opuestos a los que se desprenden de un análisis exclusivamente textual o literal, tal como aparecen en los estudios citados [se refiere en especial al de Steve Stein, “El vals criollo y los valores de la clase trabajadora en la Lima de comienzos del siglo XX”]; tristeza, melancolía, abatimiento, resignación (1987: 274).

Atinadísimo criterio de Lloréns, frente a la lectura meramente temática del vals criollo de su colega Stein,<sup>13</sup> que aquí intentamos apropiarnos. No debe leerse *Trilce*, entonces, sólo desde la perspectiva de sus temas, acaso similares a los que encuentra Stein en

---

opuestas en la lectura de *Trilce*; ambas aluden a un movimiento envolvente, igualmente codificado, que está detrás de la enorme inestabilidad y metamorfosis de los signos en este poemario y, sobre todo, instalan una escenografía desde donde el yo poético aprende algo así como una lección, por ejemplo, en *Trilce* LXIX (“Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes/docentes”) y, también, en el poema que ahora mismo analizamos. Eso sí, diríamos que la lectura de la marinera se halla más situada en el contexto peruano que la otra, la del mar, de mayores vinculaciones con la propia tradición literaria occidental o trasatlántica.

<sup>12</sup> En este sentido, su primer libro *Los heraldos negros* (1918), sería —como en efecto lo es— más canónicamente literario, mientras *Trilce* sería un poemario más popular y arraigado a un contexto real y oral o, en este caso específico, también musical. En palabras de Carlos Pacheco, en *Trilce* no se concebiría “la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como una acción” (1992: 39). Y, por ende también, confirmaríamos y adicionalmente matizaríamos el cuadro de las relaciones que, según Antonio Cornejo Polar, la poesía de César Vallejo mantuvo desde el principio con lo oral, en particular en los poemas póstumos y, dentro de ellos, especialmente en *España, aparta de mí este cáliz* (1994a: 242-243; 1994b: 186; 1992: 107-108).

<sup>13</sup> Dice Stein: “Como expresión de la cosmovisión de sus compositores proletarios, las letras de estas canciones suministran una excepcional corroboración de la primacía de la resignación, del fatalismo, del respeto a las jerarquías y de la dependencia personal en el sistema de valores de las masas urbanas” (1982: 44).

su estudio sociológico del proletariado limeño, sino desde el contexto o actualización festiva que los relativiza semánticamente y, en no pocos casos, provoca de por sí una situación oximorónica y, no pocas veces también, hasta de inversión absoluta del significado literal.<sup>14</sup> En este sentido, además, cabe no perder de vista que *Trilce*, en tanto *performance* festivo, sostiene el sutil distanciamiento paródico y autoparódico que ensaya constantemente el yo poético: “Por un lado, lo que se parodia es todo el discurso sobre el dolor fracturando así su posible homogeneización pero, por otro, se parodia también el discurso poético de *Los heraldos negros* [...] ‘y hasta el dolor dobla el pico en la risa’” (Foffani 1994: 138).

Mas volviendo al poema XXXVII, que Espejo Asturrizaga (1989) da como uno de los escritos en 1919, aparte de la estructura ya observada, una “escena” de baile de marinera (vv. 10 al 13) enmarcada dentro de una mayor de matrimonio frustrado (todo el poema), y presentadas o conectadas ambas “escenas” desde los dos primeros versos (“He conocido a una pobre muchacha/a quien conduje hasta la escena”) y, sobre todo, con aquel “tú no vas a volver” (v. 4), nos encontramos con ciertos hitos que es necesario dilucidar. De esta manera, a modo de círculos concéntricos, aquella “escena” de la tercera estrofa estaría incluida dentro de otra “escena” más extensa (12 versos repartidos en tres estrofas) y ritualmente semejante: el “noviazgo sabido”, leemos explícitamente en el v. 2 de “Escena” (versión anterior de nuestro poema). Tanto que podríamos incluso prescindir del tercer cuarteto y no alteraríamos sustancialmente la sintaxis y la semántica que va de la primera a la cuarta estrofa de *Trilce* XXXVII.

