

Trilce de César Vallejo y la mujer moderna*

Alexandra Hibbett

<https://orcid.org/0000-0002-0822-432X>

Pontificia Universidad Católica del Perú

a.hibbett@pucp.pe

RESUMEN

Este artículo interpreta *Trilce* (1922) de César Vallejo como una reacción a la aparición de la mujer moderna. Vinculando el análisis de poemas y la reconstrucción histórica de los cambios que se daban en la posición social de la mujer peruana a inicios del siglo XX, explora las figuras femeninas de la madre, la mujer sexual, la mujer que ha abortado y la mujer sin-voz, que el poemario relaciona con carices distintos del tiempo y la modernidad. Además, muestra cómo ante ellas el yo poético se visibiliza, con mala consciencia, como un sujeto no universal, sino masculino. Los poemas señalan que es el encuentro con la mujer moderna lo que fuerza su propio estilo hacia sus innovaciones más vanguardistas.

Palabras clave: Vallejo, *Trilce*, mujeres, modernidad, género

* Agradezco la ayuda, en la investigación preparatoria de este artículo, de Federica Zanella. Asimismo, estoy agradecida por las conversaciones con Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi, y por las fuentes a las que me brindaron acceso. Por último, no hubiese sido posible esta investigación sin el apoyo de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



César Vallejo's *Trilce* and the Modern Woman

ABSTRACT

This article interprets *Trilce* (1922) by César Vallejo as a reaction to the emergence of the modern woman. By linking the analysis of the poems to a historical reconstruction of the changes that were underway in the social positioning of Peruvian women at the beginning of the 20th century, it explores the female figures of the mother, the sexual woman, the woman who has aborted and the voiceless woman, and shows how *Trilce* relates them to different aspects of time and modernity. Furthermore, it shows how, when facing these figures, the speaker makes himself visible, with bad conscience, as a subject who is not universal, but male. It is also in the face of these female figures that the poems signal that the encounter with the modern woman is what forces their own poetic style towards its most avant-garde innovations.

Keywords: Vallejo, *Trilce*, women, modernity, gender

Trilce (1922) de César Vallejo (1892-1938), pese a su lenguaje paradójico y abstracto, a fin de cuentas, aún intenta “expresar la realidad” (Casado 2022). Este artículo interpreta el poemario como una elaboración poética de una realidad de la época de su escritura: los cambios históricos que ocurrían en el lugar social de la mujer peruana¹. Sin intentar descifrar un significado oculto ni establecer uno definitivo, quisiera echar luz sobre una capa de la significación de la obra que ha estado relativamente en las sombras, y que permitirá apreciar cómo es en gran medida a través de retratar la relación entre los géneros que *Trilce* capta la experiencia de la modernidad y se vuelve en sí misma una poesía vanguardista.

Como académica del siglo XXI, me resulta discordante la relativa ausencia de lecturas de género de *Trilce*². Tradicionalmente, se ha

¹ Michelle Clayton (2011) también aborda la poesía vallejana como una que no representa de manera directa, pero que sí se elabora a partir de referentes concretos (en su caso, el cuerpo, lo material y lo sensorial).

² El hecho de que yo esté emprendiendo esta lectura en el centenario del poemario expresa el momento histórico actual, en donde ya no está tan naturalizada la mirada androcéntrica. También muestra de esto es que, recientemente, Saavedra Chávez (2019)

interpretado desde una crítica literaria androcéntrica (Reisz 1996). Saúl Yurkievich, por ejemplo, escribió que el poemario registra una “experiencia del tránsito entre dos épocas” como “una experiencia personal” (1978: 42), sin reparar en que un cambio central, a la vez social y personal, en esa transición estaba relacionado con el género, y que esa “experiencia” era específicamente la del sujeto masculino. La poca frecuencia de lecturas de género sobre el poemario es sorprendente no solo por su clara temática sexual, sino porque su yo poético se posiciona transparentemente como un hombre que escribe, en la mayoría de los poemas, sobre una mujer o se dirige a una³.

Incluso cuando se ha escrito sobre la temática sexual y las figuras femeninas de *Trilce*, usualmente no se ha hecho desde una perspectiva de género. Solo tres textos se han propuesto analizar todo el poemario desde tal enfoque. Tace Hedrick (1994), basándose en la noción de lo abyecto de Julia Kristeva, plantea que es desde la pérdida de las figuras femeninas poéticas tradicionales de madre y musa, y el encuentro con un cuerpo femenino material que Vallejo crea el particular estilo poético de este poemario. Por su parte, Susana Reisz (1996) se propone, en sus palabras, “[l]eer *Trilce* como mujer” (1996: 189), denunciando y desplazando el paradigma de lectura inconscientemente androcéntrico. Desde el psicoanálisis, nos muestra cómo Vallejo trabaja la diferencia sexual de maneras sorprendentes para su época por ir más allá de la jerarquía binaria y cuestionar la relación tradicional entre los géneros. Por último, Enrique Bruce (2014) estudia la figura de la madre para mostrar cómo el yo poético vallejiano, a pesar de que es masculino, escribe ‘desde’ lo femenino, entendido desde el psicoanálisis como

haya sostenido, en un periódico peruano, que la obra de Vallejo cuestiona el binario sexual y presagia la teoría de género de Butler; y la reciente publicación de *Los salmos fosforitos*, de Berta García Faet ([2017] 2018), que reescribe los 77 poemas de *Trilce* desde la voz de una mujer contemporánea y que viene siendo celebrada por su “incorporación de una perspectiva de género” (Gancedo Lesmes 2021: 192).

³ Para Clayton (2011: 70-71), es clave reconocer que “the dominant mechanism of *Trilce* is conversation”, en la que el sujeto lírico está “in the process of speaking or listening to someone else within a palpable environment”; faltaría añadir que esa persona con la que se habla es frecuentemente identificable como una mujer.

una posición ‘pre-epílica’ y ‘balbuceante’. Juntos, los tres textos demuestran que *Trilce* adelanta, por un camino poético, mucho de lo que luego nos diría el psicoanálisis sobre el rol psíquico de la figura de la madre y su relación con el lenguaje, y que la presencia de lo femenino en el poemario es un disparador de las innovaciones formales que realiza.

No obstante, estos estudios no enfatizan la historicidad de los géneros: en ellos, la mujer tiende a pensarse de manera atemporal, una esencia encarnada en diferentes rostros. Por eso, no dan cuenta de cómo *Trilce* vincula la temática de género con la de la modernidad y el tiempo (estudiado, por otra parte, sin enfoque de género, por autores como William Rowe [1988]), y —Reisz y Bruce especialmente— enfatizan más las continuidades entre las figuras de madre y amada que sus contrastes. Al contextualizar estas figuras en una época de grandes cambios en el rol de la mujer, se hace claro que conviene no solo relacionar, sino distinguir entre madre, amada y otras figuras femeninas en el poemario, sin reducir ninguna a un rol fijo. Así, emergen más dimensiones de lo que este poemario tiene para decirnos sobre las implicancias subjetivas y poéticas de la transición a la modernidad en el Perú a inicios del siglo XX.

1. EL CONTEXTO HISTÓRICO DE *TRILCE* DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Los cambios en las relaciones entre los géneros en el contexto del joven Vallejo se reflejan en *Trilce* en diversas figuras femeninas con las cuales se relaciona, incómodamente, un yo poético masculino. Será provechoso, entonces, revisar algunos de los rasgos principales de este contexto y situarlos con relación a la vida del poeta, para luego poder conectarlos con los poemas: la madre semifeudal y rural, la mujer urbana del capitalismo, el aborto moderno, y la mujer escritora y el discurso feminista.

