



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica
Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628
Volumen 52 - Número 2, 2026

**Carlos Fernández. *César Vallejo, Trilce y Dadá*
París: Huellas de un estímulo silenciado. Suffolk,
Tamesis, 2023, 247 pp.**

Jorge Chen Sham

Chen Sham, J. (2026). Carlos Fernández. *César Vallejo, Trilce y Dadá: Huellas de un estímulo silenciado*. Suffolk, Tamesis, 2023, 247 pp. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 52(2), ex7z6ek29. <https://doi.org/10.15517/x7z6ek29>



Doi: <https://doi.org/10.15517/x7z6ek29>
URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

Carlos Fernández. *César Vallejo, Trilce y Dadá París: Huellas de un estímulo silenciado*. Suffolk, Tamesis, 2023, 247 pp.

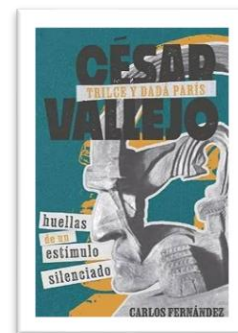
Jorge Chen Sham

Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica

jorge.chen@ucr.ac.cr

<https://orcid.org/0000-0001-9692-4598>

DOI: <https://doi.org/10.15517/x7z6ek29>



Este libro lo firma uno de los investigadores más destacados actualmente sobre el poeta peruano César Vallejo. Su novedad radica en que viene a poner en su justo valor esa empresa que dentro de las vanguardias significa un poemario como *Trilce* (1922), con lo cual se posiciona abiertamente en la impronta que movimientos como el dadaísmo deja en la escritura del poemario más renovador y auténticamente disruptivo de nuestras vanguardias latinoamericanas. Carlos Fernández se ubica así en la necesidad de que esos estímulos de Modernidad y de renovación desde Perú, México y Argentina, solamente para citar esos polos de esta atracción cultural, sean proyectados no tanto como epifenómenos y réplicas desde la periferia, sino que sean planteados en ese diálogo enriquecedor dentro de una gran patria cosmopolita y de “estímulos” múltiples y convergentes.

En su larga “Introducción: La hazaña poética de *Trilce*” (pp. 1-21), Fernández reafirma esos vínculos de César Vallejo con el dadaísmo desde una perspectiva de una recepción directa y no aleatoria y lanza una fecha *ab quo* en la gestación del poemario, mediados o finales de 1920 (p. 1). Los corolarios de tal afirmación no se hacen esperar en la comprensión de *Los heraldos negros*, que coloca también Fernández en una trayectoria y en una evolución hacia las vanguardias europeas, en este caso. Por esa razón, el componente vanguardista en *Trilce* ni debe ser valorado desde una cierta excepcionalidad difusa ni desde una interpretación centrada en la mitomanía del poeta; todo lo contrario, Fernández advierte la necesidad de enfocar una “sociología” de la creación poética (p. 4) que explique las condiciones de recepción / producción. Y tiene razón, porque en ese falso debate entre nacionalismo y cosmopolitismo, se distorsionan esos vasos comunicantes que buscarían desde una América, abierta y en búsqueda de esas novedades que, desde Europa y EE. UU. vendrían a saciar las ansias de renovación y la proyección de una escritura poética, al tenor de los avances e intercambios con la Modernidad occidental. Fernández sitúa ese interés a través de un artículo muy temprano en su recepción aparecido en *La Crónica* (20 de junio de 1921), con el título de “El dadaísmo. Sus representantes en el Perú”, de Juan José Lora. Este dato hemerográfico constituye una inquietante mostración de la actualidad con la que las vanguardias irrumpen dentro de un contexto aún de poética postmodernista, al tiempo que Fernández se posiciona en diferenciar

la especificidad de los círculos de Dadá europeos (Zurich, Berlín, New York). Para avanzar en su introducción, Fernández lanza así su hipótesis “filogenética” entre *Trilce* y el Dadá París (p. 9), más allá de la *intentio auctoris* y cuyas repercusiones son ostensibles en la recepción del poemario en revistas peruanas de la época, las cuales en general no se pronuncian sobre su filiación vanguardista. Fernández está atento a la recepción de la obra y a volver a reconsiderar no solo en el lugar frontal de poemas como el XII, XXXII y XLVI (p. 12), sino también la significación de la Bohemia de Trujillo, porque un trabajo de este tipo, de génesis textual y de reconstrucción del posible proceso de escritura (p. 18), permite configurar y reconstruir también la impronta del dadaísmo parisino en *Trilce*.

