



# **Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

## **El tema de la cárcel en *Trilce***

### **TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con  
mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

### **AUTOR**

Olga Judith TELLO CUSQUISIBÁN

### **ASESOR**

Dr. Marco Gerardo MARTOS CARRERA

Lima, Perú

2018

## **Agradecimiento**

Expreso mi gratitud y admiración al Dr. Marco Martos Carrera, por sus enseñanzas en este laborioso camino de la investigación literaria.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	8
Las Lecturas de <i>Trilce</i>	
1.1 <i>Trilce</i>	8
1.2 La vanguardia literaria	9
1.3 La Vanguardia en <i>Trilce</i>	13
1.4 Vallejo en la Vanguardia	16
1.5 Las Lecturas de <i>Trilce</i>	26
1.6 <i>Trilce</i> y la Crítica	33
1.7 Temas Abordados en <i>Trilce</i>	37
1.8 El Tema de la Cárcel en <i>Trilce</i>	38
CAPÍTULO II	44
Los Poemas de la Cárcel	
2.1 Poema I	46
2.1.1 Las huellas textuales y el espacio carcelario	47
2.1.2 La poética del parir metafórico	53
2.2 Poema II	57
2.2.1 La Noción de Reclusión Temporal	59
2.2.2 El Enclaustramiento del Hombre	62
2.3 Poema XVIII	68
2.3.1 La geometría de la celda	69
2.4 Poema XLI	84
2.5 Poema L	90
2.6 Poema LVIII	93
CAPÍTULO III	102
<i>Trilce</i> y la Poética del Encierro	
3.1 Formas del Confinamiento o la Poética del Encierro	
3.2 El Tema de la Cárcel	107
3.3. El tema del hogar	
3.4 El Tema de Cárcel de Sentido	131
3.5 El Tema Amoroso	
3.6. El tema existencial	150
3.7 El tema de reflexión estética	164
CONCLUSIONES	170
BIBLIOGRAFÍA	174

## INTRODUCCIÓN

El estudio del arte trílrico se hace difícil en cuanto es una poesía que se distancia de la estética clásica y del lenguaje establecido. Debido a ello, existen composiciones cerradas en las que el poeta no nos hace partícipes de su significado o de la pluralidad de su contenido. Por ello, nuestro mayor problema ha sido la labor interpretativa debido a varias complicaciones. Una de las labores más enredadas ha sido tratar de otorgar un significado determinado a la palabra poética, pues Vallejo utiliza todos los niveles y los recursos lingüísticos para su quehacer literario. Por ejemplo, recurre a la morfología, la fonética, la sintaxis, la alteración ortográfica, a los neologismos, arcaísmos, etc. De este modo, logra una adecuación entre la escritura y la realidad compleja. Este proceso de reelaboración hace bastante difícil la lectura y la comprensión de sus poemas, especialmente, cuando sabemos que una de las formas de hacer sentido en *Trilce* es ocultar el significado como una característica de su poética.

En este punto nos preguntamos qué es la poética y cómo se representa en el poemario. Para ello seguimos a Oswaldo Ducrot y Tzvetan Todorov (1974), el término “poética” señala: a) toda teoría interna de la literatura, b) como la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) y c) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo uso se hace obligatorio. Para nuestro estudio nos interesa el segundo concepto, esto es, la forma como Vallejo construye la escritura trílrica. Los experimentos lexicográficos, las estructuras complejas, el contenido simbólico, constituyen algunos de los recursos que crean el lenguaje de *Trilce*. Dentro de este contexto, surge la poética del encierro; la que se concibe

desde la noción de “reclusión” y se proyecta en todo el poemario. Este trabajo surge como una respuesta al tratamiento tangencial de la experiencia carcelaria en la configuración del universo poético del poemario más importante del siglo XX peruano.

La presente investigación tiene como objeto tanto precisar el significado de los poemas escritos en prisión (I, II, XVIII, XLI, L, LVIII), como determinar la idea de cárcel como un espacio de reclusión de sentido en las composiciones carcelarias y en el discurso poético de *Trilce* (Tr.)<sup>1</sup>: III, V, IX, XIX, XX, XXII, XXV, XXVIII, XXXII, XXXVI, XLIV, XLVIII, LIII, LIV, LIX, LXXVII. Estudio que nos permitirá comprender el sentido de la poética del encierro en *Trilce* (1922), el segundo poemario de César Vallejo.

Observamos que esta experiencia es significativa porque a través de ella se propone una forma de sentido que sugiere una poética del encierro. Esta noción se manifiesta en la escritura y denota que el lenguaje poético establecido es insuficiente, razón por la cual, se presenta una reelaboración particular de la palabra y la sintaxis. La reestructuración se adecúa al pensamiento y la emoción del poeta. De tal manera, el sentido de la existencia es siempre imperfecto, intemporal y cerrado.

El trabajo de investigación busca probar la siguiente hipótesis: existe en *Trilce* (1922) una poética del encierro determinada por el uso peculiar de los elementos empleados en su escritura (fonéticos, semánticos, entre otros). Esta forma peculiar del hacer atraviesa todo el poemario y constituye el motivo central de la dificultad de su comprensión.

Para lograr nuestro propósito, hemos recurrido a varias metodologías, interesándonos por todo lo que pudiera ser útil para nuestra intención interpretativa. Tenemos explicaciones hermenéuticas, análisis lógicos, estudios gramaticales, semánticos y lexicográficos. Además,

---

<sup>1</sup> En adelante optamos por la abreviación Tr. (*Trilce*) para referirnos a cada uno de los poemas del libro.

se presta especial atención al plano simbólico de cada composición y se la entiende como una totalidad. Por tal razón, desde las marcas textuales se explica el sentido de las partes con el fin de alcanzar una comprensión cabal del poema. Con el fin de sustentar nuestra hipótesis en las huellas textuales del poemario, se analiza la construcción del sentido a través de la interpretación detallada de los elementos que intervienen en el mismo, siempre destacando la noción de “encierro”.

La tesis contiene tres capítulos. En el primero se plantea el estado de la cuestión en torno a la hipótesis de nuestro trabajo; en el segundo, se analiza los poemas que de manera manifiesta abordan el tema carcelario (I, II, XVIII, XLI, L, LVIII), con la intención de evidenciar que tanto en el nivel temático como en el formal se aprecia la construcción de una poética del encierro; es decir, una escritura que niega la idea de la comunicación; en el tercer capítulo se ha seleccionado un grupo de poemas (III, V, IX, XIX, XX, XXII, XXV, XXVIII, XXXII, XXXIII, XXXVI, XLIV, LIV, LIX, LXXVII) con el fin de evidenciar, a través del análisis, cómo la poética del encierro —como espacio de reclusión del sentido— se despliega en la totalidad del poemario.

## CAPÍTULO I

### Las Lecturas de *Trilce*

En el presente capítulo se desarrollarán los siguientes aspectos: se comentarán las diversas interpretaciones que ligan el segundo poemario de Vallejo con la vanguardia, ello en tanto esta corriente estética ha sido asumida por algunos autores como constitutiva de la escritura de *Trilce*, mientras que otros han negado la impertinencia de emplear la vanguardia como estructura formal explicativa para la comprensión del poemario. Además, se observará la forma en cómo diversos críticos han señalado la presencia de la “prisión” en la escritura de este texto. También, se ha creído conveniente colocar algunas definiciones que consideramos esenciales para comprender la hipótesis que queremos comprobar.

#### 1.1 *Trilce*

Desde el año de su aparición, 1922, el segundo poemario de Cesar Vallejo ha generado diversas reacciones: desde el ya clásico dictamen de Clemente Palma, donde exhorta al poeta a regresar a la poética que se encuentra en los *Heraldos negros* (1919), hasta aquella recepción que lo ha considerado el mejor poeta peruano y a *Trilce* como una de los máximos exponentes de creatividad y de escritura personalísima.

Lo cierto es que las dificultades con el poemario se establecen al determinar el origen de su escritura, puesto que han existido diversas lecturas en torno a si la impronta de la vanguardia se encuentra en el origen de una serie de recursos textuales presentes en este poemario. Por otro lado, y vinculado directamente a las formas de la escritura, se encuentra

la de su recepción, la de su lectura; es decir, el valor de *Trilce* se halla en esa oscuridad que a veces parece inundar sus versos: es la forma un aspecto constituyente del sentido y, por lo tanto, una lectura solo para iniciados.

En las presentes páginas se hará un breve recorrido en la forma en cómo la crítica literaria ha leído la presencia o no de la vanguardia en el segundo poemario de Vallejo; por otro lado, también veremos las lecturas más importantes que sobre *Trilce* se han realizado.

## **1.2 La vanguardia literaria**

Verani sostiene (1995), la vanguardia es el nombre colectivo que reciben las diversas tendencias artísticas (los llamados *ismos*) que surgen en Europa durante las primeras décadas del siglo XX. Este movimiento propone “el rechazo a la figuratividad y la representación, el fundamento constructivo de la nueva forma, su condición abstracta y la relevancia espacial de su concepción y percepción” (Bürger, 2000, p. 12). Es decir, el rechazo de la idea de arte como mimesis de la realidad. La obra de arte vanguardista renuncia a la función de traducir o crear un contexto específico ajeno a su propio universo; el propósito es representar la realidad tal como es y no lo que aparenta. Así expresa su modo particular de referirse a lo existente.

La vanguardia literaria surge en Hispanoamérica como consecuencia de la influencia de los “ismos” europeos y de un profundo cuestionamiento a la tradición, el culto a la belleza y a la armonía estética. Se propone una búsqueda de las nuevas formas literarias, las cuales quebrantan el lenguaje racional para expresar visualmente la ruptura con la simetría clásica (Verani, p. 1995). Estos cambios se manifiestan en diversos panoramas culturales y, además, corresponden al periodo de transformaciones ideológicas y políticas de inicios del siglo XX:



como la Primera Guerra Mundial entre los años 1914 y 1918, la Revolución soviética o Revolución bolchevique en 1917. Luego el gran desastre de la bolsa de Wall Street en 1929 que volvería a producir una recesión y conflictos llevando a la aparición de regímenes totalitarios (facismo y el nazismo) que conducirán a la Segunda Guerra Mundial.

Así los contextos culturales de la época refieren que:

Es aquella época de grandes y vitales inquietudes, en las que conviven tendencias de todo tipo, con caracteres muy dispersos, que comparten la urgencia de descubrir nuevas posibilidades expresivas y el rechazo de la estética simbolista decadente, desajustada con la circunstancia social que se vivía. Junto a los *ismos* que testimonian una estéril negación total del pasado (el futurismo italiano, 1909; el dadaísmo de Tristán Tzara, 1916), otras tendencias más influyentes y perdurables (el expresionismo alemán, 1911; el imaginismo inglés de Ezra Pound, 1912; el cubismo literario de Guillaume Apollinaire, 1914) siguen caminos desconocidos que avizora el surrealismo (1924), que viene a ser la cristalización de los objetivos de la vanguardia internacional (Verani, p. 9-10).

En cuanto a los espacios temporales de la vanguardia hispanoamericana, existen distintas opiniones (Schwartz, 2002; Schopf, 1986; Osorio, 1982). No obstante, hemos tenido en cuenta las fechas límites propuesta por Verani, 1916 y 1935, considerando su apogeo entre 1920 y 1930. Asimismo, existe otra fecha que es clave, y a la que se le atribuye el inicio de los movimientos vanguardista en nuestra región: 1922, ese año “se celebra la Semana del Arte Moderno en Sao Paulo, se funda *Proa* en Buenos Aires, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce y *Desolación* de Gabriela Mistral,” (*Id.* P. 11). Cabe señalar que la publicación de *Trilce* se realiza ese mismo año. Quizás ese sea el factor que ha llevado a buena parte de la crítica a denominar a este libro como vanguardista.

En la literatura universal, 1922 constituye también una fecha importante para la renovación estética, pues se publican *Ulises* de James Joyce, *Tierra baldía* de T. S. Eliot,

*Babbit* de Sinclair Lewis, *El cuarto de Jacob* de Virginia Wolf, *Fantasia* de D. H. Lawrence, *Charmes* de Paul Valery, *Duración y simultaneidad* de Henry Bergson, *Siddharta* de Herman Hesse, *Baal* de Bertold Brecht, *Sonetos de Orfeo* de Rainer María Rilke, *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler, *Enrico IV* de Luigi Pirandelo.

Es preciso señalar que las vanguardias en América Latina se produjeron de manera casi simultánea a los llamados “ismos” europeos. A diferencia de estos, en nuestra región no asumieron una estructura uniforme. Se observa como un movimiento de momentos y espacios distintos. A pesar de ello presenta la unidad del proceso social que se gestaba en nuestra vanguardia, y que exploraba la búsqueda de una identidad originaria. El florecimiento de las diferentes manifestaciones vanguardistas responde a características propias de la realidad hispanoamericana.

De otro lado, en el Perú, la vanguardia se produjo en un momento de cambios y conmociones sociales: surgió un movimiento político-populista encabezado por Guillermo Billinghurst, quien triunfa en las elecciones de 1912. A pesar de ser un gobierno de apenas dos años, se trataba de autoridades elegidas por primera vez por las masas populares. A este hecho hay que sumar la huelga general de 1919. Ambas fechas marcan, según Delgado (1980), una nueva etapa en la historia del Perú.

Las primeras manifestaciones del movimiento vanguardista se establecen alrededor de los años de 1915 o 1916 y se prolonga hasta 1940; incluso se extiende algunos años más, como lo refiere Delgado (1980). La plenitud del vanguardismo peruano se sitúa entre 1920 y 1930. En esta década se nota el predominio de la poesía sobre los demás géneros literarios. En relación con el panorama cultural de la época, Luis Alberto Sánchez refiere que las actividades intelectuales como la Reforma Universitaria, la fundación del Partido Aprista, la

aparición en el Perú del socialismo y el comunismo, el libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui, los *Cuentos Andinos* de López Albújar, entre otros, no tuvieron relación con la vanguardia.

La vanguardia en el Perú inicia temprano, Alberto Hidalgo es el representante de este proceso, un poeta que realiza una intensa actividad literaria y cuyo libro de poesía *Panopla lírica* (1917) constituye una rebelión de carácter futurista. Es así como en su poema “La nueva poesía: Manifiesto”, promueve el dinamismo de la nueva civilización: el maquinismo; la velocidad, la virilidad. Emplea la característica de la poesía de vanguardia: la pérdida de sentido de continuidad, los elementos discordantes e incoherentes en la estructura del poema.

Dentro del periodo vanguardista peruano, se ha señalado a dos libros de gran valor literario, *Trilce* (1922) y los *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana* (1928), libros fundamentales para el Perú y Latinoamérica; sin dejar de mencionar otros y la abundante poesía que se publicó en revistas de la época. Entre las que destacan: *Flechas* (1924), luego en 1926 aparecen otras de corta duración “y revelan el vigor vanguardista de la época ‘Hangar-Rascacielos-Timonel-Trampolín’ (1926-1927), revista que fue cambiando de nombre en cada uno de sus cuatro números, ‘Poliedro’ (1926), ‘Hurra’ (1927), ‘Guerrilla’ (1927), etcétera” (Verani, p. 29). No podemos dejar de mencionar a la revista más importante que irradió la cultura en el Perú, *Amauta* (1926-1930); fundada por José Carlos Mariátegui.

Conviene distinguir que el movimiento vanguardista peruano, tan igual que en los países de Latinoamérica, impulsó la renovación estética, rindió culto a la poesía, pero reivindicó los valores autóctonos. No fue una copia servil. Buscó una identidad nacional, y a la vez una expresión universal y personal. En el Perú se luchó por “la defensa del pasado y el presente

indígena y por el propósito de incorporar elementos de la tradición cultural andina en el arte y la literatura” (Manuel Burga y Alberto Flores, 1980, p. 17).

Asimismo, siguiendo a Delgado (1980), referimos que el movimiento vanguardista en el Perú, al igual que en los otros países latinoamericanos, se interesó por las novedades del siglo XX: la máquina, el deporte, la velocidad. Nuestra vanguardia no mantuvo la pureza estética de los “ismos” europeos; no se desarrollaron de una manera diferenciada e independiente movimientos cubistas, creacionistas, ultraístas, surrealistas o expresionistas. Se puede señalar que en general nuestros vanguardistas poseían una vitalidad expresiva y un tono emocional que se aleja de la fría objetividad impersonal de los “ismos” europeos más extremados, como lo podemos notar con la obra poética de César Vallejo, Carlos Oquendo o Martí Adán y aún en los surrealistas más refinados como Westphalem y César Moro.

### **1.3 La Vanguardia en *Trilce***

La vanguardia histórica abarca todas las artes, las mismas que están guiadas por un carácter innovador y crítico. Este proyecto estético busca entender el objeto como marco de su propia interpretación, lo cual “podría considerarse su principal contribución en el campo del conocimiento” señala Piñón (citado en Peter Bürger, 2000, p. 12). Por vanguardia debemos entender un conjunto heterogéneo de posturas estéticas, las mismas que suponen “asunciones epistemológicas e ideológicas distintas”. Estas posturas, no obstante, tienen como común denominador el carácter crítico hacia los lenguajes artísticos y las manifestaciones éticas predominantes de la época.

Otro punto esencial en la vanguardia es que para esta, la referencia es intelectual, no mimética, es decir no busca reproducir el mundo, de ahí su rechazo a la figuratividad y la

representación y su búsqueda por lo abstracto; en este punto reside la complejidad interpretativa que supone la vanguardia. Esta forma de producir obras artísticas enfatiza en el conocimiento de la construcción del objeto, en la ambigüedad y la intensidad. Le interesa abordar el cómo se relacionan los elementos del objeto artístico; por eso se permite cuestionar la sintaxis canonizada de las distintas artes. Además, la vanguardia no tiene un sistema doctrinal, se le considera irreductible. Por lo dicho, se podría sostener que su empeño activo en el campo de la estética modifica las condiciones de la forma, altera la idea de belleza y propone una nueva mediación entre la obra y la realidad (*cf.*, p. 13).

Por lo expuesto, se puede sostener junto a Bürger (2000), que aquello que caracteriza a la obra literaria vanguardista es su carácter inorgánico. Es decir, obra en la cual los elementos que la componen (sintácticos, fonéticos, espaciales, entre otros) se resisten a ser leídos como una unidad, pues de alguna manera desafían la solidaridad entre los diferentes planos que conforman un texto. Esta característica ha permitido que cierta crítica literaria señale que la vanguardia es por definición un arte dirigido a una

elite minoritaria, y por lo tanto aristocrática a su manera, que se vuelve con una fuerza particular tanto contra la dominación de la burguesía como, más tarde, contra la del proletariado dirigiendo su acción sobre dos frentes: contra la cultura burguesa y contra la cultura de masas (Egbert, 1981, p. 48).

Y ello, en tanto que, el lector no solo se ve cuestionado por una forma de composición que desafía el orden clásico que tiene la obra orgánica, sino que además, el poder interpretativo parece reservado solo a aquellos que manejan los códigos de composición que rigen un hacer que se desliga de lo humano; un arte deshumanizado al decir de Ortega y Gasset (1925).

Esta falta de unidad entre los elementos textuales que rigen la composición vanguardista, quizás sea uno de los aspectos que ha permitido a cierta crítica literaria sentenciar que en *Trilce* nos enfrentamos con una obra vanguardista. Otro punto central, en esta adjudicación del membrete de vanguardista a la poética trícica se relaciona directamente con la coincidencia temporal de los eventos. La vanguardia en el Perú tuvo su época de florecimiento entre 1920 y 1930 —década en la cual se publican una gran cantidad de poemarios con características declaradamente vanguardistas y las revistas que reclaman para sí el adjetivo de vanguardistas se cuentan en gran número— y la publicación de *Trilce* data de 1922. Si a esta coincidencia en las fechas se le suma el aspecto de la colonialidad del saber; es decir, la idea de que en los países colonizados subsiste el pensamiento que los avances en todo orden de cosas provienen de las antiguas metrópolis, no parece equivocado afirmar que el segundo poemario de Vallejo le deba al movimiento vanguardista las formas que emplea.

En cuanto a la poesía publicada en aquella época, tenemos a *Trilce*, *Arenga lírica al Emperador de Alemania* (1916) de Alberto Hidalgo, *Ande* (1923) de Alejandro Peralta, *El perfil de frente* (1924) de Juan Luis Velásquez, *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat y *Una esperanza i el mar* (1927) de Magda Portal, por mencionar algunos de los libros más representativos.

Es importante resaltar a los poetas de vanguardia; Hinggins (1993) señala que: Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat, Alejandro Peralta, César Vallejo, Emilio Westphalen y César Moro, son los que conforman el canon poético de la literatura peruana de comienzos del siglo XX. Agrega el crítico: “la vanguardia viene a ser un reflejo del clima nacional en los primeros años de la ‘Patria Nueva’ de Leguía, cuando el país parecía embarcarse en un proceso de modernización” (p. 37). La segunda década del siglo XX evidencia una voluntad

de cambio político y cultural, emergen las clases medias, los partidos políticos de izquierda. Así, las actividades de transformación social y cultural surgen al interior del país. De ahí que, los principales representantes de la vanguardia se encuentren en las principales ciudades de provincia. Por ejemplo: Hildalgo era de Arequipa, Vallejo de La Libertad, Peralta de Puno.

#### **1. 4 Vallejo en la Vanguardia**

La vanguardia en América Latina ha recibido diversas delimitaciones, no obstante, los diversos investigadores (Osorio, 1982; Schopf, 1986; Schwartz, 2002, entre otros) parecen estar de acuerdo en que el florecimiento de esta corriente literaria se dio entre 1920 y 1930, periodo en el cual se sitúa la publicación de *Trilce* (1922) de Vallejo. Esta es quizás una de las primeras razones por las cuales las formas empleadas en la construcción del segundo poemario del autor santiaguino han sido relacionadas con la vanguardia literaria. No obstante, la crítica en torno a los mecanismos compositivos del genial libro de Vallejo ha conocido tres momentos de comprensión diferenciados. Estas diversas comprensiones se asocian al mejor conocimiento del contexto cultural de la época, es decir, lo que significa la vanguardia.

De otro lado, en el Perú, la vanguardia se produjo en un momento de cambios y conmociones sociales: surgió un movimiento político-populista, encabezado por Guillermo Billinghurst, quien triunfa en las elecciones de 1912. A pesar de tratarse de un gobierno de apenas dos años, se trataba de autoridades elegidas por primera vez por las masas populares; lo que señala el inicio de la conciencia social en el país. A este hecho hay que sumarle la

huelga general de 1919. Ambas fechas marcan, según Delgado (1980), una nueva etapa en la historia del Perú.

Las primeras manifestaciones del movimiento vanguardista se establecen alrededor de los años de 1915 o 1916 y se prolonga hasta 1940, incluso se extiende algunos años más, como lo refiere Delgado (1980). La plenitud del vanguardismo peruano se sitúa entre 1920 y 1930. En esta década se nota el predominio de la poesía sobre los demás géneros literarios. En relación con el panorama cultural de la época, Luis Alberto Sánchez refiere que las actividades intelectuales como la Reforma Universitaria, la fundación del Partido Aprista, la aparición en el Perú del socialismo y el comunismo, el libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de Mariátegui, los *Cuentos Andinos* de López Albújar, entre otros, no tuvieron relación con la vanguardia.

Siguiendo a Delgado (1980), referimos que el movimiento vanguardista en el Perú al igual que en los otros países latinoamericanos se interesó por las novedades del siglo XX: la máquina, el deporte, la velocidad. Nuestra vanguardia no mantuvo la pureza estética de los “ismos” europeos. No se desarrollaron de una manera diferenciada e independiente movimientos cubistas, creacionistas, ultraístas, surrealistas o expresionistas. Se puede señalar que en general nuestros vanguardistas poseían una vitalidad expresiva y un tono emocional que se aleja de la fría objetividad impersonal de los “ismos” europeos más extremados, como lo podemos notar con la obra poética de César Vallejo, Carlos Oquendo o Martín Adán y aun en los surrealistas más refinados como Westphalem y César Moro.

Sumado a ello, existía una fuerte relación entre las tecnologías y las vanguardias. La literatura de la época reflejó el entusiasmo por la velocidad y las máquinas. Un ejemplo de ello lo tenemos en el Futurismo de Marinetti. Sin embargo, en el Perú esta modernidad fue



limitada. Cabe recordar que, en 1925 inicia el servicio de radiodifusión, y un año después el parque automotor asciende a 8 856 unidades (*cf.* Basadre, 180, p. 205). Estos aspectos determinaron que la vanguardia en el Perú y Latinoamérica presentarán características singulares debido a que el desarrollo industrial era incipiente.

Conviene distinguir que, el movimiento vanguardista peruano tan igual que en los países de Latinoamérica, impulsó la renovación estética, rindió culto a la poesía, pero reivindicó los valores autóctonos; no fue una copia servil. Buscó una identidad nacional, y a la vez, una expresión universal y personal. En el Perú, uno de los temas y problemas centrales de los intelectuales de la época fue luchar por “la defensa del pasado y el presente indígena y por el propósito de incorporar elementos de la tradición cultural andina en el arte y la literatura” (Burga y Flores 1980 177). A parte de ello, en el ámbito sociocultural se democratizó la educación y la población universitaria creció entre 1906 y 1928. Además, entre 1918 y 1928, fueron en aumento los periódicos y revistas publicadas en el país. Llama la atención que entre las fechas señaladas continuasen aumentando las revistas de contenido literario y artístico (*Ibid.* p. 172). Cabe señalar que, la vanguardia en América Latina surge del conocimiento de la propia realidad y adopta ciertas características por influencia literaria como es el caso de César Vallejo. Por otra parte, el vanguardismo en el Perú no solo tiene como medio de creación y difusión intelectual a los libros, sino que las revistas y los periódicos ocupan un lugar importante. Esta es la época de las grandes revistas, por ejemplo: *Colónida* (1916), *Claridad* (1923) y *Amauta* (1926).

Dentro de este contexto, es significativa la importancia que tiene la poesía de *Trilce*. Vallejo es un renovador absoluto, pero no se identifica totalmente con las modas de uso. La diferencia con el vanguardismo que buscaba una poesía objetiva a base de la frivolidad lúdica e intelectual y las imágenes insólitas, el poeta se mira a sí mismo y su poesía es la expresión

cabal de sus emociones. Por ello, en este afán desesperado de registrar sus sentimientos, adecúa el sentir a la forma. Así, se produce la transformación radical del lenguaje en todos los niveles lingüístico: morfológico, semántico, sintáctico, simbólico.

En relación con las posibles o reales lecturas de la vanguardia literaria, los críticos señalan que la transformación del lenguaje trícico se debe al conocimiento que Vallejo tuvo de las vanguardias europeas o autores anteriores como Stephan Mallarmé (Abril, 1963). No obstante, Martos y Villanueva refieren que el poemario presenta coincidencias, a la vez que diferencias, con la vanguardia. Y señalan los aspectos en común: el uso de los números, de las mayúsculas, la supresión ocasional de nexos lógicos, la distribución arbitraria de los versos y el uso de la onomatopeya. Caracteres contrarios de la vanguardia que se expone en *Trilce*. Tenemos: el tema autobiográfico, la anécdota y, de otro lado, rezagos métricos en algunos poemas de clara raigambre modernista que fueron originalmente sonetos.

Asimismo, se ha señalado que:

*Trilce* es un libro surrealista. Nada más alejado de la realidad. Por supuesto que el surrealismo no existía como movimiento en 1922, pero al mismo tiempo Vallejo no pudo ser un surrealista “avant la lettre” porque se proponía hacer lo contrario de los surrealistas. En un poema surrealista una imagen puede reemplazar a otra con la que tenga parecido nivel de ensoñación; **en *Trilce* el vocablo es importante en sí mismo, irremplazable, ceñido, austero.** (Martos y Villanueva, 1989, p. 20; énfasis mío)

Es importante referir que, el vate censuró los principios de los movimientos vanguardistas. Así lo señala en *El arte y la revolución*, “el superrealismo, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original” (Vallejo, 1973, p. 75).

Vallejo se mantiene al margen de toda escuela vanguardista:

La desarticulación de expresionista del lenguaje, responden (...) a una voluntad de ruptura disonancia y distorsión de los modelos establecidos. La construcción audaz no responde en Vallejo a un afán de experimentación formal, como en otros vanguardistas, sino a una necesidad de adecuar la palabra a la emoción humana, a una inestable y problemática visión del mundo. (Verani, 1986, p. 27)

Sumado a ello, Paoli señala:

Vallejo no toleró que el ultraísmo matara la emoción, que fue siempre el centro de su poética humana, pero si se valió de éste [sic] para volverla más desnuda y vibrante.

La relación con las vanguardias explica también la estructura formal de todo el libro, prescindiendo de toda consideración diacrónica. La inspiración vallejana tiene su raíz romántica de la experiencia privada, en la memoria, en el sentimiento del tiempo, y por su naturaleza es difícilmente reductible a una poética anti-realista y anti-emocional (1981, p. 13).

Efectivamente, la escritura trílceca no revela ninguna técnica vanguardista. Existen ciertas coincidencias, pero no determinan la influencia literaria en el libro. Es cierto, la poesía del segundo poemario es la anotación de cada emoción ante las diversas vivencias de Vallejo. Cabe señalar que la experiencia carcelaria, desde la idea de encierro, se ha proyectado a lo largo del poemario; esto es, el lenguaje hermético parece ocultar la significación. Pensemos en esta forma del hacer como característica singular de la nueva poética.

Por su parte, Cornejo Polar refiere que en *Trilce*:

Vallejo cambia entonces porque tenía que cambiar, por una exigencia absoluta de su yo más íntimo, pero para precipitar y darle fisonomía precisa a ese cambio concurren los hechos dolorosos ya citados que le dan una visión de la existencia y del mundo como caos y absurdo (y su poesía tratará de reflejar esa intuición) y sus contactos con la vanguardia que estimulan y respaldan esa [indomeftable](#) [sic] voluntad de cambio (y le facilitan algunas sugerencias sobre las formas de expresarlo) (1992, p. 80).

Definitivamente, la escritura trílca corresponde a la experiencia personal del poeta y el conocimiento de las tendencias vanguardistas; estas estimulan la voluntad de un cambio radical en la retórica establecida. Cabe precisar que, son las vivencias contradictorias como la muerte de su madre, la ausencia de su amada, el encierro en la cárcel de Trujillo, las que determinaron la búsqueda de una escritura nueva. La estética clásica no le era útil; las palabras eran imperfectas, no daban cuenta de su sentir. En consecuencia, re-elabora el lenguaje, es decir, quebranta las estructuras básicas: sintaxis, vocabulario, ortografía, etc., para registrar su humanidad.