Como explica Bruce (2014: 46-49) siguiendo a Carmen Deere (1990), en la infancia del poeta, el modo de producción era aún semifeudal en la mayor parte del país. Las haciendas solo se habían

incorporado parcialmente a las lógicas del mercado. Especialmente en el norte rural, donde creció, la mano de obra no era, en su mayoría, asalariada y la unidad de producción no era el individuo, sino la familia. En tal contexto, la mujer tenía un lugar central en la producción. Era ante todo madre —la familia debía ser numerosa para asegurar su supervivencia—, pero estaba integrada a la producción económica; no había una división tajante entre lo doméstico y lo productivo. La familia de Vallejo, de clase media, estaba enmarcada a la vez por la economía semifeudal y la capitalista: “la mayoría de los hermanos estaban dedicados a diversas labores dentro del acaecer de la vida diaria. Unos dedicados a la agricultura y otros al comercio, las hermanas a las labores domésticas” (Espejo 1965: 18). Su padre ejercía de “defensor de pleitos” (abogado autodidacta) (Pachas 2018: 12). Su madre se ocupaba de la casa y los hijos (Espejo 1965: 18), los cuales, fiel a la costumbre semifeudal, fueron muchos⁴.

A la vez, en las ciudades peruanas, la economía era capitalista y, entonces, para la clase media, la base del modo de producción no era la familia, sino el individuo remunerado. Había, por tanto, una distinción importante entre lo doméstico y lo público, donde el trabajador asalariado era el hombre, y la mujer, encargada de cuidado y crianza, no solo no percibía salario, sino que no era considerada productiva, pese a su centralidad para criar futura mano de obra (Federici 2013: 35). Había enorme presión sobre la mujer para casarse, muchas veces en matrimonios arreglados por intereses económicos (Mannarelli 2018: 91), y ser madre. Además, luego de la derrota en la Guerra del Pacífico (1879-1883), pesaba sobre las peruanas un mandato nacionalista de ‘mejorar la raza’ a través de la maternidad y el cuidado (Drinot 2022: 72; Mannarelli 2018: 86). Por otra parte, la mujer peruana no tenía derechos cívicos: se creía que estos no aplicaban a su ámbito (el privado), donde, más bien, regía la Iglesia (Mannarelli 2018: 90-93).

⁴ Las fuentes discrepan respecto a si fueron once o, como sostiene Manuel Pachas, doce, tres de los cuales murieron jóvenes (2018: 13-17). César fue el menor. Ver también Hart (2014).

Sin embargo, la misma desarticulación de la familia como unidad productora y el surgimiento correspondiente del individuo, así como “la aparición de espacios públicos más o menos masivos” (Mannarelli 2018: 93), también significaba que la mujer urbana de clase acomodada comenzaba a salir de casa y trabajar por un salario (Villavicencio 1992: 124-130). Mientras que para la mujer popular no era una novedad trabajar por una remuneración, sí lo era para la mujer burguesa. A veces, trabajaban las que no podían depender de un hombre para cubrir todos los gastos de la familia; la Guerra del Pacífico había dejado a muchas familias de clase media y alta sin padres y esposos, obligando a mujeres antes dependientes a buscarse el sustento. Otras veces, trabajaban mujeres jóvenes que debían —según se creía— dejar de hacerlo en cuanto se casaran (Parker 2004: 175-176). Las opciones de trabajo para las mujeres eran limitadas y mal pagadas —profesora, institutriz, enfermera, obstetra, costurera—, pero existían, y cada vez más.

Así, la posición social de la mujer peruana cambiaba y surgía una nueva tensión con respecto al mandato de ser madre y esposa. En otras palabras, surgía un nuevo tipo de mujer, que llamaré aquí la mujer moderna. Ya que, siguiendo a Silvia Federici, al capitalismo le conviene tener una población no asalariada de mujeres (2013: 38), la aún muy fuerte presión ideológica sobre las conductas apropiadas e inapropiadas para la mujer, incluyendo el estigma al trabajo femenino, puede interpretarse como un mecanismo para frenar la opción de mujeres por un trabajo asalariado en lugar del trabajo reproductivo no-asalariado (2006: 75; 2013: 62).

Vallejo, al migrar de Santiago de Chuco (un pequeño pueblo andino) a las ciudades de Trujillo y, luego, Lima, habrá entrado en contacto con esta mujer moderna, muy distinta a su madre. De hecho, Otilia Villanueva, la pareja de Vallejo en los años que antecedieron la escritura de *Trilce* y a la que se alude en varios poemas, parece haber sido una. Radicaba en Lima, pero era originalmente del norte y “no contaba con la presencia de ningún hombre en la capital” (Espejo 1965: 75). Según Valentino Gianuzzi y Carlos Fernández (2019), probablemente haya tenido una formación

académica; ejerció de profesora y luego directora de un colegio. Ciertamente, en la época, también se desarrollaba la educación universitaria en el país, y entre 1876 y 1908 se duplicaron las cifras de estudiantes mujeres (Villavicencio 1992: 128-129; Oliart 2007: 632-633).

Si a inicios del siglo XX algunas mujeres acomodadas salían de casa a trabajar, cobrando así una nueva, aunque pequeña y relativa autonomía de sus familias de origen, es de suponer que aumentara su actividad sexual extramatrimonial. La sexualización de la mujer en las primeras décadas del siglo XX se desprendía también, no sin polémica, de la circulación de imágenes en revistas, y de la adopción por algunas mujeres de clase media y alta de modas europeas: flirtear, fumar, y llevar el pelo y la falda corta (Drinot 2022: 177, 193). Sin embargo, aunque siempre ha sido muy común el sexo extramarital en el Perú, e incluso algo admisible para los hombres, en la época, el imaginario social no toleraba a una mujer que lo practicara⁵.

Todo sugiere que la relación entre Vallejo y Villanueva fue sexual. El relato de Juan Espejo —amigo del poeta— de un episodio sexual entre Vallejo y una ‘desconocida’ (en un afán por dar contexto al poema IX de *Trilce*, que analizaré más adelante), más probablemente describa su relación con Villanueva, como ha comentado lúcidamente Reisz (2022):

Una tarde llegó Vallejo a mi casa bastante preocupado. Una señora lo había mandado llamar porque deseaba hablar con él [...]. [Al acudir a la cita] halló una dama que le hacía una proposición de lo más rara [...]. Había una señorita que deseaba tener con él una entrevista. Pero esta debía ser en una habitación completamente a oscuras [...]. César se mostrase completamente desconcertado ante esta proposición [...] [Allí] se halló con una dama que se le entregó

⁵ Uno de cada dos niños entre 1908 y 1931 eran considerado ilegítimos (Mannarelli 2018: 79). Según Portocarrero, si bien varios testamentos de hombres de la élite peruana de la primera mitad del siglo XX reconocían a hijos nacidos fuera del matrimonio, no encontró ni un caso de una mujer que lo hiciera (2004: 106). Si ellas quedaban encintas fuera del matrimonio, esto no se podía admitir; hay indicios de que, ante esa situación, optaban por el abandono infantil (Mannarelli 2018: 157-161) o el aborto (Necochea 2014).

ardorosa y apasionada [...]. [Era una] mujer joven [...] [quien] se revelaba inteligente y con cultura. Vallejo no llegó a saber nunca quién fue (85).

Pareciera que, para defender el honor de Villanueva (y del poeta), se hubiese inventado una situación improbable. Sea como fuese, el pasaje es elocuente en cuanto al retrato de una nueva (y chocante, para la época) figura femenina: una mujer educada, de clase media y con iniciativa sexual.

Claramente, las leyes, los discursos sociales hegemónicos y las prácticas médicas de la época no estaban cambiando al ritmo de las mujeres. No sorprende que hubiera en la época una marcada preocupación “acerca de la sexualidad ‘normal’ y la ‘desviada’, y sobre qué se podía hacer para promover la primera y desalentar la segunda” (Drinot 2022: 47). En el contexto de enorme presión social sobre la mujer acomodada por ser esposa y lo impensable para esta de tener hijos fuera del matrimonio, el aborto, si bien siempre se había practicado, se configuraba socialmente de una nueva manera. A la vez, como ha investigado Raúl Necochea (2014), había una creciente discusión científica del tema y avanzaban las técnicas abortivas como parte del desarrollo de la medicina⁶, pese a que estaba —como aún es— prohibido y estigmatizado.