En el Capítulo 1, “¿Un leve rastro de vanguardia en *Los heraldos negros*?” (pp. 22-50), Fernández rechaza el vanguardismo de este seminal poemario de Vallejo, desde ciertos criterios biográficos que toman en cuenta tanto la marcha de Vallejo a Lima en abril de 1920 y los nuevos poemas que publica en revistas de la capital a partir de junio de 1921. Atento a la primera recepción del poemario con arreglo al simbolismo y a su “audacia conceptual y expresiva de algunas composiciones” (p. 25), Fernández coloca a “Espergesia” y a “Absoluta” en el centro de un desgarramiento existencial pero no vanguardista (p. 29), para que el cotejo de las primeras versiones y las últimas de algunos poemas de *Los heraldos negros* le permitan a Fernández poner a “Retablo”, cuya primera versión publicada se titulaba “Simbolista”, en clave metapoética: define su simbolismo en la atenuación y la vaguedad, al tiempo que enarbola sus modelos.

La venida a Lima, a finales de 1917, es un periodo de transformaciones y de reafirmación personal; Fernández se preocupa por tomar distancia con aquellos que califican ciertos usos estilísticos como anticipatorios del “giro” vanguardista y un poema como “Avestruz” publicado en *Mundo limeño* (no se indica la fecha) le sirve para mostrar que el uso de la tipografía no posee la misma ruptura y transgresión de las convenciones lingüísticas que el poema LXIV de *Trilce* (p. 36). Desde el punto de vista de la génesis del poemario, los poemas publicados en el otoño austral de 1918 demuestran que Vallejo los anticipa como primicias en la prensa periódica, tal y como sucede con “Heces” (p. 44), mientras que lo que la crítica vallejiiana señalaba sobre el retoque y revisión de poemas entre agosto de 1918 y julio de 1919, para Fernández no es suficiente para considerarlos como un inicio de su vanguardismo, pues “se hallan vinculados, en sus formas expresivas, a una imaginería y léxico de cuño simbolista” (p. 47).

El Cap. 2, “Nuevas claves para una recreación depurada del camino a *Trilce*” (pp. 51-107), Fernández utiliza la metáfora del camino para limpiar y abordar el proceso de recepción de un poemario tan singular, fuera de prejuicios y de juicios de valor enquistados. Así, señala los vacíos sobre la génesis del poemario en cuanto a sus manuscritos e indicios textuales en ese periodo que va julio de 1919 y octubre de 1922, a no ser por las primeras versiones de poemas como II, III, XII, XXXII, XLIV y XLVI (p. 51) y comentarios a su proyecto de viaje por el sur de Perú para dirigirse a la Argentina. En junio de 1921, se publica en la limeña *Bohemia* (15 de junio de 1921) una primera versión del poema II, mientras que, en *La Crónica* del 20 de junio de 1921, aparecen otras de los poemas XII, XXXII y XLIV; y justo unas semanas después, Juan José Lora da a conocer su artículo “El dadaísmo. Sus representantes en el Perú”. Del cotejo con estas primeras versiones con las publicadas propiamente en el poemario, Fernández afirma que sus transformaciones “son lo suficientemente significativas” (p. 61), de modo que los cambios incipientes dan lugar a otros “radicales”, disonantes y disruptivos; por ejemplo, en el poema II el potencial

dadaísta se expresa en la *dispositio* de la página, las motivaciones de la tipografía, la fragmentación y la unión de elementos inconexos, el ritmo quebrado, los neologismos y las innovaciones sintácticas (p. 63).

De este modo, Fernández expone los casos que representan poemas como el XLIV, cuyo “piano” cobra vida en un ritmo frenético, que apenas Fernández esboza aquí en su interpretación. Por otra parte, Fernández señala que entre junio de 1921 y la publicación de *Trilce*, Vallejo “no parece haber dado ninguna otra muestra pública de su interés por la vanguardia” (p. 70), porque los poemas que publica en la revista trujillana *Perú*, dirigida por José Eulogio Garrido, tales como “Flaqueza” (versión anterior del poema XLVI), o de “Las personas mayores de la casa...” (versión anterior del poema III), poseen unas simetrías y equivalencias que, en *Trilce*, quiebran y disuelven la “textura lingüística” (p. 76). Fernández es convincente en sus planteamientos, su interés es encontrar un camino pertinente que depure las incoherencias de la crítica, sobre todo de los que siguen a Juan Larrea o a Alcides Spelucín y, para ello, vuelve sobre un artículo poco citado del propio Vallejo, “Fogatas” (de abril de 1920), lleno de referencias a las estéticas modernista y postmodernista (p. 80, nota 80) con el fin de plantear la primacía del vitalismo en tanto búsqueda estética, pero sin referencias algunas a las vanguardias y a su posterior y forzoso viaje de redención y emancipación desde Santiago de Chuco (p. 82). Quisiera apuntar un elemento más del método de trabajo de Fernández en relación con esos poemas de finales de 1920 o principios de 1921, en donde la rima, la métrica y la estrofa dominan en sonetos o en versiones de poemas como “La espera”, con esa “disolución de su procedimientos de estructuración fónica” (p. 90), ostensibles en la nueva versión que proporciona el poemario.