El poeta santiaguino debió conocer o haber leído las tendencias vanguardistas en las revistas españolas *Grecia* y *Cervantes* que llegaban al Perú. Más específicamente, aquellas que informaban de los movimientos vanguardistas anteriores a la publicación de *Trilce* (1922), como el Futurismo (1909), el Expresionismo (1914), el Cubismo (1915), el Dadaísmo (1916), el Ultraísmo y el Creacionismo (1919); esta pues no tuvieron un impacto significativo en la creación de la escritura trílca. Él declaró siempre su continuo rechazo a las corrientes literarias. Así lo dice en su artículo Poesía Nueva:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos”, y en general, de todas las voces de las ciencias de industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponde o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras, [...]

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada.

La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, contraria, simple y humana [...].  
(Vallejo, citado en Verani, 1995, p. 190)

En un primer momento, los mecanismos discursivos empleados en la construcción del poemario fueron asociados directamente al influjo de algunas corrientes de la vanguardia histórica. Por ejemplo, Tamayo Vargas (1993) sobre las características formales en *Trilce*

sostiene: “vanguardista, con los pasos de la prisión y con un premio ganado en su haber de escritor, se publica *Trilce*, donde se hacen presentes aspectos estridentes y surrealistas, pero manteniendo su misma e inconfundible raíz lírica” (p. 788).

Como se puede apreciar, en la base de comprensión del crítico peruano se encuentra el influjo del surrealismo, aunque conservando ciertos rasgos particulares. Sin embargo, no logran determinar la influencia surrealista en la estética tríllica. La raíz lírica y la forma de decir hacen el sentido. Aquí las palabras parecen cerrar la significación, en tanto, la escritura se reelabora a partir del hermetismo lexical; el que podría determinarse como una característica de *Trilce*.

En un segundo momento, y luego de una comprensión más amplia de lo que se puede denominar vanguardia, y a través de un uso más extensivo del término entendido como creación, se interpreta el segundo poemario de Vallejo como vanguardista, pero como mecanismo creativo. Para Eduardo Milán (2010), por ejemplo, “*Trilce* es un libro, sin ninguna duda, de vanguardia, donde los preceptos vanguardistas se cumplen uno a uno. Se cumple, fundamentalmente, el precepto vanguardista de ‘Creación’ del poema, opuesto al de la concepción del poema como un objeto natural” (citado en Solodkow, 2010).

Un tercer momento de comprensión de los mecanismos textuales empleado en la composición de *Trilce* rechaza los vínculos que este libro pudiera tener con la vanguardia histórica. Por ejemplo, en la introducción al libro *Las palabras de Trilce* de Marco Martos y Elsa Villanueva (1989), bajo el subtítulo “*Trilce* y las escuelas de vanguardia”, los autores analizan la compleja relación entre Vallejo y las vanguardias y citan las palabras de Danielle Musachio, extraídas de la revista “Europe” publicada en París en 1968. Allí la autora afirma:

Existe en poesía, en la América Hispánica como en Europa, entre los años 1910 y 1935, una ebullición de fuerzas jóvenes que quieren calificarse de vanguardia

y que ofrecen similitudes entre ellas aunque se creen diferentes. Si ponemos de lado a los epígonos, quedan en lo esencial, el creacionismo en Chile, el ultraísmo en Argentina, el estridentismo y el grupo de contemporáneos en México, y el poeta César Vallejo en el Perú (p. 20-1).

En esta línea se sitúa lo sostenido por Jean Franco (1989) o, ahora últimamente, por Ávila Figueroa (2005). Para Jean Franco las razones de las modificaciones se enlazan con las dificultades del pensamiento moderno; para Ávila Figueroa, las figuras retóricas presentes en el poemario de Vallejo se relacionan con la voluntad y el vitalismo.

Recientemente se ha divulgado una entrevista brindada por Vallejo al *Heraldo* de Madrid, quien, en este diálogo llevado a cabo en 1931, parece confirmar esta última perspectiva. Reproducimos la parte que nos interesa.

—¿Cuándo llega usted a Europa, a París, Vallejo?

—En 1923, con *Trilce* publicado el año anterior.

—¿Usted no conocía a los poetas modernos franceses?

—Ni a uno. El ambiente de Lima era otro. Había alguna curiosidad, pero concretamente yo no me había enterado de muchas cosas.

—¿Cómo pudo usted hacer ese libro entonces, ese libro que, incluso como poeta verbalista, pregonaba conocimientos de toda clase?

—Me di en él sin salto desde los *Heraldos Negros*. Conocía bien los clásicos castellanos. Pero creo, honradamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión. (González Ruano).

Comprender estas formas diversas desde donde se han creído entender el origen de los mecanismos discursivos empleados en *Trilce*, debe necesariamente señalar que debió existir un campo cultural que de alguna manera se viviera de forma contemporánea.

En su introducción a *Vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Schwartz (2002) afirma que:

Las vanguardias latinoamericanas criticaron o rechazaron el futurismo italiano, especialmente después de la Primera Guerra Mundial, cuando el apoyo de Marinetti al fascismo se hizo más ostensible. Pero eso no niega la deuda que tienen con la ideología de la escuela italiana: la refutación de los valores del pasado y la apuesta por la renovación radical. (p. 48)

Es decir, si bien nada nos autoriza a suponer que no se produjeron calcos en torno a las formas de creación vanguardista en el Perú y en América Latina, también se puede sostener que el momento de transformación y cambio de la época no solo se da en Europa, sino que también América Latina participa de esta aptitud.

Es importante recordar que la técnica ha comenzado a cambiar las formas de comunicación de los seres humanos con la aparición del cine. Por otro lado, el influjo que tienen las ideas comunistas de la época influye en una comprensión más global de las diversas situaciones que se viven en el mundo. Tampoco se puede obviar el papel central que desempeña el arte como discurso capaz de colaborar en la transformación de una realidad que, para muchos en ese momento, es hostil al ser humano. Por ello, no extraña que en el año de 1922, año de publicación de *Trilce*, también se publiquen, por ejemplo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* del argentino Oliverio Girondo, *Desolación* de la chilena Gabriela Mistral, *Andamios interiores* del mexicano Manuel Maples Arce. También en ese año se fundó la revista de vanguardia *Proa*, en Buenos Aires, y se llevó a cabo en São Paulo, la Semana de Arte Moderno. Un año después (1923), salieron a la luz, *Fervor de Buenos Aires* de Borges y *Crepusculario* de Neruda. En la literatura universal, en 1922 se publicaron, *Ulysses* de James Joyce, *Tierra baldía* de T.S. Eliot, *Babbit* de Sinclair Lewis, *El cuarto de Jacob* de Virginia Wolf, *Fantasia* de D.H. Lawrence, *Charmes* de Paul Valéry, *Duración y simultaneidad* de Henry Bergson, *Siddharta* de Hermann Hesse, *Baal* de Bertolt Brecht, *Sonetos de Orfeo* de Rainer María Rilke, *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler,

*Enrico IV* de Luigi Pirandello, entre otras. En todas estas obras, el afán de renovación estética resulta evidente, aunque muchas de ellas no merezcan el calificativo de vanguardistas en el sentido de la propuesta estética de los movimientos que conforman la vanguardia histórica.

Las listas de libros arriba consignados se caracterizan por un cuestionamiento de los valores heredados, así como por su búsqueda de libertad expresiva; libros que permiten conjeturar que tanto en América Latina como Europa se está frente a un momento histórico cultural artístico en el cual la vanguardia tiene un lugar protagónico, pero no constituye la única vía de renovación estética. Por tal motivo, las palabras de Vallejo sobre la forma en cómo arriba a una nueva poética —pues como poeta “tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión” (Ruano, 1931)— aclara de forma suficiente los problemas de las deudas literarias.

La grandeza de la poesía vallejiana es reconocida: “No sería exagerado afirmar que en las letras peruanas Vallejo ocupa un lugar equivalente al que ocupa Shakespeare en Inglaterra o Cervantes en España. Después de su muerte llegó a ser reconocido internacionalmente como una de las figuras de la literatura universal” (Higgins, 1993, p. 38). Y sobre *Trilce* dice “maneja la lengua española de una manera radicalmente nueva para expresar la alienación del serrano inmigrado a Lima y la crisis existencial del hombre moderno desorientando en un mundo donde las viejas certezas espirituales han perdido vigencia” (*Id.* 40). Efectivamente, la poesía del lírico santiaguino fue reconocida después de su muerte, recordemos que el segundo poemario, *Trilce* (1922) recibió el rechazo y la burla de la crítica de la época. No lograron entender la nueva estética y la genialidad de Vallejo.



Los versos trílricos refieren el sentir del hombre andino, la cosmovisión de una manera peculiar de concebir el mundo, esto es, un universo cerrado con límites y fronteras que lo confinan en la orfandad y el sufrimiento.

En el trabajo que sigue manejamos la hipótesis que la escritura vallejana en *Trilce* emplea una serie de recursos retóricos que alteran sintaxis, semántica y fonética así como el espacio donde se concreta el signo lingüístico en virtud de ciertas necesidades expresivas, las mismas que no implican necesariamente una búsqueda por una poética del ocultamiento sino todo lo contrario, una forma compositiva que busca decir a través de todos los recursos expresivos con los que cuenta una transformación en la forma de sentir la realidad, una peculiar manera de hacer sentido.

### **1.5 Las Lecturas de *Trilce***

Es innegable que el segundo poemario de Cesar Vallejo ha generado una rica bibliografía crítica; no obstante, y dado que nuestro interés principal se relaciona principalmente tanto con el tema carcelario y con la poética del encierro que rige la totalidad del poemario, se privilegiarán aquellas recepciones críticas que de manera directa o tangencial aborden el tema de esta tesis.

Para Tamayo Vargas (1993), en la poesía de Vallejo se observa, luego de la publicación de *Trilce* (1922), una etapa vanguardista marcada por su paso en prisión; poemario donde se hacen presentes “aspectos estridentes y surrealistas, pero manteniendo su misma e inconfundible raíz lírica”. Para el crítico peruano, en la poesía de Vallejo se verifican actitudes expresivas “de la vanguardia, en ruptura con todas las formas anteriores”. No obstante, verifica algunas diferencias en relación con los diversos ismos, pues en las

metáforas que pueblan *Trilce* (1922) “no predominan los deslumbramientos metafóricos de gran parte de la poesía del 20 al 30, sino aquella rota, quebrada sintaxis, que a veces parece salir efectivamente de un niño y otras de un reconstructor del idioma” (p. 788-9). Asimismo, en “Vallejo se observa un atropello de todas las teorías y todas las escuelas poéticas para expresar una protesta, plena de emoción, a partir de imágenes que parecen discontinuarse y que, sin embargo, se unen por el mismo denominador común del sentimiento doloroso” (*Id.*791).

Una primera idea expresada por Américo Ferrari (1972) nos parece fundamental: que todos los análisis que no tomen en cuenta la totalidad unitaria de *Trilce*, y que enfatizen en aspectos como el indigenismo, el marxismo o el religioso, resultarán parciales, pues, es evidente que el poeta Vallejo excede en su escritura cualquier tipo de pretensión que recale básicamente en el aspecto temático, ignorando el papel central de la forma.

El libro de Ferrari (1972) se divide en dos partes claramente reconocibles; en la primera de ellas se dedica a los grandes temas u obsesiones vallejianas. En él reconoce que es necesario estudiar la intuición poética primordial de Vallejo ante la existencia para poder entender su propuesta. En la segunda parte, estudia la escritura poética de Vallejo en su desarrollo a través de sus dos primeros poemarios. Para el crítico, Vallejo parte de una cosmovisión en que la realidad aparece como algo negativo y oscuro. Un sentimiento de incertidumbre ante la realidad podría dar la clave a la significación esencial de la poesía vallejana.

Desde la perspectiva de Ferrari (1972), este sentimiento de perplejidad se presenta como un problema primordial entre la Unidad y la Heterogeneidad; de ahí que, desde su perspectiva, el análisis de las constantes que aparecen en el poemario (la muerte, el tiempo,

la existencia humana, el mal, los límites, el número, el amor, la madre, el destino) representen aspectos del sujeto humano en los cuales se evidencia la pugna entre un sujeto de carne y hueso y la infinitud.

Nos interesa observar las conclusiones a las que arriba sobre los elementos tratados en la primera parte de su estudio. EL carácter fragmentario, negativo o mutilado de la realidad fenoménica tal como la experimenta Vallejo atraviesa todos los temas abordados. Así tenemos que el amor carnal es negativo por ser factor de generación y multiplicidad. La noción del absurdo aparece siempre relacionada con un complejo de intuiciones negativa. A la angustia parece corresponderle la opresión elemental de la conciencia que se debate contra la nada que la invade (Ferrari, 1972). La muerte también es negativa, por dar a una síntesis que resulta más bien la unidad de la Nada. Resultan también negativos los símbolos de la multiplicidad y la fragmentación: el espejo y los números.

A través del análisis del sentido del tiempo, Ferrari también refiere la noción de negatividad, hasta el punto de afirmar que la memoria lleva una marca negativa, por ser acumulación de ausencia o de vacío (*cf.* Ferrari, p. 64). El tiempo en todos sus aspectos: tiempo cíclico, lineal, cronológico, subjetivo, figura en la poesía de Vallejo como otra cárcel más de la existencia, de la que no hay ninguna salida. En este caso, la hipótesis de la cárcel se configura en el nivel fenomenológico. Distinto tratamiento es que recibirá por parte de Rowe, tal como observaremos en su momento.

Para Rowe (1988), el tiempo tiene un elemento central en la construcción de *Trilce*; señala que la crítica suele distinguir entre un tiempo objetivo y uno subjetivo, “un tiempo trascendente, puro esquema móvil frente” (p. 93), al otro tiempo inmanente al ser, “pura duración sentida e inexpresable” (*Ibid.*). Una idea sugerente de este estudio que se relaciona

directamente con nuestra propuesta es el ritmo único. Este configura en la poesía tríllica la noción de cárcel o encierro.

A partir de la perspectiva de Rowe (1988), el papel que desempeña el tiempo como elemento capaz de anclar la significación desde otro ángulo confiere a los poemas de *Trilce* su capacidad para suspender la significación, tal como se aprecia en los poemas que analiza. A través de un análisis detallado de los elementos semánticos, Rowe (1988) se propone probar que la generación de nuevos vocablos, el enfrentamiento entre el sentido que dicta el vocablo y el uso de algunas letras en mayúsculas, entre otras características compositivas, se relacionan directamente con una idea de libertad. Importa señalar que esta perspectiva incide en el proceso de la creación mas no en el de la recepción del texto. Habría que suponer que, desde el lado del lector, este se enfrenta a un texto que no combate la significación.

En cuanto a, la noción de tiempo, Enrique Foffani (2018) señala: “El acto de recordar condena al sujeto al vacío del pasado y al del presente. [...] Recordar se vincula, se vinculará siempre, con el acto de comer” (pp.141-42). Efectivamente, las dimensiones temporales en el poemario se fusionan y se configuran desde la realidad inmediata. Por ejemplo, los alimentos simbolizan el recuerdo de la madre, el ambiente familiar como lo refiere en los versos: “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos/ pura yema infantil innumerable, madre” (Tr. XXIII). De ahí que, el sujeto lírico este fragmentado en el pasado y el presente; es decir, como lo refiere el crítico, el sujeto se fragmenta *porque recuerda*.

**Algunas definiciones esenciales.** Dado que nuestra hipótesis descansa en la idea de la cárcel y desde nuestra perspectiva es un movimiento mimético que envuelve el conjunto de *Trilce*, hemos considerado necesario señalar la forma en cómo hemos comprendido algunos

vocablos. Iniciemos revisando las definiciones básicas de “Cárcel: Del lat. *carcer, ĩris*. 1. f. Local destinado a reclusión de presos. 2. f. Pena de privación de la libertad” (DLE 2018).

Leamos otra acepción:

La palabra cárcel viene del latín *carcer, carceris* (edificio con rejas donde ponen a los presos). De ahí también las palabras carcelero (el que cuida la cárcel), carcelario (relativo a la cárcel) encarcelar (meter a alguien en prisión) y excarcelar (sacar a alguien de la cárcel) ... *carcer* era todo espacio cerrado, sobre todo por enrejados o barrotes (Enciclopedia jurídica 2018).

Sumado a ello:

Las primeras cárceles fueron cuevas, tumbas, cavernas, etc. Lugares inhóspitos a donde se enviaban desterrados a los enemigos del estado. Ya en la Biblia encontramos a esos lugares. No eran precisamente cárceles en el sentido moderno del término, tal como lo conocemos en la actualidad. Eran lugares adaptados para cumplir con la finalidad de separar a todos aquellos que eran considerados peligrosos para la sociedad y el Estado (“Origen de la cárcel”).

Hemos referidos brevemente los conceptos elementales del vocablo cárcel para destacar la idea de prisión o encierro. Noción que se proyecta en el poemario *Trilce*. Asimismo, señalamos los símbolos que configuran el mundo de la prisión (espacio cerrado, carcelero y barrotes). Cabe señalar, el periodo carcelario que padeció César Vallejo adquiere una significación simbólica, puesto que, presenta al hombre abandonado en un universo cerrado. Recordemos que el vate estuvo preso 112 días (desde el 6 de noviembre de 1920 hasta el 26 de febrero de 1921) en la cárcel de Trujillo, a raíz de los disturbios callejeros del 1º de agosto de 1920 en Santiago de Chuco. Desórdenes “que provocaron el incendio y el saqueo de la casa comercial de Carlos Santa María, le acusaron de instigador intelectual” (Espejo, 1960, p. 120).

Transcurridos pocos días de los sucesos, Vallejo viaja a Huamachuco donde se entera a través de la publicación del diario *La industria* del 7 de agosto, que es acusado del incendio y el saqueo a las tiendas comerciales. Seguidamente viaja de incognito a Trujillo y se refugia en la casa de campo de Antenor, en la campiña de Mansiche. Aquí permaneció los últimos días de agosto, setiembre, octubre y los primeros días de noviembre, en que le comunican que tenía orden de prisión. Temeroso de ser apresado, viaja a Trujillo en la madrugada del 6, y se queda en la casa del doctor Andrés A., donde es apresado junto a Héctor Vásquez. La prisión se produjo a las 7 de la noche (*cf.* Espejo, pp. 121-22).

Esta experiencia acrecienta la angustia del poeta ante el abandono del hombre en la celda, símbolo de un universo cerrado. Es decir, el mundo es cárcel, donde el hombre está condenado a ser huérfano. Vallejo registra en los poemas de tema carcelario el sufrimiento como un suceso inevitable en la existencia del hombre. Asimismo, la figura del cuadrado es una constante en la poesía carcelaria de *Trilce*, ya que, establece el espacio geométrico de la celda. Leamos el significado que le otorga el Diccionario de símbolos (2003):

### ***El cuadrado***

El cuadrado: Denominamos cuadrado a la figura formada por cuatro líneas de la misma longitud que se cortan en ángulo recto. Este signo, empleado desde la noche de los tiempos por distintas civilizaciones, sugiere, a primera vista, un espacio acotado cuya superficie adquiere, en virtud de su aislamiento, un mayor grado de nitidez o blancura. Se trata, ni que decir tiene, de un efecto ilusorio, pero lo cierto es que un cuadrado constituye una imagen que evoca la distinción entre el espacio exterior, que tendemos a identificar como una tierra de nadie expuesta a una suerte de azahares, y el espacio interior, que acaso refiere la pureza del refugio inviolado, del ámbito en que el ser humano se cobija. Este tipo de asimilación aparece reforzada por el hecho de que la gran mayoría de habitáculos en que mora el hombre.

(...) [E]l cuadrado como signo alusivo al cobijo y la salvaguarda. ( p. 23)

A partir de las definiciones anteriores, analizaremos las imágenes que evoca la celda.

Cabe señalar que la poesía de prisión, en la literatura peruana, se inicia en la década de los años veinte del siglo pasado, con la publicación del poemario *Trilce* (1922). Asimismo, *Escalas Melografiadas* (1923) es el conjunto de relatos que expone el tema de la injusticia, el horror de las cárceles en el país, y la experiencia carcelaria del lírico. Luego, le sucederán las obras de *El dilema de Krause* (1955), *Los hijos del orden* (1973), *El sexto* (1961), *Hombres y rejas* (1937), *La trampa* (1957), *La prisión* (1951), textos donde se presentan la vida carcelaria a partir de la experiencia personal.

Por otra parte, desde una lectura sociocrítica, “en *Trilce* será que Vallejo percibirá de manera clara ‘el sentido trágico de la ciudad moderna: *otra forma de prisión*, un vacío existencial donde la vida pierde su plenitud y se degrada sometida al orden de la rutina y del trabajo esclavizante’ comenta Guillermo Sucre (citado en Mazzotti, 1990, p. 154). Observamos, entonces que la idea de encierro se constituye también a partir de la visión que Vallejo tiene de la realidad peruana. Él presenta la perspectiva de un hombre explotado, desde su experiencia como asalariado, contador en el Fundo Roma, preceptor en Huánuco, estudiante y profesor en de escuela de Trujillo. Cabe recordar que las haciendas azucareras eran consideradas “cárceles sin rejas” para sus trabajadores, así lo señalan Burga y Flores (1979, p. 64). La idea de cárcel se manifiesta desde la visión que Vallejo adquiere de la realidad peruana. La experiencia que tiene de la vida en las haciendas azucareras donde los trabajadores recibían salarios bajos —los que incluían mitad dinero y mitad comida—, el conocimiento de las clases sociales dominantes y dominadas, y el periodo carcelario que padeció, determinan la forma de representar el mundo; esto es, a partir de la noción de encierro.

## 1.6 *Trilce* y la Crítica

La publicación del libro fue todo un acontecimiento en el ambiente literario limeño, como lo señala Antenor Orrego (1922) en el prólogo:

César Vallejo está destripando los muñecos de la retórica. Los ha destripado ya. El poema quiere dar una visión más directa, más caliente y cercana de la vida. El poeta ha hecho pedazos todos los alambrios convencionales y mecánicos. Quieren encontrar otra técnica que le permita expresar con más veracidad y lealtad su estilo de vida. (p.V)

Orrego llegó a comprender que *Trilce* se distanciaba de la estética clásica y que nacía una nueva poética. Vallejo destruye la retórica establecida, los versos muestran una estructura incoherente, “El traje que vestí mañana” (Tr. VI), la repetición obsesiva “Oh las cuatro paredes de la celda/ Ah las cuatro paredes albicantes/ Ah las paredes de la celda” (Tr. XVIII); “En la celda, en lo sólido/ en la celda, en lo líquido/ En la celda, en el gas illimitado” (Tr. LVIII), los silencios, las pausas, la alteración voluntaria de la ortografía “Busco volvvver de golpe el golpe” (Tr. XIII); los neologismos “tesórea, excrementido, ortivos”: Existe en *Trilce* una voluntad de ruptura que afecta todos los niveles del lenguaje: sintáctico, semántico, ortográfico, morfológico, fonológico. La reelaboración de la escritura encierra a cada poema en un hermetismo lexical que sugiere una forma de prisión. El poemario evidencia una relación directa entre la inspiración poética y el sentir del hombre; esto es, el modo de entender el mundo y la manera singular de representarlo.

Sin embargo, la recepción *Trilce* dentro del mundo literario fue recibida con desconcierto y hostilidad. Luis Alberto Sánchez, entre otros autores, expresaba:

Y he aquí, ahora, un poeta brujo. A un poeta, con cuyo libro lucho en vano, pues cada línea me desorienta más, cada página aumenta mi asombro. ¿Por qué ha



escrito *Trilce*, Vallejo?” En otro de sus párrafos dice... “después de haber gustado el sabor de la prisión, por obra de una calumnia infame, después de haberse emborrachado de exotismo, de amargura y de vino, César Vallejo ha lanzado un nuevo libro incomprensible y estrambótico: *Trilce*. Pero ¿por qué habrá escrito *Trilce*, Vallejo?”, vuelve a preguntarse.

(...) Alberto J. Ureta hace mofa de los poemas de *Trilce* y el profesor de literatura del plantel Dr. Arturo Montoya, enarbolando en varias de sus clases un ejemplar de *Trilce* expresa conceptos injuriosos de libro ante sus alumnos. José Santos Chocano, el poeta de América, habría expresado alguien que le preguntó su opinión sobre Vallejo: “Ah, el poeta sin poemas”.

Y en Trujillo, donde César Vallejo recogió las más agudas y ásperas críticas, incomprensivas unas y las más insidiosas por ignorancia e incapacidad para entender, R.R. catedrático de la Universidad de la Libertad y asiduo contertulio del estudio del abogado Meave, se expresó así desde su pupitre de maestro, con este elaborado chiste de mal gusto, ante la pregunta de uno de sus alumnos:

—¿Qué le parece, doctor, *Trilce*, el último libro del poeta Vallejo?

—¿*Trilce*? ... Bueno, es como cuando usted se echa un chicle a la boca. En un principio le encuentra cierto sabor, pero sigue usted masticando y masticando y nada, nada; no encuentra usted nada. (Espejo, pp.136-37)

La crítica de la época cuestionó la sensibilidad del lírico santiaguino. Se burló de la estética trilcica, no alcanzó a entender la evolución del lenguaje. Vallejo emprende en *Trilce* un proceso de reestructuración ante la necesidad de revelar a través de la palabra, las durezas de su vida. Su poética representa la experiencia personal de incertidumbre y contradicciones. El hombre abandonado en la prisión, condenado siempre a un destino de fatalidad. El poeta es consciente de la ruptura de la tradición retórica como lo señala en su carta a Antenor Orrego:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda su responsabilidad de su estética. Hoy y más que nunca quizás siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva... (*Ibid.*, pp. 139)

Creemos que la visión del lírico no estaba equivocada, *Trilce* es la mayor expresión de la poesía; alejada de todo artificio retórico configura el universo de emotividad. “La aparición de *Trilce* en 1922, convierte, según ahora mismo se puede advertir, a Vallejo en el poeta más importante de la lengua. Su propia vida había marchado muy rápida y estaba llena de contradicciones” (Martos, 2013, p. 113). Sumado a ello, la experiencia carcelaria determinó la forma de entender y representar el mundo, símbolo de límites y fronteras que se proyecta en la escritura del segundo poemario.

Asimismo, en cuanto a la forma, Monguió (1958) refiere:

En *Trilce* la forma es radical, el verso es libre, sin sujeción a rima ni a metro. Algunos versos se reducen todavía a endecasílabos y heptasílabos; pero sólo en poquísimos poemas de *Trilce* muestra Vallejo preocupación métrica alguna. En la mayoría de ellos sigue el poeta los dictados de su retórica interior, del ritmo imaginístico, del ritmo intelectual, o del ritmo emocional del poeta.

Véase como ejemplo de la técnica vallejana en *Trilce* el poema II (*Ibid.*, pp. 117-18).

Efectivamente, los versos muestran un vínculo entre la emoción y la forma, es decir, el sentido y la palabra. En los versos no existen normas, se quebranta el lenguaje poético ante la imperfección de la palabra. Le urge al poeta volver a crearlas, pues, solo así registran la imperfección del mundo, por ello, el hermetismo lexical, la obscuridad de su poesía. Al respecto, Monguió toma como ejemplo Tr. II, aquí las repeticiones de los vocablos adquieren un sentido, los muros de la celda. Estos refieren la idea de encierro y de la cárcel de tiempo, todo ello, traduce la angustia y dolor del hombre en la prisión.

Sobre la escritura poética, Américo Ferrari (1997) dice:

*Trilce* nace pues de una voluntad de descubrir que es, ante todo, una voluntad de descubrirse. Pero en el proceso de la creación poética descubrir e inventar son términos sinónimos. Yendo al descubrimiento de sí mismo, el poeta inventa un lenguaje que revela un mundo. Ahora, justamente, este mundo no es preexistente: Vallejo lo inventa o lo descubre a medida que a través de la palabra lo revela. *Trilce*, desde el punto de vista de la escritura representa una extrema tensión entre estas dos necesidades del poeta: destruir y construir. Destruir los marcos establecidos, las formas cerradas, inadaptadas a la libertad de la intuición poética, para construir una poesía abierta que, en lugar de dar cuenta a posteriori de lo pensado, quiere interceptar el pensamiento en sus fuentes vivas, seguirlos en sus arranques, sus interrupciones, sus aceleraciones, sus demoras y sus retrocesos, revelar lo pensante y, por consiguiente, siempre imperfecto, siempre infinito. Pero esta poesía es una poesía elaborada, y en modo alguno un balbuceo incoherente ni meramente espontáneo.

A nivel de lenguaje, que es fundamentalmente el quehacer del poeta, cada vocablo connota un doble significado: objetivo y subjetivo, universal y singular conceptual y emocional. Es siempre el segundo el que interesa sobre todo al poeta (pp. 249-50).

En el proceso de invención de la escritura trílce, la palabra revela, descubre la realidad que se construye desde el sentir del hombre. Vallejo tiene la necesidad de destruir el lenguaje que designa y construir un lenguaje que dé testimonio del dolor humano: la muerte de la madre, la ausencia de la amada, la prisión del hombre, la cárcel de tiempo, una existencia absurda, ilógica. La poética es compleja, más no inteligible.

Por su parte, André Coyné (1968) señala:

*Trilce* fue un invento de última hora de Vallejo. Nos falta decir que no podía darse neologismo más feliz para encabezar un libro en el cual los números adquieren vida propia, no son meros símbolos, sino seres que participan del ser sin sentido del hombre: cada uno exclusivo y, sin embargo, llamado por el que lo antecede, como llama al que lo sigue.

Sí la unidad de *Trilce* es una unidad orgánica, resultante de una pluralidad de escrituras que no acaban de cuajar o, cuando llegan a hacerlo ignoramos si se suman o destruyen mutuamente, pues ninguna tiene vigencia independiente. De ahí que si aislamos uno, o dos, o tres o más poemas perdamos el sentido de lo que nos transmiten los 77 juntos y de ahí también que la lectura seguida del libro redima hasta, aquellas composiciones que aisladamente juzgaríamos mediocres con sobrada razón. [...] *Trilce* es un libro discontinuo, en el cual, lo más radicalmente existencial queda sujeto a los imperativos del instante (142-145).

Es evidente que *Trilce* es un libro crucial para la lengua castellana, como lo señala Roberto Fernández Retamar. En el poemario los números alcanzan una significación relevante, puesto que refieren la existencia humana y la muerte. La simbología numérica adquiere un contenido humano. Por ejemplo el uno representa la unidad o plenitud; el dos señala la imagen de la madre o la amada; el tres, el hijo que está por venir; el cuatro, las paredes de la celda.

