



Este artículo  
se encuentra  
disponible  
en acceso  
abierto bajo  
la licencia  
Creative  
Commons  
Attribution 4.0  
International  
Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022, 73-89

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5314

## **Trilce o el instrumento forjado** *Trilce or the forged instrument*

GUSTAVO LESPADA

Universidad de Buenos Aires

(Buenos Aires, Argentina)

ilh@filo.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0002-0030-4130>



### **RESUMEN**

En la poética de César Vallejo frecuentemente se ha señalado la singular convergencia de una radical exploración de la lengua con un contundente compromiso social; las experimentaciones formales y la complejidad de sus figuras alternan con expresiones de la oralidad y referencias de anclaje popular e histórico. Pero, además, su poesía encarna la heterogénea conjunción producida por el impacto de la modernidad y la persistencia de la cultura originaria; y, en este sentido, también es ejemplar como respuesta crítica y estética de un continente al trauma de la conquista. Aunque ya en *Los heraldos negros* (1919) se perciben temas y procedimientos de esa búsqueda de la voz propia, creemos que su instrumento lírico se termina de forjar, en toda su dimensión y trascendencia, en *Trilce* (1922).

**Palabras clave:** *Trilce*; modernidad; voz propia; cárcel; comunidad; orfandad.

**Términos de indización:** poesía; análisis literario (Fuente: Tesaurus Unesco).

## ABSTRACT

César Vallejo's poetics has often been noted for the singular convergence of a radical exploration of language with a forceful social commitment. Likewise, the author is characterized by formal experimentations, and the complexity of his figures alternate with expressions of orality and references of popular and historical anchorage. But, in addition, his poetry embodies the heterogeneous conjunction produced by the impact of modernity and the persistence of the original culture; and, in this sense, it is also exemplary as a critical and aesthetic response of a continent to the trauma of the conquest. Although in *Los heraldos negros* (1919) we can already perceive themes and procedures of this search for his own voice, we believe that his lyrical instrument is finally forged, in all its dimension and transcendence, in *Trilce* (1922).

**Key words:** *Trilce*; modernity; own voice; prison; community; orphanhood.

**Indexing terms:** poetry; literary analysis (Source: UNESCO Thesaurus).

**Recibido:** 10/10/2022

**Revisado:** 19/11/2022

**Aceptado:** 26/11/2022

**Publicado en línea:** 26/12/2022

**Financiamiento:** Autofinanciado.

**Conflicto de interés:** El autor declara no tener conflicto de interés.

### Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)  
stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk  
<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)  
dominic.moran@chch.ox.ac.uk  
<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

## 1. LA CÁRCEL (DEL LENGUAJE)

En 1922, cuando Vallejo aún reside en Lima, publica este cuerpo poético extremista que consta de setenta y siete poemas sin título, numerados con la notación romana, cuya motivo principal pareciera ser la total rebeldía frente a las convenciones líricas y del lenguaje en su conjunto, habida cuenta de las frecuentes transgresiones sintácticas, morfológicas y gramaticales. Aquello que anunciaban *Los heraldos negros*, aquí se cumple con creces: la opacidad, la anfibología, el sabotaje permanente a la lógica dicotómica y la secuencia racional son llevados a un nivel nunca antes visto –sin tomar en cuenta las aleatorias composiciones del *dadá* ni el discurso psicótico–. El poemario pareciera estar atravesado por una pulsión que lo arrastra permanentemente al borde de la ilegibilidad, del hermetismo, pero lo que en realidad persigue es un ideal creativo de libertad e inclusión, ambos en su más amplio sentido.