El tema probablemente haya tocado la vida de Vallejo en el contexto de la escritura de *Trilce*. Pareciera que su ruptura con Villanueva hubiera sido gatillada por un embarazo. Se sabe que, bajo presión por casarse con ella, Vallejo se negó (Espejo 1965, Hart 2014, Pachas 2018). Tras esto, Villanueva se habría sometido, según Manuel Pachas (2014: 218), “[c]on tres meses de embarazo [...] a un aborto”. Espejo también sugiere una gestación interrumpida: “Algo que llevaba en sus entrañas quedaría en el misterio más profundo. ¿Qué fue? ¿Qué se hizo? Nunca lo llegó a saber César” (1965: 76). Aunque es imposible saber si efectivamente Otilia abortó,

⁶ Hubo una tesis sobre métodos abortivos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1913, donde había estudiado Vallejo poco tiempo antes (Arroyo 2014: 16).

indudablemente *Trilce* contiene muchas imágenes que aluden al aborto, como ha estudiado Daniel Arroyo (2014)⁷.

Ante tantos cambios en la situación de la mujer, no sorprende que el feminismo, aunque distase de ser hegemónico, también se posicionase en el Perú de esta época. Si bien ha habido siempre mujeres que escribían, pese a que no estaba bien visto para ellas hacerlo, desde 1870 las escritoras peruanas se articulaban, salían a la luz pública y hacían circular ideas que retaban el *statu quo*, principalmente a favor de la educación de las mujeres (Denegri 2004; Mannarelli 2018: 112-125; Villavicencio 1992: 49-84). Surgía, entonces, la mujer como un ser dotado de palabra y la conciencia de que su dominación pasaba por no dejarle tener una voz. A su vez, el feminismo, junto con el higienismo y el anarquismo, en las primeras décadas del siglo XX, comenzaban a poner en debate público el matrimonio civil y el divorcio desde un discurso laico, retando la doctrina eclesiástica y la creencia de que eran temas externos al alcance del Estado (Mannarelli 2018: 80-84). De esta manera, se comenzaba a cuestionar el privilegio masculino: por ejemplo, Miguelina Acosta criticaba la hipocresía de una ley que castigaba hasta con la muerte el adulterio femenino, pero toleraba el masculino, y María Jesús Alvarado argumentaba a favor del castigo estatal a la deserción paterna (Mannarelli 2018: 98, 120). Asimismo, los liberales comenzaron a criticar la violencia hacia las mujeres (Mannarelli 2018: 121-122). También, entraba en debate cómo debía ser la relación íntima entre los sexos: contra la costumbre de concertar uniones por interés económico familiar a costa de la libertad de las mujeres, varias escritoras argumentaban que la base del matrimonio debía ser el amor (Mannarelli 2018: 124-125; Villavicencio 1992: 76-84). Así, el feminismo y otros discursos modernizadores iniciaban un proceso de cuestionamiento del poder de los hombres sobre las mujeres.

En los círculos literarios claramente masculinos de Vallejo en Trujillo antes de que se publicara *Trilce*, participaban algunas

⁷ Asimismo, para Eduardo Neale-Silva, “detrás de la realidad artística poética” de *Trilce*, hay “un hijo que estaba por venir a quien el poeta nunca llegó a ver” (1975: 239).

mujeres y algunas de ellas eran poetas (Espejo 1965: 34-35, 39; Fernández y Gianuzzi 2022: 19 nota 3; Rivero-Ayllón 2004: 77)⁸. A la vez, llegaban del extranjero noticias de las sufragistas y otras luchas feministas. Antenor Orrego, uno de los fundadores de la Bohemia de Trujillo donde participaba Vallejo, publicó en 1919 un artículo en defensa del feminismo: “No hay argumento que pueda combatir eficazmente la liberación espiritual de la mujer [...]. Estamos cara a cara de una época de transición y de una nueva adaptación social” (2022: 165). Cuatro años antes, en 1914, otro miembro de los Bohemios, José Eulogio Garrido, había escrito un artículo misógino a raíz del daño hecho por una sufragista inglesa, a modo de protesta, al cuadro “La Venus del Espejo” de Diego Velázquez en Londres. El artículo cerraba con el deseo de que las mujeres no siguieran en tal campaña, “para acrecentamiento de la especie y bien del Arte” ([1914] 2022: 41).

Si algunas opiniones de la época veían al feminismo como un ataque al arte, en *Trilce*, este respondía de manera increíblemente fecunda no solo al feminismo, sino al surgimiento de la mujer moderna. Mientras el discurso social hegemónico no podía admitir el profundo trastocamiento los roles de género que estaba sucediendo, en *Trilce*, Vallejo elaboró un lenguaje poético capaz de expresarlo y de explorar algunas sus complejas implicancias. Propongo dar cuenta de ello a través de examinar cómo cuatro figuraciones de lo femenino en el poemario corresponden a la complejidad de la situación de la mujer de clase acomodada a comienzos del siglo XX: la madre semifeudal, la mujer sexual citadina, la mujer que aborta, y la mujer sin-voz. Ellas aparecen siempre en relación tensa o fallida con un yo poético que se descubre como no universal, sino masculino, y muy desubicado ante una modernidad problemática. Así, la relación entre él y cada tipo de mujer sirve en *Trilce* para captar alguna dimensión de la experiencia del tiempo en la época moderna. Si bien

⁸ Según Rivero-Ayllón (2004: 77), en el Grupo Norte participaban María Rosa Sandóval, Isabel Macchiavello, Zoila Rosa Cuadra (‘Mirtho’), Carmen Rosa Rivadeneyra, Marina Osorio y Lola Benítez. Vallejo tuvo un intercambio con Rivadeneyra en notas publicadas en diarios en 1918 (Fernández 2006).

se pueden distinguir más figuras femeninas (como la niña, la amada perdida, la novia y la prostituta), y todas se entremezclan, selecciono y separo estas a fin de navegar la complejidad del poemario.

2. LA MADRE

El poema XXIII, que comienza “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos”, se dirige a la madre, evocando escenas de la infancia del yo poético donde ella es una fuente “innumerable” de alimento y cuidado. Su temporalidad es constante, quieta, cotidiana, balanceada, plena: “repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba” (vv. 8-9). El pretérito imperfecto, la anáfora y el ritmo calmado del verso sugieren su calidad cíclica y cotidiana. En efecto, el tiempo se posiciona como el tema principal desde la tercera estrofa, donde se les llama a los bizcochos “hostias de tiempo” (v. 10). La imagen también indica que la temporalidad materna se relaciona con los ritmos tradicionales de la religión (Coyné 1968: 156-157).

No obstante, la complejidad de la construcción gramatical del primer verso, el vocablo rebuscado “estuosa” y la distancia marcada con los bizcochos al llamarlos “aquellos” indican desde un inicio que el yo poético es adulto, y que hay otra temporalidad en juego: el tiempo lineal en el que uno se muere. En efecto, no solo es su hermano “Miguel que ha muerto” (v. 5), sino que para la cuarta estrofa se aclara que también la madre (vv. 17-18). Hay, entonces, una doblez temporal (Rowe 1988): la madre está presente y ausente, su tiempo es eterno y circular, pero ha sido interrumpido.

El ahora del yo poético se construye como rígido y exigente:

[...] para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados. (vv. 10-13)

Este nuevo tiempo es el de las 24 horas, el tiempo medible del reloj, regido por los números (cuando la madre es “innumerable”

[v. 2]). En lugar de balance, genera desechos que se acumulan. Es el tiempo del dinero, como se termina de retratar en la última estrofa, donde el presente ‘cobra’ y se ‘alquila’ (ver versos 26 y 27), en contraste nefasto con el materno “valor [...] inacabable” (v. 28). Es, en otras palabras, el tiempo del capital, desde donde Vallejo escribe, habiendo vivido su infancia en un contexto más cercano al semifeudalismo.