---

<sup>14</sup> Creemos haber llamado suficientemente la atención sobre estas metamorfosis o mudanzas también en nuestro libro *Poéticas y utopías en la poesía de Cesar Vallejo*; y, más recientemente, en una reseña al libro del filósofo Lawrence Carrasco (2005) donde, en resumidas cuentas, advertimos que es imposible arribar a las ideas estéticas del autor de *Trilce* sin tomar en cuenta precisamente su poesía: las ideas se invierten, los conceptos se metamorfosean, lo literal, en suma, deja de ser tal (Granados 2005). Por otro lado, pareciera que poco a poco se advierte más entre la crítica especializada lo que de un modo bastante cálido y elocuente expone el traductor de la poesía completa de Vallejo al inglés, nos referimos a Clayton Eshleman: “Si bien sufrió profundamente, tanto mental como físicamente, encontró sentido y significado en todos lados, incluso en la terminación de la vida humana” (2006: 7).

“Escena”, pues, la de la los versos 10 al 13 y la de todo el poema (vv. 1 al 16) que involucra los mismos personajes (yo poético, “pobre muchacha” o “novia”, “la madre”, “sus hermanas” y el “párroco”); pero donde la más breve de ellas (tercera estrofa) tendrá como únicos protagonistas al baile del yo poético con la “novia”; es decir, ésta sería la “escena” íntima que, en el contexto, derivaría en burla al “párroco” (v. 14) y quiebra del “negocio” del matrimonio entre ambos (v. 15). Sin embargo, quizá debemos hilar más fino con esta última “escena” porque, al parecer, constituyó más bien un baile algo fallido. Es decir, nos percatamos que —ya que se trata de un “negocio”— ninguno de los grupos interesados consiguió su objetivo; ni el de la novia junto con su familia, ni el que instituye de por sí el propio yo poético. No olvidemos que ella es, ante todo, huidiza o calculada inasible “agua” (v. 7) en consonancia a “su amor mal aprendido” (v. 9). En este sentido, sobre todo si cotejamos la “marinera” de Trilce XXXVII con la del poema “Escena”, percibimos claramente que el bailar de la novia es fingido o taimadamente impostado, de “esguince y huida” y, ante todo, “sin goce” (leemos en los versos 10 y 12, respectivamente, de “Escena”). Y donde el “pañuelo” de ella (en ambos poemas) actuaría, en otro recurso de la misma estratagema pro matrimonial, como ícono erótico, señuelo o promesa de placer: “trazaba puntos/tildes”, enfatiza Trilce XXXVII, aunque sobre una “melografía de su bailar de juncia” (v. 13); en otras palabras, “bailar” semejante al de un vegetal (“juncia”), quizá esbelto, pero carente de sangre o de auténtica entrega al baile. En este último sentido, y siempre desde la perspectiva del yo poético, también esta marinera entonces —tal como el amor de aquella “pobre muchacha” (v. 1)— estaría aquí deficientemente aprendida. Pero que se aprendió después, no cabe duda, y esto lo prueba la elocuencia del verso 14: “Y cuando ambos burlamos al párroco”. Por lo tanto, no se cristalizó el matrimonio (ante la Ley o la autoridad), pero finalmente si se consumó el deseo entre ambos.<sup>15</sup> Lo que a su

<sup>15</sup> Atando cabos con la biografía del poeta, lo sucedido en este poema parecería corresponder con la relación amorosa que tuvo, en 1919, con Otilia Navarrete: “[la

vez ilumina el posible sentido del: “tú no vas a volver” (v. 4), de la novia, como alusión a algo conquistado pero que no se iría a reiterar y, por lo tanto, como anuncio o anticipo de una separación inevitable.