En este libro encontraremos alteraciones temporales o espaciales, del tipo «el traje que vestí mañana», o «¿No subimos acaso para abajo?»; números, puntuaciones o cesuras indebidas, modificaciones arbitrarias en la tipografía o mayúsculas fuera de lugar, como «Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE»; escritura vertical o al revés, que remite a la imagen reflejada en el espejo; asociaciones insólitas, bruscos cambios métricos o discordancias en la rección como «Ya ni he de

violentarte a que me seas, de para nunca», o «en nombre de que la fui extraño»; descomposiciones no silábicas de palabras; distintos juegos con los signos, como aliteraciones consonánticas de matiz onomatopéyico u otras que no pueden ser pronunciadas y que requieren de la lectura directa; en fin, todas las transgresiones gramaticales y sintácticas imaginables en medio de la conjunción de los registros más disímiles. Como el propio Vallejo lo formula en un artículo publicado en *El Comercio* de Lima: «La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica» y que, «cuanto más personal (...) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva» (Vallejo, 1973, p. 64). Concepción, ésta última, que se anticipa en décadas a la formulación de Adorno en su «Paradoja específica de la obra lírica» mediante la cual «la subjetividad se trasmuta en objetividad» (Adorno, 2003, p. 55).

Como mencionamos al comienzo, esta apertura nos introduce en una modalidad inusual en el lenguaje poético porque, por un lado, se extrema el trastrocamiento convencional y la experimentación con el lenguaje propios de las vanguardias, y por otro, lejos de perderse el vínculo referencial, se fortalece al encontrar nuevas formas de manifestarse por fuera del realismo o la univocidad racionalista. Entonces, tengamos en cuenta que las alusiones a la prisión (I; III; XVIII; XLI; L; LVIII, entre otros) no son metáforas dado que, efectivamente, Vallejo las escribe mientras cumple una condena en el presidio de Trujillo, acusado injustamente de haber participado en el incendio de la propiedad de unos comerciantes, como queda definitivamente demostrado en el *Expediente Vallejo*, cuya reciente edición debemos a Gladys Flores Heredia.

El poema liminar da cuenta de la degradante situación a que eran sometidos los reclusos por los guardias cuando los conducían

a las letrinas, acuciándolos con vulgaridades. En contraposición a las groserías, el Yo lírico dignifica las funciones fisiológicas del cuerpo, a la vez que pide «un poco más de consideración (...) y se aquilatará mejor/ el guano». El *guano* –término de origen quechua– mientras remite a la deposición del sujeto también alude a las islas guaneras, fuente de riqueza peruana desde el siglo XIX –en que se explota y exporta– por las propiedades fertilizantes del excremento acumulado de las aves marinas, sobre todo alcatraces y cormoranes. Entonces cobra sentido lo del «insular corazón» o ese «mantillo líquido», un sentido que transforma la condición miserable y aislada del sujeto en atributo «tesóreo» a la vez que se expande en una identificación territorial. La posición incómoda, por la precariedad de las instalaciones sanitarias, resulta aludida «en la línea mortal del equilibrio» en esa «salobre alcatraz» (p. 215). Aunque la indirecta polisemia encubre, en parte, el vergonzoso trance, para Vallejo todo es factible de ingresar en la poesía porque, en consonancia con Terencio, *nada de lo humano le es ajeno*. Recordemos que Heidegger decía que la operación de verdad que instaaura un mundo, la morada del hombre en la tierra, es la *poesía* (1973, pp. 55-57).

El poema III se refugia en el amor filial, en clara conexión y continuidad con «A mi hermano Miguel» o «Enereida» de *Los heraldos negros* y, al igual que aquellos, la enunciación se infantiliza; no se trata del recuerdo pretérito del adulto sino de la apropiación en presente del registro del niño preocupado por el regreso de las «personas mayores», porque son las seis de la tarde «y ya está muy oscuro / Madre dijo que no demoraría». El tono enfatiza el reclamo afectivo de los vínculos perdidos –se menciona a los hermanos– y el sentimiento de orfandad se ahonda en la prisión. El último verso desintegra la ilusión –del juego infantil retrospectivo, imaginario– para abandonar al sujeto a la realidad

carcelaria. «Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único *recluso* sea yo» (p. 223).