### 1.7 Temas Abordados en *Trilce*

Según Martos y Villanueva (1989) el “tema amoroso [...] constituye el núcleo alrededor del cual se organizan otros. En otras palabras, *Trilce* es temáticamente un poemario de amor. De los 77 poemas que lo constituyen, 35 son esencialmente de índole amorosa” (p. 37). Examinemos los tópicos abordados en:

Tabla 1

#### *Organización temática de los poemas de Trilce*

AMOR (35 poemas)	IV –V –VI –VII –VIII – IX – X – XI XII I- XV – XVII XXIV XXVI XVIII – XXIX – XXX – XXXI -XXXIV - XXXV – XXXVII - XXXVIII XL XLII XLIII – XLVI XLIX – LI LIX LXII – LXVII – LXVIII LXXI – LXXII - LXXIV – LXXVI
EXISTENCIALES (23 poemas)	XII – XIV – XVI – XX –XXI – XXII -XXV – XXXII – XXXIII XXXIX- XLV – XLVIII – LIII – LIV – LVI - LVII – LX – LXIII LXIV – LXVI - LXIX – LXX – LXXIII
HOGAR (7 poemas)	III – XXIII – XXVIII – XLVII – LII - LXI – LXV
CARCEL (sic) (6 poemas)	I – II – XVIII – XLV – XLI – L – LVIII
REFLEXION ESTETICA (sic) (6 poemas)	XIX – XXXVI – XLIV – LV – LXXV - LXXVII

Fuente: Martos y Villanueva (1989).

## 1.8 El Tema de la Cárcel en *Trilce*

El tema de la cárcel, en la poesía tríllica ha sido tratado desde un aspecto anecdótico sin trascendencia dentro del universo poética de *Trilce*. No se ha realizado un estudio profundo de la representación de la experiencia carcelaria en el poemario. Sin embargo, algunos críticos analizan la temática de forma breve. Revisemos estas interpretaciones:

Según Moguió (1952):

[E]n *Trilce*, a mi entender, **son los poemas surgidos de la experiencia carcelaria de Vallejo los que ofrecen mayor carga emocional y también mayor interés técnico**. En todos ellos, como en el caso del poema II que antes examinamos con algún detalle, partiendo Vallejo de un punto de la realidad acaba expresando su emoción inicial, y sus emociones que le van asociando con ella, en fórmulas metafóricas e imaginísticas que abandonan rápidamente la circunstancia anecdótica que le sirva de trampolín y van haciéndose pura emoción, pura poesía lírica.

Véase, por ejemplo, el poema XVIII, v. 1 Oh las cuatro paredes de la celda. En él Vallejo parte de la realidad de una habitación de cuatro muros en la cárcel y en un crecento emocional pasa a verla como un criadero de nervios cuyos cuatro rincones se le imaginan cerraduras que aherrojan las cuatro extremidades del preso, cerrojos y cerraduras que le hacen surgir una evocación de la madre libertadora. Leamos el verso siete: amorosa llavera de innumerables llaves, como toda buena señora de su casa, y la asociación madre, claustro materno, con la celda, enclaustración en cuatro paredes [...]

[E]l poema LVIII y el lector pasará con el poeta desde una sólida celda a una gaseosa, inasible, angustia del hombre frente a sus hermanos hombres (pp. 126-27, énfasis mío).

En efecto, los poemas carcelarios muestran detalles dramáticos que asocia el poeta con su experiencia en la prisión. Las composiciones señalan aspectos importantes de la poética tríllica como las imágenes anatómico-fisiológicas:

al día maneja su candado, **abriéndonos** (v.2)

**cerrándonos los esternones**, en guiños (v.3)

a lo ancho de las aortas. Y solo (v.22)

(Tr. L, énfasis mío)

Las que sugieren los castigos que padece el reo y las asocia con el mundo interior del sujeto lírico. Asimismo, se integran nociones espirituales difíciles de armonizar: el dolor y el reír.

**La Muerte de rodillas mana** (v.1)

Su sangre blanca que no es sangre. (v.2)

**Pero ya me quiero reír.** (v.3)

(Tr. XLI, énfasis mío)

Observamos también, el sufrimiento y el abandono del hombre en la prisión; sin embargo, este espacio de orfandad se transforma porque el sujeto lírico despliega la imaginación y evoca la infancia, el hogar, el amor. Asocia la realidad física de la celda con el cuerpo de la madre.

Para Zubizarreta (1960):

[E]l tema de la cárcel que, nacido de una experiencia vital, alimenta varios poemas: *Tiempo, tiempo* (Tr., II), *Oh las cuatro paredes de cárcel* (Tr., XVIII), *La muerte de rodillas mana* (Tr., XLI), *El cancerbero cuatro veces* (L), *En la celda, en lo sólido, también* (Tr., LVIII).

A sabe Dios qué rudos golpes y qué frustraciones que todavía ignoramos —experiencias que debieron haber ido incrementando, en su carácter sentimental, en su íntima propensión a la tristeza— se suma su experiencia carcelaria, cuyas proyecciones es necesario analizar. Desde nuestro punto de vista, lo más importante es ver en qué medida esta experiencia de 1920- 1921 se inserta en el carácter de Vallejo; cómo así ensartada, cobra un profundo sentido y es elaborada por el poeta para dar consistencia a su mirada dolorida y sus tristezas; cómo constituye un juramento poético que funda su persona artística definitivamente y organiza un mundo complejo revelador de una original concepción de la vida de Vallejo es, evidentemente el más rudo “golpe” que recibe, aunque no pensamos que sea el primero. “El momento más grave de mi vida fué [*sic*] mi prisión en una cárcel del Perú”, dice en *Poemas Humanos* (231); pero él mismo, por la boca de otro interlocutor, el último del poema afirma que ese “momento no ha llegado todavía”. La tónica general de su poesía nos permite

ver allí una posible alusión a la muerte que superará el plano de las experiencias particulares.

[...] después de la experiencia carcelaria de la que se nutre *Trilce*, y también las prosas de *Escalas melografiadas*, la vida aparece concebida como cárcel [...] (pp. 214-21).

Definitivamente, la experiencia carcelaria que padece el poeta santiaguino profundiza la carga afectiva y existencial. La que se proyecta en una escritura signada por la opacidad y hace impenetrable el sentido de los poemas tríclicos. Es decir, el lenguaje reelaborado explica el modo de entender el mundo y una manera de representarlo, un espacio cerrado. Aquí la realidad física, la celda, se vincula constantemente al recuerdo de la madre y a nociones claves como los límites, paredes, muros, tiempo y número. La poética tríclica parece ocultar su sentido como otra forma de confinamiento. Ello justifica la obscuridad o el hermetismo del poemario. Asimismo, la idea de cárcel se presenta como espacio de reclusión del sentido, puesto que se proyecta hacia un plano de significación relevante, metafórico y simbólico.

Neale-Silva (1975) dice:

Es bien sabido que a raíz de los disturbios callejeros del 1.º de agosto de 1920, Vallejo estuvo preso en Trujillo 112 días, desde el 6 de noviembre de 1920 hasta el 26 de febrero de 1921. Esta experiencia carcelaria habría de dejar profundas huellas en su ánimo. Hay en *Trilce* cinco poemas que versan en forma más o menos directa sobre los días del confinamiento; llevan los números II, XVIII, XLI, L, LVIII. También se hallan referencias menores en Tr. XXII y LV (358).

Sumado a ello, otro poema que alude el mundo de la prisión es el poema I. Aquí se presenta la metáfora del acto de la defecación que sugiere el proceso de la creación poética. Cabe señalar que, en los poemas de tema carcelario no solo se describe los sucesos negativos como los castigos que padecen los encarcelados:

En tanto el redoblante policial (v. 12)

(otra vez me quiero reír)

Se desquitan y nos tunden a palos

(Tr. XLIL)

al día maneja su candado, **abriéndonos** (v.4)

**cerrándonos los esternones, en guiños**

**a lo ancho de las aortas.** Y solo (v.23)

(Tr. L, énfasis mío)

Sino que se muestran momentos felices junto al compañero de celda (El compañero de prisión comía el trigo/ de las lomas, con mi propia cuchara, Tr. LVIII), y se revela el sentimiento de solidaridad entre el reo y el carcerbero. Leamos los versos:

parado, es adorable el pobre viejo. (v. 7)

Chancea con los presos, hasta el tope

Quiere el corvino ya no vayan adentro, (v.19)

(Tr. L)

Reyes Tarazona (2010) aborda el tema carcelario desde la narrativa de los relatos carcelarios de *Escalas* y refiere:

“EL MOMENTO MÁS GRAVE de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú”, es una expresión que incluye César Vallejo en uno de sus *Poemas Humanos*, y que sugiere las terribles condiciones de las cárceles peruanas de su época, y la dramática experiencia que suponía sufrir carcelería en nuestro país. Esta sintética reflexión, producto de su propia experiencia, constituye una afirmación que pudieron suscribir todos cuantos escribieron novelas y cuentos sobre el tema de las prisiones a partir de entonces.

En 1923 publica en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, *Escalas*<sup>1</sup> “o *Escalas Melografiadas*, título por el que muchos lo conocen”, conjunto de relatos compuestos de dos partes: *Cuneiformes* y *Coro de vientos*. En la primera se reúnen la mayor parte de los textos relacionados con su prisión. No alcanzan a hacer cuentos, sino prosas poéticas o estampas puesto que no se registran en ellas tensión narrativa y, más bien campean las imágenes literarias vanguardistas.

Con *Escalas*, de Vallejo se inaugura una primera etapa de la narrativa de prisiones, que abarca el resto de la primera mitad del siglo veinte (p. 13).



El tema de la cárcel en la obra vallejiana surge desde la experiencia carcelaria del poeta. La que registra en el segundo poemario, *Trilce* (1922) en seis poemas I, II, XVIII, XLI, L y LVII, los que describen el mundo de la prisión. Asimismo, existen otras composiciones como Tr. III, XX y XXII que refieren el proceso carcelario del poeta. La narrativa carcelaria de *Escalas* (1923) presenta un conjunto de relatos de los cuales “muro este”, “muro antártico”, “muro noroeste”, “alfeizar” aluden la vida en la prisión.

Finalmente, en el primer capítulo se han presentado las lecturas que relacionan el segundo libro de Vallejo con la vanguardia literaria. Enmarcado en el periodo de florecimiento de la vanguardia de América Latina 1920-1930, aparece *Trilce* en 1922; poemario que revolucionó y estremeció los espacios de la crítica literaria peruana, puesto que, no se logró comprender la escritura trílca. Esta nueva forma de hacer sentido surge desde la idea de encierro de la significación que se evidencia en la oscuridad lexical de los versos. Desde aquella época hasta hoy han surgido diversas lecturas en torno a que si la impronta vanguardista está presente en la poesía, por un lado; y por otro, asociado a las formas del lenguaje. Recursos textuales que señalan al poemario como la mayor expresión de la creatividad poética. *Trilce* es un proceso estético particular, escindido del movimiento vanguardista; cabe señalar que presenta características e influencia de esta corriente estética. Al respecto, los críticos vallejianos Martos y Villanueva (1985) refieren que el poemario presenta coincidencias a la vez que diferencias con la vanguardia. También señalan los aspectos en común: el uso de los números, de las mayúsculas, la supresión ocasional de nexos lógicos, la distribución arbitraria de los versos y el uso de la onomatopeya. Además, existen caracteres contrarios de la vanguardia como el tema autobiográfico y la expresión pura de la emoción humana.

En relación con, el objeto de estudio de la investigación, el tema de la cárcel en la poesía de *Trilce* ha sido tratado desde un enfoque anecdótico, sin trascendencia dentro del universo poético. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la noción de cárcel se constituye como espacio de reclusión de sentido, la que se proyecta hacia un plano de significación simbólico-metafórico que se expande a la totalidad del poemario, en tanto hallamos una escritura signada por la oscuridad. Observamos que la visión de encierro se concibe también en el lenguaje trilcico.

## CAPÍTULO II

### Los Poemas de la Cárcel

En el primer capítulo se ha revisado las lecturas que vinculan el vanguardismo literario con la poética de *Trilce*, el segundo poemario de César Vallejo. La publicación del poemario coincide con la aparición de las obras europeas de *Ulises* de James Joyce, *Tierra baldía* de T.S. Eliot, *Charmes* de Paul Valery, *Fantasia* de Lawrence, *Babit* de Sinclair Lewis, entre otros. En estas obras se observan los cambios estéticos característicos de la vanguardia. Estas fueron producto de un cuestionamiento a la retórica clásica y tuvieron como condición la búsqueda de libertad expresiva. La vanguardia latinoamericana, por su parte, no solo se liberó de todo arte modernista, sino que buscó un estilo propio, es decir, una identidad originaria y original como lo refiere Swartz (2002).

*Trilce* abre las puertas de la vanguardia en el Perú. El poemario constituye un proyecto estético singular porque re-elabora la escritura poética para dar cuenta de la sensibilidad humana. Vallejo se mantuvo al margen de la influencia europea, rechazó la poesía en tanto producto de una técnica literaria. Existe en el poeta santiaguino la necesidad de adecuar la palabra a su forma de representar el mundo, la que surge desde la noción de la orfandad de hombre, de la idea de cárcel de tiempo, de la ausencia de la madre y de su experiencia carcelaria.

El propósito del segundo capítulo denominado “Los poemas de la cárcel” es demostrar que en *Trilce* existen seis composiciones (I, II, XVIII, XLI, L, LVII) de temática carcelaria que describen el mundo de la prisión. En estas composiciones se observa la transformación del espacio de la cárcel.

Iniciamos el análisis de nuestra investigación citando al estudioso Neale-Silva (1975) quien señala que:

Es curioso que Vallejo haya escogido dos composiciones sobre el literato y su mundo para abrir y cerrar *Trilce*; éstas llevan los números I y LXXVII. [...] en la primera, mira hacia el conjunto social y esboza su posición en un mundo hostil; [...] se deja traslucir la disparidad que hay entre el ámbito del poeta y las circunstancias apremiantes en las que crea. (p. 27)

Nos detenemos en el poema Tr. I motivo de nuestro estudio. Sin embargo, es necesario recalcar la importancia que tiene la composición LXXVII, puesto que, describe la reflexión del lírico sobre el proceso de la creación poética. Esta elaboración adquiere su significación a partir de los siguientes elementos: graniza, tempestad, lluvia, fuego y perlas que establecen el quehacer del lírico.

Observemos la primera y segunda estrofa de la composición:

**Graniza tanta como para que yo recuerde (v. 1)  
y acreciente las perlas**  
que he recogido del hocico mismo  
**de cada tempestad.**

**No se vaya a secar esta lluvia. (v.5)**  
A menos que me fuese dado  
caer ahora para ella, o que me enterrasen  
mojado en el agua  
**que surtiera de todos los fuegos**  
(Tr. LXXVII, énfasis mío)

El poema último de *Trilce* es abordado en el capítulo III, denominado “Poética del encierro”. Aquí revisamos la noción de reclusión. Esta idea será desarrollada más adelante, puede explicar, en principio, el motivo por el cual el poema Tr. I ha sido y es controversial tanto para la crítica especializada como para los lectores. Hay que recordar que la obscuridad,

lo hermético y los espacios reducidos constituyen valencias esenciales de la idea de reclusión.

Nos preguntamos entonces qué intenta expresar Vallejo en el discurso poético de *Trilce* I, qué se dice a través de y con los complejos elementos que estructuran este poema. Para ello, nuestra interpretación se elabora teniendo como estudio dos ejes temáticos: a) las huellas textuales que sugieren el espacio carcelario y, b) la poética del parir metafórico.

## 2.1 Poema I

Comencemos el estudio interpretativo de Tr. I, copiamos el poema en su integridad.

### I

Quién hace tanta bulla y ni deja  
testar las islas que van quedando. 1

Un poco más de consideración  
en cuanto será tarde, temprano,  
y se aquilatará mejor 5  
el guano, la simple calabrina tesórea  
que brinda sin querer,  
en el insular corazón  
salobre alcatraz, a cada hialóidea  
grupada. 10

Un poco más de consideración,  
y el mantillo líquido, seis de la tarde  
DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase  
por la espalda, abozaleada, impertérrita 15  
en la línea mortal del equilibrio.

### 2.1.1 Las huellas textuales y el espacio carcelario.

En Tr. I se observa cuatro estrofas de métrica irregular y rima asonante o imperfecta. Además, tenemos versos largos y cortos, incluso un verso de una sola palabra “grupada” (v.10). El verso 13 se distingue de los otros porque está escrito en mayúsculas: DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES(v.13).

Otro aspecto que destaca es el empleo de palabras poco frecuentes como “testar”, “aquilatará”, “calabrina”, “abozaleada”, el término médico “hialóidea” (Neale-Silva, 1975, p.29); M. Zilio señala que también neologismos como *tesórea* que resulta de “tesoro + ea”, (citado en Martos y Villanueva 44).

Las expresiones obscuras contribuyen al hermetismo de la composición, entre las que se encuentran “será tarde, temprano” y “abozaleada impertérrita/ en la línea mortal del equilibrio”.

Pese a ciertas características composicionales que dificultan la decodificación del sentido del poema, el propósito central de nuestro primer acercamiento a este poema es determinar el espacio carcelario. Trataremos de analizar las huellas textuales a la luz de la composición y el contexto que de una u otra forma pudieron determinar la recreación del espacio en el cual transcurren las acciones de Tr. I

Quién hace tanta bulla y ni deja (v. 1)  
testar las islas que van quedando.

Lo primero que se nota en esta estrofa es una interrogación que, a pesar de haberse ignorado los signos de interrogación, es claramente una pregunta retórica; es decir, está hecha sin el fin de obtener una respuesta; sin embargo, esta pregunta se puede tomar como un reclamo o queja (Martos y Villanueva, 1989). El hablante lírico se queja de la bulla que

le impide terminar o ejecutar el acto o la función que realiza: “testar las islas”, que sugiere el acto de la defecación (Coyné, 1968, p. 174). La representación de la defecación en el primer poema de *Trilce* es reveladora porque describe el quehacer del poeta. Y se exponen las características de la nueva poética tríllica, las que parecen encriptar el sentido, razón primaria del discurso del poema I.

En los primeros versos se observan las marcas que involucran el espacio que habita el hablante lírico. El lugar en el cual la acción privada de “testar las islas” no se puede completar debido al bullicio existente. Se observa una primera oposición entre lo público y lo privado.

Un poco más de consideración (V. 3)  
 en cuanto será tarde, temprano,  
 y se aquilatará mejor  
 el guano, la simple calabrina tesórea  
 que brinda sin querer,  
 en el insular corazón  
 salobre alcatraz, a cada hialóidea  
 grupada.

La segunda estrofa inicia con un pedido a un tercero que no se especifica. En relación con, el plano de la expresión se observa una alteración de la sintaxis. Al respecto, cabe señalar que Vallejo emplea neologismos en su poesía. Por ejemplo, en el verso cinco se encuentra ‘aquilatará’, vocablo que deriva de la palabra ‘quilo’ cuyo significado refiere una linfa de aspecto lechoso por la gran cantidad de grasa que acarrea, y que circula por los vasos quilíferos durante la digestión (DEL, 2017); sin embargo, nosotros tomamos a la palabra con su significado común que es purificar algo separando lo impuro o extraño. Entonces, se podría leer como “y se purificará mejor/ el guano, ...”, ‘Guano’ es el excremento. Por ello, lo que aquí se transmite es la idea de una espera para defecar que provoca una mayor

concentración de heces que es guardada hasta el momento del hecho (Martos y Villanueva, p. 46).

La palabra ‘calabrina’ es tomada como una espesa niebla que guarda; reserva (tesórea) los desechos hasta el momento en que de manera automática (“que brinda sin querer”) lo libera en el propio centro (“insular corazón”) de los orines y demás (“salobre”, haciendo referencia a lo salado del líquido) mediante flatulencias (“hialóidea” relativo a lo transparente y “grupada” golpe de aire o agua impetuoso). La estrofa describe el proceso de defecar y presenta constantes metáforas que impiden caer en lo vulgar, y a comparación de las otras, es la más larga, toda ella es una oración que es pausada con las comas utilizadas que enfatizan ciertas palabras como (“temprano” o “salobre alcatraz”).

Un poco más de consideración, (v. 11)  
y el mantillo líquido, seis de la tarde  
DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

Lo que observamos aquí es el uso de la anáfora en el verso 3 y 11. Se repite el pedido para tener un poco más de tiempo y privacidad. El ruego es paralelo a la descripción del acto de la defecación. Aquí el tiempo corresponde al momento antes de que se termine. “Mantillo” es abono descompuesto, es decir lo último que queda. El último verso de esta estrofa se encuentra en mayúsculas como si el autor quisiera que se enfoque completamente la atención del lector en sus palabras y es que existe una burla hacia lo decente o lo que está permitido decir con la poesía: “SOBERBIOS BEMOLES”. La imagen visual alude las flatulencias porque ‘bemol’ en lenguaje musical es una nota más grave de la normal y en el contexto del poema puede traducirse de ese modo. Vallejo utiliza un lenguaje culto haciendo gala de su léxico para describir sin recato sobre algo tan íntimo como es el acto de la defecación. Desarrolla cada momento con la elegancia de quien habla sobre algo serio y



profundo. Esta actitud que lo acerca a cierta impostura, a través de una falsa seriedad, no anula en absoluto la idea de un espacio hostil para el sujeto.

Y la península párase (v. 13)  
por la espalda, abozaleada, impertérrita  
en la línea mortal del equilibrio.

La estrofa final describe el término de la defecación: las heces- “península”- que calladas, sin hacer ya ruido (‘abozaleada’, neologismo de Vallejo creado por parasíntesis hace alusión a poner un bozal, es decir apresar, retener, impedir una acción” (Martos y Villanueva, p. 45); se desliza hasta terminar en la punta de la montaña de excrementos y que debido a la forma piramidal en la que se encuentra puede deshacerse es decir se encuentra v .16 “en la línea mortal del equilibrio”. De lo dicho hasta ahora, se puede sostener que el poema señale el espacio donde las acciones privadas no se pueden realizar debido a la irrupción de la bulla y de la falta de tiempo. Se postula entonces que ha desaparecido la privacidad. Los sujetos no pueden disponer de su tiempo para realizar determinadas acciones, por tales razones, el espacio que se configura en Tr. I es la cárcel<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En relación a la interpretación del poema, discrepamos con Pablo Guevara que realiza una lectura impropia de Tr. I, y refiere:

[...] Ese poema para mí, representa el momento en que Vallejo [...] sufre sus primeros traumas en Lima, al haber llegado un 30 de diciembre de 1917, [...]. Él recuerda, al mismo tiempo, el viaje que acaba de hacer viniendo del norte, 4 días por el barco, su ingreso al Callao y la tremenda injusticia que él cree sentir de no ser capaz de ser dejado tranquilo, por lo menos dormido, descansar en su cuarto. Entonces, dice: ‘Quién hace tanta bulla y ni deja testar las islas que van quedando —que son las islas guaneras que todos vemos cuando venimos del norte a Lima o cuando venimos desde el sur— y luego dice: ‘Un poco más de consideración’ y, en esa especie de soliloquio del hotel, agrega: ‘Y se aquilatará mejor el guano, la simple calabrina tesoría que brinda sin querer en el insular corazón, salobre alcatraz a haloidea grupada, y haloidea significa cristales, brillo, como cristalería y grupada también, que es ola un grupo, montón de agua y tierra que se lanza, en caso de tierra a la tierra y en caso del mar al mar’.

[...], el guano es el guano de las islas, el insular corazón, en su tremenda soledad, y Vallejo se siente un alcatraz solitario a cada grupada, a cada recuerdo de los brillos o de las luces del jolgorio que hay en Lima y se grita a sí mismo: “Un poco más de consideración y el mantillo, seis de la tarde” es una hora en que el barco entró en su recuerdo. Todos sabemos que sobre el mar se forma un mantillo líquido que es medio aceitoso. Es la descomposición orgánica, medio tornasolada que cuando cae el sol se ve medio tornasolada cuando cae el sol se ve sobre el agua. Al respecto Vallejo dice: “Un poco más de consideración y el mantillo líquido, seis de la tarde, de los más soberbios bemoles”. Estas no son otras cosas que los ruidos de Lima jolgorienta.

No solo las marcas textuales que hemos señalado nos permiten postular que el espacio que se configura en Tr. I es la cárcel; sino que abona a nuestra lectura las afirmaciones de Espejo (1960) —amigo personal y biógrafo del poeta— quien señala que los poemas de *Trilce* (1922) “escritos en los días que estuvo recluido en la cárcel de Trujillo fueron I, II, XVIII, XX, XLI, L, LVIII, LXI” (p. 151).

La experiencia carcelaria ha de acrecentar la visión de encierro que el poeta tiene del mundo. Esta noción surge también a partir del contexto económico en los años previos a la escritura de *Trilce*. Recordemos que Vallejo fue un asalariado en los distintos semilleros de plusvalía como preceptor en el pueblo de Ambo en Cerro Pasco; y ayudante de cajero en la hacienda Roma en 1912.

Vallejo habría de conocer la vida opaca de las haciendas serranas como Tulpo, la forma miserable como se explotaba al indio en los asientos mineros (su estadía en Tamboras y Quiruvilca); [...] y en las haciendas cañaveleras de la costa. (Espejo 1960 33-4)

Recapitulemos brevemente sobre:

Las haciendas azucareras, al igual que los campamentos mineros, eran centros laborales y además ‘lugares de vida’, llegando a constituirse en verdaderos pueblos. De manera que las contradicciones y diferencias que se entablaban entre braceros y propietarios se prolongaban en la vida cotidiana. Los dueños de las haciendas buscaron mantener en un gran aislamiento a sus trabajadores, limitando las salidas y controlando las visitas” (Burga y Flores, 1980, p. 165).

Dentro de este contexto planteamos que el poeta percibe el sistema social como un *sistema cerrado*. Así entre la última década del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX se

---

Y la península simbolizada, versada en “la península párase por la espalda abozaleada, impertérrita en la línea mortal del equilibrio”, para mí es La Punta, la península de la Punta, al lado del Callao. Él la ve abozalada, impertérrita, media enmascarada y le rompe el equilibrio a él y a todo lo que ha sufrido e aquellos días de diciembre de 1917. (Aguilar, el at., 2009, p. 255-56).

considera a las haciendas como “cárceles sin rejas”.<sup>3</sup> Sostenemos entonces que Vallejo descubre el mundo como una gran cárcel, de ahí que, la noción de reclusión esté presente en el discurso de la composición I. La visión de encierro se proyecta también en la escritura trílrica a partir de la idea de hermetismo lexical, así la nueva escritura revela una poética del encierro.

Agregando a lo anterior ha de considerarse las afirmaciones de Julio Ortega (1988):

[...] *Trilce* (1922) otro texto fundacional e innovador, [como] *Ulysses* de James Joyce, describió con cierta prolijidad el acto de la defecación. Esta coincidencia es reveladora: ambos textos confrontan el código estético del idealismo tanto como se proponen incorporar a la literatura las experiencias humanas que, desde la necesidad de revalorar la cotidianidad y su condición natural [...] sugieren un ejercicio antiretórico. (p. 46)

El poema I propone la ruptura con la temática modernista; se poetiza un tema extremadamente humano, el acto de la defecación, que la retórica clásica no observa como elemento de belleza lírica. Vallejo, desde la representación del parir metafórico, hace referencia a la creación poética y enuncia su nueva escritura. Esta ha transformado radicalmente el lenguaje y en el proceso lexical utiliza todos los niveles y recursos lingüísticos. Los que dan cuenta de una reestructuración singular de la palabra, en función del sentido que el poeta le otorga al mundo. La realidad se le presenta impenetrable, imperfecta y se materializa en un lenguaje complejo que oculta el significado.

---

<sup>3</sup> Los grandes hacendados extranjeros ponen en marcha un proceso, a lo largo de casi toda la costa peruana, de desnacionalización de la agricultura de caña de azúcar. [...] Gerardo Klinge, en 1928 sostiene: ‘Nosotros tenemos en el Perú sobre Hawaii la enorme ventaja de poseer mano de obra abundante y relativamente barata’ [...] Esta baratura de la mano de obra se consiguió pagando salarios bajos, mitad dinero, mitad comida, y produciendo, en los anexos serranos, pastos, cereales, ganado y casi todo lo que la población trabajadora necesitaba (Burga y Flores, 1980, p. 64).

Es necesario recalcar que, Tr. I fue escrito en la cárcel, más aún, las huellas textuales revelan el mundo de la prisión. A partir de esta idea proponemos que el sentido de confinamiento no solo marca el espacio carcelario y la existencia humana, sino que se desarrolla en la escritura. Lo que determina el porqué del hermetismo lexical, dicho esto, podríamos señalar que la poesía trílce se configura como la poética del encierro.

Hay otro aspecto que se desprende de la lectura del poema; es la idea de la muerte que surge en el verso final.

en la línea mortal del equilibrio (v. 13)

La imagen verso 13 refiere el recorrido del hombre hacia su propio fin. Se plantea la actitud fatalista de la existencia la que se presenta desde la experiencia de la reclusión. La cárcel se configura como un espacio de orfandad y dolor que podríamos señalar como el tránsito hacia la muerte.

### **2.1.2 La poética del parir metafórico.**

En Tr. I el discurso poético refiere la metáfora del acto de la defecación, así lo revelan las marcas textuales y el estudio de la crítica especializada. Al respecto, André Coyne (1968) dice que “No nos sorprende que el poema de la defecación lleve el número I entre los poemas de *Trilce*, puesto que es también poema de la creación primigenia: un poema en extremo humano [...]” (p. 174). Ideas con las que en líneas generales estamos de acuerdo.

En efecto, no solo se describe el acto de la defecación, sino que la metáfora constituye un proceso de significación; observamos que la expulsión de las heces hace la mimesis de parto. El parir metafórico en el discurso de la composición I representa el alumbramiento de la nueva escritura. Cabe añadir que a partir de las interpretaciones de la crítica especializada

como Coyné (1968) y Martos y Villanueva (1989), podemos señalar que la metáfora de la defecación alude el quehacer literario. Sumando a esto, desde la mirada de la antropología, así como del psicoanálisis se plantea una relación entre lo escatológico y la creación literaria.

Esta perspectiva la sustenta también los estudios de Julio Ortega (1988) quien observa el alumbramiento de la escritura poética; “las heces y el oro”, esa polaridad puede ser simbólica, [...] materia y palabra [...]” (pp. 46-7). La lectura del poema tiene como referente la defecación cuya significación describe un operativo metafórico que refiere el proceso mismo de la escritura y muestra su gestación desde la reestructuración de los significados. Es decir, la reelaboración del lenguaje busca la adecuación entre el sentido y la palabra.

Al respecto Martos (citado en Tolentino, L. *et al.*, 2013) ha profundizado su análisis del poema I y señala que:

Se trata de un poema de cárcel en el que se hace alusión al momento de defecar y otros sostienen que se refiere a la experiencia de la creación poética [...]. “La única explicación valedera, que incluye ambos puntos de vista, es que se trata de una separación y, en este sentido, el alumbramiento de la escritura, ese parir metafórico, guarda semejanza con el acto de defecar (p. 119).

Sin lugar a duda, la pertinencia de la propuesta del crítico sustenta nuestro planteamiento de la noción de reclusión en Tr. I. Incluimos también la idea de alumbramiento de la escritura como el proceso simbólico a través del cual el hablante lírico expone el acto de la creación artística.