Por lo tanto, la palabra “marinera” (v. 10), como eminente baile de pareja,<sup>16</sup> adquiere aquí no sólo su perfil e ingrediente más característico: semejar ser un cortejo erótico y sexual;<sup>17</sup> sino retoma el tema recurrente en Vallejo de trascender las fronteras o las lindes,<sup>18</sup> en este caso la de la institución familiar —urbana y pequeña burguesa—,<sup>19</sup> que no sería sino otra forma cultural de cómo se manifiesta “La Tirana”.

## Conclusión

Entendemos que esta es, en rigor, una pequeña muestra y esbozo de un trabajo mayor donde se lea todo *Trilce* en clave de jarana limeña; es decir, en tanto y en cuanto evento oral-musical y corporal. *Performance*, en suma, tal como el movimiento del mar en

---

familia] empezó a plantearle a Vallejo la urgencia de que precisara sus intenciones o, mejor dicho, definiera sus amoríos con Otilia. Esa definición no era otra cosa que el matrimonio. Vallejo empezó a esquivar respuestas y a verse a espaldas de la familia con Otilia. Las cosas entraron en un compás de tensión y aspereza que pronto estalló. Así fue” (Espejo Asturrizaga 1989: 91-92).

<sup>16</sup> A contrapelo de lo que, Octavio Santa Cruz Urquieta, advierte que ocurre en estos tiempos: “Ahora que los nuevos amantes de la Marinera Limeña se reúnen entorno a las reglas y a las coplas de la tradición, pero *ponen* jarana y contestan, ya no por parejas sino... en coro” (2002: 27).

<sup>17</sup> Para algunos críticos, y no sin razón, aquellos ingredientes son también ubicuos en todo el poemario. Particularmente elocuente es el crítico chileno Jorge Guzmán en su artículo “Sexo y poesía: Trilce XXXVI”.

<sup>18</sup> “Las fronteras y las lindes constituyen un tema recurrente en T[*rilce*] que se descubría ya en HN [*Los heraldos negros*] y se extenderá por los Poemas de París” (Américo Ferrari citado en Vallejo 1996: 268).

<sup>19</sup> Si nos atenemos al testimonio de Espejo Asturrizaga, nos enteramos que la familia de Otilia Navarrete guardaba, desde que lo conocieron, un afecto especial por César Vallejo que llegó a ser, aunque por breve lapso, director del Instituto educativo de su propiedad; y que aquella familia sería además: “oriunda del Norte [...] no contaba con la presencia de ningún hombre en la capital [y que] la madre y las hermanas llevaban una vida honesta e intachable” (1989: 91). Lo cual, desde una lectura complementaria de Trilce XXXVII, quizá también puede reflejarse —particularmente esta última información— en aquel “pobre muchacha” del verso 1.

nuestro trabajo de 2004, que estaría en la base de la inestabilidad semántica de este poemario. Mas, también, evento contextualizado en la historia del Perú —en particular el de los años veinte del siglo pasado— y donde, por lo tanto, sus actores (en este caso concreto Lima y César Vallejo) guardan específicas relaciones de afinidad y de mutuo rechazo.

Creemos que *Trilce*, como muletilla del canto y adorno del baile de jarana, va más allá de incidir en la naturaleza multidimensional de este maravilloso libro de 1922: letra, ritmo y coreografía, a un tiempo. Nos invita a pensar que la suerte de los indígenas —la sierra de su Perú— no fue la única que desveló a César Vallejo, sino que el mestizaje y modernización de Lima también coparon su interés; muy en particular, lo seguiremos investigando, la presencia y rol de lo afroperuano. Ingrediente, es obvio, sin lo cual no es posible la marinera y, creemos, no lo sería tampoco este poemario.