Veamos un fragmento del poema XVIII (p. 247): «Oh las cuatro paredes de la celda. / Ah las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número. (...) Amorosa llavera de innumerables llaves, / si estuvieras aquí, si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes. / Contra ellas seríamos contigo, los dos, / más dos que nunca. Y ni lloraras, / di, libertadora!». La dilatación del tiempo por el encierro aparece cifrada en la repetición de «las cuatro paredes». El «cuatro» es el número *concreto* –en su doble acepción, como material del muro (cemento, mortero) y como opuesto a lo abstracto y la imaginación– que aprisiona, que sujeta al sujeto; mientras que en el «dos» imaginario del amor materno («más dos que nunca») el sujeto poético se refugia y evade. Todo remite a la madre, a la añoranza del «terciario brazo» desde ese presente solitario de su «mayoría inválida de hombre» (p. 248). *Hasta qué hora son cuatro estas paredes*: la impotencia desvelada instiga al preso a evadir las formas lógicas –como fuga irracional de una ‘realidad’ inaceptable. Trasciende la circunstancia para acceder a una dimensión existencial. Según Alberto Escobar, en esta poesía, las categorías de tiempo y espacio son «las expresiones inequívocas de la orfandad del hombre» (Escobar, 1973, p. 167). Indudablemente, los valores íntegros e inalterables se encuentran asociados al ser (y al hacer) materno –recordemos que en las comunidades originarias del *Ayllu* cordillerano la mujer era el centro–, tal vez sea por eso que su invocación reviste la figura de una epifanía «libertadora».

Como ya lo hemos señalado en otra parte, la muerte es un motivo omnipresente, por no decir obsesivo, en la poesía vallejana (Lespada, 2018 pp. 12 y ss). En *Poemas humanos* llegará a decir: «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte»

(p. 584) y en «Sermón sobre la muerte» (p. 592): «¿Es para eso, que morimos tanto? / ¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?». En *Los heraldos negros* se manifiesta como condena metafísica, en un vínculo erótico-romántico o como demanda a un Dios negligente. Pero, también, la muerte palpable –del hermano– sufrida como lacerante ausencia: la pérdida familiar cuya dolencia se continúa en algunos poemas de *Trilce*. Pero en XLI el tono es otro (p. 293): «La muerte de rodillas mana / su sangre blanca que no es sangre». Se alude a la «blanca» oscuridad del presidio, a la rutina para matar el tiempo del encierro y al castigo represor del «redoblante policial» que «se desquita y nos tunde a palos, / dale y dale, / de membrana a membrana, / tas / con / tas»: un final escandido y onomatopéyico que quita, separa el significado del significante como por efecto de los golpes.

Por su parte, el LV (p. 316) –un poema que remite al hospital, a los enfermos– comienza citando a un poeta simbolista para oponerle su «Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada / lindero a cada hebra de cabello perdido...» y los versos se tornan *antisépticos* y hay *alcanfor, cubetas*, y hay *uñas destronadas*, porque hay «(...) sarros, / zumbidos de moscas cuando hay muerto...» y puntos suspensivos que esparcen su piadoso presagio sobre una cama «desocupada tanto tiempo / allá..... / enfrente» (p. 316). Veamos de LVIII: «En la celda, en lo sólido, también / se acurrucan los rincones» (p. 321). La imagen no podría ser más desoladora acerca del desánimo del sujeto encerrado, sin apertura. Encierro tal que hasta el escaso espacio parece achicarse, encogerse. La prisión oprime, reduce el accionar de la existencia. Pero, a la vez, el ser se expande, colma la celda con sus recuerdos y pensamientos, puebla y anima cada centímetro cuadrado. En esta animación sucede que los rincones *también se acurrucan* como el recluso cuando está agobiado o siente frío. Adentro el tiempo transcurre distinto que en el afuera:

«¿quién tropieza por fuera?», y la cabeza vuela y la imaginación escapa, cabalga, se apea «del caballo jadeante, bufando / líneas de bofetadas y de horizontes», se refugia en la paz de su memoria «cuando, a la mesa de mis padres, niño, / me quedaba dormido masticando». La cárcel: ese reino iterativo donde los minutos se multiplican y se transforman en horas, ese infinito espacio de la mente inquieta, esa eternidad exasperante de dos por dos.