De ahí, no sorprende que la madre sea, en este poemario, la encarnación de un tiempo no-capitalista. A través de su figura, *Trilce* explora y elabora una realidad histórica, expresando sus implicancias complejas para el sujeto, y, al hacerlo, va contra el sentido común en la modernidad occidental del tiempo como una línea de progreso donde el pasado se deja atrás y es superado. La madre no es un pasado que se divida cronológicamente del presente: persiste más allá de la muerte, y no como un recuerdo plácido, sino como algo que afecta fuertemente al yo poético. Es la “migaja” (v. 16) que lo ahoga; es un pasado que “no quiere pasar” (v. 17). La presencia-ausencia de la madre motiva un reclamo hacia el “ahora”: las quejas (“para que ahora” [v. 10], “y ahora!” [v. 14]) son dirigidas a ella. Así, el poema no convierte a esta mujer en un simple pasado a superarse o a extrañarse, ni en una base sólida que justifique el estado actual de las cosas, sino que la posiciona como una presencia-ausencia que permite denunciar lo inhumano de la temporalidad del capital. Como efecto de la persistencia de ese pasado, la temporalidad del reloj aparece como absurda e injusta. En esto, se asemeja al discurso feminista que se producía en el Perú a fines del siglo XIX, donde un concepto de maternidad (como reserva moral incontaminada) permitía una crítica al quehacer político (Villavicencio 1992: 95-97).

La mirada del yo poético sobre el presente y el futuro es, entonces, la del huérfano. Como analiza Federico Bravo, “la expulsión fuera del seno materno” es el origen del abandono que aparece constantemente, bajo diferentes formas, en la poesía de Vallejo (2017: 1). El infantil “¿di, mamá?” del verso final del poema, que no obtiene respuesta, marca esta orfandad que figura la experiencia de la época. Específicamente, es una que no se termina de aceptar; no

una conclusión cerrada, sino un motivo de crítica. Al basar su poema en la relación madre-hijo, no se experimenta el presente, como se podría esperar, desde una masculinidad fuerte, un hombre nuevo de la modernidad, sino desde la posición de uno que tiene mucho de un niño desvalido ante la interrupción de un modo de vida donde la madre tenía un lugar central. De este modo, construirse como huérfano es expresión del efecto de la entrada, rechazada por el sujeto, de un tiempo medible que corresponde a un mundo donde todo se valoriza con dinero.

La integración de tiempos gramaticales en los versos “Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros / pequeños entonces” (vv. 29-30), capta con extrema concisión la indesligable superposición temporal que es el meollo del poema. A su vez, casi todos sus versos manejan una compleja convivencia de un tono adulto y uno tierno, oral e infantil que no se consideraba, en la época, que correspondiera al registro poético. El intento de captar esta presencia-ausencia materna está, entonces, íntimamente ligado a este tipo de innovación formal; solo así puede dar cuenta de la temporalidad de ese pasado-que-no-pasa.

A través de construir la compleja temporalidad de la madre, el poema capta cómo en el Perú eran coetáneos modos de producción que se suponen (según la narrativa hegemónica) sucesivos: uno semifeudal y el del capitalismo globalizado. De hecho, según Rowe, la manera en que *Trilce* retrata su momento histórico es a través de configurar un tiempo “marcado por una subdivisión interior” (1988: 20). Hay en el poemario “una subversiva simultaneidad de tiempos” que se “sobreponen e interpenetran sin llegar a la identidad”. El crítico lo llama un tiempo “plegado” (1988: 301), y su efecto es socavar no solo la naturalización del tiempo linear, sino la concepción, hegemónica en el Perú, según la que un espacio-tiempo (el hogar y el pueblo andino) es atrasado, y otro (la capital), el progreso (2010: 15-17). Analizar la figura de la madre permite, además, apreciar que el poema deconstruye una dimensión más de esa narración tradicional del progreso en el Perú: la de género, según la cual lo femenino se asocia con lo rural y el atraso, y el hombre con el progreso en el ámbito urbano.

3. LA MUJER SEXUAL

Varios poemas, por ejemplo, el VI y el XVI, presentan a la amada como una mujer pasiva, sin erotismo y sin voz, que se conforma a los mandatos de género sobre mujeres burguesas del momento: es novia, recatada, destinada únicamente al casamiento, y en esa medida se asemeja a la madre semifeudal. Así como la madre, sin embargo, en los poemas esta amada ya se perdió, lo cual expresa un momento histórico en el que comenzaba a quebrantarse la identidad de esposa y madre como la única posible para la mujer burguesa. Esto supuso un problema alrededor del cual, en cierto sentido, gira *Trilce*; como sostiene Reisz, “la díada madre-hijo es para Vallejo el único modelo conocido y aceptable de relación entre hombre y mujer” (1996: 199). En efecto, si la madre y la amada que se asemejaba a ese rol tradicional encarnaban un tiempo de paz, las demás mujeres del poemario —mujeres modernas— cristalizan lo inquietante que era para el hombre ese contexto.

Una de ellas es la mujer cuya sexualidad no se reduce a la procreación. Esta figura hace ingresar al poemario tanto otra posición del yo poético como otra temporalidad, además de un nuevo tipo de lenguaje poético. Un caso clave es el poema IX, que comienza “Vusco volvvver de golpe el golpe”. Se centra en una mujer muy contrastante con la madre, así como con la amada idealizada de poemas como el VI y XVI. Cuando aquellas eran ausencias difuminadas, ella parece como un cuerpo escandalosamente presente y material, burdamente sexualizada, y sin rastro de belleza. Ella perturba al yo masculino: su sexo es una boca castradora (Reisz 1996: 205) cuyos labios son “soberanos belfos” (v. 11) (como los del caballo), con vellos púbicos como “cables” (v. 9), que son “treintidós” (v. 9) como los dientes humanos. Ante ella, el yo poético masculino intenta (y no logra) alguna realización sexual cargada de violencia: toda la relación es descrita como una lucha (con léxicos como “golpe” [v. 1], “bolivarianas” [v. 8], “toroso” [v. 15], “de general” [v. 19] y “mortal” [v. 16]). Es decir, la relación entre el hombre y la mujer sexual moderna es —contrario a la de él con la madre— antagónica.

Si la madre semifeudal daba infinitamente, la mujer moderna pone primero su propio goce sexual, su “egoísmo” (v. 16). Al quejarse de que “pesa” (v. 19), el yo poético sugiere que ella está encima de él, y no en la posición pasiva que se suponía tradicionalmente que debía asumir en el coito. En palabras de Reisz, esta mujer tiene “fuerza autoafirmativa” y “disponibilidad al placer” (1996: 206; coincide Flores Chávez 2016). Pareciera que el yo poético siente que debe dominarla para disfrutar de “su condición excelente para el placer” (v. 5), pero el goce termina por ser el de ella, y el yo poético, un mero instrumento. Encontrarse en tal posición —a la que el hombre no está, históricamente, acostumbrado— podría explicar el antagonismo experimentado por el yo poético masculino hacia esta mujer. Así, el hecho de que en *Trilce* “el amor y la sexualidad” no sean “factores de unión sino, al contrario, de separación y heterogeneidad” (Ferrari 1972: 48), se debe no a algo esencial, como ha querido la crítica androcéntrica, ni solamente una dinámica psíquica (como se ha visto desde el psicoanálisis), sino a una realidad histórica. De hecho, “enveto bolivarianas fragosidades” (v. 8) sugiere ese plano histórico, en el que el hombre parece estar perdiendo: “Fallo bolver de golpe el golpe” (v. 14). La descripción del sexo femenino como “de multiplicando a multiplicador” (v. 4) también hace ingresar al poema una dimensión histórica: evoca la lógica del capital, la acumulación infinita de la economía política que corresponde a esta mujer moderna⁹.

La figura masculina que ‘falla’ en relación con esta mujer contrasta con el ideal moderno de la autoridad del padre o esposo. El yo poético está lejos de encarnar él mismo, como lo hace la mujer, los tiempos nuevos. Más bien, se expresa, con cierto humor, la “ansiedad de hombre puesto a prueba, su admiración y su temor por una feminidad no convencional” (Reisz 1996: 207). Para los últimos dos versos del poema (“Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía”), parece que surge una nueva “verdad” (v. 6). Según Reisz, esta es la de la inestabilidad de los roles de género:

⁹ Agradezco un comentario de Sebastián Urli a este respecto.

la mujer moderna produciría “efectos sísmicos en el frágil edificio de las identidades genéricas” (1996: 206). Sin ir tan lejos, para mí, lo que se revela sobre los géneros es su *historicidad*. El yo poético ‘falla’ en su hombría ante la mujer sexual en una época en la que los discursos modernizadores cuestionaban el poder tradicional del hombre. ¿Cómo ser hombre frente a esta nueva mujer?