A continuación, observemos el esquema que resume el análisis a la luz de las interpretaciones anteriores:

## Tabla 2

*La idea del parir metafórico en Tr. I*

<b>EXPRESIÓN:</b>	
<b>Espacio exterior:</b>	
“tanta bulla”	/ “ruido”/ / “mortificación”/
“testar las islas”	/ “tesoro”/ / “libertad estética”/
“tarde, temprano”	/ “negación del tiempo”/
“guano”	/ “estiércol -tesoro”/ / “escritura poética”/
“calabriana tesórea”	/ “excremento”/ / “escritura poética”/
“mantillo líquido”	/ “líquido de materia fecal”/ / “escritura poética”/ / “nueva poesía”/
“península párase”	/ “materia fecal”/ / “escritura poética”
“por la espalda”	/ “cuerpo”/ / “quehacer literario”/
“abozaleada”	/ “encerrado”/ / “retórica clásica”/ / “hermetismo lexical”/
<b>Espacio interior:</b>	
“Un poco más de consideración”	/ “tranquilidad”/ / “libertad estética”/
“DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES”	/ “complacencia”/ / “nueva poética”/
<b>PROPIOCEPTIVIDAD:</b>	
/ “ruido”/	/ “espacio carcelario”/ / “estética clásica”/
/ “negación temporal”/	/ “inmovilidad de los planos temporales”/
/ “tesoro”/	/ “nueva poética”/
<b>CONTENIDO:</b>	
<b>Estado de ánimo:</b>	
Espacio exterior	
Disfórico: [ hostilidad] [monotonía]	
[retórica tradicional]	
Espacio interior	
Eufórico: [complacencia]	
[nueva poética]	

Fuente: Elaboración propia (2017)

En la composición Tr. I se desarrolla un tránsito entre el exterior, verso uno: “Quién hace tanta bulla”, y el interior verso seis “el guano, la simple calabrina tesórea”, verso ocho: “en el insular corazón”. De acuerdo con la semiótica tensiva, este recorrido surge a partir del “estados de cosas”, esto ocurre en el plano de la expresión. En cambio, en el plano del contenido o el de los “estados de ánimo”, comprendería un recorrido desde lo “disfórico” hacia lo “eufórico”, es decir, de la angustia a la complacencia. La correlación entre ambos

niveles (plano de la expresión y plano del contenido) es posible, como sostiene la semiótica fenomenológica, a partir de una dimensión sensible: la llamada interfaz propioceptiva.

En otras palabras, desde la llamada “toma de posición” del cuerpo propio, instancia que articula el plano de la expresión con el plano del contenido, la significación se produce del siguiente modo: en el plano de la expresión, observamos que aquello que destaca es el ruido, “Quién hace tanta bulla”; y los elementos que configuran la materia fecal, “islas”, “guano”, “mantillo líquido”, “calabrina tesórea”. Todos estos términos se disponen armónicamente en el espacio interior para la representación del acto de la creación literaria. Es interesante la posición de los elementos en esta dimensión, ya que son anteceditos por un contrastante mundo adverso, ruidoso y rutinario; evidentemente, se trata del tercer verso, “Un poco más de consideración”, cuya disposición —en el primer verso de la segunda y tercera estrofa de la composición— contribuye a este contraste.

Por otro lado, los versos “interiores” revelan la creación de la escritura poética. Este recorrido se ejecuta por el tránsito de la instancia propioceptiva que, en este caso, se desplaza entre el exterior ruidoso y el interior “impertérrito”, representado en el quehacer literario.

En relación con el plano del contenido sugerimos que los elementos y las acciones correspondientes presentan el acto de la creación poética dentro del mismo plano de la expresión. Así tenemos, el verso dos “testar las islas que van quedando”, “el guano”, “la simple calabrina tesórea”, “hialoidea grupada”, “mantillo líquido”, y “la península párase, por la espalda, abozaleada”. Ellos refieren lo ruidoso y lo externo. Estos elementos y transformaciones son propias del espacio interior que refiere el parir de una nueva poética.

También podemos decir que los objetos, los estados, las variaciones dentro del espacio interior expresan un conjunto de estados de ánimo que podemos postular como eufóricos, en

otras palabras, como una actitud de bienestar o complacencia ante la propuesta de la nueva estética.

En este sentido, corresponde que todo lo observado en el plano del contenido se relaciona con la satisfacción. Mientras que los estados de ánimo del espacio exterior serían disfóricos; esto es, todo lo contrario, a la complacencia. De modo que el espacio exterior esta propuesto en los versos uno y dos: “Quién hace tánta bulla y ni deja/ testar las islas que van quedando” señalan la expresión de mortificación y monotonía.

En resumen, los dos niveles de lecturas propuestos de Tr. I, se fundamentan bajo dos ejes temáticos: la noción de reclusión y el alumbramiento de la escritura. El primero, la idea de encierro desde la condición de recluso del sujeto poético y, el segundo, la noción de la poética del parir metafórico cuya significación se configura en la descripción del acto de la defecación. Así la expulsión de las heces simboliza el producto de la creación artística, esto es, la poética de *Trilce*.

## 2.2 Poema II

En el primer poema de *Trilce*, la noción de reclusión se manifiesta desde dos niveles de lectura: la primera, señala la experiencia carcelaria que se establece en las marcas textuales del poema; y la segunda, propone poética del parir metafórico representada en la descripción del acto de defecar. Mimesis del acto de parir cuyo sentido refiere el alumbramiento de la nueva escritura que sugiere la noción de un universo cerrado que surge a partir de la opacidad de la escritura. Es significativa la importancia de la idea de reclusión del sentido, puesto que, está presente en todo el poemario y alcanza otras dimensiones como



la cárcel temporal que se aprecian en el empleo de algunas metáforas y, principalmente, en las huellas textuales de los poemas de tema carcelario.

En esta sección nos proponemos analizar el concepto de encierro en Tr. II. Para tal fin determinamos dos vertientes de lectura que organizan la composición. La primera se plantea a partir de la noción la reclusión de tiempo en la celda. La segunda, el confinamiento en el claustro materno bajo la óptica de la experiencia carcelaria. Para sustentar estas ideas, nos apoyaremos en las marcas textuales de la composición.

Ahora leamos el poema:

## II

Tiempo Tiempo. 1

Melodía estancado entre relentes.  
Bomba aburrida del cuartel achica  
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era. 5

Gallos cancionan escarbando en vano.  
Boca del claro día que conjuga  
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser. 10  
Piensa el presente guárdame para  
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece 15  
nombre nombre nombre nombrE.

Por razones metodológicas hemos organizado la temporalidad al interior del poema en un tiempo exterior y un tiempo interior. En referencia al primero, muestra el contexto real

conformado por objetos y planos temporales que señalan la idea de invariabilidad. El segundo, el tiempo interior configura una sucesión de hechos; el mismo que se ubica en el pasado maternal, tal como lo sostiene Ibérico (1963): “Este tiempo maternal es benigno y productivo, al contrario del tiempo que le sucederá” (304). Esta dimensión se proyecta como un espacio de protección ante la orfandad del hombre en la celda: v.15 “Se llama Lomismo que padece”.

En relación con la dimensión del futuro dentro del espacio exterior, este se presenta como la continuidad de la monotonía, v.12 “mañana mañana mañana mañana”. En cambio, el espacio interior describe el claustro materno. Así lo sugiere el v.10. “El reposo caliente aún de ser” que establece una dimensión de bienestar situado en el pasado.

### **2.2.1 La Noción de Reclusión Temporal**

La crítica especializada, Martos y Villanueva (1989) y Pantigoso (2000) entre otros han señalado que Tr. II presenta marcas textuales relacionadas con la idea de espacio cerrado. Por su parte, Luis Monguió (1952) señala:

[R]ezuma la experiencia del paso monótono del tiempo en un patio de cuartel, de cárcel, de internado. De estas localizaciones las dos últimas, por separado y combinadas son seguras en el caso de Vallejo y son lo que le dan al poema en manos de una poeta como él su tono de real humildad sublimada en literatura, despojada de accesorios, pero no menos real que el lento pasar de ciento trece días en la prisión de Trujillo, por ejemplo, o de sus aulas colegiales (pp. 119-20).

En cuanto a la referencia de la experiencia carcelaria, nuestros postulados coinciden con Monguió. Esto se evidencia en las marcas textuales del verso tres: “Bomba aburrida de cuartel achica” que sugiere la idea de cuartel como un lugar cerrado semejante a la cárcel. Asimismo, la noción de tiempo en este contexto plantea el no transcurso de la temporalidad.

Propuesta que surge en el verso dos: “Mediodía estancado entre relentes”. Aquí los vocablos “estancado” y “relentes (“claridad que molesta, [...] fastidio espacial de un tiempo estancado” (Martos y Villanueva, p. 49) intensifica la idea de inmovilidad.

Ahora analicemos la noción de temporalidad en el espacio carcelario:

bomba aburrida de cuartel achica (v.3)  
 tiempo tiempo tiempo tiempo

La idea de no progresión de tiempo está reforzada por el ruido que produce la bomba de agua dentro de la cárcel; “acción (‘achicar’) de la que sólo queda en relieve el sonido idéntico y persistente, que a la postre se traduce como medida de tiempo” (Escobar, 1973, p. 125).

Más aún el término “achicar” es un peruanismo que señala la acción de orinar como lo señala Pantigoso (2000) y que lo relaciona con el hecho de disminuir la cantidad de agua y de tiempo. La propuesta de agua estancada destruye el sentido de continuidad. Representación que se extiende también a los recursos sonoros del poema. Al respecto, cabe destacar la propuesta del crítico acerca del plano fónico de la composición:

bo, ba, bu, da (bomba aburrida) así como por insinuación onomatopéyicas que aparece en las sílabas acentuadas chi – rri (*achica aburrida*), las cuales unidas a la sílaba do (presente en el verso 6 *escarban-do* en vano) conforman la palabra ‘chirrido’, forman parte de una red, igualmente muy expresiva, en donde están: *Mediodía* (verso 2), *día* (verso 7), *heriza nos* (verso 14) y *Lomismo* (verso 16). La sensación de algo agudo y penetrante que se achica para herirnos está en esa vocal y el conjunto de esas cinco palabras (p. 179).

Son acertadas las interpretaciones de Pantigoso, y a partir de ellas sostenemos que los recursos sonoros del poema describen también la idea de cárcel de tiempo y su representación se extiende al “chirrido” que produce la bomba de agua. El fluir incesante se transforma en la monotonía que angustia al recluso. Por ello se dirá:

Se llama Lomismo que padece (v. 15)

En efecto, la idea de reclusión temporal se asocia al espacio de la prisión. Estudios de Larrea señalan que Tr. II consta de “cuatro epígrafes duales” conformados por los versos uno, cinco, nueve y 13, cada uno de ellos arrastra un terceto separado “cuyo último verso consiste en la repetición del vocablo del respectivo epígrafe cuatro veces”, y “el todo constituye una especie de cuadrado verbal que se ajusta al *cuadrado* de la celda” (citado en Coyné, 1968). Tomando como apropiada este acercamiento, proponemos que, en el verso cuatro, la distribución en el espacio conforma la figura de un cuadrado. Lo que sugiere las cuatro paredes de la celda. El sentido de reclusión se reitera en la idea de muros que torna en la escritura de los vocablos: era (v.8), mañana (v.12) y nombre (v.16).

Ahora tomaremos para nuestra interpretación el tiempo objetivo o exterior representado en:

Gallos cancionan escarbando en vano. (v. 6)

Boca del claro día que conjuga

La imagen de los gallos se vincula con la significación de reclusión temporal. En este mismo sentido, Martos y Villanueva (1989) sostienen que: “en el verso 3 el poeta nos habla de *cuartel* – inequívoca referencia a cárcel- el cancionar de los gallos es vano porque es escuchado por el sujeto no personificado del poema, para quien da lo mismo el transcurrir de un tiempo que no ofrece variaciones, que está estancado” (p. 51).

Es evidente que la referencia a la prisión está vinculada con la invariabilidad de un espacio de tiempo, la mañana. El sentido de inmovilidad agudiza el padecimiento del hombre en el confinamiento. Tal como se propone desde la expresión “conjuga” que sugiere la repetición del comienzo de la mañana, “Boca del claro día”. En cuanto a la figura de los

“gallos” la crítica especializada refiere que es el símbolo del día que refiere esperanza y expectativa (Monguió, 1952; Martos Villanueva, 1989).

En lo que respecta al verso cinco “Era Era” se proyecta el plano temporal del pasado; sin embargo, señala también el presente, pues se enlaza al accionar de “cancionan escarbando...” y “conjuga”, hechos que suceden en el presente transitorio. El hablante lírico trae el pasado “era” al presente y lo modifica en un tiempo durativo cuya percepción es de inmovilidad.

Concluimos este primer tópico afirmando que la noción de cárcel de tiempo surge desde la idea de encierro y se evidencia en las imágenes del “Mediodía estancado” y el sonido de la “bomba aburrida” que intensifica la monotonía en el espacio carcelario. Enmarcados en toda esta realidad podemos observar acciones como: “escarbando en vano, día que conjuga”, elementos que repiten la acumulación de tiempo y que se traduce en una existencia sin variedad donde el dolor del hombre es continuo.

### 2.2.2 El Enclaustramiento del Hombre

Las dos estrofas finales de la composición exponen el espacio interior donde la temporalidad adquiere una significación relevante por la variedad emocional que sugiere.

#### Mañana Mañana (v.9)

El reposo caliente aún de ser.  
Piensa el presenta guárdame para  
mañana mañana mañana mañana

#### Nombre Nombre (v. 13)

¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece  
nombre nombre nombre nombrE.

En tal sentido, nuestra propuesta se sustenta en los estudios realizados por Mariano Ibérico (1963) que considera que el tiempo vallejiano transita hacia el pasado maternal:

‘lo llamamos maternal’, no solamente porque en él la imagen dominante es la madre, o mejor, la maternidad, sino es el símbolo poético de su fecundidad y su dulzura. Este tiempo maternal es benigno y productivo, al contrario del tiempo que le sucederá. Y su productividad no se agotará en el espacio del mero pasado, ya que ella constituirá una provisión de amor para los tiempos amargos que vendrán (304).

Las afirmaciones de Ibérico coinciden con nuestros postulados, puesto que, las huellas textuales aluden el pasado maternal. Tal y como se propone en la tercera estrofa. Veamos ahora el análisis de cada verso de esta estrofa:

Mañana Mañana (v.9)

El reposo caliente aún de ser.  
Piensa el presenta guárdame para  
mañana mañana mañana mañana

En cuanto a, la repetición de la expresión “Mañana Mañana” denota el guarismo dos cuya significación en el universo vallejiano sugiere la dualidad madre-hijo; noción que se presenta como una constante en el discurso de los poemas carcelarios. Dentro de este contexto el numeral dos refiere el amor maternal. Por lo tanto, configura espacios de placer y protección en la cárcel. Así en Tr. XVIII de temática de prisión:

Contra ellos seríamos contigo, los dos (v. 10)  
más dos que nunca. Y ni llorarás

Es evidente la presencia de la figura materna. Más aún, el sujeto lírico revela el deseo de retornar a su origen, esto es, el útero parte distintiva del cuerpo materno. Así se sugiere en:

El reposo caliente aún de ser. (v. 10)

Asimismo, la noción numérica del *cuatro* representado en el cuadrado verbal de las categorías de tiempo que se observa en los versos 4, 8 y 12; como en el sustantivo “nombre”, del verso 16; se emplean con el fin de establecer una identificación del hombre en el mundo carcelario. Más aún, el guarismo cuatro representa los muros de la celda.

Cabe señalar que, el verso 10 revela la imagen de maternidad que se configura a partir de la idea del vientre materno. Razón por la que tenemos en cuenta la perspectiva postfreudiana que establece que: “el niño procurará regresar a su origen, al útero, a la parte distintiva del cuerpo materno” (citado en Bruce, 2013). En otras palabras, el espacio cerrado y tibio donde nace la vida. Sobre el tema en cuestión “La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (Bachelard, 1975, p, 39). Efectivamente, la vida empieza protegida, de ahí que, consideremos que el concepto de casa esté asociado con la fisicidad, en otros términos, el ser está recluido en el cuerpo de la madre.

Sin embargo, suponemos también que “casa” representa el espacio carcelario porque muestra un ambiente cerrado, un cuartel o la prisión. Pensemos en el siguiente verso:

Bomba aburrída de **cuartel** achica (v.3, énfasis mío)

En la celda de la prisión, surge el tiempo maternal que destruye los límites de progresión como una forma de retorno a la infancia del hablante lírico. De este modo, en el plano interior la composición exterioriza una doble significación el pasado y el no-pasado; diferente al plano real, es decir, el acumulativo, el de la cárcel.

En el primero, la dimensión temporal del pasado describe contextos de bienestar. Los que se construyen a partir del sentido del verso 10. “El reposo caliente aún de ser” cuya significación refiere el claustro materno símbolo de protección. El tiempo maternal ha de cavilar en la progresión real, el presente:

Piensa el presente guárdame. (v.11)

“[A]quí se personifica el momento de la experiencia atribuyéndosele la capacidad de pensar. Este presente que reduce la realidad también engaña con falsas promesas” (Neale-Silva, 1975, p. 303). De ahí que, el presente sugiera la visión absurda y dolorosa de la existencia humana. La que ha de acumularse en el futuro, tal como se aprecia en:

mañana mañana mañana mañana (v. 12)

En segundo lugar, el no- pasado adquiere sentido en el plano temporal del futuro. El devenir en este contexto alcanza un aspecto positivo. De este modo, “El cuerpo materno propone [...] un viaje hacia el futuro: el de la madre patria o la República que cobija al soldado caído o muerto”<sup>4</sup> (Bruce, 2013, 172). En consecuencia, la figura de la madre se establece como símbolo de amor universal. Ella cobija al hijo encarcelado, al soldado y al compañero de prisión.

Por otro lado, la visión real del mundo se plantea en la interrogante:

¿Qué se llama cuanto heriza nos? (v.14)

Aquí la expresión “heriza nos” adquiere su significado en los vocablos “herida” y “eriza”, términos que acrecientan la incertidumbre del hombre ante una existencia siempre imperfecta. La que se traduce en la orfandad del hombre en la cárcel.

---

<sup>4</sup> El concepto de madre patria se encuentra en la composición “España, aparta de mí este cáliz”, texto poético que pertenece al poemario *Poemas en prosa*. Una evidente referencia de la noción de protección representada en la fisicidad materna y la idea de madre universal propuesta como la entidad provisora de ternura.

¡Niños del mundo, (v. 10)

la **madre** España con su **vientre** a cuestras;

está nuestra maestra con sus férulas,

está madre y maestra,

(*Poemas en prosa*)



Dentro de este contexto, la realidad objetiva se presenta desde el concepto de no sucesión temporal. Idea que surge en el verso 15. “Se llama Lomismo que padece”, que refiere la inmovilidad de un espacio de tiempo.

Cabe destacar que la invariabilidad determina el doble significado de la temporalidad. El primero, describe el pasado maternal que configura un tiempo que no fluye. En este espacio el futuro adquiere la visión optimista de la vida.

El segundo significado, se proyecta en la dimensión temporal del presente inmediato y el futuro al que denominaremos el no-pasado. Pensemos en el verso:

nombre nombre nombre nombre (v. 16)

En esta dimensión temporal se plantea el concepto de tiempo que existe en la conciencia del sujeto escribiente. Y se exterioriza como la ruptura de las series convencionales: de pasado, presente y futuro. Por esta razón, se concibe el pasado como inacabable, el presente como efímero y el futuro se convertirá en una absurda repetición carente de significado. Y, además, el sustantivo “nombre” hace explícita la referencia a la individualización e identidad del hombre dentro del mundo carcelario.

En relación con el plano de la expresión observamos determinadas irregularidades como:

verso 10 (*El reposo caliente aún de ser*): omisión del verbo principal;  
 verso 11 (*Piensa el presente guárdame...*): omisión del relativo (que); uso inesperado de un enclítico;  
 verso 12 (*mañana mañana mañana mañana*): ausencia de puntuación; pensamiento i incompleto;  
 verso 13 (*Nombre Nombre*): ausencia de puntuación; omisión del verbo; uso de mayúsculas;  
 verso 14 (*¿Qué se llama cuanto heriza nos?*): adición de una *h* al verbo (heriza nos);  
 verso 15 (*Se llama Lomismo que padece...*): sustantivación de una frase (*Lomismo*); ilogicidad gramatical;

verso 16 (*nombre nombre nombre nombrE*): falta de puntuación; uso de una mayúscula final (Neale-Silva, 1975, p. 306).

Estas formas irregulares e ilógicas contribuyen a la exteriorización del universo emocional del hombre. El lenguaje representa la realidad que “heriza”, y la inmovilidad temporal que repite “Lomismo”; fenómenos que revelan en la escritura el desquiciamiento del hablante poético. Los pensamientos incompletos sugieren la idea de un mundo cerrado y absurdo, aspectos compositivos que establecen una isotopía entre el enunciado y la enunciación.

En resumen, el espacio interior del poema II establece el enclaustramiento del ser en la fisicidad de la madre. Dentro de este espacio, la temporalidad posee una sola sucesión el pasado o pasado maternal. Aquí se presenta la visión optimista del vivir.

De otro lado, la reclusión temporal revela también el drama del hombre ante la inmovilidad del tiempo en la celda. Lo que se propone desde el monólogo interior en la interrogante v. 15 “¿Qué se llama cuanto heriza nos?”, y la respuesta “Se llama Lomismo”. Expresiones que exteriorizan el dolor del hombre en el encierro ante la no progresión de tiempo. El hombre en la prisión busca su identidad en un tiempo vacío y monótono.

Finalmente, el discurso poético en Tr. II refiere la forma como el recluso concibe la idea de temporalidad. Esta noción contiene una doble significación, la primera señala el espacio exterior que se configura desde el plano simbólico de los gallos; el relente, la bomba, el chirrido parecen repetir la inmovilidad de tiempo en la cárcel. El segundo significado, se establece desde el espacio interior donde el ser está recluso en el cuerpo femenino; esto es, el vientre materno. Tal como lo sugiere el v. 10 “El reposo caliente aún de ser.” De esta manera, desde la fisicidad se muestra la geometría íntima como el lugar de bienestar y

protección; por lo tanto, ha de proyectar el plano temporal del pasado en un pasado maternal cuya continuidad expone vivencias de infancia y del hogar.

### 2.3 Poema XVIII

Oh las cuatro paredes de la celda. 1  
Ah las cuatro paredes albicantes  
que sin remedio dan el mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha, 5  
por sus cuatro rincones cómo arranca  
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves, 10  
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!

Ah las paredes de la celda. 15  
De ellas me duelen entre tanto más  
las dos largas que tienen esta noche  
algo de madres que ya muertas  
llevan por bromurados declives,  
a un niño de la mano cada una.

Y solo me voy quedando, 20  
con la diestra, que hace por ambas manos,  
en alto en busca del terciario brazo  
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,  
esta mayoría inválida del hombre.

La composición XVIII presenta dos niveles de sentido que se organizan a partir de las huellas textuales. La primera significación se establece desde la realidad de la cárcel y expone el drama del hombre en la prisión. En cambio, la segunda describe la transformación de la celda la que adquiere cualidades corpóreas que protegen al recluso. En tal sentido, analizaremos estos dos enfoques teniendo en cuenta la relación con los cuentos carcelarios,

“muro noroeste”, “muro antártico”, “muro este”, “muro dobleancho”, “alfeizar”, “muro occidental” de *Escalas melografiadas*; y los relacionaremos con los personajes y los objetos del poema XVIII. En este mismo sentido, nuestro análisis tomará las significaciones de la dialéctica de lo dentro y de lo fuera.

Iniciemos nuestro análisis:

Las dos largas que tienen esta noche (v.15)  
algo de madres que ya muertas  
lleva por bromurados declives,  
aún niño de la mano cada una.

Cabe señalar que, el poema XVIII fue escrito en prisión y contiene la mayor carga emotiva de la temática de cárcel. La experiencia carcelaria marcaría la vida del poeta. Por ello, dirá en los *Poemas europeos*:

Y otro dijo: (v. 11)

—El momento más grave de mi vida **fue mi prisión en una cárcel del Perú.**  
(“El Momento más grave de mi vida”, énfasis mío)

**2.3.1 La geometría de la celda.** Comencemos nuestra interpretación observando la primera estrofa:

Oh las cuatro paredes de la celda (v.1)  
Ah las cuatro paredes albicantes  
que sin remedio dan el mismo número.

La referencia al numeral cuatro en la poesía tríclica adquiere un contenido fatídico porque está asociado a la celda como espacio de orfandad absoluta, por un lado. Y, por otro, surge la idea de claustro materno que configura estados de bienestar. Para ello, recordemos la interpretación del poema II, en la que se representa el cuadrado verbal que denota la imagen de enclaustramiento.

tiempo tiempo tiempo tiempo. (v. 4)

era era era era (v. 8)

mañana mañana mañana (v. 12)

nombre nombre nombre nombre (v. 16)

El numeral cuatro posee una doble acepción: el confinamiento del hombre en la celda y la representación del enclaustramiento en el cuerpo de la madre. La figura geométrica del cuadrado según el Diccionario de símbolos (2003) refiere:

sugiere, a primera vista, un espacio acotado cuya superficie adquiere, en virtud de su aislamiento, un mayor grado de nitidez o blancura. Se trata de un efecto ilusorio, pero lo cierto es que un cuadrado constituye una imagen que evoca la distinción entre el espacio exterior, que tendemos a identificar como una tierra de nadie expuesta a toda suerte de azares, y el espacio interior, que acaso refiere la pureza del refugio inviolado, del ámbito en que el ser humano se cobija.

Teniendo en cuenta el significado del “cuadrado”, cabe señalar que, el hombre “Quiere que la pared que protege su ser sea lisa, pulida, hermética como si su carne sensible debiera tocar los muros de su casa” (Bachelard, 1975, 177). Entendamos en este punto el término “casa” como el espacio interior que sugiere el claustro materno donde el hombre se refugia.

Retomemos la geometría de la intimidad donde los muros guardan allí al ser. “La celda del secreto es blanca. (...). La blancura de los muros protege” (*Ibid*, pp. 287-88); en este contexto íntimo el encarcelado ha de hallar el bien-estar. Al mismo tiempo, la casa refiere el espacio de fuera o el espacio real, esto es, el mundo carcelario. La celda se transforma en un recinto desconcertante y revelador que muestra el universo afectivo del confinado.

**Criadero de nervios**, mala brecha. (v.4, énfasis mío)

En este espacio cerrado el recluso ha de sentir la orfandad:

Y solo me voy **quedando**, (v.19, énfasis mío)

Hay otro aspecto que debemos analizar: el concepto de rincón. Para ello citamos a Bachelard (1975) que sostiene: “todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, [...] el rincón restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo (p. 182)”.

Pensemos en:

por sus cuatro **rincones** como arranca (v.5, énfasis mío)

Este universo se establece a partir de la idea de un mundo de horror y sufrimiento, así se propone en el verso dos. Más aún, apoyados en la cita anterior, podemos sustentar que los rincones refieren la soledad del encarcelado. Estos espacios reducidos limitan la percepción de desplazamiento, por ello señalará en el verso final.

Esta mayoría inválida de hombre. (V.23)

El sujeto poético describe la invalidez como la incapacidad del hombre ante el abandono y la orfandad en la celda. Todo ello, revela la visión de encierro y fatalidad que el hombre posee de su destino. La percepción trágica de la vida surge en el verso:

Criaderos de nervios, **mala brecha**. (v.4, énfasis mío)

Es importante referir que los rincones aluden también la dialéctica del descuartizamiento, propuesta en el verso:

las diarias **aherrojadas** extremidades (v.2, énfasis mío)

La idea de “descuartizamiento” refiere la realidad histórica. Existe una clara alusión a la rebelión anticolonial, el siglo XVIII, del cacique indígena José Gabriel Condorcanqui, conocido como Túpac Amaru II. Acontecimiento importante en la historia del Perú,

asimismo, representa la primera sublevación del pueblo indígena frente a la explotación española. Túpac Amaru II fue capturado, torturado y, aun estando vivo intentaron descuartizarlo atando cada una de sus extremidades a sendos caballos. La imagen del descuartizamiento está representada en la imagen de los versos de la tercera estrofa:

por sus cuatro rincones cómo arranca (v.5)  
las diarias aherrojadas extremidades.

Aquí conviene detenerse un momento a fin de señalar que el poeta perteneció a un grupo de intelectuales de su época, y por ende tuvo “una conciencia de la realidad nacional” (Mazzotti, 1990, p. 150). Creemos entonces que da cuenta en su discurso poético de un periodo específico de la historia hispanoamericana; la sublevación indígena ante los abusos y la explotación colonial. Acontecimiento que tuvo como consecuencia el descuartizamiento de su líder, Túpac Amaru II.

A partir de esta representación, deducimos que el poeta asocia su experiencia de asalariado con la de hombre explotado. Y además, desde su vivencia de contador en el fundo de Roma, donde los hacendados azucareros se aprovechaban y lucraban con la mano de obra barata de los agricultores.

Esta baratura de la mano de obra se consiguió pagando salarios bajos, mitad de dinero, mitad de comida, y produciendo (...) todo lo que la población trabajadora necesitaba. De esta manera las haciendas se convirtieron en empresas autosuficientes y en ‘cárceles sin rejas’ para sus trabajadores”. (Burga y Flores, 1980, p 64; énfasis mío).

Es evidente que los agricultores de caña de azúcar estaban recluidos dentro de grandes extensiones agrícolas de las cuales no podían salir. Vallejo nos muestra otra forma de encarcelamiento. Lo que pudiésemos denominar cárceles abiertas. Debemos agregar que el proceso histórico de la caña de azúcar presentó formas violentas de rebelión de los grupos

dominados, tal como ocurre con los grupos indígenas en la rebelión de Túpac Amaru II. La que adquiere una significación especial en toda Hispanoamérica.

Reconozcamos que Vallejo como preceptor en Huánuco presencié la explotación de los grandes monopolios mineros en la sierra central del país. Experiencias que le permitieron vivir de cerca la injusticia que padecían las familias campesinas; por consiguiente, la visión social del poeta hace referencia a la rebelión de los grupos dominados. De este modo, vincula el sistema de explotación que ha persistido en el tiempo con la idea de un sistema cerrado dentro del cual el campesino se halló confinado.

Por otro lado, la dialéctica de lo dentro y de lo fuera establece la dialéctica del descuartizamiento, esto es, la geometría de lo dentro y de lo fuera. Como hemos observado, las imágenes de lo fuera exponen el aspecto negativo de la existencia humana. Por ello, la imagen del descuartizamiento representada en Túpac Amaru II organiza el espacio de fuera. Aquí se muestra los abusos de las clases de poder.