Pero, además de la muerte, en la exuberancia lírica vallejiana no podía faltar el erotismo, es decir, su partenaire: *Eros y Thánatos*. Luego de anunciar en el VIII «un par de pericardios, pareja / de carnívoros en celo» (p. 233), el poema IX cifra la potencia y la pérdida del deseo en la acumulación agramatical de la consonante «v» al encabezar las estrofas: 1.1 «Vusco volvvver de golpe el golpe. // 1.2 Busco volver de golpe el golpe. // 1.3 Fallo bolver de golpe el golpe» (p. 234): *ajeno al significado, el significante significa*. A su vez, mediante parónimos fonéticos se sugieren asociaciones léxicas (válvula por *vulva*). La referencia descarnada y mecánica al acto sexual—ajena a todo romanticismo—refuerza el planteo de una relación sustituta, carente del amor que sí identifica al sujeto poético con *la ausente*, según declara—y declama— en los dos versos paralelos finales, como exhalando un suspiro de añoranza: «Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía». Pero antes, el reemplazo se había dado en la «b» *fuera de lugar*.

## 2. COMUNIDAD VERSUS METRÓPOLIS

Veamos ahora el poema XXIII (p. 257): «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre», el adjetivo que denota abundancia se proyecta sobre la madre proveedora—como una panadera—, multiplicada en el recuerdo («hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar...»), mientras que toda la escena remite

a la comunión: al trasmutarse aquellos «bizcochos» en ofrendas sagradas se connota la eucaristía. La retrospectiva nos muestra la prodigalidad de la vivencia en familia, la época del don, de la entrega, del repartir y compartir aquellas «ricas hostias» –y aquí la acepción al sabor también alude a la abundancia de un patrimonio afectivo, espiritual. En cambio, el contraste con el mundo del presente del enunciado no podría ser mayor: ahora, con la madre muerta y lejos de la casa familiar, lejos de la comunidad rural de la serranía, inmerso en el mercantilismo hostil de la gran ciudad, el yo lírico se enfrenta a una existencia individualista y mezquina donde nadie regala nada. «Tal la tierra oirá en tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejas / y el valor de aquel pan inacabable» (p. 258). *Pan inacabable* como en el milagro cristiano de la multiplicación de los panes y los peces o como sucedía en el *Ayllu* serrano: aquellas comunidades que excedían los lazos familiares y a cuyos sistemas económicos Marx y Engels denominaron *comunismo primitivo*, porque en ellos se privilegiaba el bienestar colectivo por encima del interés individual, a la inversa de lo que sucede en el Occidente conquistador (Lespada, 2020, p. 114).

En este «execrable sistema» (p. 440) –como califica al capitalismo en un verso de *Poemas humanos*– en el que rige la explotación del hombre por el hombre, la «riqueza» ya no refiere al sabor ni al afecto ni a la comunión espiritual sino a la *mayor ganancia* que acumulan unos pocos en detrimento de esa mayoría desposeída, que debe pagar *el alquiler del mundo*. La existencia como una deuda: este es el núcleo duro de la orfandad en Vallejo. La lógica excluyente de una sociedad que discrimina, que premia a los poderosos y castiga a los débiles. La trascendencia significativa aquí parece residir en la forma en que se contraponen el «alquiler» –el *precio* que fija el mercado– al «valor» –fraterno, comunitario–. Mientras que los adjetivos «innumerable» e «inacabable»

estarían apelando a un legado imperecedero, identitario, que *no tiene precio* y por lo tanto *no puede comprarse* ni ser reducido a mercancía. Si, como ha dicho la crítica, el gran sema de Vallejo es *la pobreza*, no podemos dejar de percibir la descomunal paradoja de su respuesta poética que, a partir de la carencia, produce una *riqueza* humana y estética formidable.