Los versos finales revelan también la centralidad de la mujer moderna para esta poesía: ella, pese a ser una mujer muy distinta a las musas tradicionales, es la misma “alma” del poeta (Hedrick 1994: 63). El poema indica que es esto lo que pone en apuros al saber establecido: en la primera estrofa, cuando el yo poético aún no capitula ante la mujer, hay “todoavía verdad” (v. 6), pero el saber establecido ya está resquebrajándose, así como la escritura de la palabra ‘todavía’. El poema señala, en efecto, que el impacto de la mujer sexual es socavar el lenguaje estándar y forzar la poesía hacia un estilo nuevo, donde el significante (sonido y grafía) prima sobre el significado establecido. Esto se puede apreciar en que la insistente repetición del sonido de la *v* remite a la palabra vulva o vagina, y también visualmente la letra evoca la forma de los dos labios de los genitales femeninos; el lenguaje no está operando en base al sentido cerrado, sino asociativamente, a partir de cómo suena y cómo se ve. Además, se confunde la *b* labial con la *v* dentilabial, se repiten los consonantes y ‘todavía’ se convierte en “todoavía”, de modo que la persona que lee no puede sino hacerse consciente de la dimensión material, usualmente olvidada, del lenguaje. El poema señala esta dimensión metapoética, pues la boca monstruosa del sexo femenino tiene la función, como sostiene Hedrick (1994: 54-55), de instigar al yo poético a escribir de otra manera: los labios son “dos hojas” (v. 2) y “dos tomos de la Obra” (v. 11). Así, el poema mismo indica que la mujer sexual fuerza al lenguaje poético a enfatizar esta materialidad, con lo que esto conlleva de erotismo: la palabra en cuanto sonido implica el cuerpo que lo emite. Sintamos ese “vvv” prolongado del primer verso, cuya pronunciación nos obliga a sentir, y a hacer vibrar, el labio inferior...

Algo similar ocurre en la famosa exclamación “¡Odumod-neurts!” del final del poema XIII (que también se dirige a una mujer sexual), neologismo que expresa el orgasmo a través de lo impronunciado (Meo Zilio 1967). Esto no solo lleva a cabo una radical negación de la armonía que se esperaba de la poesía tradicionalmente (Franco 1984: 73), sino que la persona que lee, para comprender el verso (darse cuenta de que es “estruendo mudo” escrito todo junto e invertido, y que expresa la incapacidad del cuerpo de articular un sentido a la vez de sentir un orgasmo), debe hacerse consciente de la grafía, del sonido, de la materialidad del lenguaje.

Lo que se considerarían errores desde una noción de lenguaje estándar, se revelan aquí —con humor— como una mirada lingüística moderna, que reconoce que sus significantes (sonidos y grafías) no tienen una relación natural o necesaria con el significado: lo que el estructuralismo concebía como la arbitrariedad del signo lingüístico (De Saussure 1945). El efecto de la mujer moderna sobre el lenguaje poético es que deja de estar naturalizada la unidad entre significante y significado. Así, se abre un campo de asociaciones que *Trilce* explota y explora de una manera que no tenía precedentes en la poesía en español. Notemos, entonces, con Bruce (2014: 98-99), que es desde la mujer que esta poesía lleva a cabo sus innovaciones más radicales, creando un nuevo estilo poético basado en las “onomatopeyas, los lexemas y los sintagmas violentados, los deícticos, los versos quebrados, las metáforas abruptas, los neologismos, la irreverencia fonemática y sobre todo, [...] la resistencia a la referencialidad convencional”.

Por otra parte, nuevamente, la temporalidad está en juego en el retrato de la mujer. Las primeras dos estrofas del poema IX comienzan con la intención del yo poético que ‘busca’ algo: se dirigen hacia un futuro. Sin embargo, hay también algo amenazante en ese futuro, en ese “de multiplicando a multiplicador” (v. 4) que parece ser una referencia a la capacidad de esta mujer sexual de engendrar. En efecto, como ha analizado Américo Ferrari, en este y otros varios poemas del poemario, hay un temor a la sexualidad que se relaciona con su capacidad de llevar a la “multiplicación” (1972:

48-49). Se rechaza, en *Trilce*, que esta mujer sea madre, así como en su contexto había una preocupación por prohibir a ciertas mujeres de serlo (Drinot 2022). El poema vincula la incomodidad masculina ante la mujer sexual con una inquietud histórica del sujeto ante el ingreso de la modernidad, en cuanto esta supone la lógica de la acumulación infinita, del progreso sin límites. Cuando el yo poético ‘falla’ en la tercera estrofa, se deshace esta amenaza, pero a la vez hay una pérdida de fe en cualquier futuro orientador: “No ensillaremos jamás el toroso Vaveo” (v. 15). El verso también sugiere la imposibilidad de dominar a esta mujer sexual, ante lo cual el movimiento en la cama se vuelve “mortal” (v. 16). Es precisamente ‘desde’ esta mujer que el tiempo se ha transformado: “desque la mujer esta / ¡cuánto pesa [...]!” (vv. 18-19). “Desque” significa ‘desde que’: es como efecto de la aparición de la mujer sexual que el tiempo, pese a la apariencia de progreso infinito, más bien se atrofia.

4. LA MUJER QUE HA ABORTADO

A veces, como ha notado Reisz (1996), la figura de la amada perdida en *Trilce* se homologa con la madre muerta, caracterizadas por el cuidado que ofrecían a un yo poético ahora desamparado. No obstante, en otros momentos, la amada perdida es, más bien, la negación de la maternidad: es una mujer que ha abortado. Esta figura femenina está cargada del contexto de la época en la que se estaban medicalizando las prácticas abortivas, aunque siempre bajo sombras. Se vincula, como ha trabajado Arroyo (2014), con la figura de un hijo no-nacido, y añado yo, con el yo poético como “hifalto” (neologismo del poema VIII): como falto de hijo, no-padre. Desde ella, el yo poético explora otra capa de la temporalidad paradójica de la modernidad.

El poema X comienza, siguiendo a Arroyo (2014), con una metáfora del feto:

Pristina y última piedra de infundada
ventura, acaba de morir
con alma y todo, octubre habitación y encinta

Más allá de lamentar la pérdida de la relación con la amada (la “encinta”) y del feto (la “piedra”), estos versos configuran, a través de un lenguaje muy condensado y asociativo, el aborto como una temporalidad. La piedra como materia nos remite lo más antiguo y lo que más dura; es un presente que también nos conecta al pasado (geológico). En el poema, aparece como lo que comienza y a la vez termina, “prístina” (primera) y “última”, y es “infundada” en el sentido de no-fundada; ha sido perdida (“acaba de morir”) sin jamás haber comenzado. Si el embarazo y el parto se suelen celebrar como ‘buenaventura’ y como pura potencialidad futura, tenemos aquí una “infundada / ventura”: el aborto es por un lado una cancelación traumática, la anulación de un futuro prometido, ideal. Por otro lado, sin embargo, es la permanencia de la perfección y la pureza siempre no-realizadas. Así, es la condensación del principio y del final, la simultaneidad del inicio y del término, la muerte y la potencialidad, un nudo donde el tiempo deja de ser un progreso lineal.

En otro nivel, la temporalidad del aborto es la supresión del tiempo regido por la religión, ese de la madre del poema XXIII. En lugar de la piedra fundacional (lugar divino, según la tradición hebrea), aparece la piedra “infundada”. Juntando todas estas asociaciones, el poema nos ofrece en esta imagen del aborto un retrato del tiempo moderno como colapsado: en lugar de una línea de progreso, un nudo conmovedor (“con alma y todo”) de esperanza siempre-ya defraudada.