Tal como se ha visto, lo de dentro y lo de fuera exterioriza el conflicto entre “el ser del hombre con el ser del mundo” (Bachelard, 1965, p. 269). Partiendo de esta noción, el ser se enfrenta con el espacio real, es decir, el mundo. Y en este caso, se enfrenta con la explotación de los asientos mineros y con las cárceles abiertas en que se habían convertido las haciendas azucareras.

Dentro de este marco, ha de considerarse el enfoque de la dialéctica de dentro, el ser ha de refugiarse ante la adversidad del mundo en la fisicidad femenina. Para esto ha de transformar la geometría real de la celda en el espacio corpórea de la madre-amante:

Amorosa llavera de innumerables llaves, (v. 7)  
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!

Observamos la evidente alusión a la figura de la madre asociada a la imagen del verso siete, “como toda buena señora de su casa y la asociación claustro materno” (Monguió, 1952, p. 126). Afirmaciones que sostienen nuestra posición frente a la presencia materna en la celda. Colegimos que la “Amorosa llavera” posee las llaves de la geometría íntima, esto es, el claustro materno donde el ser se protege de la adversidad del mundo exterior. Más aún, la llave es el símbolo de libertad.

Asimismo, la imagen del verso siete “amorosa llavera de innumerables llaves” se asocia con la figura del carcerbero que posee también las llaves de la celda, esto en el nivel de la realidad concreta (Tr. L). Igualmente, Escobar (1973) observa el vínculo entre la madre y el carcerbero, y refiere “con el manojito de llaves colgado a la cintura, comparte este último detalle con la imagen del carcelero” (p. 105).

Ahora imaginemos la imagen de los versos:

El carcerbero cuatro veces (v.1)  
 al día maneja **su candado, abriéndonos**  
**cerrándonos** los esternones, en guiños  
 (Énfasis mío)

Tr. XVIII, en la tercera estrofa, determina la no progresión de tiempo en el presente carcelario, cuya representación de inmovilidad se establece en las paredes de la celda. Así se sugiere en los versos ocho y nueve “Si estuvieras aquí, si vieras hasta/ **qué hora son cuatro estas paredes**” (énfasis mío). Dentro de este contexto, el encierro temporal describe dos procesos: El primero, señala la angustia del recluso ante el estancamiento de la

temporalidad en la celda. Y, el segundo, determina el retorno al pasado infantil, cuya configuración se establece desde la imagen de la madre.

En relación con la figura de la madre, el poeta la asocia con la imagen de la amada y le atribuye labores domésticas. “Otros poemas de este poemario personifican a la madre (o a Otilia ‘maternalizada’ por decirlo así) como una lavandera que lava (o blanquea) todas las impurezas” (Bruce, 2014, p. 34). Para ilustrarlo mejor, observemos los versos:

El traje que vestí mañana (v.1)  
no lo ha lavado mi lavandera:  
lo lavaba en sus venas otilinas,  
en el chorro de su corazón, y hoy no he

(Tr. VI)

Aquí conviene detenerse un momento a fin de recurrir a, las relaciones interpoemáticas que configuran la idea de cárcel o claustro. Tenemos los siguientes versos:

No me vayan haber **dejado solo**, (v.29, énfasis mío)  
y el único **recluso** sea yo.

(Tr. III, énfasis mío)

**¿di, mamá?** (v. 3)

(Tr. XXIII, énfasis mío)

Observamos expresiones que sugieren la tristeza, el miedo de un niño a quedarse solo sin la presencia de los adultos o la madre. Existe en el discurso poético el registro de huellas textuales que revelan el proceso de involución del recluso a un estadio infantil, es decir, un proceso de retorno a lo corpóreo materno. La madre organiza el universo afectivo de solidaridad, protección y redención.

En relación con el lenguaje coloquial e infantil<sup>5</sup>, el universo trícico hace referencia a la mimesis del habla de un niño. Cabe aclarar que el poeta utiliza esta escritura como un recurso poético. Por ejemplo, el v. 12 “di, ¡libertadora! del poema XVIII. Surge entonces la noción de liberación en la imagen de la madre:

las diarias aherrojadas extremidades (v.6)

Contra ellas seríamos contigo, los dos  
 Más dos que nunca. ¡Y ni lloraras (v.11)  
**di, libertadora!** (énfasis mío)

Prosigamos nuestro análisis; los muros de la celda adquieren un efecto ilusorio durante la noche. Leamos los siguientes versos:

De ellas me duelen entretanto más (v. 14)  
 las dos largas que tienen esta noche  
 algo de madres que ya muertas  
 llevan por bromurados declives

Esta fantasía se produce por el estado nervioso o ansioso del encarcelado. Verbigracia verso cuatro: “Criadero de nervios, mala brecha”. Es aquí, en este espacio de ficción, donde la dualidad madre-amante está representada en las paredes largas de la celda. En tal sentido, las dos figuras femeninas difuntas aparecen para conducir:

a un niño de la mano cada una. (v. 18)

La imagen del verso ocho torna al pasado infantil. Deducimos entonces que la figura del niño representa al encarcelado; “descubrimos el término comparativo entre el niño y el

---

<sup>5</sup> Sobre el lenguaje infantil al cual hace referencia, Ferrari (1997) señala: “el lenguaje de *Trilce* no es ese lenguaje infantil (...) [que] han creído descubrir, se trata de un lenguaje sumamente elaborado y que supone en su base toda visión, no sólo del mundo, sino del lenguaje escrito como elemento esencial del mundo” (p. 249). Igualmente, Neale-Silva afirma que este lenguaje infantil constituye un recurso básico, de tipo semántico que refieren un estremecimiento lírico. Es evidente entonces que Vallejo es consciente del proceso de adecuación del lenguaje al pensamiento y a la afectividad; y así da cuenta de sus vivencias y su modo de representar el mundo. Motivo por el cual reconstruye el lenguaje de modo intencional para revelar la poética trícica.

recluso, **pues ambos son inocentes**, ya por su candor, **ya por su carencia de culpabilidad**.

Vale decir, por no ser responsables, por ser inocentes, por no conocer la ciega mecánica del destino humano, aunque la padecen” (Alberto Escobar, 1973, p. 106; énfasis mío).

Es evidente entonces que en la composición III encontramos el fundamento a las acertadas afirmaciones de Escobar:

Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. (v. 28)  
 No me vayan haber dejado solo,  
 y el único recluso sea yo.

Así, la imagen de los versos 28, 29 y 30 sugiere la experiencia infantil que se vincula con la orfandad que padece el encarcelado en la celda; y esencialmente la inocencia y el temor de un niño de sentirse abandonado. Sumado a ello, la entidad madre-amante adquiere sentido en la representación de las mujeres fallecidas que propone el abandono continuo; la orfandad la experimenta tanto el niño como el encarcelado.

Hay otro aspecto que destacar, la noción de temor al cuerpo femenino reproductor:

La voz poética teme la capacidad reproductora del guarismo *dos* (tal como se presenta en otros poemas). De entre las cuatro paredes, teme ‘las **dos** largas que tienen esta noche’ [...]. De este modo, las paredes de la celda, las alusiones corpóreas de la misma, retroalimenta el temor al cuerpo femenino reproductor. (Bruce, 2013, p. 35).

Un ejemplo sobre el temor a la reproducción se muestra en:

Los novios sean novios en eternidad.  
 Pues no deis 1, que resonará al infinito. (v.13)  
 Y deis 0, que callará tanto,  
 hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco.

(Tr. V)

En otro orden de ideas, la cárcel contiene dos planos. El plano real, donde el recluso describe el mundo carcelario (compañero de prisión, carcerbero y escoltas). Y, el plano subjetivo; en este universo el recluso se encuentra en un estado de semi-inconciencia producido por el “bromuro”<sup>6</sup>; así se denota en:

llevan por bromurados declives, (v. 17)

Razón por la cual, la celda se va transformando y presenta dos momentos. En el primero, los muros de la prisión son cerraduras que aprisionan las extremidades del reo. El segundo momento, las paredes refieren los brazos de la madre o el cuerpo de materno como espacio de protección.

Esto nos lleva a la estrofa final, cuyo sentido señala el desamparo del hombre en la cárcel. Pensemos en los siguientes versos:

Y solo me voy quedando, (v. 19)  
con la diestra, que hace por ambas manos,  
en alto, en busca de terciario brazo  
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,  
esta mayoría inválida de hombre.

Es significativa la importancia que tiene la expresión “diestra” porque refiere

la derecha y la izquierda constituyen uno de los diez pares de categorías pitagóricas; la derecha representa lo positivo, y la izquierda, lo negativo. Es fácil de suponer que en el mundo trícico es más frecuente la izquierda que la derecha, como símbolo poético” (Neale-Silva, 1975, p.372).

En efecto, el enfoque positivo surge en la dimensión imaginaria del pasado maternal. Aquí el recluso retorna a la infancia. El aspecto negativo se manifiesta en el abandono que

---

<sup>6</sup> Se presume que esta sustancia química fue utilizada en los prisioneros de la primera guerra mundial. Se añadía bromo a los alimentos para reducir sus impulsos sexuales. Se dice también que fue empleado en las cárceles peruanas del siglo XX.

padece el hombre en la reclusión. El sentido de orfandad se percibe en la búsqueda del “terciario brazo” como lo explica Monguió (1952):

[Y] también pudo haberle sido traída a la pluma, a él [*sic*] Vallejo tan lleno de imágenes religiosas, por el recuerdo del emblema de la orden tercera de San Francisco, el brazo de Cristo y el brazo franciscano cruzados. Y es en cada uno de estos brazos que se ve en la palma de la mano la santa herida que, como ojo abierto, como pupila, ha de ver, “ha de pupilar”, en el espacio (mi dónde) y en el tiempo (mi cuándo) la mayoría inválida del preso. Y todavía “ha de pupilar”, ofrece una carga emocional connotacional: el preso alcanza su mayoría, su mayoría de edad, por el dolor de la prisión, pero es una mayoría inválida, por no ser (y también por enfermarle) en la que por la fuerza habrá, que ser pupilo, habrá de ser pupilado por un tutor, y qué mejor tutor, protector, que brazo del humilde De Asís y del humilde Nazareno (p. 127).

De acuerdo con Monguió, Vallejo asocia la imagen de la orden Franciscana con la representación del terciario brazo cuyo significado es la búsqueda de protección. Razón por la cual surge la idea de solidaridad; esta se muestra en la figura del compañero de celda. El sujeto poético no solo comparte el alimento con el compañero de celda sino el deseo de libertad. También la figura de la madre establece la significación de solidaridad porque comparten el sufrimiento del hijo cautivo. Ilustremos lo dicho con los versos:

Amorosa llavera de innumerables llaves, (v. 7)  
 si estuvieras aquí, si vieras hasta  
 qué hora son cuatro estas paredes.  
 Contra ellas seríamos contigo, los dos, (v. 10)  
 Más dos que nunca. ¡Y ni lloraras  
 di, libertadora!

Retomando la temática de solidaridad, descubramos las relaciones interpoemáticas entre las composiciones XVIII, LI y LVIII e intertextuales con los relatos *Escalas melografiadas*:

Quiere el corvino que ya no vayan adentro, (v. 18)  
 y como nos duele esto que quiere el carcerbero.  
 (Tr. L)

El compañero de prisión comía el trigo (v.12)  
de las lomas, con mi propia cuchara,  
cuando a la mesa de mis padres, niño  
me quedaba dormido masticando.

(Tr. LVIII)

En el relato “alféizar” dice: “Mi compañero de celda hace levantado temprano y está preparando el té cargado que solemos tomar cada mañana, con el pan duro de un nuevo sol sin esperanza” (Vallejo, 1923, p. 21). Vallejo continúa con la temática de la solidaridad en el discurso de *Poemas humanos*, y *España, aparta de mí este cáliz*; en los poemarios esta idea adquiere sentido en la figura del soldado miliciano y el bolchevique, personajes que configuran la utopía vallejana, el hombre nuevo. Este ideal “se encarna sucesivamente en tres figuras: el indio, el bolchevique y el miliciano” (Paoli, 1981, p. 29).

Hay otro aspecto que destacar, siguiendo a Bruce (2014) las marcas textuales refieren que la celda se ha corporizado (p. 34). A partir de esta idea, la prisión no solo posee extremidades sino también la pupila o los ojos de la madre. Ella ve a su hijo encarcelado padeciendo en el calabozo:

Criadero de nervios, mala recha, (v.4)

Es necesario subrayar que la geometría de la celda representa la fisicidad materna. Observamos que la figura de la madre es el elemento de intertextualidad con las composiciones líricas y los relatos carcelarios. Así, se muestra en el cuento carcelario “muro antártico”:

¡Oh soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos del camino que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos sustanciales. ¡Y sube arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos!... ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!...

Y me suelto a llorar hasta el alba.

—Buenos días, señor alcaide... (Vallejo, 1923, P. 16).

Ahora bien, observemos el esquema en el cual relacionamos las imágenes del poema con los personajes y acciones de los relatos de cárcel.

Ahora leamos el resumen de la intertextualidad.

Tabla 3

*Intertextualidad de Tr. XVIII y los relatos de Escalas*

Poema: XVIII	Relatos: <i>Escalas melografiadas</i> “muro antártico”
Personajes:	Personajes:
Madre-amante “Amorosa llavera” “Contra ellos seríamos contigo, los dos, más dos que nunca. Y ni llorarás,”	Madre-esposa-hermana ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!...
Niño “algo de madres ya muertas” “aún niño de la mano cada una”.	Niñez: “alféizar” (...) mi niñez santiaguina, aquellos desayunos de ocho y diez hermanos (...). Algún día acaso no tendrá a quién hurtarle azúcar, cuando él sea grande, y ya haya muerto su madre.
Guarismos Oh las cuatro paredes de la celda seríamos contigo, los dos	Guarismos: “muro antártico” Dos... Tres... ¡Cuaaaaatroooooo!... (...) el reloj de la catedral da las dos de la madrugada.
	“muro noroeste” El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser dos, (...).
Objetos	Objetos: “muro este”
Innumerables llaves	la llave contraria



Representación de la prisión Criadero de nervios, mala brecha Cuerpo femenino: Contra ellos seríamos contigo, los dos, más dos que nunca. Y ni llorarás, claustro materno: las dos largas que tienen esta noche algo de madres que ya muertas	Representación de la prisión: “muro antártico” (...) la tumbal oscuridad del calabozo
--	---

Fuente: Elaboración propia. (2017).

En el plano de la expresión, las marcas textuales del poema XVIII, y los cuentos de *Escala*: “muro antártico” y “muro este” sugieren la figura materna. Veamos los ejemplos: amorosa llavera; contigo seríamos los dos, aún niño de la mano, niñez santiaguina. Constituyen elementos que se disponen apropiadamente en el espacio interior para transformar la celda en el cuerpo de la madre que cobija y redime al recluso.

En el plano del contenido los muros de la celda describen el presente carcelario. Ilustramos lo dicho con el verso:

qué hora son cuatro estas paredes. (v.8)

Delimitados en este plano temporal, observamos el universo afectivo del confinado: Criadero de nervios, mala brecha (v. 4); y “la tumbal oscuridad del calabozo”, (esta última expresión de “muro antártico”) que denotan la angustia y padecimiento del hombre en la prisión.

En contraste a este espacio de hostilidad surgen estados de complacencia a partir de la representación de la dualidad madre-amante y de los recuerdos de la infancia. Tomando como ejemplo: Amorosa llavera, di libertadora; ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!... (“muro antártico”); mi niñez santiaguina, (“alféizar”). Podemos observar que, la

transformación de la celda propone dos significados: la celda como símbolo de abandono, por un lado. Y, por otro, como un espacio de bienestar.

Hay otro aspecto, los guarismos, uno y dos, en el texto poético y en los relatos de *Escalas* sugieren el mundo de la prisión. El numeral uno revela la orfandad del hombre en el encierro. El ejemplo más significativo es:

Y solo me voy quedando, (v. 19)  
esta mayoría inválida de hombre (v. 23)

Mientras que, el dos señala la dualidad madre-hijo. En Tr. XVIII “el numeral ‘dos’ es símbolo de acompañamiento” (Neale-Silva, 1975, p. 372). Dentro de este contexto, el número tres como ya lo indico Monguió (1952) está relacionado con el adjetivo tercero, cuyo sentido se asocia con la imagen del “terciario brazo” que refiere la búsqueda de protección. Y el número cuatro admite la doble significación: el espacio de la prisión y el claustro materno. Otro elemento importante en los poemas carcelarios es la llave, símbolo de redención que está asociada a la imagen de la madre. Buen ejemplo de ello: v.12 di, libertadora! Cabe señalar que la llave es el complemento del candado, por lo tanto, se establecen como los símbolos de reclusión. Estos dos objetos representan la idea de encierro.

En resumen, el esquema descriptivo explica las relaciones que configuran la dualidad madre-hijo, la simbiosis madre-amante y los objetos que simbolizan la noción de encierro, en este caso, las llaves. Elementos que determinan la significación en el poema XVIII y las de narraciones carcelarias de *Escalas*. Sumado a ello, observamos las transformaciones del espacio carcelario a partir de las huellas textuales. Los ejemplos más significativos: cuatro paredes albicantes, criadero de nervios, aherrojadas extremidades, las dos largas, algo de madres (Tr. XVIII) y la tumbal oscuridad del calabozo (“muro antártico”).

La visión de encierro en Tr. XVIII plantea dos significaciones las que revelan la prisión del sujeto poético. La primera, el enclaustramiento del ser en el cuerpo de la madre; y, la segunda, alude el suceso histórico de la rebelión de Túpac Amaru. Ideología que surge en los versos:

por sus cuatro rincones cómo arranca (v. 5)  
las diarias aherrojadas extremidades.

En este punto se ha de referir la dialéctica de lo dentro y de lo de fuera, la que exterioriza la oposición geométrica, se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo. Por un lado, la geometría íntima asocia la realidad física de la celda con la de un cuerpo (Bruce, 2015, p. 34), esto es, el cuerpo de la madre. Entonces surge la idea de retorno al pasado maternal como una forma de protección. Por otro lado, el mundo exterior constituye la realidad inmediata, es decir, el mundo carcelario donde el hombre padece la orfandad.

## 2.4 Poema XLI

La Muerte de rodillas mana su sangre blanca que no es sangre. Se huele a garantía. Pero ya me quiero reír.	1
Murmúrase algo por allí. Callan. Alguien silba valor de lado, y hasta se contaría en par veintitrés costillas que se echan de menos entre sí, a ambos costados; se contaría en par también, toda la fila de trapecios escoltas.	5      10
En tanto, el redoblante policial (otra vez me quiero reír) se desquita y nos tunde a palos,	

15

dale y dale,  
de membrana a membrana  
tas  
con  
tas.

La composición XLI describe dos sentidos de significación: a) el primero, la ausencia o muerte de un recluso revelan la violencia y represión que se vive en las cárceles y, b) el segundo sentido, la tensión anímica del hombre en la prisión. A pesar de la dura realidad, la presencia de elementos como la risa y la evocación a la amada establecen estados de complacencia.

La primera línea de sentido, los reos son retratados a partir de ciertas características anatómicas que revelan la delgadez de los cuerpos. Pensemos en los versos:

veintitrés costillas que se echan de menos (v.8)  
de membrana a membrana (v.16)

Sugieren también el ambiente tenebroso de la prisión. En este orden de ideas se puede citar a Neale-Silva (1975) que refiere: “un cuadro expresionista de presos esqueléticos y potentes carceleros, pero reducidos todos a parte de su anatomía —costillas y músculos trapezoides, respectivamente” (p. 360). Es evidente la descripción anatómica de los encarcelados. Y ello, revela a presos famélicos por la escasez de alimentos o por la desnutrición que padecen en la prisión.

En cambio, los custodios son representados como

trapecios escoltas (v. 11)

Imagen que muestra su robustez anatómica.

Agregando a lo anterior, los detalles de crueldad de los castigos y las torturas da a entender la degradación humana en las cárceles. Ilustremos lo dicho con los versos:

En tanto, el redoblante policial (v. 12)  
 (Otra vez me quiero reír)  
**se desquita y nos tunde a palos.** (Énfasis mío)

En la segunda línea de significación, se explica las escenas de retraimiento que intensifican la angustia y la perturbación del hombre en el mundo carcelario. Sin embargo, dentro de este contexto se configura paralelamente espacios de bienestar.

Ahora veamos los aspectos que establecen los estados de aflicción:

La muerte de rodillas mana (v. 1)

Lo que importa observar es que, “podemos atribuir a la Muerte (...) el sentido de la pérdida de libertad” (Martos y Villanueva, 1989, p. 220). Lo cual es cierto: la cárcel se dispone como un símbolo de Muerte. Recordemos que en Tr. I se asocia el ámbito de la prisión con la idea de muerte. Para ilustrar mejor leamos:

la línea mortal del equilibrio (v.16)

Otro ejemplo ilustrativo se halla en el relato carcelario “muro antártico”: “la tumbal oscuridad del calabozo” imagen que semeja la tumba, es decir, un símbolo de muerte.

Cabe agregar que el ambiente sombrío de la prisión se intensifica con la acción de contar. Leamos los versos:

y hasta se contaría en par (v.7)  
 veintitrés costillas que se echan de menos  
 entre sí, a ambos costados; se contaría  
 en par también, toda la fila

La imagen de las “veintitrés costillas” y la oposición par-impar adquieren un sentido importante porque denotan la idea de lo absurdo. Esta se vincula con la visión de imperfección que Vallejo tiene del mundo.

Cabe agregar otro elemento que configura el ambiente misterioso y amenazador, la risa. Observemos las imágenes de la primera y tercera estrofa:

La Muerte de rodillas mana (v.1)  
 su sangre blanca que no es sangre.  
 Se huele a garantía.  
**Pero ya me quiero reír.** (Énfasis mío)

En tanto, el redoblante policial (v.12)  
**(otra vez me quiero reír)** (Énfasis mío)  
 se desquita y nos tunde a palos,  
 dale y dale,  
 de membrana a membrana  
 tas  
 con  
 tas.

La acción de “reír” configura dos sentidos: expresión natural de hilaridad y la perturbación emocional. En la primera, el reo describe de forma graciosa un suceso policial, así se ridiculiza la imagen de la Muerte. Más aún, “el *estar de rodillas* (verso 1) indica una postura humillante, lo cual, añadido a la idea de desvitalización en vuelta en la *sangre blanca*, nos permite configurar una escena de extremo padecimiento y tortura interior” (Neale-Silva, 1975, p. 359).

Las afirmaciones del crítico nos permiten establecer el segundo contenido de la risa, cuya significación es la expresión ante un acontecimiento funesto. Este hecho podría señalar la ausencia de un preso, idea que surge desde el verso ocho; y, la represión que padecen en las cárceles. Sin embargo, el mundo de la prisión no solo refiere tensión anímica sino crea otra forma de encierro, la que se propone en el recuerdo a la amada. Así el espacio carcelario se transforma y configura estados de complacencia. Es significativo que el “Mundo en que la soledad del hombre lo lleva a recordar a su pareja (*veintitrés costillas que se echan de menos/ entre sí, a ambos costados*)” (Martos y Villanueva, 1989, p. 220). Se ha tomado el

léxico popular peruano que refiere la expresión ‘costilla’ que equivale también a mujer, compañera, pareja (*Ibid*). Es evidente entonces que, la figura femenina establece espacios de bienestar en la temática carcelaria.

Habría que decir también que las “veintitrés costillas” denotan la ausencia de un recluso. Lo que sugiere el presente inmediato, esto es, el mundo de la prisión donde la insuficiencia de alimentos y el castigo injusto conllevan al desequilibrio emocional. El sujeto lírico concibe espacios de complacencia ante la cruel realidad carcelaria. Pensemos en:

su sangre blanca que no es sangre (v.2)

Desde esta imagen explicamos que el color blanco denota la idea de vómito, espuma o babeo blanco brotando de la muerte. La espuma blanca dispone un ambiente de seguridad, propuesta en:

Se huele a garantía (v.3)

Para nuestro análisis seguimos a Bachelard (1965) que sostiene “La blancura de los muros protege, por sí sola, la celda del soñador” teniendo en cuenta las afirmaciones referimos que el simbolismo del color blanco en la temática de cárcel denota sentimientos de satisfacción. El ejemplo más significativo se encuentra en Tr. XVIII:

Ah las cuatro paredes **albicantes** (v.2, énfasis mío)

Alude la blancura de los muros de la celda cuya transformación señala el claustro materno como un lugar de protección.

Finalmente, el plano de la expresión muestra los recursos retóricos de la composición. Así tenemos las imágenes sinestésicas de los versos:

su sangre blanca que no es sangre (v.2)

veintitrés costillas que se echan de menos (v.8)

se desquita y nos tunde a palos, (v. 19)

Detallan escenas tenebrosas del ambiente carcelario. Cabe agregar, la descripción gráfica de los versos finales:

se desquita y nos tunde a palos (v.14)

dale y dale, (v. 20)

de membrana a membrana

tas

con

tas

Repercute los golpes que reciben los reos. Cabe señalar que debemos considerar que la organización de la escritura genera un significado y, en ese sentido, la forma en que dispone los versos lo hace con cierto aire “juguetón”. La disposición de los tres versos constituye una característica de la vanguardia literaria de la época.

En resumen, Tr. XLI propone un tono fugaz de hilaridad que otorga el sentido angustioso y amenazador a la composición. No solo detalla la violencia y la degradación del hombre en la cárcel, sino que a partir de la idea de encierro se conforman espacios de bienestar. Los que surgen desde la figura de la amada. Hay que mencionar además que, el color blanco que asociado con las paredes de la celda sugiere el claustro materno.

## 2.5 Poema L

El cancerbero cuatro veces  
al día maneja su candado, abriéndonos  
cerrándonos los esternones, en guiños  
que entendemos perfectamente. 1

Con los fundillos lelos melancólicos,  
amuchachado de trascendental desaliño,  
parado, es adorable el pobre viejo. 5



Chancea con los presos, hasta el tope  
 los puños en las ingles. Y hasta la mojarrilla  
 les roe algún mendrugo; pero siempre 10  
 cumpliendo su deber.

Por entre los barrotes pone el punto  
 fiscal, inadvertido, izándose en la falangita  
 del meñique, 15  
 a la pista de lo que hablo,  
 lo que como,  
 lo que sueño.  
 Quiere el corvino ya no vayan adentros,  
 y cómo nos duele esto que quiere el cancerbero. 20

Por un sistema de relojería, juega  
 el viejo inminente, pitagórico!  
 a lo ancho de las aortas. Y sólo  
 de tarde en noche, con noche  
 soslaya alguna su excepción de mental. 25  
 Pero, naturalmente,  
 siempre cumplido su deber.

El poema L, a diferencia de Tr. XLI, no solo describe la vida carcelaria, sino que se centra en un personaje, el cancerbero. Y cuyas características físicas y psicológicas se expresan de un modo gracioso y tierno. Para ilustrar mejor leamos los versos:

Con los fundillos lelos melancólicos, (v.5)  
 amuchachado de trascendental desaliño,  
 parado, es adorable el pobre viejo.

En la primera línea de sentido, la figura del celador adquiere una significación particular, en tanto, refiere el vínculo entre el custodio y el recluso. Asociamos el sentimiento de benevolencia con el Síndrome de Estocolmo, cuya acepción señala: “actitud de la persona secuestrada que termina por comprender las razones de sus captores” (DEL, 2017). Por ello, relacionamos este concepto con la representación tierna y graciosa que el sujeto poético hace del custodio. Ilustremos lo dicho:

Chancea con los presos, hasta el tope (v.8)

Quiere el corvino ya no vayan adentro  
 Y como nos duele esto que quiere el cancerbero

El reo se identifica con su captor, en este caso, el cancerbero y lo hace destacando acciones positivas de su función. Por ejemplo, la exactitud matemática en sus quehaceres. En este sentido, Escobar (1973) dice: “la figura del anciano carcerbero sea asociada a la de un viejo filósofo pitagórico, dado que el término de comparación entre ambos es el sistema de relojería o registro que marca el juego rutinario del guardián” (117). Las afirmaciones del crítico resultan apropiadas, pues, así lo refieren los siguientes versos:

Por un sistema de relojería, juega (v. 23)  
 el viejo inminente, pitagórico!

soslaya alguna su excepción de mental.  
 Pero, naturalmente,  
 siempre cumplido su deber.

La otra línea de sentido se establece a partir del espacio real que dispone los objetos y elementos que simbolizan la cárcel: el candado, los barrotes y el guarismo cuatro. Los que intensifican los estados de angustia y orfandad. El ejemplo más significativo es:

El carcerbero **cuatro** veces (v. 1)  
 al día maneja su **candado**

Por entre los **barrotes** pone el punto (v. 13)  
 (Énfasis mío)

Sumado a ello, Neale-Silva (1975) considera que: “asocia Vallejo el sufrimiento interior a dolorosísimas torturas físicas” (p. 367). Ilustremos lo dicho con los versos:

al día maneja su candado, **abriéndonos** (v. 2)  
**cerrándonos** los **esternones**, en guiños  
 a lo ancho de las **aortas** (v. 23)  
 (Énfasis mío)

En este sentido, Enrique Bruce (2014) señala que: “Ciertas partes anatómicas contravienen sus funciones naturales, atestiguando la fisicidad y el dolor” (p. 64). Observamos la relevancia de las partes del cuerpo humano para mostrar el sufrimiento físico del hombre en el confinamiento. Por ejemplo:

las diarias aherrojadas extremidades (v.3)  
(Tr. XVIII)

veintitrés costillas que se echan de menos (v. 8)  
(Tr. XLI)

Cabe agregar, el sufrimiento no solo es físico, sino también espiritual. En el mundo de la prisión se restringe la privacidad y los pensamientos. Así se describe en la tercera estrofa:

Por entre los barrotes pone (v. 13)  
el punto fiscal, inadvertido, izándose en la falangita  
del meñique  
**a la pista de lo que hablo  
de lo que como  
de lo que sueño.**

(Énfasis mío)

De otro lado, los hilos escriturales de Tr. L nos llevan al poemario *España, aparta de mí este cáliz*, en el que se representa testimonios sobre episodios de la gesta de pueblo español. Por ejemplo, en la composición III, la imagen del dedo ha de simbolizar la vida y la justicia.

Solían escribir con su dedo grande en el aire: (v.1)  
Viban los compañeros! Pedro Rojas

lo han matado al pie de su dedo grande (v.11)

y volvió a escribir con su dedo en el aire: (v.48)  
(España, aparta de mí este caliz, III)



espumoso pie contra tres cascos.  
Y le ayudo: Anda, animal!

Se tomaría menos, siempre menos de lo  
que me tocase erogar, 10  
en la celda, en lo líquido.

El compañero de prisión comía el trigo  
de las lomas, con mi propia cuchara,  
cuando, a la mesa de mis padres, niño  
me quedaba dormido masticando. 15

Le soplo al otro:  
Vuelve, sal por la otra esquina;  
apura...aprisa,...apronta!