En *Trilce* hasta las formas clásicas aparecen trastocadas desde lo formal, como el soneto XLVI (p. 302), cuya disonancia morfológica se manifiesta en la repetición exacta del término que rima (comiste; viene; triste) para, luego de tanta reiteración métrica y sonora, dejar los dos tercetos librados al azar (sin rima), además de que el último verso parezca una locución de la calle: «Ah! qué nos vamos a servir ya nada». Veamos los cuartetos: «La tarde cocinera se detiene / ante la mesa donde tú comiste; / y muerta de hambre tu memoria viene / sin probar ni agua, de lo puro triste. // Mas, como siempre, tu humildad se aviene / a que le brinden la bondad más triste. / Y no quieres gustar, que ves quien viene / finalmente a la mesa en que comiste». La forma convencional se tensiona con el léxico mundano además de la trasposición de la comida y el hambre –propios de la corporeidad del reino animal– a entidades abstractas. Nuevamente, nos encontramos con pasajes de lo figurado a lo directo, que operan –con la avidez obsesiva del recuerdo– el contraste del alimento compartido con la famélica «memoria» actual: deslizamiento metonímico para hablarnos del vacío (del hambre) que provoca en el Yo lírico la ausencia de la amada. La personificación expande la añoranza atribuyendo una súplica a la tarde que la llora «en su delantal que aún sórdido / nos empieza a querer de oírnos tanto»: una ausencia poblada de voces y de nostalgia: imposible comer ahora, imposible «servirse de estas aves».

Veamos el poema LXI (p. 327). Allí, el sujeto del enunciado ha vuelto a la casa paterna habitada tan sólo de recuerdos, pero

cuya primera estrofa presenta la particularidad de tratarse de un cuarteto de endecasílabos de rima consonante, lo cual también remite a una tradición, es decir, a una lírica del pasado: «Esta noche descendiendo del caballo, / ante la puerta de la casa, donde/ me despedí con el cantar del gallo. / Está cerrada y nadie me responde». Después de señalar que en el primer verso hay «caballo» y *encabalgamiento* entre el segundo y el tercero, todo el resto del poema –en que se manifiesta y constata el angustioso presente de la ausencia familiar– carece de regularidad métrica y de rima como si, para acentuar el contraste entre el pretérito y el tiempo actual, el poema participara de dos concepciones estéticas enfrentadas. Comparemos con otra de las estrofas que le siguen: «Dios en la paz foránea, / estornuda, cual llamando también, el bruto; / husmea, golpeando el empedrado. Luego duda / relincha, / orejea a viva oreja». Acotamos que, antes de remitir a una prosopopeya, la humanización del animal es algo frecuente en las culturas originarias en las que existe una relación armónica de las personas con los demás seres vivos así como con los frutos de la tierra.

### 3. UNA ORFANDAD DESBORDANTE

El poema XXVIII retoma el sentimiento de desarraigo y orfandad: «He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, / ni padre que, en el facundo ofertorio / de los choclos, pregunte para su tardanza / de imagen, por los broches mayores del sonido» (p. 269). Es notorio el contraste entre el despojado presente y la evocación retrospectiva de la escena hogareña, de los comestibles aderezados con los gestos amables. Escena que posee un aura eucarística con su «facundo ofertorio» del maíz primordial de la cocina peruana, cuya sacralidad es la del alimento compartido, como si el carácter sagrado residiera en la *sociabilidad*. Las ausencias provocan que al Yo lírico le duelan

«los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar» y que comer en soledad sea como comer tierra, «Cuando se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba, / la cocina a oscuras, la miseria del amor». La soledad es la *miseria del amor* (perdido). Ante este sujeto poético atravesado por la falta, Enrique Foffani concluye: «El cuerpo trícico es el cuerpo *sin*: cuerpo enfermo, cuerpo encarcelado, cuerpo negado, cuerpo torturado, cuerpo no reconocido, es decir, cuerpo huérfano» (2018, p. 144).