El yo poético no parece hallar lugar en su presente. En vez del cuidado religioso de la madre, se encuentra ante un sacerdote “mitrado monodáctilo” que se “ríe” de la desgracia (vv. 5-6). Cuando aparecen “las juntas” (v. 7), léase de médicos científicos propios de la modernidad, estas no sanan, sino que “desahucian” (v. 7), es decir, anuncian la muerte del feto. En un gesto moderno por reordenar el tiempo y deshacer el nudo temporal del aborto, el yo poético intenta entrar al tiempo-calendario a través de contar los meses. De la “octubre habitación” (v. 3), cuenta, “[d]e tres meses de ausente y diez de dulce” (v. 4), y, luego, “los tres meses de ausencia / Y los nueve de gestación” (vv. 17-18). Es el “guarismo” (el número)

—no Dios— que está “bajo la línea de todo avatar” (vv. 8-9), en otras palabras, que debería ser capaz de dar sentido al brusco cambio de destino que la ruptura amorosa y el aborto han supuesto. Sin embargo, los números parecen desbarrancarse hacia el futuro: “Se remolca diez meses hacia la decena, / hacia otro más allá” (vv. 14-15). El yo poético no es parte de tal tiempo-calendario, lo ve con cierta distancia. Mientras tanto, el tiempo del aborto, ese futuro que nunca fue, no entra en el tiempo lineal, sino que ‘queda’. Por eso dice que “[d]os [meses] quedan por lo menos todavía en pañales” (v. 16).

El tono es de tristeza; los números, o el gesto moderno, no reconfortan. La última estrofa aclara que “No hay ni una violencia” (v. 19), lo cual, por la fuerza de la negación, evoca una violencia contenida, esperada. Se dice que “el paciente incorporase / y sentado empavona tranquilas misturas” (vv. 20-21). Este paciente puede ser la mujer que ha abortado, pero, también, el yo poético, identificándose con ella. El tiempo, sugiere el fin del poema, sigue, pero esta tranquilidad inquieta. Desde esta mujer, se sugiere que no todo está bien en la falsa calma de la modernidad. La sensación de futuricidad del nacimiento ha sido reemplazada con un tiempo sin acontecimientos —Walter Benjamin diría “vacío y homogéneo” (2008: 314)—, pero donde persiste la tristeza particular del aborto, de la promesa incumplida.

Podemos ver una imagen del yo poético masculino correspondiente a la mujer que ha abortado en el poema VIII: es el “hifalto” (v. 2). Como dice Bravo, “Vallejo no vino al mundo para ser padre, sino para ser hijo —hijo cósmico— y para ser huérfano —huérfano universal—” (2017: 5). En el hifalto, el yo poético se distancia del modelo tradicional del matrimonio y, de nuevo, del lugar de autoridad que tiene supuestamente el hombre en la modernidad (pero que en su contexto estaba entrando en debate). Se podría conjeturar que lo hace en nombre de una juventud moderna que confronta a lo viejo para celebrar el cambio; sin embargo, lo que se expresa es, más bien, la pena y la desorientación del huérfano. El modelo establecido de relación entre hombre y mujer se presenta como imposible, y esto lleva a un desamparo del sujeto masculino.

En ese poema, se dice que se puede tener “poder” si es que “Mañana es otro día”, pero, por lo contrario, se dice con ironía que “un mañana sin mañana” (v. 9) dejaría el yo poético ridículamente “con el frente hacia la espalda” (v. 14), atrapado en un tiempo colapsado. Un “mañana sin mañana” es, justamente, el tiempo del aborto, el futuro que no fue, así como estar “con el frente hacia la espalda” es estar apuntando a la vez hacia adelante y hacia atrás. En el mismo sentido, notemos que el tiempo de los verbos del poema X es el presente del indicativo: el no-padre flota, entre un pasado y un futuro cancelados, en un tiempo aparentemente tranquilo que disfraza un gran desconcierto y donde no se puede fundar una nueva época. No surge aquí ninguna imagen alternativa del futuro para tomar el lugar de lo que nunca fue.

5. LA MUDA

Como elaboración de una realidad histórica donde las mujeres comenzaban a hacerse escuchar en la esfera pública y literaria, y donde el feminismo y otros discursos modernizadores ponían en discusión la relación tradicional entre los géneros, *Trilce* deja de naturalizar la falta de voz de la mujer en la sociedad y en la poesía. El poema LXXVI, por ejemplo, si bien no expresa culpa o asunción de responsabilidad, sí da cuenta de una cierta mala conciencia frente a una serie de amadas perdidas. Leo sus dos primeros versos como una confesión irónica: “De la noche a la mañana voy / sacando lengua a las más mudas equis”. Los poemas de este yo poético son un ‘sacar la lengua’, burlarse y faltarle el respeto a las mujeres vistas como indistintas (“equis”) y “mudas” que los habitan. ‘Sacar lengua’ puede referir a privar a las mujeres de la palabra, silenciarlas; a la vez, puede significar sacarles la voz en el sentido de ayudarles a hablar. Desde esta ambigüedad, las siguientes tres estrofas comienzan con la frase “en nombre de” (versos 3, 5 y 7), enlistando a las mujeres por las que habla el yo poético.

El poema expresa una mala conciencia frente a la mujer en varios niveles. En el primero, es la del amante frente a su amada perdida,

una amada que encarna la mujer sexual moderna. Son “llave y chapa muy diferentes” (v. 6), imagen que sugiere una relación sexual frustrada. En un segundo, es la del hombre ante un potencial no cumplido en la relación entre los géneros. El poema sugiere con sus últimos versos que la crisis en la relación entre los géneros atañe al tiempo: hombre y mujer son “Remates [...] / de dos *días* que no se juntan, / que no se alcanzan jamás” (vv. 13-15, mi énfasis). La relación de los géneros no llega a la realización, hay una frustración, una sensación de posibilidad futura siempre-ya echada a perder; de hecho, se alude a la falta de engendramiento en los versos 10 a 12: “Ebullición de cuerpos [...] que siempre / tan solo estuvo a 99 burbujas”. Hay una mala conciencia frente a ese tiempo trunco, donde no llega a nacer nada a partir de la relación sexual.

En un tercer nivel, se añade un guiño político: el yo poético habla “[e]n nombre della que no tuvo voz / ni voto, cuando se dispuso / esta su suerte de hacer” (vv. 7-9). Aparece en “esta su suerte de hacer” una oralidad tierna, una condolencia afectuosa del yo poético por la situación de ella. No solo es que él tiene voz en la medida en que las mujeres no la tienen, sino que la palabra “voto” no podía sino vincularse al debate respecto a los sufragistas en la época, en los que participaban miembros de la Bohemia de Trujillo. Así, en el poema, la opresión femenina no es responsabilidad del individuo del yo poético, ni tampoco una “fatalidad” (como interpretaba Neale-Silva 1975: 406); es un asunto político. Podemos entonces reconocer en *Trilce* LXXVI las consecuencias del surgimiento de voces femeninas y feministas en el Perú y en el mundo, a la luz de las cuales se volvía visible el silencio y opresión de la mujer acomodada.

En un cuarto y último nivel, el poema manifiesta una mala conciencia respecto a que la poesía misma participe de esta dinámica de poder. De esta manera, la mala conciencia es a la vez una mirada metapoética sobre cómo esta dominación está en juego en el mismo poemario. Al decir que habla por ella, *Trilce* confiesa y hace transparente, y a la vez intenta compensar por, su propia participación en la jerarquía de género que se tomaba como completamente

natural en la poesía de la época. De esta manera, Vallejo comenzaba —muy inicialmente— a poner en duda que la voz y la mirada de la poesía fuesen masculinas, y que estas se enfocaran sobre una mujer silenciada y sin poder. El poema LXXVI indica que la mujer “sabía mirar hasta ser 2” (v. 4): ya no es posible para el yo poético sentirse ‘el 1’, la única mirada posible, la mirada universal. No llega a renunciar a la posición dominante, pero sí permite reconocer lo que implica esto para la mujer, y, justamente, a la luz de *Trilce*, ese ya no poder mirar desde ‘el 1’ se revela como una clave de la experiencia masculina de la modernidad.