A la luz de lo anterior, el Cap. 3, “Algunas huellas del estímulo de dadá [sic] París en *Trilce*” (pp.108-178) constituye la piedra angular del edificio argumental de Carlos Fernández, centrándose en la edición príncipe del poemario y la promoción editorial que el propio Vallejo hiciera (p. 108). Él es consciente de que ni puede evadir “los intrincados problemas textuales o contextuales” ni soslayar “el sesgo de los intérpretes” (p. 109). Así las cosas, las condiciones del libro y la circulación dentro del campo sociocultural le interesan a Fernández, de modo que desemboca en lo que yo denomino la “mitomanía” del escritor al configurarse él en tanto figura autorial. La edición príncipe contiene, como se estilaba, un prólogo alógrafo (según la terminología de Gérard Genette) firmado por Antenor Orrego y del que Fernández se ocupa aquí solamente en su cuarto segmento “La vida circunstancial del hombre”. Orrego se refiere a ciertas circunstancias y vicisitudes del propio Vallejo que calan biográfica y existencialmente pero sin abordar la estética del poemario. A juicio de Fernández, Orrego “desatendía por completo el diálogo que el poeta entablaba [...] con el dadaísmo parisino, por entonces la tendencia poética más reciente y radical” (p. 114). Quien estudia los paratextos y conoce muy bien los tópicos de un prólogo escrito por terceros sabe muy bien que la labor del prologuista es explicar también las razones y las novedades estilísticas frente a una tradición de escritura. En *Trilce* aquellas son tan obvias que hubieran merecido unas justificaciones de parte de Orrego; Fernández no se interroga sobre este aspecto que habría sido de gran pertinencia aquí para explicar la novedad del texto, máxime si como apunta Fernández, “tengo muy pocas dudas de que Antenor Orrego debió haber tenido acceso a primeras versiones de poemas que Vallejo incluyó más tarde” (p. 117), así como conocer el artículo de Lora (p. 118).

Fernández continúa este capítulo abordando, en el tejido textual de *Trilce*, la impronta dadaísta en cuanto a su “acusada heterogeneidad estilística” (p. 120), lo cual comporta un ejercicio interpretativo de

calibración y círculos de energía que matiza cualquier direccionalidad lógica (agrego yo como corolario a lo que plantea Fernández) y que le permite retomar la clasificación del mexicano Salomón Mariano Sánchez acorde al grado de dificultad del corpus: críptica (19 poemas), compleja (27 poemas), legible (23 poemas) y coloquial (8 poemas). Lo que no queda claro, ni tampoco lo discute Fernández, es cómo Sánchez establece su tipología y los criterios utilizados por Sánchez a la hora de determinar los rasgos distintivos de su tipología. Fernández se adhiere simplemente a ella y señala que la alternancia y su disposición en el poemario obedecen a un modelo aleatorio (lo planteo yo); eso sí, siguiendo no solo la falta de uniformidad, sino también el ejercicio de libertad para trastocar y jugar (p. 128), es decir, de deliberada inconexión en la progresión para que se pareciera a una escritura automática, si se me permite agregar. Aquí extraño que Fernández no volviera sobre los postulados del dadaísmo parisino en un esfuerzo de diálogo y de vinculación.

A la luz de lo anterior, Fernández pasa a analizar lo que él plantea como la filiación dadaísta en algunos poemas de *Trilce*, que no se puede desarrollar con toda amplitud en esta reseña, pero cuyo ideario estético era proclive a la apertura interpretativa y a la indeterminación, tanto para contrarrestar la razón y la verdad que desmentía el dadaísmo a ultranza, como para vulnerar así cualquier idea de completud y de integridad del mundo y del arte a las que aspiraba el movimiento. Me hubiera gustado que Fernández nos demostrara cómo funcionaría tal proceso de la teoría a la práctica de la escritura en César Vallejo. Mucho más exhaustivo es a la hora de mostrar esa irreverencia y la actitud destronadora del orden que remite a lo escatológico, lo sexual, lo blasfemo, el sinsentido, todos ellos mecanismos que rebajan y degradan el arte de la poesía y, por lo tanto, configuran una actitud irreverente, cruel y de humor negro hacia la vida como tal. Los ejemplos que explica Fernández son, en todo caso, convincentes y sus explicaciones pertinentes, sobre todo para los poemas VII, XIV, XXVI, XXIX, XXX, XXXII, XXXVI, XLVIII y LIX, los que escribió, según Juan Espejo Asturrizaga, en su última etapa limeña y que están en los catalogados como crípticos, los cuales le permiten a Fernández consolidar su interpretación filo-dadaísta, al tiempo que acomete “dificultades interpretativas” (p. 147) en este corpus de poemas, que explica con detenimiento.