LXV (333): «Madre, me voy mañana a Santiago, / a mojarme en tu bendición y en tu llanto». Claro ejemplo de contaminación figurativa del discurso directo; no sólo las acciones de los verbos atribuyen materialidad a ciertos aspectos abstractos o simbólicos del lenguaje sino que, la omisión, le confiere a Santiago (de Chuco) un halo de peregrinaje, a la vez que metátesis y metonimias invisten a la madre de religiosidad, ungiéndola de un culto amoroso. «Me esperará tu arco de asombro, / las tonsuradas columnas de tus ansias», y dentro de ese *topos* bendito se menciona al «sillón», que ha permanecido en la familia por generaciones, «de dinástico cuero», con el crujir de sus correas bajo las «nalgas tataranietas». Como el Cristo, la madre es el templo donde la más profunda intimidad comulga: «Así, muerta inmortal. / Entre la columnata de tus huesos / que no puede caer ni a lloros, / y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer / ni un solo dedo suyo. // Así, muerta inmortal. / Así». A este final apoteósico quisiéramos incorporar la proyección materna como la siente –o presiente– el Yo lírico en otro poema cercano, el LXVII (338): «Cuánta madre quedábase adentrada / siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando / el cuadro faltaba, y para lo que crecería / al pie de ardua quebrada de mujer».

Si, como dice Agamben, la religión implica sustraer seres u objetos del uso mundano para transferirlos a una esfera separada,

inasequible (Agamben, 2009, p. 98); esta trasposición lírica, sin ser profana, realiza lo opuesto al consagrar vínculos fraternos o actos vitales, cotidianos –como el trabajo– pero sin separarlos de la actividad comunal. En este sentido, y como un matiz singular dentro del proceso de secularización, podríamos hablar de un concepto más abierto e incluyente de lo sagrado en la poesía de Vallejo, porque no sólo desactiva los dispositivos de la separación, propios del dogma, sino que le reasigna una funcionalidad más accesible y pluralista a esa simbólica religiosa. De ahí que se constituya como antecedente insoslayable de la denominada «Teología de la liberación», en tanto amalgama de sentimientos cristianos e ideología socialista; postura que en realidad toma o recupera de su ascendencia indígena, andina.

El inventario de los trastrocamientos morfológicos es extenso. Pero, si bien el énfasis pareciera subrayar la materialidad del significante y, por ende, la opacidad del lenguaje como entidad autónoma, las experiencias más radicales de *Trilce* nunca cortan los lazos con el mundo, por el contrario, hurgan en él como si lo descubrieran o inventaran, lo interpelan desde nuevas perspectivas, lo formulan con el verbo de fuego de la creación. Aún en aquellos poemas más próximos al hermetismo, más oscuros como, por caso, el XXV (p. 261), los neologismos y los recursos eufónicos aluden a la conquista, al sometimiento del indio y las penurias serranas. Por todo esto Vallejo –en una cronología de la historia del arte– siempre estará a la vanguardia de la vanguardia. Estas «dificultades» semiológicas lejos de obrar en desmedro de otros poemas, de carga referencial más directa, pareciera fortalecerlos, como si se complementaran mutuamente, como si en su poética hubieran verdes y floridos valles, bruscos precipicios y promontorios rocosos que sortear, pero todos formando parte del paisaje vallejiانو.

A partir de la carencia y la miseria dramatizadas en la poesía de Vallejo, Noé Jitrik desarrolla el concepto de *autocuestionamiento*, cuya riqueza significativa y creación de nuevas formas convertiría a la literatura latinoamericana en «una fuerza de transformación en el nivel del pensamiento y de la conciencia» (Jitrik, 1975, pp. 130-134). James Higgins, a su vez, ha señalado que Vallejo quería transmitir su percepción de la realidad sin recurrir a modelos prefijados ni estereotipos. «Quisiera escribir con la oreja, transmitir la percepción directamente, sin los procesos intermediarios de pensamiento o de composición», es decir, escribir con la escucha de su gente y con asociaciones sonoras, eludiendo a la racionalidad como factor distorsivo (Higgins, 1970, p. 10). En consonancia, Alberto Escobar advierte que esta exploración estilística abunda en procedimientos –enfáticos, iterativos, rítmicos– dirigidos a incorporar el habla natural al discurso poético y que esta experimentación obedecería a la búsqueda de convertir el lenguaje «en un filtro dialéctico de la realidad total» (Escobar, 1973, p. 224). En esta misma línea, Antonio Cornejo-Polar atribuye estos desbordes expresivos a la irrupción de la oralidad, «como si la carga dramática del poema no pudiera caber en el espacio cerrado de la escritura» (p. 222).