Pero este cambio no es solo motivo de desazón. En casi todos los poemas, hay momentos de un tono lúdico, irónico, un humor que vivifica y convoca la complicidad de la persona lectora. Este tono no permite que veamos la modernidad, pese a todas sus tensiones, como solamente negativa. Más bien, es desde estas tensiones (incluyendo la que se da entre los géneros) que surge una apuesta por lo nuevo en *Trilce*, específicamente, un nuevo arte, encarnado por el poemario mismo. El poema XXXVI presenta su mirada sobre cómo el cambio en las relaciones de género conlleva su propio estilo poético. Críticos como Yurkievich (1958), Coyné (1968) y Von Buelow (1989) lo han leído como un arte poética, donde la famosa estatua Venus de Milo es arrebatada de su rol en el modernismo como símbolo de la belleza plena y convertida en encarnación de un nuevo estándar de belleza o de arte: uno que no busca la perfección, la “Armonía” (v. 21) o la “simetría” (v. 22), sino que convierte la “imperfección” (v. 12), el “conflicto” (v. 23) y la paradoja dentro de una nueva lógica artística. Mientras tanto, otros críticos —Reisz (1996: 203-4), Guzmán (1990) y Higgins (1971)— lo han leído como una reflexión sobre la relación entre géneros. De hecho, la imagen inicial, “Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja” (v. 1), convierte una referencia bíblica en una alusión erótica. Más que elegir entre verlo como un arte poética o un poema sexual, propongo analizarlo como una reflexión sobre cómo la relación con la mujer moderna conlleva la necesidad de una nueva poesía.

La primera estrofa nos ubica en una relación sexual conflictiva, con vocablos como “[p]ugnamos” (v. 1), “enfrentados” (v. 2) y “[a]moníacase” (v. 3) (de ‘amonio’, una sustancia tóxica). Ella trae consigo, como la mujer del poema IX, mucho antagonismo: la relación sexual parece una guerra, “el conflicto / de puntas que se disputan / en las más torionda de las justas” (vv. 23-25). De manera similar al alma ‘hembra’ del yo poético en el poema IX, ante esta mujer moderna, la masculinidad está en crisis: “¡Hembra se continúa el macho, a raíz / [...] de cuanto no florece!” (vv. 4-6). Hay algo que “no florece” en la modernidad, en la relación entre los sexos: así, se vincula con el tiempo del aborto. “Instead of origin and telos, she is perpetually failed genesis”, observa Von Buelow (1989): nuevamente, la mujer moderna, no-madre, da pie al tiempo futuro no-realizado, lo “increado” (v. 13) (como antes lo ‘infundado’) de la “perenne imperfección” (v. 12), de los “aunes que gatean” (v. 16) y de las “vísperas inmortales” (v. 17).

Es desde la constatación de la relación fallida entre los géneros en la época moderna que el yo poético se pregunta por lo que ocurre con el arte en tal contexto: “¿Por ahí estás, Venus de Milo?” (v. 7). La Venus en cuanto diosa de la belleza queda desplazada al contexto de una relación sexual muy terrenal (Von Buelow 1989), de manera que no simboliza solo el arte, sino también a la mujer moderna, mirada por el poeta autoconsciente de su virilidad no como valor o como posición universal, sino como lo que llamamos ahora una posición de género. La mujer moderna, sexual, es aquí una estatua, un objeto inanimado; se trata de una imagen bastante elocuente de que, en esta poesía, la agencia de la mujer, vista desde lo masculino, queda reducida a un objeto sin voz. Nuevamente aquí, *Trilce* parece estar bastante consciente de lo parcializado, en términos de género, de su mirada. Para Reisz (1996), ese “meñique” que el yo poético siente “demás en la siniestra” (vv. 27-28) al final del poema es un símbolo fálico, y el deseo de quitárselo (castrarse) daría cuenta de su incomodidad en la posición tradicional de hombre.

Tal mala conciencia no sorprende si recordamos la presencia, en el medio del joven Vallejo, de nuevas voces feministas en la esfera

pública, así como de mujeres artistas que suponían un reto muy polémico al androcentrismo del arte. De hecho, Michelle Clayton (2022) lee el poema XXXVI desde la idea de que la Venus de Milo representa a una mujer que está bailando, y traza así una relación entre *Trilce* y las danzantes modernas. La danza moderna era una novedad traída a Lima y otras ciudades, incluyendo Trujillo (como una famosa ocasión en las ruinas de Chan Chan), por bailarinas extranjeras —mujeres modernas— que provocaban polémica y admiración, incluyendo a la intelectualidad de Trujillo (ver Espejo 1965: 65; Garrido [1920] 2022). Ante ellas, la poesía no podía seguir igual.

De esta manera, a diferencia del tono triste del poema LXXVI, el poema XXXVI hace del desajuste moderno en la relación entre los géneros la fuente de una nueva belleza. El poema es un llamado afirmativo a las personas lectoras (a las que se dirige directamente en la segunda persona plural, “vosotros” [v. 20]) a asumir una nueva actitud hacia el arte:

Rehusad la simetría a buen seguro
Intervenid en el conflicto (vv. 22-23)

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad! (vv. 34-35)

El problema de las relaciones de género en la modernidad no lleva, al menos en el arte, a una esterilidad. En el arte, el no-floreecer puede llevar, como se exclama en el último verso, a una nueva potencialidad¹⁰. La imagen final es una condensación de una lógica importante en *Trilce*: la “orfandad” que ha resultado de la pérdida de la madre, se vuelve una potencia; del colapso del tiempo lineal, puede surgir lo nuevo. Con Von Buelow (1989), Hedrick (1994)

¹⁰ Julio Ortega observa algo similar sin un enfoque de género (en Vallejo 1991: 180). La dinámica dialéctica (que lo nuevo surja del conflicto o el *impasse*) en la poesía de Vallejo ha sido estudiado por Víctor Vich (2021).

y Reisz (1996), veo aquí una renuncia-afirmativa, a través del arte nuevo ('manco', como la Venus), a la posición tradicional de hombre poeta y el surgimiento de un nuevo tipo de voz poética masculina.

6. CONCLUSIONES

La tendencia de la crítica dominante ha sido ver el tema de la sexualidad en *Trilce* desde una mirada androcéntrica que la integra, como lo hace Américo Ferrari, “en un contexto metafísico más amplio, en un universo de intuiciones y de ideas en el que se revela la actitud del poeta frente a la existencia y al ser” (1972: 50). Por otra parte, lecturas que sí han analizado su dimensión de género —como las de Hedrick (1994), Reisz (1996) y Bruce (2014)— han partido de una idea de lo femenino como investido de un rol universal y atemporal en la psique humana. Aquí, mi gesto ha sido leer los poemas relacionándolos con un referente a la vez de género e histórico que elaboran: la mujer moderna.

Visto así, el poemario constituye una exploración poética de las consecuencias (para la poesía y para el hombre) del surgimiento histórico de un nuevo tipo de mujer que entraba en tensión con la mujer como madre. Así, *Trilce* trabaja la manera en que el género y la historia estuvieron profundamente vinculados en la entrada de la modernidad en el Perú. Mucho más allá de ser contenido biográfico cifrado, el tratamiento de las figuras femeninas es una estrategia poética para explorar la modernidad y sus tensiones. A su luz, el tiempo en la modernidad emerge no como un plácido discurrir de pasado, a presente, a futuro, sino como uno donde el pasado no pasa, donde el futuro se vuelve una multiplicación amenazantemente infinita y paralizante, y donde los futuros-prometidos no se realizan, pero quedan presentes en su no-realización. Es decir, el surgimiento de la mujer moderna y la pérdida de la mujer tradicional son configurados no como una señal de progreso, sino como algo que desmiente el tiempo lineal.

Esto, si bien socava cualquier confianza simple en la modernidad como superación, sin embargo, no lleva a un estancamiento

o pesimismo total, al menos en términos poéticos. Por el contrario, en *Trilce*, la crisis de la masculinidad deja al yo poético en un nuevo lugar, donde es capaz de reconocer, de manera incipiente, el silenciamiento de la mujer y que él participa de este, y, desde ahí, realiza el salto hacia la modernidad poética en español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROYO PAREDES, Daniel

2014 *El nacimiento frustrado en la obra de César Vallejo*. Lima: Diosa ambarina.

BENJAMIN, Walter

[1940] 2008 “Sobre el concepto de historia”. En *Obras*. Eds., Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Trad., Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 305-318.

BRAVO, Federico

2017 “Entre abandono y desmemoria: César Vallejo o la poética de la orfandad”. En *D’oublis et d’abandons. Notes sur l’Amérique Latine*. Dir., Carla Fernandes. Binges: Éditions Orbis Tertius, 195-210.