E inadvertido aduzco, planeo,  
cabe camastro desvencijado, piadoso: 20  
No creas. Aquel médico era un hombre sano.

Ya no reiré cuando mi madre rece  
en infancia y en domingo, a las cuatro  
de la madrugada, por los caminantes,  
encarcelados, 25  
enfermos  
y pobres.

En el redil de niños, ya no le asestaré  
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,  
todavía sangrando, lloraría: El otro sábado 30  
te daré de mi fiambre, pero  
no me pegues!  
Ya no le diré que bueno.

En la celda, en el gas ilimitado  
hasta redondearse en la condensación, 35  
¿quién tropieza por afuera?

En Tr. LVIII el espacio carcelario se configura a partir de tres elementos: la celda; la figura del compañero de la prisión y el alimento. El discurso poético establece los siguientes tópicos: reclusión temporal, el enclaustramiento en el cuerpo de la madre y la imagen del pan como elemento de comunión espiritual. Idea que se proyecta en la ayuda a los encarcelados, a los pobres y enfermos.

La transformación de la celda transita hacia tres fases de la materia: sólido, líquido y gaseoso. En el primer recorrido la celda alcanza el estado sólido. Aquí la imagen de los rincones revela espacios de bienestar. En el segundo, el estado líquido de la materia configura el presente inmediato. Es decir, la realidad objetiva que describe la figura del compañero de prisión, y que junto a la imagen de los alimentos, establecen la idea de solidaridad en la cárcel.

El tránsito final nos conduce a la fase gaseosa donde se establece un periodo de atemporalidad, el que se irrumpe por un suceso de la realidad circundante.

Iniciemos el análisis, en la primera estrofa se hace referencia al estado sólido de la materia al que asociamos con la forma dura y rígida de la celda. Ilustremos lo dicho:

En la celda, en lo sólido, también (v.1)  
se acurrucan los rincones.

La significación de la imagen de los rincones propone la idea de orfandad en el confinamiento. Para ello citamos a Bachelard (1975) que sostiene: “He aquí el punto de partida de nuestras reflexiones: todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad” (p. 182). Es evidente entonces que los rincones de la celda aluden la orfandad del hombre. Este espacio configura el aspecto negativo que adquiere la acción de acurrucarse “porque ese estrechamiento, todo físico sobre sí mismo, tiene ya una marca negativa. En muchos aspectos, el rincón ‘vivido’ se niega la vida, restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo” (*Ibid*). En consecuencia, los rincones de la prisión representan el sufrimiento y el abandono del hombre en el encierro. Sin embargo, la significación de los rincones configura también un espacio de complacencia. Siguiendo a Bachelard (1965): “el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la

inmovilidad” (*Ibid*, p. 183). A partir de la idea de protección proponemos que el reo encuentra en este espacio la similitud con el claustro materno.

Hay que mencionar, además, la imagen de los harapos propone la idea de un cuerpo que se acurruca y cuyo sentido denota el quebrantamiento espiritual. El ejemplo más significativo se presenta en los versos:

Arreglo los desnudos que se ajan, (v. 4)  
se doblan, se harapan.

Hasta aquí, el sujeto lírico no solo describe el espacio carcelario y su correlación con el estado sólido, sino que revela el mundo interior del recluso.

Desde esta primera escala de variaciones, en el estado sólido, se crea otra realidad paralela anterior a la experiencia carcelaria. Esta describe el viaje de retorno al hogar<sup>7</sup>.

Lemos los versos:

Apéome del caballo jadeante, bufando (v. 5)  
líneas de bofetadas y de horizontes;  
espumoso pie contra tres cascos.  
Y le ayudo: Anda, animal!

En la segunda línea de sentido, la celda fluye al estado líquido de la materia. En esta fase aparecen dos elementos: la figura del compañero de prisión y la imagen del alimento, el trigo. Dentro de este contexto surge la noción de solidaridad en el mundo carcelario. Y además la imagen de la comida se asocia a la madre, “es el ser dispensadora del alimento, que es amor. El tema de la madre y del huérfano se vincula así con el no menos importante

---

<sup>7</sup> Cabe agregar que, el caballo es el animal que simboliza el retorno al hogar. Así se refiere en Tr. LXI:  
Esta noche descendo del caballo, (v. 1)  
ante la puerta de la casa, donde  
me despedí con el cantar del gallo.  
Está cerrada y nadie responde.

del pan y del hambre” (Ferrari, 1997, p. 126). En ese mismo sentido, la imagen del alimento en el mundo de la prisión refiere dos representaciones: la primera, el desamparo del hombre en el mundo carcelario y, la segunda, la idea de reclusión temporal en el pasado maternal.

Ilustremos lo dicho:

Ya no reiré cuando mi madre rece (v. 22)  
 en infancia y en domingo, a las cuatro  
 de la madrugada, por los caminantes,  
 encarcelados,  
 enfermos  
 y pobres.

En el redil de niños, ya no le asestaré (v. 28)  
 puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,  
 todavía sangrando, lloraría: El otro sábado  
 te daré de mi fiambre, pero  
 no me pegues!  
 Ya no le diré que bueno.

De otro lado, la noción de solidaridad es una constante en el discurso carcelario. Los hilos escriturales nos conducen a las narraciones carcelarias de *Escalas*. En el relato “alféizar” tenemos la figura del compañero de celda compartiendo el alimento. Demos una idea: “Mi compañero de celda hace levantado temprano y está preparando el té cargado que solemos tomar cada mañana, con el pan duro de un nuevo sol sin esperanza” (Vallejo, 1923, p. 21). Aún más, el pan adquiere un valor trascendental a partir de “la noción religiosa de hostia, elemento sensible de comunión espiritual” (Ferrari 132). El sentido religioso del pan en el espacio carcelario se asocia a la figura del compañero de celda. He aquí un ejemplo:

El compañero de prisión comía el trigo (v.12)

En el mundo carcelario, el alimento es el símbolo de amor con la humanidad.



Continuando con el análisis, en la etapa del estado líquido se establece un recorrido desde la infancia del hombre hacia el presente angustiante en el mudo carcelario. Pensemos en los versos:

Le soplo al otro: (v.16)  
Vuelve, sal por la otra esquina;  
apura...aprisa,...apronta!

Se vive un ambiente de sobresalto que va describiendo el drama del hombre en el encierro. Otro ejemplo ilustrativo es:

E inadvertido aduzco, planeo, (v.19)  
cabe camastro desvencijado, piadoso:  
No creas. Aquel médico era un hombre sano

El presente carcelario denota el deseo de modificar el pasado en función de un aprendizaje en el presente. El sujeto lírico no puede reparar el evento "real", es decir, la orfandad del hombre en el encierro, pero, lo que puede hacer es enmendar el recuerdo de ese evento.

Ya no reiré cuando mi madre rece (v. 22)

En el redil de niños, ya no le asestaré (v. 28)  
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después  
Ya no diré que bueno. (v.33)

La tercera línea de sentido constituye el estado gaseoso del calabozo. Aquí el espacio de reclusión alcanza el nivel cósmico. En otras palabras, la idea de aprisionamiento se proyecta en el modo de entender el mundo y de representarlo. Ilustremos lo dicho:

En la celda en el gas ilimitado v.34

Sumado a ello, la imagen de la redondez denota la idea de perfección. Pensemos en el verso:

hasta redondearse en la condensación (v.35)

Siguiendo a Bachelard (1965):

Una vez más, las imágenes de la redondez absoluta no [sic] ayudan a recogerlos sobre nosotros mismos, a darnos a nosotros mismos una primera constitución, a firmar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia sólo puede ser redonda (p. 293-94).

El valor de la perfección es atribuido a la vida porque se presenta cerrada y protegida. El ser se recoge sobre sí mismo y percibe la existencia a partir de la idea de encierro. La que se proyecta a su mundo interior, esto es, la visión de la vida desde dentro. Lo que sugiere un periodo de atemporalidad donde el hombre está protegido. Sin embargo, este periodo de perfección se desvanece cuando compañero de prisión o el celador tropieza fuera del calabozo. Tomando como ejemplo:

¿quién tropieza por fuera? (v.36)

De este modo, se irrumpe el estado de perfección y se retorna a la realidad angustiante de la cárcel.

En resumen, la interpretación Tr. LVIII se organiza a partir de tres elementos: la celda, el compañero de prisión y el alimento. Existe la correlación con los planos temporales: el presente, el pasado maternal y un intervalo de atemporalidad que establece un tránsito hacia la realidad inmediata. En de este contexto, la celda muta hacia a tres estados de la materia: sólido, líquido y gaseoso. Cada etapa sugiere diversos cosmos donde se establecen estados de complacencia y protección.

La fase sólida describe los rincones del calabozo como espacios de bienestar. En lo líquido aparece la figura del compañero de prisión y la imagen del alimento. Símbolos de

comunidad espiritual. En el presente se imagina una realidad paralela, la que describe el retorno al hogar y, dispone la reclusión temporal como otra característica del encierro.

En el estado gaseoso, la celda está cerrada y protegida como se sugiere en el verso nueve, lo que propone la idea de plenitud. Observamos que estas etapas de variación conforman aspectos positivos que genera el sujeto lírico, a pesar, de las condiciones negativas ya referidas.

Para concluir, en el capítulo II se interpretó los seis poemas de tema carcelario (I, II, XVIII, XLI, L y LVIII), los que están enmarcados en la transformación del espacio carcelario y muestran otras formas de confinamiento. Por ejemplo, en Tr. I se presenta la metáfora del acto de la defecación que refiere el proceso mismo de la escritura, esto es, el alumbramiento de la escritura; asimismo las huellas textuales señalan el espacio de la prisión. En Tr. II tenemos la noción de cárcel de tiempo surge desde la idea de encierro y se evidencia en las imágenes del “Mediodía estancado” y el sonido de la “bomba aburrida” que intensifica la monotonía en el espacio carcelario. Enmarcados en toda esta realidad podemos observar acciones como: “escarbando en vano, día que conjuga”, elementos que repiten la acumulación de tiempo y que se traduce en una existencia que describe la inmovilidad temporal. Noción que acrecienta el sufrimiento y la orfandad del hombre en la prisión.

La visión de encierro en Tr. XVIII plantea dos significaciones las que revelan la prisión del sujeto poético. La primera, el enclaustramiento del ser en el cuerpo de la madre; y, la segunda, alude el suceso histórico de la rebelión de Túpac Amaru. El sentido refiere también, la dialéctica de lo dentro y de lo de fuera la que exterioriza la oposición geométrica, se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo. Por un lado, la geometría íntima asocia la realidad física de la celda con la de un cuerpo, esto es, el cuerpo materno.

En resumen, Tr. XLI propone un tono fugaz de hilaridad que otorga el sentido angustioso y amenazador a la composición. No solo detalla la violencia y la degradación del hombre en la cárcel, sino que a partir de la idea de encierro se conforman espacios de bienestar. Los que surgen desde la figura de la amada. Hay que mencionar además que, el color blanco que asociado con las paredes de la celda sugiere el claustro materno.

Tr. L plantea dos lecturas: la idea del síndrome de Estocolmo que se desarrolla entre el recluso y el custodio, por un lado. Y por otro, los detalles dramáticos de la vida del hombre en la reclusión. Así como el sufrimiento físico, la restricción de la privacidad y los pensamientos. En este contexto, la figura del cancerbero muestra actitudes difíciles de armonizar como el cumplimiento de su deber y el sentido humano hacia los encarcelados. Finalmente, Tr. LVIII se organiza a partir de tres elementos: la celda, el compañero de prisión y el alimento. Existe la correlación con los planos temporales: el presente, el pasado maternal y un intervalo de atemporalidad que establece un tránsito hacia la realidad inmediata.

## CAPÍTULO III

### *Trilce* y la Poética del Encierro

En el capítulo anterior, denominado *Trilce* y los poemas de la cárcel estudiamos seis poemas a partir de las huellas textuales que describen el periodo carcelario del poeta. Aquí la celda refiere dos planos de significación: 1) la orfandad y el dolor en el confinamiento; y 2) la transformación de este espacio para describir entornos de protección y complacencia. En este contexto surge la noción de cárcel de tiempo, enclaustramiento en el cuerpo materno y la representación del acto de la defecación como el alumbramiento de la poética tríllica.

En este capítulo, *Trilce* y la poética del encierro, el propósito central es observar la poética del encierro en otros poemas signados bajo otras temáticas. Y en los cuales se hace evidente la noción de reclusión. Es importante señalar que esta idea se proyecta en la escritura como una forma de reclusión del sentido. Observamos que, el hermetismo lexical establece otra idea de aprisionamiento, es decir, constituye un obstáculo para la comprensión. Quizás no se trate de “aclarar” lo que se dice en *Trilce*, sino en comprender lo que hace este poemario. El lugar en el que coloca al receptor. La complejidad de la escritura tríllica se manifiesta en los diferentes niveles lingüísticos: morfológico, semántico, fonológico, sintáctico y ortográfico. Esta elaboración singular otorga a la palabra una carga afectiva que da cuenta de un modo de comprender el mundo y de representarlo.

### 3.1 Formas del Confinamiento o la Poética del Encierro

Parte de la transformación estética que se vivió en las primeras décadas del siglo pasado se caracterizaron por evitar la comprensión. Así en las composiciones se evidencia con claridad una voluntad por dificultar o encriptar el sentido o, más simplemente, de vaciar cualquier posibilidad de articulación de este. Lo prueban de forma manifiesta las propuestas de las vanguardias históricas o la escritura del *Ulises* (1922) de James Joyce, entre otras obras.

Desde nuestra óptica, la poesía de *Trilce* se caracteriza por la voluntad de dificultar el sentido, por encerrar o encriptar el material poético, volverlo inaccesible al lector; es más, antes que emprender una labor de desciframiento del sentido, se propone que en el segundo poemario de Vallejo prevalece la intención por hacer de las estrategias de ocultamiento (a diversos niveles) la materia a poetizar. En lo que sigue se dará cuenta de estas estrategias.

Es oportuno ahora, revisar el concepto de poética, para ello, citamos a Ducrot y Todorov (1974) que señalan:

El término “poética” tal como nos ha sido transmitido, designa: 1) toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática de la composición, del estilo, etc.) literarias: “la poética de Hugo”; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio. (p. 98)

Efectivamente, la poética señala los recursos que nos permiten entender el sentido e identificar las unidades y las constantes discursivas que elige el poeta para construir el lenguaje. Este presenta vínculos con el contexto y con la selección de los signos que representará su pensamiento. La palabra adquiere autonomía en el discurso y nuevas significaciones, lo cual describe la singularidad del acto de la escritura.

En este sentido, Gilles Deleuze (1996) explica que la escritura, en su faceta ficcional literaria, es un devenir al que no le importa alcanzar una forma, sino encontrar una “zona de vecindad, de indescernibilidad o de indiferenciación”. El devenir se contrapone a la forma, esto es, si pensamos a la escritura desde la forma, solo se alcanza el nivel de las representaciones, que constituyen límites que se imponen a la significación. En cambio, si lo concebimos desde el devenir, se observará la diseminación de los sentidos, acción que marca a las palabras como elementos esenciales que muestran el lenguaje en un movimiento regenerador. Dicho de otro modo, Deleuze observa que el llamado gesto escritural literario nos lleva a la zona de vecindad, este tránsito refiere cómo las palabras terminan marcadas —surcadas— por el encruzamiento de sentidos que su naturaleza estética demanda. Las palabras constituyen las marcas de la indiferenciación en la medida en que no albergan ninguna diferencia de significado privativa y excluyente, todo lo contrario, hibridizan dichas diferencias, entretejiéndolas compulsivamente, de este modo, se adelanta a la compactación cognitiva y sensible del lector (pp. 5-7). Sobre la diseminación de sentidos se asocia con la pluralidad de significaciones que adquieren las palabras en el discurso trícico; pensemos en los vocablos guano, islas y perlas, cuyo sentido en las composiciones I y LXXVII describen el objeto de la creación literaria, el poema. Se observa que los límites referenciales son distintos a la propuesta del poeta. En consecuencia, el lenguaje es en *Trilce* un instrumento de reflexión sobre la escritura misma. El poeta comprueba la imposibilidad de las palabras, ante ello, re-elabora la escritura, la que representa una forma particular de entender el mundo. Vallejo se atreve a salir de los límites de la significación para crear un espacio poético singular que encierra el sentido.

Por su parte, Derrida señala que la performatividad de la escritura poética se debiera entender como el proceso de desmitificación, esto es, no pensarla como un medio lingüístico

de representación de contenidos articulados que tiene por función la significación líneal que ofrecen las palabras (1994, p. 353). Lo que denominaría “abrir” conceptualmente la escritura; para ello recurre a los conceptos de enunciado constatativo y enunciado performativo, tomados de la teoría de los actos del habla de Austin (1962). Así un enunciado constatativo se limita a describir los hechos, el estado de cosas, y tales descripciones están expuestas a criterios de verdad y falsedad debido a su condición de corroborables. Por ejemplo, la silla está sucia. Por el contrario, un enunciado performativo va más allá de la función fática y se muestra como las palabras ejecutan el acto de decir y hacer.

El enunciado performativo podría describirse como la reflexión del poeta sobre el acto de la escritura, en este contexto se observa un primer plano, denominado plano de la operatividad en sí misma y por sí misma del lenguaje. Aquí la escritura en el poema refiere el acto generador del lenguaje. Este proceso permite el despliegue performativo del lenguaje, esto es, la sensación de una significación de simultaneidad y expectativa la que genera conflicto en nuestras construcciones simbólicas desde una no-posición, no-control o una no-aprehensión del sentido. Lo que evidentemente se constituye en una forma subversiva de construir la significación. Así, el efecto de un no-lugar en el espacio surge desde la idea de espacio o zona de la re-elaboración del lenguaje. Todo ello se produce a partir del acto de la escritura poética que se desdobra a partir de la performance. Más aún, la sensación de no-poseer y no-disponer el sentido que las palabras contienen en sus formas, esto refiere la experiencia de significación deconstructiva que reconfigura una escritura signado por la opacidad que hace difícil la lectura, mas no imposible.

Siguiendo a Eagleton (2010) se explica que el poema es un encuentro de dos tipos de performance: la performance de los contenidos y la performance de las formas las que generan el significado (*cf.*, p. 81-3). Es el poema la compactación de dos dimensiones



fricciones. La que determina la singularización del lenguaje como resultado de la performatividad poética en la que el lírico es un “materialista del lenguaje” (*cf.*, p. 59)

Para Paul Valéry (1999) “revalorar la poética no como un alicante de reglas formales fijas en la cual se determinaba cómo se debía hacer arte. Sino en pensarlo como un hacer”. Por ello, estudiaremos la forma de hacer para desentrañar mejor el significado de *Trilce* desde la idea de cárcel.

Por otro lado, Roland Barthes dice que el lenguaje es aquella experiencia que socializa al hombre, resguardándolo en una colectividad donde las palabras aseguran las comunicaciones que emprende, y que al mismo tiempo estas existen como dimensión abstracta, y lo denominará “círculo abstracto de verdades” que se construye como una circunstancia, podríamos decir, cotidiana. Asimismo, señala que la escritura provoca la reingeniería de lenguaje, es decir, una forma de hacer a partir de la función esencial del mismo, distanciándose del contexto y de los agentes involucrados. (2006, p. 17) Un ejemplo significativo, es la escritura tríllica. Vallejo reelaboro el lenguaje para dar cuenta a cabalidad de su manera de entender y sentir el mundo.

Sumado a ello, Barthes considera que la escritura es el acto que establece la incursión del sujeto creador en la historia. Cabe precisar que esta escritura se dispone en la acción mediadora entre el lenguaje y el estilo del sujeto escribiente. Y considera que el estilo se constituye como la “dimensión vertical y solitaria” del pensamiento y de la subjetividad profunda y “secreta” que finalmente al exponer esta forma singular de expresión sea pensado como un ente subversivo del lenguaje (*Id.* p. 21). Entonces, el acto de la escritura describe una operación destructiva que presenta dos procesos. El primero, donde interviene la sistematicidad del lenguaje, y muestra, por entre sus fracturas, otra realidad expresiva cuya

radicalidad se basa en revelar la ininteligibilidad como una materialización demandante de sentido; y el segundo provoca en consecuencia, una remoción social en el agente receptor.

Hemos realizado la división metodológica que nos permite el estudio temático de los poemas tríclicos desde la noción de encierro. Dentro de este marco ha de considerarse, la experiencia carcelaria del sujeto escribiente. La que se refleja en las diversas dimensiones de la existencia humana. Por ello el confinamiento describe dos sentidos: a) aspectos negativos que determinan estados disfóricos y b) aspectos positivos que configuran estados eufóricos. Ahora iniciemos el estudio.

### 3.2 El Tema de la Cárcel

Los poemas de prisión que refieren la experiencia carcelaria del poeta son seis: I, II, XVIII, XLI, L y LVIII. Además, existen dos poemas: XX y XXII que revelan los vasos comunicantes con los textos carcelarios. Leamos el poema:

#### XX

Al ras de batiente nata blindada de piedra ideal. Pues apenas a cerco el 1 al 1 para no caer.	1
---	---

Ese hombre mostachoso. Sol, herrada su única rueda, quinta y perfecta, y desde ella para arriba. Bulla de botones de bragueta, libres,	5
--	---

bulla que aprende A vertical subordinada. El desagüe jurídico. La chirota grata	10
--	----

Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro.

Y he aquí se me cae la baba, soy  
una bella persona, cuando  
el hombre guillermosecundario

puja y suda felicidad 15  
 a choros, al dar lustre al calzado  
 de su pequeña de tres años.

Engállase el barbado y frota un lado.  
 La niña en tanto pónese el índice  
 en lengua que empieza a deletrear 20  
 los enredos de enredos de los enredos,  
 y unta el otro zapato, a escondidas,  
 con un poquito de saliba y tierra,  
   pero con un poquito,  
   no má-  
   .s.

El eje temático del poema describe un personaje del mundo de la prisión, guillermosecundario, a quien podríamos designar como el compañero de celda. En torno a él surgen dos tópicos: el sistema judicial y el tema del hijo. Cabe hacer notar que Tr. XX presenta la figura del hijo a diferencia de los otros textos de prisión. Teniendo en cuenta los elementos señalados, nuestro estudio tendrá como objeto principal mostrar que Tr. XX refiere la experiencia carcelaria del poeta.

Al respecto, los críticos Martos y Villanueva (1989) tienen una lectura diferente de Tr. XX, la que señala: “la figura central es el hijo, representado como dijimos por la piedra ideal de la primera estrofa y la niña que aparece en la última. En ambos casos el poeta resalta la actitud protectora del padre hacia el hijo” (p. 132). Compartimos las afirmaciones; no obstante, creemos que la figura principal es guillermosecundario, como lo señala también André Coyné (1968) que sostiene

su compañero de celda, “hombre mostachoso” ocupado en mear para convertirse después en “hombre guillermosecundario”—contemporáneo del bigotudo kaiser [sic] cuyas fotos llenaron los periódicos de la primera guerra mundial— y quien al recibir la visita de su “pequeña de tres años”, conmovido y sin saber muy bien qué hacer, se pone a lustrarle uno de los zapatos, mientras la niña, también desorientada, unta el otro también a escondidas. (194)

De otro lado, la significación del poema realiza un tránsito entre el interior representado en los versos:

Al ras de batiente nata blindada (v.1)  
de piedra ideal. Pues apenas

Y el exterior en el verso 19: La niña en tanto pónese el índice. Para nuestro estudio señalamos que:

Según la semiótica tensiva, este recorrido tendría que plantearse en lo que se denominan “estado de las cosas”, es decir, en el plano de la expresión. Mientras que el plano del contenido o el de los “estado de ánimo” [...]. La correlación entre ambos niveles es posible, como sostiene esta semiótica fenomenológica, a partir de una dimensión sensible: la llamada interfaz *propioceptiva*.

Por consiguiente, desde la llamada “toma de posición” del cuerpo propio, instancia que articula el plano de la expresión con el plano del contenido (Mondoñedo, 2009, p. 32).

En efecto, el discurso poético presentaría un tránsito que va desde lo disfórico a lo eufórico, esto es, del sufrimiento a la felicidad.

Observemos ahora la significación en el plano de la expresión:

En primer lugar, destaca la piedra como representación de hijo y, la idea de protección que surge a partir del verso uno. “Al ras de nata batiente nata blindada”, sostenemos este concepto por el significado de “nata” como una sustancia o capa que cubre y “blindada” que protege exteriormente (DLE, 2017) igual significado le otorga la Real Academia en 1925; así se evidencia en el estudio de *Las Palabras de Trilce* (1989), de Martos y Villanueva. En efecto, el anhelo de protección aparece en la idea de nata que se ve reforzado por la búsqueda de la figura materna la que se propone en el verso:

acerco el 1 al 1 para no caer. (v.3)

Así, la imagen del guarismo “uno” sugiere el guarismo “dos”, el que constituye la dualidad, hombre- mujer o madre-hijo, en este caso, evoca la figura de la madre como símbolo de redención.

En segundo lugar, el personaje del hombre mostachoso se asociado con la imagen del sol y la rueda, en un espacio y tiempo determinado: las cinco de la tarde. En este ambiente se exterioriza un estado de tranquilidad que se contrasta con la imagen de ver “al hombre miccionar” (Martos y Villanueva, 1989, p. 132). Asimismo, la distribución de los versos siete, ocho, nueve contribuye a la representación de: “La posición separada de ‘libres’ subraya irónicamente la acción de desabrocharse la bragueta y, en tal contexto, la A viene a pintar la actitud del hombre listo para orinar con las piernas ligeramente abiertas” (André Coyné, p. 195).

Bulla de botones de bragueta, (v. 7)  
libres  
bulla que reprende A vertical subordinada.

Sumado a ello:

El desagüe jurídico. La chirota grata (v.10)

Nos detenemos en la expresión “chirota” para referir el significado

marimacho, mujer desenvuelta, persona traviesa, juguetona, hemos vinculado estas acepciones con la idea de falso, embustero; razón por la cual hablamos de un sistema o proceso judicial injusto, enredado como lo sugiere el hablante poético desde su experiencia de recluso (Martos y Villanueva, p. 131).

De otro lado, en el plano de la expresión, la distribución arbitraria de los versos finales muestra la característica vanguardista de la época.

pero con un poquito, (v.24)

no má-  
.s.

Hasta aquí, la disposición de los versos da cuenta de un mundo exterior hostil que se evidencia en el estado disfórico el que se exterioriza en la queja del hombre:

Más sufro. Allende sufro. Aquende sufro. (v.11)

En tercer lugar, el hombre guillermosecundario, el compañero de calabozo recibe la visita de su hija, una niña de tres años. Ellos configuran el espacio interior cálido. Así sus acciones y su emotividad corresponden con el universo subjetivo. Leamos los versos que sustentan esta idea:

Y he aquí se me cae la baba, soy (v.12)  
una bella persona, cuando  
el hombre guillermosecundario  
puja y suda felicidad  
a chorros, al dar lustre al calzado  
de su pequeña de tres años

Engállase el barbado y frota un lado.  
La niña en tanto pónese el índice  
en la lengua que empieza a deletrear  
los enredos de enredos de los enredos,  
y unta el otro zapato a escondidas,  
con un poquito de saliva y tierra,

En relación con el plano del contenido podemos decir que los objetos, estados y transformaciones son propias del espacio interior y expresan un estado de ánimo de bienestar y placer, esto es, el estado eufórico. En oposición al plano del contenido tenemos el plano de la expresión o espacio exterior donde los estados de ánimo serían disfóricos, contrarios a la felicidad del hombre mostachoso y su niña.

A continuación, leamos el esquema de la representación del poema.

Tabla 4

*Significación del poema XX*

EXPRESIÓN: Estados de cosas:	
Espacio exterior: “batiente nata blindada” piedra hombre “bulla que reprende A vertical subordinada” “desagüe jurídico” mas sufro niña	Espacio interior: protección hijo mujer-madre  sistema judicial injusto dolor felicidad/ complacencia
PROIOCEPTIVIDAD: Interfaz sensible – inteligible (semántico)	
/hijo/ /hombre/ /dolor/ /desagüe jurídico/ /reclusión/ /niña/	/madre/ /mujer/ /felicidad/ /liberación/ /alegría/
CONTENIDO: Estado de ánimos	
Disfórico [ansia] [sufrimiento]	→ Eufórico [protección] [felicidad]

Fuente: Elaboración propia (2017)

Ahora analicemos la composición:

XXII

Es posible me persigan hasta cuatro 1  
magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro.  
¡Cuatro humanidades justas juntas!  
Don Juan Jacobo está en hacerlo,  
y las burlas le tiran de su soledad, 5  
como a un tonto. Bien hecho.

Farol roto, el día induce a darle algo,  
y pende  
a modo de asterisco que se mendiga  
a sí propio quizás qué enmendaturas. 10

Ahora que chirapa tan bonito  
en esta paz de una sola línea  
aquí me tienes,  
aquí me tienes, de quien yo penda  
para que sacies mis esquinas. 15  
Y si, éstas colmadas,  
te derramas de mayor bondad,  
sacaré de donde no haya,

forjaré de locura otros posillos  
 insaciables ganas 20  
 de nivel y de amor

Si pues siempre salimos al encuentro  
 de cuanto entra por un lado,  
 ahora, chirapado eterno y todo,  
 heme, de quien yo penda, 25  
 estoy de filo todavía. Heme!

El discurso poético presenta dos planos de significación: el primero, la persecución y el proceso judicial que constituyen los sucesos que anteceden el periodo carcelario. Y, el segundo, la figura de la amada como otra forma de confinamiento. Dichos elementos establecen la noción de encierro la que configura dos espacios: el de la prisión y, el otro, el claustro materno que se representa en el cuerpo femenino de la amada.

Iniciemos el estudio a partir de la idea de persecución. Para desarrollar este punto referimos que Tr. XXII

no se sitúa propiamente en el momento de la cárcel, sino en el momento vecino del proceso, pero con idéntica insistencia en el cuatro, 'Es posible me persigan hasta *cuatro* / magistrados vuelto', insistencia subrayada por la ironía de toda alusión a nuestra pseudo justicia humana: '*Cuatro* humanidades *justas juntas!*' (Coyné, 1969, p. 222).

Consideramos acertada la afirmación del crítico. Es evidente que Vallejo hace una reflexión sobre su condición de perseguido por la justicia. Dentro de este marco ha de considerarse que la significación del poema XXII establece un recorrido desde el espacio exterior. Ilustremos lo dicho:

Es posible me persigan hasta las cuatro, (v.1)  
 magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro.

Y el tránsito hacia el interior en v.14 "aquí me tienes, de quien yo penda".



El recorrido que se plantea existe desde el denominado “estado de las cosas”, en el plano del exterior. A la vez en el plano del contenido o el de los “estado de ánimo”, se produce el tránsito desde lo “disfórico” hacia lo eufórico. La reciprocidad entre ambos niveles, es posible, a partir de la semiótica fenomenológica, y la llamada interfaz propioceptiva. (Mondoñedo, 2009, p. 33).