En el Cap. 4, “Obstáculos para dilucidar el ascendiente dadaísta de *Trilce* en la crítica fundacional” (pp. 179-222), Fernández se interroga sobre los vacíos de la recepción primera del poemario en un contexto en el que no hay ni noticias del lanzamiento del libro ni tampoco de algún festejo. Lo que Fernández analizaba al final del Cap. 3 como “El mito personal de César Vallejo: interferencias, reticencias, silencios” (pp. 166-178), tiene mejor cabida aquí, cuando “la controversia en torno a la genealogía del libro descansa, en buena medida, en la renuencia de Vallejo a aceptar abiertamente en público esa rama de su linaje” (p. 166); es decir, Fernández calibra la mala conciencia de Vallejo a la hora de reafirmar su credo y sus filiaciones, lo cual sí contrasta con sus apreciaciones afirmativas cuando esté ya en su *grand tour* europeo; sin embargo, como indica Fernández, el poeta manifiesta su “ansiedad” en borrarlas o negarlas.

En este Cap. 4, con justa razón, Fernández pasa revista a la primera reseña del poemario en el número 129 del *Mundial*, firmada por Luis Alberto Sánchez y en la cual él caracteriza “las cabriolas verbales” (citado en p. 182) en filiación dadá, mientras que Roberto Mac-Lean Estenós entrevista al poeta José María Eguren en ese mismo número del *Mundial*, y ante su vaga respuesta sobre la actualidad poética del dadaísmo, comenta acerca de este movimiento: “su desplante y su insolencia, y que abofeteaban al

mundo entero con las galas de su olímpico desdén” (citado en p. 182). Claramente la recepción soslaya la impronta del dadaísmo y su relación con el recién publicado poemario, a lo cual contribuye una polémica y guerra de pluma entre detractores y defensores de Vallejo, cuyos textos se reúnen solamente hasta 1997. Hubiera sido pertinente reconstruir y esbozar esta primera polémica del poemario desde el punto de una sociología literaria entre chanzas, burlas e gestos paródicos, aunque Fernández nos lanza su propia conclusión: “a mi juicio, uno de los factores que contribuyó a que el vínculo histórico de la obra con el vanguardismo fuese minimizado” (p. 184). En esa misma línea, una carta posterior del propio Orrego le sirve para exculparse (pienso yo) y reproducir algunos de esos juicios de valor que este hubiera recogido sobre el poeta, con ese “riesgo de parecer loco, estafalario y grafómano” (citado en p. 185), para luego reivindicar en privado “una nueva generación, más depurada y libre estéticamente” (citado en p. 185). Para mí, se trata de un poco de mala conciencia de parte de Orrego, la cual ejemplifica muy bien esta recepción primera de *Trilce* entre los que apoyan en público el valor de Vallejo como poeta pero lo hacen a través del prisma de *Los heraldos negros*, mientras miran de soslayo si se trata de *Trilce*; Fernández va configurando un camino lleno de sesgos y de olvidos en cuanto al proceso de las vanguardias en Vallejo y su vínculo dadaísta. Sin embargo, todo cambiará a partir del trabajo innovador y pionero de Saúl Yurkiévich, *Valoración de Vallejo* (1958) que relaciona el poemario con las vanguardias y el surrealismo (p. 203); Fernández sigue explorando otros textos de la valoración crítica, que no puedo describir en esta reseña a causa de la extensión de la misma.

En las “Conclusiones” (pp. 223-226), Fernández vuelve sobre lo que queda claro al lector de su libro: “César Vallejo y sus amigos dificultaron, en distintos grados, la recreación de algunos tramos del camino a *Trilce*” (p. 223) y asegura que esta distorsión o borramiento de su vínculo vanguardista se debe al nacionalismo que abrazó la crítica desde su recepción primera frente, explicación pertinente en la medida en que reproduce la polémica entre antiguos y modernos y los vaivenes efervescentes con los cuales las vanguardias emergen también en nuestro contexto hispanoamericano. Cierra el libro con una “Bibliografía” y un “Índice” analítico que agradece el lector de un libro atento al trabajo de fuentes primarias y que pone mucho de orden en ese camino sinuoso y lleno de juicios mitómanos, cuyo fin es aproximarnos a un poemario tan excepcional y único como lo es *Trilce*.