BRUCE, Enrique

2014 *Madre y muerta inmortal: Género, poética y política desde los textos de César Vallejo*. Lima: Fondo editorial de la Universidad San Ignacio de Loyola.

CASADO, Miguel

2022 “Notas sobre cohesión y desajuste en *Trilce*”. Conferencia magistral presentada en el *Colloque International ¿Quién hace tanta bulla?: Actualité de Trilce de César Vallejo*. Sorbonne Université, Université Paris 8, Sorbonne Nouvelle, Cergy Paris Université. París, 24 de noviembre.

CLAYTON, Michelle

2011 *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley: University of California Press.

CLAYTON, Michelle

2022 “Performances vallejianos”. Conferencia magistral presentada en el *Colloque International ¿Quién hace tanta bulla?: Actua-*

lité de Trilce de César Vallejo. Sorbonne Université, Université Paris 8, Sorbonne Nouvelle, Cergy Paris Université. París, 24 de noviembre.

COYNÉ, André

1968 *César Vallejo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

DEERE, Carmen Diana

1990 *Households and Class Relations: Peasants and Landlords in Northern Peru*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

DENEGRI, Francesca

[1996] 2004 *El abanico y la cigarrera*. Lima: IEP, Centro de la Mujer Flora Tristán.

DE SAUSSURE, Ferdinand

1945 *Curso de lingüística general* (24ª ed.). Trad., pról. y notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada.

DRINOT, Paulo

2022 *Historia de la prostitución en el Perú, 1850-1956*. Lima: IEP.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan

1965 *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca (redactado en 1945).

FERNÁNDEZ, Carlos

2006 "Las huellas de César Vallejo en Lima". *El Dominical de El Comercio*. 19 de noviembre, 4-5.

FEDERICI, Silvia

2006 "The Restructuring of Social Reproduction". *The Commoner*. 11, 74-88.

FEDERICI, Silvia

[2012] 2013 *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.

FERRARI, Américo

1972 *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

FLORES CHÁVEZ, Jorge Enrique

2016 "El sexo en el poema IX de *Trilce*". *Espergesia*. 3, 1, 36-48. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v3i1.632>

FRANCO, Jean

[1976]1984 *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GANCEDO LESMES, Sara

2021 “Hacia una dialogía feminista: *Los salmos fosforitos* de Berta García Faet (2017) como reescritura de *Trilce*”. 452°F. *Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. 24, 180-197.

GARCÍA FAET, Berta

[2017] 2018 *Los salmos fosforitos* (3ª ed.). Madrid: La Bella Varsovia.

GARRIDO, José Eulogio

[1914] 2022 “Kaleidoscopio. Una ojeada por el mundo”. En *La Bohemia de Trujillo. Textos rescatados*. Eds., Valentino Gianuzzi y Carlos Fernández. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 38-41 (originalmente publicado en *Iris* 1, 15 de mayo, 21-23).

GARRIDO, José Eulogio

[1920] 2022 “La bailarina de ojos verdes”. En *La Bohemia de Trujillo. Textos rescatados*. Eds., Valentino Gianuzzi y Carlos Fernández. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 76-78 (originalmente publicado en *La Reforma* 1, 28 de julio, 8-9).

GIANUZZI, Valentino; y FERNÁNDEZ, Carlos

2019 “*Trilce* y Otilia Villanueva Gonzales”. *La República*. 24 de mayo. <<https://larepublica.pe/tendencias/587693-cesar-vallejo-y-la-musa-esquiva-de-trilce/>>. Consultado: 16 de enero de 2023.

GIANUZZI, Valentino; y FERNÁNDEZ, Carlos (eds.)

2022 “Prefacio”. En *La Bohemia de Trujillo. Textos rescatados*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 17-19.

GUZMÁN, Jorge

1990 “Sexo y poesía: «Trilce XXXVI»”. *Revista Chilena de Literatura*. 35, 79-96.

HART, Stephen M.

2014 “El fuego del amor (1917-1923)”. En *César Vallejo: una biografía literaria*. Lima: Cátedra Vallejo, 83-140.

HEDRICK, Tace

1994 “Y hembra es el alma mía: Stumbling over the Female Body in César Vallejo’s *Trilce*”. *Latin American Literary Review*. 22, 43, 51-66.

HIGGINS, James

1971 “El conflicto entre la aspiración y la realidad en la poesía de César Vallejo”. *Aula Vallejo*. 8-9-10, 72-87.

MANNARELLI, María Emma

2018 *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana* (2ª ed.). Lima: La Siniestra Ensayos

MEO ZILIO, Giovanni

1967 “Neologismos en la poesía de César Vallejo”. En *Lavori della sezione fiorentina del gruppo ispanistico*. Florencia: CNR.

NEALE-SILVA, Eduardo

1975 *César Vallejo en su fase tríllica*. Madison: University of Wisconsin Press.

NECOCHEA LÓPEZ, Raúl

2014 “Chapter 3. Abortion and Accusation. Experts and Lay People between Crime and Custom”. *A History of Family Planning in Twentieth-Century Peru*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 52-78.

OLIART, Patricia

2007 “La mujer y las jerarquías sagradas”. En *La mujer en la historia del Perú (siglos XV al XX)*. Eds., Meza, Carmen y Teodoro Hampe. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 620-635.

ORREGO, Antenor

[1919] 2022 “Comentarios al cable. El feminismo”. En *La Bohemia de Trujillo. Textos rescatados*. Eds., Valentino Gianuzzi y Carlos Fernández. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 163-165 (originalmente publicado en *La Reforma*, 30 de octubre, 2).

PACHAS ALMEYDA, Miguel

2018 *¡Yo que tan solo he nacido! (Una biografía de César Vallejo)*. Lima: Juan Gutemberg.

PARKER, David S.

2004 “Los pobres de la clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional”. En *Mundos interiores. Lima 1850-1950*. Eds., A. Palafichi y F. Portocarrero. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, 161-185.

PORTOCARRERO, Felipe

2004 “Religión, familia, riqueza y muerte en la élite económica. Perú: 1900-1950”. En *Mundos interiores. Lima 1850-1950*. Eds., A. Palafichi y F. Portocarrero. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, 75-143.

REISZ, Susana

1996 “César Vallejo y el naufragio de la diferencia”. *Voces sexuadas*. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y Edicions de la Universitat de Lleida, 189-207.

REISZ, Susana

2022 “Hembra se continúa el macho... Conflictos de género en *Trilce*”. Conferencia magistral en el *Congreso internacional “Esotro día: a 100 años de Trilce”*. Maestría en Literatura Hispanoamericana – Grupo de Investigación en Arte y Estética. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 14-17 de noviembre.

RIVERO-AYLLÓN, Teodoro

2004 *Vallejo y ese 15 de abril*. Trujillo: Editores Trilce.

SAAVEDRA CHÁVEZ, Olga

2019 “Vallejo contra el orden patriarcal”. *La República*. 2 de noviembre. <<https://larepublica.pe/cultural/2019/11/02/cesar-vallejo-contra-el-orden-patriarcal-violencia-de-genero-libros/>>. Consultado: 16 de enero de 2023.

ROWE, William

1988 “Lectura del tiempo en *Trilce*”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*. 1, 454-55, 297-304.

ROWE, William

2010 “César Vallejo. El acto y la palabra”. En *Vallejo. El acto y la palabra*. William Rowe y Gustavo Gutiérrez. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 13-40.

VALLEJO, César

[1921] 1991 *Trilce*. Ed., Julio Ortega. Madrid: Cátedra.

VICH, Víctor

2021 César Vallejo. *Un poeta del acontecimiento* (2ª ed.). Lima: Horizonte.

VILLAVICENCIO, Maritza

1992 *Del silencio a la palabra. Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*. Lima: Ediciones Flora Tristán.

VON BUELOW, Christiane

1989 “Vallejo’s Venus de Milo and the Ruins of Language”. *PMLA*. 1, 41-52.

YURKIEVICH, Saúl

1958 *Valoración de Vallejo*. Resistencia: Universidad del Nordeste.

YURKIEVICH, Saúl

1978 “César Vallejo y su percepción del tiempo discontinuo”. En *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, Lezama Lima*. Barcelona: Ariel, 41-53.

Recepción: 23/02/2023

Aceptación: 27/07/2023