Por consiguiente, desde la llamada “toma de posición” del cuerpo propio, ámbito que relaciona el plano de la expresión con el plano del contenido, la significación se produce de la siguiente manera:

En el plano de la expresión, destaca la persecución de los “magistrados vuelto”

Ese vuelto parece referirse al propio poeta y lo interpretamos como de regreso. El pedro del verso 2 es con toda seguridad la referencia al apóstol del mismo nombre, [...] Pedro fue el discípulo que negó a Cristo tres veces; así juzgarán estos magistrados a Vallejo; como alguien que no dice la verdad. (Martos y Villanueva, 1989, p. 140)

Neale-Silva (1975) observa en esta expresión un aspecto negativo.<sup>8</sup>

Por otra parte, aparece el matiz irónico ante la seudojusticia del proceso judicial. Así lo sugiere en:

¡Cuatro humanidades justas juntas! (v.3)

Enmarcados por todos estos elementos que pertenecen al espacio exterior, debemos destacar la referencia a Juan Jacobo Rouseeau: “herido en la propia esencia de su pensamiento por la injusticia y el proceder de los hombres, injusticia que es una burla a sus teorías” (Martos y Villanueva, p.140). Afirmaciones que se asocian con la imagen del asterisco, signo ortográfico que se utiliza como una llamada de nota (DLE, 2017); y

---

<sup>8</sup>Sobre el sentido adverso de: “La expresión vuelto(s), o sea ‘de espaldas a algo’, implica una noción negativa: Un árbol de espaldas sólo crece en los lugares, donde nunca nació ni murió nadie (PH 233)” (Neale-Silva, p. 60).

enmendaduras entendidas como borrón, corrección que se hacen en los documentos, en este caso documentos legales que señalan el proceso judicial. Pensemos en los versos:

a modo de asterisco que se mendiga (v.9)  
a sí propio qué enmendaduras.

Las imágenes del asterisco y la enmendadura señalan el proceso judicial que asociamos con los vocablos “punto fiscal” del poema L, de tema carcelario. Cabe hacer notar que la referencia a los signos ortográficos denota la injusticia del proceso judicial que afrontó el poeta. Ilustremos lo dicho:

Por entre los barrotes pone **el punto** (v.12)  
**fiscal**, *inadvertido*, izándose en la falangita  
(Tr. L, énfasis mío)

Otro objeto que destaca, en el espacio exterior, es el farol cuyo sentido revela la figura del perseguido. La libertad de este depende de la sentencia de los jueces:

Farol roto, el día induce a darle algo, (v.7)  
y pende

Hasta este punto hemos descrito los objetos y las acciones del espacio exterior que organizan el plano de la expresión. Dentro de este ámbito los estados de ánimo son disfóricos, es decir, se refleja emociones adversas. En esta instancia el tránsito de la interfaz propioceptiva, se desplaza al interior, esto es, el plano del contenido.

En relación con el plano del contenido, destaca la figura femenina de la amada dentro del paisaje andino:

Ahora que chirapa tan bonito (v.11)  
en esta paz de esta sola línea,

La chirapa o lluvia con sol lo lleva a recordar la tranquilidad del hogar. Aquí surge la imagen de la madre que parece confundirse con la amada. Leamos el verso:

aquí me tienes, de quien yo penda, (v.14)

De otro lado, recordemos que las esquinas: “en términos de espacio, refieren experiencias de fuera y de dentro” (Bachelard, 1965, p. 185). Entendemos que este espacio es dual, puesto que refiere el mundo exterior (la realidad circundante del hablante lírico) y el mundo interior o emotivo donde la figura femenina (madre- amada) está presente como símbolo de bienestar.

para que sacies mis esquinas. (v.15)  
 Y si, éstas colmadas,  
 te derramas de mayor bondad,  
 sacaré de donde no haya,  
 forjaré de locura otros posillos  
 insaciables ganas  
 de nivel y de amor

Por consiguiente, el ser encerrado en un espacio de bondad y de alegría configura el cuerpo femenino de la madre, símbolo de amor espiritual. Así lo propone:

Ahora, chirapado eterno y todo (v.24)

La imagen representa la lluvia y el sol elementos que se asocian con la dicha y el bienestar que le brinda el cuerpo materno. Por ello, esta forma de confinamiento constituye el refugio ante la adversidad que padece el hombre en la cárcel. Estas imágenes configuran el espacio exterior

Si pues siempre salimos al encuentro (v.22)  
 de cuanto entra por un lado,  
 ahora, chirapado eterno y todo,  
 heme de quien yo penda  
 estoy de filo todavía. Heme!

Cabe señalar que, la lectura interpoemática de *Trilce*, asocia la figura femenina (madre-amada) de la composición XXII con la imagen de la reclusión del poema XVIII. La madre configura el entorno de redención.

Amorosa llavera de innumerables llaves (v.7)  
 Si estuvieras aquí, si vieras hasta  
 qué hora son cuatro estas paredes.  
 Contra ellos seríamos contigo, los dos,  
 Más que nunca. Y ni llorarás,  
 di, libertadora  
 (Tr. XVIII)

En este sentido podemos indicar que, los elementos, estados y transformaciones dentro del espacio interior expresan un conjunto de estados de ánimo que se instalan en el espacio de protección o complacencia, por lo tanto, los señalamos como estado eufórico.

Por oposición, los estados de ánimo del espacio exterior son evidentemente, disfóricos, es decir, todo, lo contrario del bienestar y la alegría. En tal sentido, el espacio exterior está representado en la inquietud, aflicción y la mortificación. Como lo sugieren los versos:

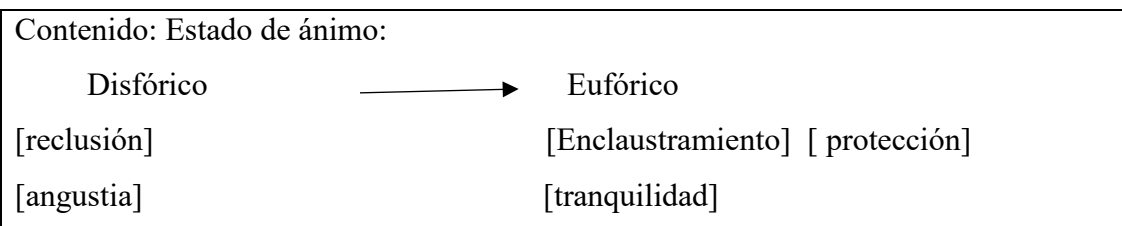
Es posible me persigan hasta cuatro (v.1)  
 magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro.

Presentamos el esquema de los niveles de sentido.

Tabla 5

*Significación de Tr. XXII*

Expresión: Estado de cosas:	
Espacio exterior:	Espacio interior:
“magistrados vueltos. Es posible me juzguen pedro”	“Cuatro humanidades justas juntas!” reclusión
Farol roto	injusticia chirapa mujer (madre-amada)
Asterisco / enmendadura	
PROPIOCEPTIVIDAD: Interfaz sensible - inteligible (semántico)	
/“persiguido/ /aflicción/	/refugio/ /paz/



Fuente: Elaboración propia. (2017).

### 3.3 El tema del hogar

El tema del hogar en la poesía trílrica se vincula a la evocación de la niñez. El ejemplo más significativo está en Tr. XXIII:

pura yema infantil innumerables, madre (v.2)

Y el amor de la madre, los hermanos y el padre se presenta en Tr.:

cuando, a la mesa de mis padres, niño (v. 14), (Tr. LVIII).

Por ello, la evocación del hogar, la niñez y el mundo andino describen un ambiente de gozo y protección donde el ser se recluye. Neale-Silva (1975) sostiene que: “La rememoración de la niñez fue para Vallejo una puerta de escape, un reingreso en la edad feliz” (p. 323). Efectivamente, la niñez fue para el poeta un universo de felicidad que se proyecta en el presente inmediato y en el futuro. El recuerdo de la niñez es otra forma de bienestar que surge en la idea de cárcel de tiempo, esto es, el confinamiento en el pasado.

A continuación, leamos la composición que describe otra forma de encierro

### III

Las personas mayores  
¿a qué hora volverán?  
Da las seis el ciego Santiago,

1

y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría. 5

Aguedita, Nativa, Miguel,  
cuidado con ir por ahí, por donde  
acaban de pasar gangueando sus memorias  
dobladoras penas,  
hacia el silencioso corral, y por donde 10  
las gallinas que están acostadas todavía,  
se han espantado tanto.  
Mejor estemos aquí no más.  
Madre dijo que no demoraría.

Ya no tengamos pena. Vamos viendo 15  
los barcos ¡el mío es más bonito de todos!  
con los cuales jugamos todo el santo día,  
sin pelearnos como debe ser:  
han quedado en el pozo de agua, listos  
fletados de dulces para mañana. 20

Aguardemos así, obedientes y sin más  
remedio, la vuelta el desagravio  
de los mayores siempre delanteros  
dejándonos en casa a los pequeños,  
como si también nosotros 25  
no pudiésemos partir.

Aguedita, Nativa, Miguel?  
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad  
No me vayan haber dejado solo,  
y el único recluso sea yo. 30

En principio, revisemos los comentarios de la crítica sobre la composición:

*Trilce 3*, es un poema de niñez, escrito por un adulto entre tantos recuerdos de sus primeros años, escoge o inventa (lo mismo da) uno que esté acordado con su actual abandono [...] el texto no evoca un pasado objetivamente abolido, lo revive o, mejor dicho, lo sigue viviendo, el hombre al cual no engañan las falsas respuestas lógicas sigue siendo niño. (Coyné, 1968, p. 146).

Por su parte Neale-Silva (1975) dice: “Tr. III, poema en que el lírico se transfigura y retorna a la edad de la inocencia” (538).

Martos y Villanueva (1989) sostienen

lo que aquí predominará será la imagen de un mundo idealizado en el pasado, donde lo familiar servirá como receptáculo protector de la orfandad de cada uno de sus miembros que conforman el “clan”.

En Trilce III ni siquiera la idealización del pasado sirve para contrarrestar la situación de abandono que el poeta trae desde lejos, desde ese ‘paraíso’ perdido que se ha ponderado (pp. 56-57).

En el marco de las observaciones anteriores, podemos referir que las lecturas de la composición coinciden con la noción de un pasado idealizado donde el sujeto escribiente transfigura el plano temporal del presente para protegerse del mundo exterior.

Más aún, planteamos que Tr. III se organiza a partir de dos contextos: el primero, el niño y sus juegos infantiles que refieren el mundo andino; y el segundo, la orfandad del hombre en el confinamiento. Estos se correlacionan a través de la figura materna.

Explicemos las unidades que configuran la idea de encierro: El sujeto escribiente transforma la realidad y desde un estado de regresión ha vuelto a ser un niño temeroso por la ausencia de “Las personas mayores”. Así se inicia el recorrido en el pasado infantil que describe el paisaje andino de la sierra peruana:

hacia el silencioso corral, y por donde (v.10)  
 las gallinas que se están acostando todavía  
 se han espantado tanto  
 han quedado en el pozo de agua, listos, (v. 19)

En este universo están presentes los juegos infantiles con los hermanos:

Aguedita, Nativa, Miguel (v.6)  
 Ya no tengamos pena. Vamos viendo (v.15)  
 los barcos ¡el mío es más bonito de todos!  
 con los cuales jugamos todo el santo día  
 sin pelearnos, como debe ser:  
 han quedado en el pozo de agua, listos,  
 fleteados de dulces para mañana.

Aparte de ello, la figura de la madre surge como la unidad que articula dos periodos, la niñez y la adultez del sujeto escribiente, periodo en los que padece el abandono. En la

infancia, el niño siente la angustia ante la ausencia materna y la de las “personas mayores”; en la edad adulta el hombre es un huérfano en el mundo al que descubre como una gran prisión.

Madre dijo que no demoraría. (v.5)  
Madre dijo que no demoraría. (v.14)

Cabe hacer notar, el hombre que ha partido del hogar vuelve a experimentar la incertidumbre y el abandono:

dejándonos en casa a los pequeños, (v.24)  
como si también nosotros  
no pudiésemos partir.

Otro punto es la ruptura del tiempo que sugiere la fragmentación del ser en las dimensiones temporales del pasado infantil y el presente. En estos espacios de tiempo surge un elemento negativo, la oscuridad cuyo sentido refiere la imperfección de la existencia humana. Pensemos en:

y ya está muy oscuro (v. 4)  
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad (v.28)

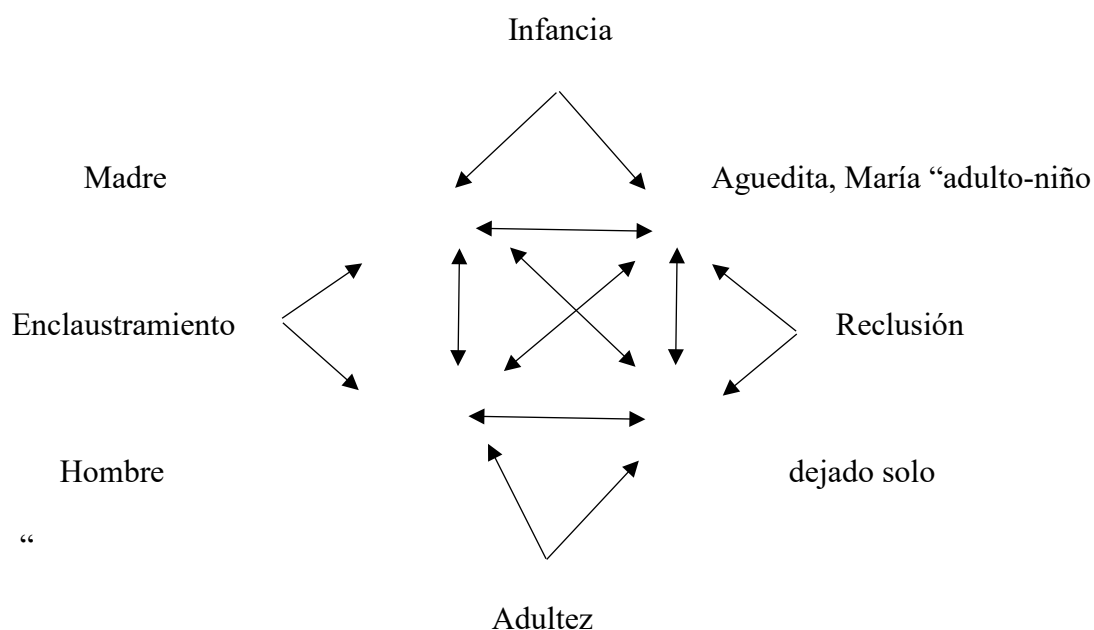
En la dimensión temporal del pasado se exterioriza el desasosiego del niño por la ausencia de la madre. Los periodos de tiempo, pasado y presente, describen dos formas de confinamiento: a) el enclaustramiento del hombre en la niñez; y b) la reclusión del poeta en la cárcel. Ilustremos lo dicho:

No me vayan haber dejado solo, (v.29)  
y el único recluso sea yo.

Para resumir, presentamos el esquema del cuadrado semiótico que permitirá disponer una organización de la axiología explícita de todo el discurso de Tr. III.

Figura 1. Representación de la idea de cárcel en el cuadrado semiótico del poema III.





Fuente: Elaboración propia (2017).

La figura 1 explica, a partir del cuadrado semiótico, las formas de reclusión en la composición III, las que se construyen desde el presente inmediato y el pasado.

El recorrido que realiza la significación del texto poético es no canónico, lo que quiere decir que, se transita a partir del sentimiento de angustia por la ausencia de la madre y de las personas mayores, esto es, desde un estado emotivo disfórico hacia la orfandad del hombre en la celda.

y el único recluso sea yo. (v.30)

Significa entonces que el esquema propone elementos que configuran la infancia: la “Madre” y los hermanos, “Nativa, Aguedita, Miguel”, como nivel de pertinencia y campo representativo de la totalidad de su significación.

Así, los contradictorios de “Madre” y “Aguedita, Nativa, Miguel, y ‘adulto-niño”, estas denominaciones se encuentran formando parte de los versos de la composición. Por lo tanto, “no-madre” logra ser figurativizado como “adulto-niño”, mientras que no-Aguedita, Nativa y el sujeto escribiente (niño-adulto), puede ser nombrado por “dejado solo” (postula la ausencia de la madre). Proponemos esta significación porque, por un lado, “adulto” cumple con el requisito de “contradecir” a la presencia de madre. Por su parte, “...único recluso sea yo” es el contradictorio de “Aguedita, Nativa y Miguel,”, pues, este verso configura recuerdos de protección. Por ello, encierra la presencia de la madre y su latencia hace que “adulto” sea complementario de madre, que tiende hacia ella a través del recuerdo de la infancia.

Luego se logra suponer que tanto la “madre” como “hombre” son elementos que configuran los polos extremos del recorrido que se realiza en el plano simbólico del poema. El movimiento que describe la composición se realiza desde el interior (plano simbólico) hacia el exterior: “...el último recluso sea yo”. Este tránsito reconoce, por un lado, el plano simbólico de la composición que construye desde la imagen de la madre y los juegos infantiles el universo interior; y, por el otro, el espacio exterior que se sitúa en el presente inmediato, el mundo carcelario.

En el poema la “Madre”, “Aguedita, Nativa, Miguel” y el poeta (adulto-niño) disponen el espacio interior en el que se revive el pasado. En este contexto, proponemos que el concepto que engloba a estos opuestos es la “infancia”. Así, “infancia” es el enunciado general que establece la clase en la que se hallan incluidos los opuestos contrarios de la “Madre” y “Aguedita, Nativa, Miguel y el sujeto escribiente (adulto-niño)”. Por otro lado, el ámbito exclusivo de “dejado solo” y “hombre”, es el espacio donde se hace posible la vida

adulta. En este entorno el hombre huérfano revive el pasado infantil. Entonces, establecemos como término de jerarquía superior y que los incluye a “Adultez”.

En este punto, obtenemos la relación entre uno de los contrarios y complementario (tenemos así, Madre y no-Aguedita y el ‘adulto-niño’) puede también ser incluido dentro de una clase general. Asimismo, el par implicado, “madre” y “hombre”, cabe aclarar que este último representa al sujeto escribiente, esto es, el adulto niño. Y pueden constituir la clase general de “Encierro”, mientras que la complementariedad contraria: “Aguedita, Nativa, Miguel, el “adulto-niño” y “dejado solo” comprenden el término de confinamiento. El enunciado señala, en el espacio exterior, el periodo carcelario de Vallejo.

Ahora bien, estudiemos el tópico de confinamiento en el mundo familiar y en la evocación a la madre:

### XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido                    1  
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,  
ni padre, que en facundo ofertorio  
de los choclos, pregunte para su tardanza  
de imagen, por los broches mayores del sonido        5

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba servir  
de tales platos distantes esas cosas,  
cuando habráse quebrado el propio hogar,  
cuando no asoma ni madre a los labios.  
Cómo iba yo a almorzar nonada.                                10

A la mesa de un buen amigo he almorzado  
con su padre recién llegado del mundo,  
con sus canas tías que hablan  
en tordillo retinte de porcelana,  
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;                15  
y con cubiertos francos de alegres tiroreros,  
porque estánse en su casa. Así, qué gracia!  
y me han dolido los cuchillos  
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de esas mesas así, en que se prueba  
 amor ajeno en vez del propio amor,                   20  
 torna tierra de bocado que no brinda la  
   MADRE,  
 hace golpe la dura deglución; el dulce,  
 hiel; aceite funéreo, el café.

                  Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,           25  
 y el sírvete materno no sale de la  
 tumba,  
 la cocina a oscuras, la miseria de amor.

El poema tiene como característica principal, el uso de una lengua coloquial: “proyecta el bagaje coloquial (...) a un mundo de espiritualidad. El coloquialismo queda transformado así en material anímico” (Neale-Silva, 1975, p. 533). Afirmaciones con las cuales coincidimos porque las palabras refieren dos universos paralelos. Por un lado, el mundo real e imperfecto y, por otro, el subjetivo que configura desde la añoranza al ambiente familiar el mundo de espiritualidad.<sup>9</sup>

                  cuando habráse quebrado el propio hogar (v. 8)  
 cuando no asoma ni madre los labios.

Para nuestro estudio organizamos la significación de Tr. XXVIII en dos zonas temporales: el presente y el pasado. Estos refieren el mundo exterior situado en el presente inmediato, y el mundo interior establecido en el pasado. Ambos universos se fusionan y coexisten. Analicemos la propuesta:

**Mundo exterior.** La realidad inmediata describe la ausencia de los padres. Ilustremos lo dicho:

                  He almorzado solo ahora, y no he tenido (v.1)  
 madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,

---

<sup>9</sup> Presumimos que Trilce XXVIII resulta de la anécdota en la casa de las tías de su amigo Espejo Azturizaga. Lugar donde almorzaba diariamente y uno de aquellos días César llegó bastante tarde y se le sirvió a él solo. “He almorzado solo ahora y no he tenido madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua” (Espejo, 1960, p. 107). Vallejo refleja en la composición la emotividad que produce en él la evocación del hogar.

ni padre que, en el facundo ofertorio

Sumado a ello, las imágenes de “platos distantes” y “almorzar nonada”, no solo refieren la idea de hambre, sino que configuran un estado disfórico. Leamos los versos:

de tales **platos distantes** esas cosas (v.7)  
 Cómo iba **almorzar nonada**. (v.10, énfasis mío)

Ahora se comprende por qué la representación de la oscuridad en el poema; denota aspectos negativos que sugieren la orfandad del hombre en la edad adulta. Pensemos en

la **cocina a oscuras, miseria de amor** (v.29, énfasis mío)

Aquí los objetos y estados se organizan en el presente inmediato.

**Mundo interior.** El universo interior se sitúa en la dimensión del pasado, aquí el hablante lírico a través de los objetos del espacio exterior revive el bienestar del ambiente familiar. Este lugar establece estados eufóricos, los que se establecen desde la imagen de los alimentos:

ni padre, en el facundo ofertorio, (v.3)  
 de los choclos, pregunte para su tardanza

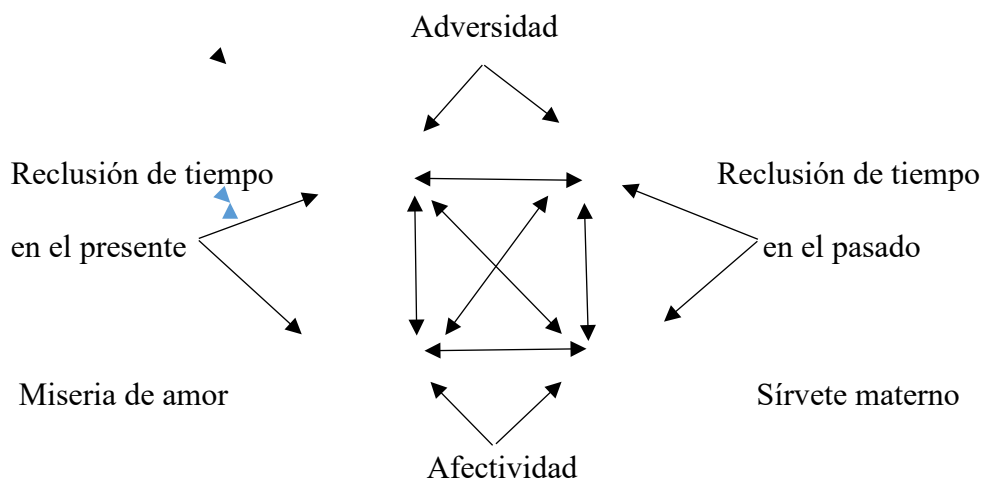
Esto revela el sentido religioso del espacio familiar. Aspectos que se vinculan con la figura del padre y los hermanos: “e interrogando por la ausencia de los hermanos mayores (*broches mayores del sonido*) da un sentido religioso de comunión, que el poeta siente perdido” (Martos y Villanueva, 1989, p. 170). Enmarcados en dichas representaciones, surge la figura de la madre, y vinculada a los elementos que refieren la infancia, muestra un universo de existencia plena.

Observamos que estas formas de confinamiento en las zonas temporales de pasado y presente coexisten. Estos espacios de tiempo dan cuenta de un sujeto escindido en el sentimiento de abandono y el amor de la madre. Para ilustrar mejor:

He almorzado solo ahora y no he tenido (v.1)  
 madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua  
 ni padre que, en el facundo ofertorio  
 cuando habrása quebrado el propio hogar,

Ahora expliquemos el análisis de la composición en el esquema del cuadrado semiótico.

Figura 2. La idea de cárcel de tiempo en Tr. XXVIII.



Fuente: Elaboración propia. (2017).

El cuadrado semiótico permite disponer la organización axiológica implícita de todo el discurso y complementa el análisis desarrollado anteriormente. Proponemos el esquema en base a las nociones de orfandad y hogar como nivel de pertenencia y como campo representativo de la totalidad de su significación.

Es así como, hemos optado por darles un nombre a los contradictorios de orfandad y familia. Estos nombres se encuentran formando parte de los versos del poema; de tal manera, que nuestro análisis no es en esto injustificado. Por lo tanto, “no-orfandad” puede ser figurativizado como “sírrete materno”; mientras que “no-hogar” será nombrado como “miseria de amor”. Proponemos esto porque, por un lado, “el sírrete materno”, cumple el requisito de “contradecir” a orfandad, anular el sentimiento de desamparo y dirigirse hacia el bienestar del hogar cuyo grado máximo es “el sírrete materno”, que representa el amor de la madre. Por su parte, “miseria de amor” es el contradictorio de hogar en la medida que dicho sintagma nominal tiene la función de comparar analógicamente “ni madre” con “platos distantes” pero en latencia, la que después será un “amor ajeno”. En tal sentido, conlleva la orfandad y su latencia hace que “miseria de amor” sea complementario de orfandad que tiende hacia ella como una cierta carencia de afecto que no lleva al abandono.

Como se puede suponer, tanto la “orfandad” como “hogar” son nociones de afectividad y configura polos extremos del recorrido que se realiza desde el exterior al interior. Cabe recordar que, el análisis que hicimos describía un movimiento en el poema que iba de un exterior imperfecto hacia el interior de protección y amor maternal. Este tránsito era también aquel que distinguía, por un lado lo imperfecto del mundo exterior, las que refieren una forma de reclusión existencial y, por otro, lo personal e interior que es a su vez un espacio de encierro emotivo.

En Tr. XXVIII, la orfandad hace referencia a lo exterior, mientras que el hogar es lo más interior. Y en ambas nociones se percibe la “adversidad”. Para la interpretación del poema proponemos que el término que engloba a estos opuestos es la “afectividad”. De esta manera, “adversidad” sería el término general que determina la clase en la que hallan inscritos los opuestos contrarios de la “orfandad” y el “hogar, recordemos que el término

alude la pérdida de la familia”. Por otro lado, el ámbito exclusivo del espacio interior, el de la “miseria de amor” y del “sírrete materno”, es el espacio intermedio en donde se hace posible el amor materno, el bienestar, el refugio; por ello proponemos como término de jerarquía superior, y que los engloba, a “afectividad”.

En este punto podemos añadir que la relación entre uno de los contradictorios y su complementario (por ejemplo, orfandad y no-hogar) puede ser incluido dentro de una clase general; de este modo el par implicado “orfandad” y “miseria de amor” logran constituir la clase general de estar ubicados dentro de la dimensión temporal del presente, mientras que la complementariedad contraria “hogar” y “sírrete materno”, hacen conjunto dentro del plano temporal del pasado.

Finalmente proponemos esta organización del discurso porque configura un sentido y un valor a los recorridos que se pueden leer implícitamente en el poema. Así, el recorrido es canónico que se establece desde la orfandad hacia el hogar, lo que se postula como verosimilitud; la orfandad es la encarnación del valor disfórico en Tr. XXVIII, relacionado con la ausencia de los seres amados, madre, padre, hermanos. Transitar a su negación se representa aquí por el “sírrete materno” que es un camino deseable y esperado. Esto es precisamente hacia donde nos dirige el sujeto escribiente a la figura materna:

MADRE, (v.23)

Es, como sabemos, el centro latente del universo familiar que organiza el mundo emotivo del hombre. El recorrido continúa hacia la presencia del hogar. En este punto es posible imaginar una alusión al padre y los hermanos, el hogar es la representación analógica



de la madre. De este modo “el sírvete materno” es el paso canónico previo al claustro materno, espacio de protección y bienestar<sup>10</sup>.

De otro lado, hemos organizado la escritura desde el sentido que esta adquiere en el discurso poético. Examinemos el esquema que presenta el universo exterior y el universo interior. Estos espacios describen las formas de confinamiento que se establecen en los planos temporales de pasado y presente.

Examinemos la configuración del mundo exterior e interior de la composición.

Tabla 6

*La idea de reclusión en Tr. XXVIII*

Encierro exterior:	Encierro interior:
“platos distantes”	“facundo ofertorio”
“almorzar nonada”	“MADRE”
“amor ajeno”	“el sírvete materno”
“viudos alveolos”	“los broches mayores del sonido”
“dura deglución”	“cubiertos francos de alegres tiroriros”
“tumba”	“propio amor”
“la cocina a oscuras”	“propio hogar”
“la miseria de amor”	

Fuente: Elaboración propia. (2017).

Aparte de ello, presentamos el discurso poético a partir de los semas nucleares.

Tabla 7

<sup>10</sup> Existen en *Trilce* otros poemas que presentan vasos comunicantes con el tema del hogar, los alimentos asociados a la figura de la madre como ámbito cerrado de protección. Por ejemplo la composición XXIII Tahona estuosa de aquellos biscochos, (v.1) Pura yema infantil innumerable, madre. Otro punto es la imagen de la Madre (Tr. LXV) que aun estando muerta configura un claustro de bienestar. Madre, me voy mañana a Santiago, (v.1) a mojarme en tu bendición y en tu llanto. Así, muerta inmortal. (v.32)

*Semas nucleares de Tr. XXVIII*

Isotopía semiológica:	
“almorzado”:	/solo/ + /no-madre/ + /no padre/ + /no-hermanos/
“hogar”:	/quebrado/ + /no-amor/ + /distante/ + /oscuridad/
“tumba”:	/no-madre/ + /hiel/ + /aceite funéreo/

Fuente: Elaboración propia. (2017).

Hasta este punto, la isotopía organiza la reclusión en el mundo exterior donde habita el sujeto poético. Los núcleos sémicos resignifican la orfandad del hombre.

Ahora observemos la otra significación:

Tabla 8

*Isotopía semiótica de Tr. XXVIII*

Isotopía semiológica:	
“almorzar”:	/yantar/ + / ofertorio/ + /hermanos/
“mesa”:	/amigo + /padre/ + /alegría/
“amor”:	/propio/ + / hogar/ + /madre/
“madre”:	/amor/ + /sírvete/ + /dulce/

Fuente: Elaboración propia. (2017).