“Escena” de baile popular, *Trilce*, a través de la cual se continúan advirtiendo las huellas de “La Tirana”, la patria y su gobierno de turno más bien como madrastra; pero, al mismo tiempo, donde su música y su alegría inherentes contradicen y superan amplia y dialécticamente la letra en una clara apuesta, por parte de César Vallejo, por una sociedad incluyente y por el poder de la inteligencia y de la esperanza. Por lo tanto, la bohemia que frecuentara el poeta por 1919 —en realidad, su modo de apertura hacia la excluyente capital del Perú de la época— está, una vez traducida en poesía, propiciando la inversión de todos aquellos ninguneos e injusticias para con él y sus prójimos. *Trilce*, entonces, constituiría un canto y baile de victoria que se acompaña y es él mismo también —en su dinámico trazado de “puntos, tildes” (vv. 12-13)— un pañuelo extraordinariamente elocuente.

## Bibliografía

- BASADRE, Jorge  
1964 *Historia de la República del Perú*. Quinta edición. Lima: Ediciones Historia.
- BRAVO, Federico  
2000 “La palabra *Trilce*: origen, descripción e hipótesis de su lectura”. *NRFH*. XLVIII, 2, 333-358.
- CARRASCO, Lawrence  
2005 *Las ideas estéticas de César Vallejo. Estudio de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 a 1937*. Lima: Pedagógico San Marcos.
- CORNEJO POLAR, Antonio  
1994a *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte.  
1994b “Vallejo: la nostalgia de la oralidad (notas sobre ‘Pedro Rojas’)”. En *Vallejo: su tiempo y su obra*. Lima: Universidad de Lima, 181-191.  
1992 “Heterogeneidad y contradicción en la literatura andina”. *Nuevo texto crítico*. V, 9-10, 103-111.
- ESHLEMAN, Clayton  
2006 “Todo Vallejo en inglés” (Entrevista). *El Dominical, El Comercio*. Dic. 3, 6-7.
- ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan  
1989 *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*. Lima: Seglusa.
- FERRARI, Américo (coord.)  
1996 *César Vallejo. Obra poética*. Segunda Edición. Madrid: ALLCA XX.
- FOFFANI, Enrique  
1994 “De la constitución del sujeto en *Trilce*”. En Cornejo Polar, Jorge y Carlos López Degregori (eds.) *Vallejo: Su tiempo y su obra*. Lima: Universidad de Lima, 133-144.
- GRANADOS, Pedro  
2005 “César Vallejo y su pensamiento cuantitativo”. *Escritores y poetas en español*, <http://www.letras.s5.com/pg280305.htm>.

2004 *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

GUEVARA, Pablo

2004 “Trato, maltrato e identidad en Lima el no-lugar”. *Escritura y pensamiento*. 11, 21-41.

GUZMÁN, Jorge

1990 “Sexo y poesía: Trilce XXXVI”. *Revista Chilena de Literatura*. 35, 81-96.

LANGELLIER, Kristin M. y Eric E. PETERSON,

1997 “Las historias de la familia como estrategia de control social”. En Mumby, Dennis (comp.) *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

LLORENS, José A.

1987 “De la guardia vieja a la generación de Pinglo: Música criolla y cambio social en Lima 1900-1940”. En Millar, Laura, Catherine Roberts, Susan Stokes y José A. Lloréns (eds.) *Lima obrera 1900-1930*. Tomo II. Lima: El Virrey, 255-282.

PACHECO, Carlos

1992 *La comarca oral (La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea)*. Caracas: La Casa de Bello.

SANTA CRUZ, Nicomedes

1970 *Cumanana. Antología afroperuana*. Lima: El Virrey Industrias Musicales.

SANTA CRUZ URQUIETA, Octavio

2002 “Las huellas de La Tirana. De la marinera y su origen”. *Letras*. 103-104, 27-38.

STEIN, Steve

1982 “El vals criollo y los valores de la clase trabajadora en la Lima de comienzos del siglo XX”. *Socialismo y Participación*. 17, 43-50.

VALLEJO, César

1997 *Poesía Completa*. Vol. II. Edición de Ricardo Silva Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.