Modestamente, quiero sumarme a estas sabias reflexiones: se altera la sintaxis porque los sentimientos no soportan la sujeción de reglas, su encorsetamiento lineal y sucesivo. El verbo se hace grito, invocación, llamado; se abandonan los buenos modos de la «poesía culta» por el atajo asociativo, la frase imprevisible o el exabrupto coloquial. Accionar dialógico del habla que, paradójicamente, será fijado por la escritura para testimoniar acerca de tanta orfandad y dolor de los que sólo la poesía puede dar cuenta. Porque *Trilce* no es otro experimento acorde con la época en que la ruptura con las convenciones había sido puesta de moda por el Futurismo de Marinetti sino que, a la

luz de su obra posterior, se trata del despliegue funcional de una herramienta expresiva forjada en la prueba y el error, en el desvío y el exceso, en el gesto del «salvaje» que acerca el oído a la Biblia para escuchar la «palabra de Dios» –Werner Herzog mediante–, en la expresión iconoclasta, en el insumiso que se adueña del arma del conquistador para esgrimirla contra él. Vallejo en *Trilce* adquiere la destreza de un uso impropio, único, del español; hace de ese lenguaje otra cosa, lo transforma en un organismo capaz de gesticular, de sofocarse, de amar —no de escribir sobre el amor—, de quedarse sin aliento, de morder las consonantes de pura rabia o impotencia ante la injusticia. Vallejo hizo que la escritura hablara, que rompiera su secuencia sintagmática. Inventó la escritura oral... y ya no la soltaría. Pero además, este «desborde», esta articulación del habla con la escritura es un fenómeno plural, se compone de inflexiones de distintas procedencias, reúne gestos y tonos muy diversos, registros alejados en la lengua, enunciados disímiles que remiten a diferentes estratos sociales y culturales del uso lingüístico. El Yo lírico vallejiano siempre es y será un *Nosotros*.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1984). *Teoría Estética*. Barcelona: Hyspamérica.
- \_\_\_\_\_ (2003). «Discurso sobre lírica y sociedad». En *Notas de literatura*. Madrid: Akal.
- Agamben, Giorgio (2009). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Badiou, Alain (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ballón Aguirre, Enrique (1979). «Para una definición de la escritura de Vallejo». Prólogo a César

- Vallejo. *Poesía completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 9-77.
- Cornejo-Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Escobar, Alberto (1973). *Como leer a Vallejo*. Lima: Villanueva Editor.
- Flores Heredia, Gladys (Ed. 2021). *Expediente Vallejo. Proceso penal contra el poeta César Vallejo* (3 tomos). Lima: Fondo editorial del poder judicial del Perú.
- Foffani, Enrique (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Editorial
- Cátedra Vallejo.
- Heidegger, Martín (1973). «El origen de la obra de arte». En *Arte y poesía*. México: FCE.
- Higgins, James (1970). *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*.  
México: Siglo XXI.
- Jitrik, Noé (1975) *Producción Literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kristeva, Julia (1981). «El sujeto en cuestión: el lenguaje poético». En Lévi-Strauss, Claude.  
*Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel.
- Lespada, Gustavo (2020). «La impronta andina en la poesía de César Vallejo». En *revista Zama* N° 12,  
Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), pp. 113-122.
- \_\_\_\_\_ (2018). «Contra la muerte: Indagación de un motivo en la poesía de César Vallejo».

En *Espergesia*, Revista de la Universidad César Vallejo, Trujillo (Perú). Vol. 5 Núm. 1, (11-23). <https://doi.org/10.18050/Rev.Espergesia.v5i1.1807>

Mortara Garavelli, Bice (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

Paz, Octavio (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Vallejo, César (2013). *Poesía completa*. (Edición de Ricardo González Vigil). Lima: Ediciones Copé.

\_\_\_\_\_ (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul editores.