### 3.4 El Tema de Cárcel de Sentido

La experiencia carcelaria de Vallejo modificó su visión del mundo y su forma de representarlo. La noción de encierro adquiere una significación relevante porque se proyecta en diferentes aspectos de la existencia humana como la temporalidad, el hogar, la madre, el amor, la existencia. Conviene distinguir que otra representación esencial de la idea de cárcel se expone también en el lenguaje poético, el que revela un universo hermético. Y este registra la reelaboración de vocablos, organización y disposición de las estructuras sintácticas. El

proceso de adecuación surge de la necesidad del sujeto escribiente de transmitir un conocimiento cabal de su cosmovisión del mundo.

En relación con el plano del contenido, las transformaciones que sufre el lenguaje otorgan una carga emotiva a la palabra trícica que la encierra en un campo semántico difícil. Lo que exige al lector acercarse al texto de manera lenta y meticulosa. Este procedimiento lo conducirá a descubrir el modo en que Vallejo representa el mundo. Comprendamos que el hermetismo lexical implica un encierro del sentido, el mismo que se analizará en los poemas XXXVI y IX.

Este proceso de reelaboración comprende los siguientes aspectos:

A) Amplia utilización de arcaísmos, los que traducen una voluntad de ruptura con el lenguaje usual, y, por lo tanto, su presencia es muy significativa cuanto que revelan una visión moderna y revolucionaria. B) Además de ser muy numerosos, los neologismos se forjan a partir de palabras existentes en la lengua, deformadas o transformadas; son vocablos que contribuyen a acentuar la impresión de poesía familiar que se desprende de varias composiciones. C) Los tecnicismos, junto a los neologismos, coadyuvan a la creación de un lenguaje abstracto, seco e inarmónico; y D) Las palabras tomadas del lenguaje poético elevado que Vallejo aproxima a vocablos del lenguaje popular y familiar, siempre con la intención de suscitar contrastes o disonancias (Ferrari, 1997, pp. 274-75).

Tomando en cuenta lo dicho, en lo que sigue se realizará el análisis del poema XXXVI, para tal fin se transcribe en su totalidad.

#### XXXVI

Pugnamos ensartarnos por el ojo de una aguja, 1  
enfrentados, a las ganadas.  
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.  
¡Hembra se continúa el macho, a raíz  
de probables senos, y precisamente 5  
a raíz de cuanto no florece!

¿Por ahí estás, Venus de Milo?  
Tú manqueas apenas pululando

entrañada en los brazos plenarios de la existencia,	10
de esta existencia que todaviiza perenne imperfección. Venus de Milo, cuyo cercenado, increado brazo revuélvese y trata de encodarse a través de verdeantes guijarros gagos,	15
ortivos nautilus, aunes que gatean recién, vísperas inmortales. Laceadora de inminencias, laceadora del paréntesis.	
Rehusad, y vosotros, a posar las plantas en la seguridad dupla de la Armonía. Rehusad la simetría a buen seguro. Intervenid en el conflicto de puntas que se disputan en la más torionda de las justas	20     25
el salto por el ojo de la aguja!	
Tal siento ahora el meñique demás en la siniestra. Lo veo y creo no debe serme, o por lo menos que está en sitio donde no debe.	30
Y me inspira rabia y me azarea y no hay cómo salir de él, sino haciendo la cuenta de que hoy es jueves.	
¡Ceded al nuevo impar potente de orfandad!	35

Iniciemos el análisis revisando los comentarios de la crítica especializada sobre la composición:

Para Neale-Silva (1975):

Vallejo en este poema hace referencia al ámbito artístico a través de la imperfección de una conocida escultura. Igualmente, no es posible desconocer el hecho de que este poema contiene un modo particular de ver la existencia. Si hubiéramos de especificar ahora cuál es el pensamiento central de esta creación textual, se debería señalar que la vida “es una trama de engañosos alicientes e irremediables imperfecciones, el hombre no debe ir en busca de seguridades y armonías sino hacer frente a la realidad imperfecta y conflictiva que lo rodea” (p. 288).

Ferrari (1997) dice:

Este libro constituye un ensayo consciente, deliberado y coherente para lograr una adecuación —siempre inestable y siempre aleatoria— entre la palabra y el mundo que la palabra ha de expresar, entre el signo y lo significado. El mundo asimétrico y sin armonía del absurdo toma forma en el lenguaje disonante de *Trilce* (p. 202).

Por su parte, los críticos Martos y Villanueva (1989) sostienen que en este poema se encuentra una poética, la misma que de alguna manera contiene la forma en cómo Vallejo asume la creación de la poesía nueva (p. 200).

De igual manera, Coyné (1968) explica que el poema “constituye una verdadera arte poética, incluyendo principios y normas” (p. 232). Es evidente que la composición Tr. XXXVI refiere el conflicto entre la necesidad de adecuar el arte nuevo o la nueva poética tríllica a la forma que tiene Vallejo de representar el mundo. Cabe resaltar que la cosmovisión surge desde el sentido de cárcel.

En relación con, el plano de la expresión se presenta “palabras que abandonan su categoría gramatical para tomar otra [...], adverbios substantivados [...] *aunes que gatean*” (Ferrari, 1997, p. 275). Y además estructuras sintácticas agramaticales. Por ejemplo:

Tal siento ahora el meñique (v.27)

Este proceso de aparente destrucción del lenguaje reelabora un ámbito semántico cerrado que muestra el hermetismo lexical, lo que equivale a la cárcel de sentido. Así se observa en la transformación de los diferentes niveles.

Tabla 9

*La idea de reclusión de sentido en Tr. XXXVI*

Encierro lexical:
-------------------

Neologismo: <i>Amoniácase</i> <i>Verdeantes</i>	Estructuras sintácticas agramaticales: <i>Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.</i> <i>Tal siento ahora el meñique</i>
Adverbios sustantivados: <i>aunes que gatean</i> <i>reciën, vísperas inmortales</i>	Alteraciones gráficas: <i>Todaviiza</i> <i>Armonía</i>

Fuente: Elaboración propia. (2017).

En el plano de la expresión destacan dos núcleos sémicos: la poética clásica y la nueva poética. Representados a través de unidades u objetos que configuran el espacio interior. Ahora analicemos la propuesta:

A. Poética

Poética Tradicional: /Venus de milo/ + /Armonía/ + /simetría/ + /seguridad/ + /meñique/ + /manqueas/.

Aquí la escultura Venus de Milo es símbolo del arte clásico. Sin embargo, Vallejo considera que la retórica tradicional es imperfecta y absurda pues no da sentido al mundo.

Ilustremos lo dicho:

Tú manqueas apenas, pululando (v.8)  
de esta existencia que todaviiza (v.11)  
perenne imperfección.

En la estética clásica no existe la unidad entre el lenguaje y la representación del mundo porque los vocablos no expresan a cabalidad el sentir del poeta. Observemos los núcleos sémicos que sustentan nuestra propuesta:

Tabla 10

*Núcleos sémicos que representan la nueva poética*

<p>Poética Nueva: /increado/ + / rehusad la simetría/ + /conflicto/ + /verdeantes guijarros gagos/ + /ortivos nautilos/ + /aunes que gatean/ + /torionda de las justas/ + / salto por el ojo de una aguja/ + /impar/</p>
--

Fuente: Elaboración propia. (2017).

La nueva poética constituye el proceso de adecuación entre el decir y los límites de la escritura. Esto es, la imposibilidad de la palabra para expresar el sentido que Vallejo posee de la existencia. El sujeto escribiente construye la realidad a partir de la idea de encierro, la que determinará la creación de la escritura tríllica. Leamos el siguiente verso:

a través de verdeantes guijarros gagos, (v.15)

“Los *guijarros* son ‘verdeantes’, esto es, prometen vida dinámica, pues éste es el sentido del color en *Trilce*, pero, desgraciadamente, son *gagos*, incapaces de expresión plena;” (Neale-Silva, 1975, p. 285). No obstante, esta aparente incompreensión del lenguaje remarca que la organización de la sintaxis, la morfología y los campos semánticos que utiliza el poeta refieren la creación de un lenguaje poético particular. En este proceso de creación, la escritura muestra el sentido de un universo cerrado y angustiante. Así se sugiere en los versos:

de esta existencia que todaviiza (v.11)  
perenne imperfección.

Vallejo exhorta a los artistas a abandonar la idea de belleza tradicional:

Rehusad la simetría a buen seguro (v.22)

Y también propone que entendamos la desarmonía y la imperfección como caracteres de la nueva escritura poética y de la vida. Pensemos en la tercera estrofa:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas (v.20)

en la seguridad dupla de la Armonía  
 Rehusad la simetría a buen seguro.  
 Intervenid en el conflicto  
 de puntas que se disputan  
 en la más torionda de las justas  
 el salto por el ojo de la aguja!

En este punto, debemos referir que Saúl Yurkievich (1958) encuentra en la tercera estrofa fundamentos de una teoría de la existencia humana, es decir, una nueva aventura espiritual. Nos exhorta a que nos adentremos en nuestros conflictos (p. 25). Creemos que el comentario refleja un aspecto del sentido del poema.

Aparte de ello, el plano del contenido configura la noción de orfandad y reclusión. Lo que establece la forma cómo Vallejo descubre el mundo. Estas se muestran en la segunda isotopía del discurso poético:

Existencia: /perenne imperfección/ + / puntas/ + / no florece/ + /impar/ + /orfandad/  
 + / no-salida/ + /encierro/ + /jueves/

Observamos, en el espacio interior, estados de ánimo dísforicos, es decir, emociones de angustia y dolor. En tal sentido, resulta posible proponer que todo lo observado en el plano de la expresión y del contenido se relaciona con sentimientos de orfandad y hostilidad. El hombre vive en un mudo de imposibles. Tomemos como ejemplo:

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja, (v.1)  
 enfrentados a las ganadas.

Más aún, la frase bíblica dice: “es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja que para un rico entrar en el Reino de los cielos” (San Mateo, 19:24, Reina Valera, 1960). Entonces, se afirma que la vida es una lucha constante, pero creemos que Vallejo no habla de la pugna entre hombres sino con el destino. Pues, este se le aparece incomprensible e inconciliable. Surge aquí, la imagen de perfección representada en la figura del círculo, la



que se destruye junto al amoniaco —gas incoloro de olor irritante— (DEL, 2017); para referir la idea de adversidad que revela una existencia en desarmonía, “de cuanto no florece”.

Como se lee en los versos:

Amoniácase casi al cuarto ángulo del círculo (v.3)  
 ¡Hembra se continúa al macho, a raíz  
 de probables senos, y precisamente  
 a raíz de cuanto no florece!

Por otra, se establece la idea de temporalidad continua que se asocia a la imagen de una existencia imperfecta y vacía. La idea de vacío está en: “el paréntesis es símbolo de no esencialidad, o de vacío” (Neale-Silva, 1975, p. 285) Y además es “el signo del carácter imperfecto” (Escobar, 1973, p. 193). Así lo refieren los versos 18 y 19.

Ahora leamos:

entrañada en los brazos plenarios (v.9)  
 de la existencia,  
 de esta existencia que todaviiza  
 perenne imperfección.

Otros aspectos que configuran el discurso poético señalan: a) la idea de orfandad vinculada al sentimiento de angustia provocado por una existencia adversa e ilógica; b) la noción de fatalidad simbolizada en el día “jueves”, “día funesto en el mundo intuitivo de Vallejo” (Neale-Silva, 1975, p. 287); y c) el símbolo de encierro cuya imagen surge en la imposibilidad de hallar una salida. Ilustremos lo dicho:

Tal siento ahora el meñique (v.27)  
 demás en la siniestra. Lo veo y creo  
 no debe serme, o por lo menos que está  
 en sitio donde no debe.  
 Y me inspira rabia y me azarea  
**y no hay como salir de él**, sino haciendo  
 la cuenta de que hoy es **jueves**.  
 ¡Cede al nuevo **impar** (v.34)  
 potente de **orfandad**!

(Énfasis mío)

Cabe aclarar que, la percepción de encierro está estrechamente vinculada con el concepto de la nueva poética, pues, observamos que Vallejo directamente da cuenta de sus emociones: v.31 “Y me inspira rabia y me azarea”. Mostrando de este modo el dolor y la orfandad del hombre en un mundo imperfecto. Es entonces que se reelabora la escritura para constatar el sentir del hombre.

La impronta de Tr. XXXVI, explica la nueva escritura poética. El lenguaje trícico de aparente desorganización es la expresión de la nueva poética. Las palabras surgen para comunicar de modo inmediato la vida afectiva del poeta y su percepción del mundo.

### 3.5 El Tema Amoroso

Otra de las dimensiones que alcanza la idea de reclusión es el tema amoroso. Para ello tomamos como ejemplo Tr. IX, poema que leeremos en su totalidad:

#### IX

Vusco volvvver de golpe.	1
Sus dos hojas anchas, su válvula	
que se abre en suculenta recepción	
de multiplicando a multiplicador,	
su condición excelente para el placer,	5
todo avía verdad.	
Busco volvver de golpe el golpe.	
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades	
a treintidós cables y sus múltiples	
se arrequantan pelo por pelo	10
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,	
y no vivo entonces ausencia,	
ni al tacto.	
Fallo bolver de golpe el golpe.	
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo	15

de egoísmo y de aquel ludir mortal  
de sábana,  
desque la mujer esta  
¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma del ausente. 20  
Y hembra es el alma mía.

Comencemos el análisis refiriendo los comentarios de la crítica: Neale-Silva (1975) señala: “Tr. IX es un poema hiperbólico. Las numerosas deformaciones que encierra responden dos circunstancias que al final resultan contrapuestas: 1) la expresión de la libido, y 2) el deseo de afirmación masculina” (p. 475). Compartimos las opiniones del crítico, sin embargo, pensamos que la composición expone también el tema de la poética trílrica que se muestra en la escritura. Tomemos como ejemplo:

Vusco volvvver de golpe. (V.1)

Los críticos Martos y Villanueva (1989) dicen: “Este poema es el intento frustrado de la relación sexual. A través de constantes repeticiones en presente hay una aspiración mítica que al encontrarse con una realidad adversa se reduce para quedar en simple acto físico” (84). Nos han dado otra interpretación que también destaca un aspecto particular del poema.

Para André Coyné (1968):

en *Los heraldos negros* la experiencia quebrantada de Vallejo iba poco a poco quebrantando la estructura poética. En *Trilce* el quebranto es total. Abocado el poema, al susurro infantil o crispado en la traducción de lo insoportable, recibe “cabezazo (s) brutal (es)” (T53), a los cuales responde tratando de devolver los golpes, sin ignorar que nunca lo logrará más que por breves lapsos seguidos luego de nuevas embestidas.

El autor dedica una composición entera —T9— a bromear sobre sus propias defensas, trocando letras y letras: vanamente dirían algunos; caprichosamente, objetarán otros, pero es que todo es vano, todo caprichoso, a excepción, precisamente, de esa obstinación nuestra en recalcarlo cueste lo que costare, y por más que, al malquistarnos con el diccionario, corramos el riesgo de malquistarnos más aún con el destino:

“Vusco volvvver de golpe el golpe...”

“Busco volvver de golpe el golpe...”  
 “Fallo bolver de golpe el golpe...” (p. 186).

Coyné hace una lectura total del poema y revela la actitud de Vallejo frente al tema erótico, el lenguaje poético y el mundo. En Tr. IX proponemos que la forma o el plano de la expresión afectan la significación, y lo hacen para otorgarle mayor carga emotiva.

En la composición se realiza un tránsito desde el exterior (v.1 Vusco volvvver de golpe el golpe) al interior (v.21 Y hembra es el alma mía). El recorrido que comprendería Tr. IX, y de acuerdo con la semiótica tensivatendría que plantearse en lo que se denomina “estados de cosas”; esto es, en el plano de la expresión. Mientras que en el plano del contenido o de los “estados de ánimo”, tendríamos un tránsito desde lo disfórico hacia lo “eufórico”, es decir, de la mortificación al bienestar.

En el plano de la expresión, tenemos dos núcleos sémicos que organizan este espacio:

Acto sexual: /golpe/ + /hojas anchas/ + /válvula/ + / de multiplicando a multiplicador/  
 + /múltiples/ + / dos tomos de la obra/ + / toroso Vaveo/ + / fragosidades/ + /mujer/  
 +/egoísmo/ + / ausencia/

Existencia: /vusco/ + /golpe/ + / ausente/ + /suculenta recepción/ + /mujer/ + /hembra/  
 + /mujer/ + /alma/

Los núcleos sémicos agrupados en el poema pertenecen todos a un mismo orden de la realidad. Presenta diversos niveles de lectura, en virtud de los cuales los núcleos sémicos adquieren dos dimensiones de sentido. Así, en el plano de la expresión leemos los dos núcleos sémicos que describen del acto sexual y, el conflicto del poeta con el mundo. Estas nociones se expresan mediante palabras y la sintaxis que implican la idea de disputa y hostilidad.

Observemos la representación de la idea de cárcel de sentido.

Tabla 8

*Hermetismo lexical del Tr. IX*

Escritura poética	
Alteración ortográfica: <i>Vusco volvvver</i> <i>Busco volvver</i> <i>Fallo volver</i> <i>todo avía</i>	Arcaísmos: <i>Desque</i>
	Repetición obsesiva: <i>Vusco volvvver, Busco volvver, Fallo volver</i>
Uso de mayúsculas <i>Vaveo</i>	Tecnicismos: <i>cables y sus múltiples</i>
	Uso de conjunciones: <i>Y hembra es el alma de la ausente.</i> <i>Y hembra es el alma mía.</i>

Fuente: Elaboración propia. (2017).

Las tres deformaciones gráficas (*vusco*, *volvvver*, *avía*) de la misma palabra se usan para intensificar la carga emotiva y representar la idea de imperfección y disputa de la existencia y de una escena erótica. Estas repeticiones obsesivas “de una expresión puede servir así a Vallejo de elemento de sustitución para dar a estos poemas dislocados una amalgama y una cohesión” (Américo Ferrari, 1997, p. 264). Razón por la cual esta reiteración sugiere el eje estructural del poema. Leamos los versos:

*Vusco volvvver de golpe el golpe. (v.1)*

*Busco volvver de golpe el golpe. (v. 7)*

*Fallo volver de golpe el golpe. (v.14)*

En relación con, los tecnicismos hallamos una referencia a la electricidad<sup>11</sup> vinculada al acto sexual. Pensemos en:

a sus treintidós cables y sus múltiples (v.9)

La conjunción “y” en la escritura trílrica “acude en numerosos poemas, con un sentido muy vago, más bien para fijar una obsesión” (Ferrari, p. 276). En la composición alude la figura de la amada. Un claro ejemplo es:

Y hembra es el alma de la ausente. (v.20)  
Y hembra es el alma mía.

Por otro lado, el plano de la expresión destaca la escena erótica:

Vusco volvvver de golpe el golpe. (v.1)  
Sus dos hojas anchas, su válvula  
que se abre en succulenta recepción  
de multiplicando a multiplicador,  
su condición excelente para el placer.  
todo avía verdad.

Todos estos elementos y acciones se disponen adecuadamente en el espacio interior:

Y hembra es el alma de la ausente (v.20)

Este ámbito es interesante, pues, es antecedido por un contrastante mundo hostil. Efectivamente se trata de los versos uno, siete y 14 que repiten: Vusco volvvver, Busco volvver, Fallo volver. Asimismo, podríamos postular que la disposición espacial de los versos contribuye a este contraste. Contribuye a esto el verso final:

Y hembra es el alma mía. (v.21)

---

<sup>11</sup> En las narraciones carcelarias:

Vallejo recurre varias veces a la imagen ‘eléctrica’ para referirse a la conjunción sexual: ‘Ella, a mi lado,... carga el circuito misterioso de mil en mil voltios por segundo’ (‘muro antártico’, N y CC, p.14). En el poema que venimos estudiando hay, sin duda, una referencia al mundo de la electricidad, ya que ‘múltiple’ es la unión de dos o más circuitos en serie paralela. El sustantivo ‘múltiple’ denota también una progresión, pues los múltiples de 32, son 2, 4, 6, 8 y 16”. (Neale-Silva, 1975, p. 475).

Que también refiere esta visión trágica. Esto es, la negación del hablante lírico ante la ausencia de la amada.

Tenemos entonces, que la posición marginal de los versos uno, siete, 14 y 21, expresa un universo exterior angustiante. Por contraste, los versos interiores del poema expresan, a su vez, estados eufóricos de placer. Ilustremos lo dicho:

que se abre en succulenta recepción, (v.3)

A su halago, enveto bolivarianas fragosidades (v. 8)

soberanos belfos, los dos tomos de la Obra, (v.11)

No ensillaremos jamás el toroso Vaveo (v.15)

Toda la emotividad y transformaciones son propias del espacio interior y se vinculan con el plano de la expresión.

En relación con el plano del contenido podemos decir que esos objetos y variaciones dentro del espacio interior expresan un conjunto de estados de ánimo que podemos plantear como eufóricos, es decir, como sensaciones de placer y gozo. Dentro de este espacio, colegimos que la estrofa final, contiene las emociones más intensas. Lo que configura el eje estructural del mundo interior. Leamos los versos:

Y hembra es el alma de la ausente. (v.20)

Y hembra es el alma mía.

El verso final de Tr. IX refiere la dualidad madre-amante que transforma la realidad adversa en un universo de bienestar y placer.

En este sentido, resulta posible proponer que todo lo observado en el plano de la expresión se relaciona con estados de ánimo de complacencia. Por oposición, la emotividad del espacio exterior sería evidentemente disfórica, esto es, sentimientos de aflicción.

De otro lado, el sentido de encierro lexical de la composición está representado en los vocablos de los versos 1, 6 y 14 (Vusvo volvvver, Busco volvvver, Fallo bolver).

Resumimos esta interpretación a partir de un esquema:

Tabla 9

*Análisis de Tr. IX*

EXPRESIÓN: Estados de cosas:	
Espacio exterior: Existencia: Vusco volvvver de golpe el golpe Busco volvvver de golpe el golpe Fallo bolver de golpe el golpe Escena erótica: “de egoísmo y de aquel ludir mortal” “Y hembra es el alma de la ausente.”	Espacio interior. “se abre en succulenta recepción” “su condición excelente para el placer” “No ensillaremos jamás el toroso Vaveo” “Y hembra es el alma mía”
PROPIOCEPTIVIDAD: Interfaz sensible – inteligible (semántico) / “disputa”/, /angustia/ / “complacencia”/, / “amada”/	
CONTENIDOS: Estados de ánimo: Disfórico: Eufórico [aflicción] —————> [gozo]	

Fuente: Elaboración propia (2017).

Cabe señalar que “en *Trilce* de los 77 poemas que lo constituyen, 35 son esencialmente de índole amorosa” (Martos y Villanueva, 1989, p. 24). La poética del encierro, caracterizada también como una forma de construcción que sustrae los elementos centrales de la poética tradicional para proponer en su reemplazo otras centralidades. De igual forma, se aprecia en la construcción del poema tanto en el plano del contenido como en el de la expresión.

Desde nuestro punto de vista, el poema V se erige como punto de bisagra entre el tema amoroso y el hermetismo lexical. Aquí su transcripción



## V

Grupo dicotiledón. Oberturan desde él petreles, propensiones de trinidad, finales que comienzan, ohs de ayes creyérase avaloriados de heterogeneidad.  
¡Grupo de los dos cotiledones! 1  
5

A ver. Aquello que si ser más.  
A ver. No trascienda hacia afuera,  
y piense en son de no ser escuchado,  
y crome y no sea visto.  
Y no glise en el gran colapso. 10

La creada voz rebélase y no quiere ser malla, ni amor.  
Los novios sean novios en eternidad.  
Pues no deis 1, que resonará al infinito.  
Y no deis 0, que callará tanto, 15  
Hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco.

Ahora leamos el esquema:

Tabla 10

*La escritura compleja de Tr. V*

Escritura compleja		
Grupo <b>dicotiledón</b>	dualidad	Armonía ↓ ilusoria
¡Grupo de los <b>dos</b> cotidelones!	masculino- femenino	
Ah grupo <b>bicardiaco</b>	dualidad	
Creyérase <b>avaloriado</b> de heterogeneidad	falsedad	

creyérase avaloriados de <b>heterogeneidad</b> .	pluralidad	} Inarmonía ↓ existencia
desde él petreles, propensiones de <b>trinidad</b> ,	hijo	
Pues <b>no deis 1</b> , que resonará al infinito.	unidad	
Y <b>no deis 0</b> , que callará tanto	nada/ negación	

Fuente: Elaboración propia. (2017)

La escritura compleja constituye una forma de hacer sentido. La significación está marcada por la opacidad. Observamos unidades simbólicas en los versos 1, 5 y 17, cuyo contenido propone: a) la dualidad, alusión evidente a lo masculino- femenino que configura la idea de armonía. Y su representación se propone como “un atractivo engañoso, puesto que, su valor es el de un ‘abalorio’. El neologismo *avaloriado* no puede ser más explícito” (Neale-Silva, 1975, p. 522). Concepto que asociamos con el sentido negativo que el poeta le confiere vida. b) El advenimiento de un hijo, idea que surge en el verso dos, la trinidad y, por ende, el número tres. Junto a los guarismos uno y cero se expresa “la tónica ansiosa de la voz poética ante la reproducción” (Bruce, 2014, p. 34). El sentido de los números en la composición refiere la noción de confrontación entre lo real y lo ilusorio, evidente representación de la vida. Así, se quebranta la falsa simetría caracterizada en el número dos (bicardiaco) y el cero denota el concepto de vacío o de negación ante la noción de unidad (uno) como posibilidad de creación.

Ahora revisemos los comentarios de la crítica especializada, Coyné (1958) considera

“el trasfondo erótico queda expresado numéricamente (...) Abrir nuestro pensamiento a los guarismos equivale a dejarnos arrastrar por aquel sinnúmero de instantes que constituye la vida en el tiempo, y que no nos corresponde detener sino a la hora de morir” (p. 217).

Martos y Villanueva (1989): “Y esto es el poema: el sufrimiento ante el amor que es imposible” (p. 67). Por su parte, Neale-Silva (1975) dice: “es un poema especulativo, si no filosófico [...] el lírico rechaza el peso de la realidad existencial. La vida con sus inevitables dualidades, hace de los utopismos del poeta simples ficciones de la mente” (526-27). Decimos entonces que Tr. V es una composición reflexiva sobre la existencia.

Ahora veamos el análisis de Tr. LIX, poema de índole amorosa que propone la cárcel de sentido, lo que denominaremos poética del encierro. Ahora leamos el poema en su totalidad:

La esfera terrestre del amor  
que rezagóse abajo, da vuelta  
y vuelta sin parar segundo,  
y nosotros estamos condenados a sufrir  
como un centro a girar 5

Pacífico inmóvil, vidrio preñado  
de todos los posibles.  
Andes frío, inhumanable, puro  
Acaso. Acaso.

Gira la esfera en el pedernal del tiempo, 10  
y se afila  
y se afila hasta querer perderse;  
gira forjando, hasta los desertados flancos,  
aquel punto tan espantablemente conocido,  
porque él ha gestado, vuelta 15  
y vuelta,  
el corralito consabido.

Centrífuga que sí, que sí  
que Sí,  
que sí, que sí, que sí, que sí: NO! 20  
Y me retiro hasta azular, y retrayéndome  
endurezco, hasta apretarme el alma!

(Tr. LIX)

Notamos que en el verso 20 se repite cuatro veces la expresión “que sí” y los vocablos esfera y corralito consabido sugieren la noción de encierro en la temática amorosa. Aquí la significación alude lo humano o terrenal, y lo extrahumano está vinculado al carácter religioso. En relación con el plano de la expresión, el uso del neologismo “inhumanable” expresa un amor más allá de lo humano. La oscuridad lexical en los versos finales:

**Y me retiro** hasta **azular**, y retrayéndome (v.21)  
endurezco, hasta apretarme el alma  
(Énfasis mío)

Sugieren la idea del mundo espiritual donde se refugia el ser ante la realidad siempre adversa. Sumado a ello, el término “azular” dentro del universo trícico es usado como un elemento de orden y esperanza. Significación similar a la del poema VI:

Azular y planchar todos los caos (v.22).

La búsqueda del orden y la meditación ante el conflicto amoroso. Leamos el esquema que resume la propuesta:

Tabla 11

*Representación de la cárcel de sentido en Tr. LIX*

Escritura poética:	
Neologismo:	
inhumanable	→ / inhumano + sufijo ble/ + / superior + humano/ + /divino/
Uso de mayúsculas:	
que Sí,	
Expresiones difíciles:	
que sí, que sí, que sí, que sí	→ /cárcel/ + /encierro/
Y me retiro hasta azular, y retrayéndome	→ /orden/ + /reflexión/
Endurezco, hasta apretarme el alma.	→ /angustia/

Fuente: Elaboración propia. (2017)

### 3.6. El tema existencial

Los tópicos abordados en *Trilce* se encuentran atravesadas de formas sintácticas, semánticas, lexicales y sonoras quebradas y encerradas sobre sí mismas. Situación que obliga a mirar de forma distinta los significados que permanecían encriptados. Leamos el poema:

#### XXV

Alfan alfiles adherirse a las junturas, al fondo, a las testuces, al sobrelecho de los numeradores a pie Alfiles y cadillos de lupinas parvas.	1
Al rebutar el socaire de cada caravela deshilada sin americanizar, ceden las estevas en espasmo de infortunio, con pulso párvulo mal habituado a sonarse en el dorso de la muñeca y la más aguda tiplisonancia se tonsura y apeálase, y largamente se ennazala hacia carámbanos de lástima infinita.	5     10
Soberbios lomos resoplan al portar, pendientes de mustios petrales las escarapelas con sus siete colores bajo cero, desde las islas guaneras hasta las islas guaneras. Tal los escarzos a la intemperie de pobre fe. Tal el tiempo de las rondas. Tal el del rodeo para los planos futuros cuando innánima grifalda relata sólo fallidas callandas cruzadas.	15     20
Vienen entonces alfiles a adherirse hasta en las puertas falsas y en los borradores.	25

La composición XXV es un claro ejemplo del confinamiento de la significación, en ella se evidencia la complejidad de la escritura poética. Vallejo muestra su distanciamiento

de todo movimiento vanguardista, ha reelaborado el lenguaje usando un número considerable de neologismos, elementos simbólicos y metafóricos como una forma de hacer sentido; de ahí la dificultad de su lectura.

Los críticos Martos y Villanueva (1989) consideran que Tr. XXV:

alejado sumamente de la fácil comprensión debido al uso de las palabras empleadas, al sentido simbólico que adjudica a muchas de ellas y es muestra palpable del límite al que puede llegar un creador en su afán de ser original. Curiosamente éste es el primer poema en el que Vallejo trata explícitamente el problema de la realidad socio-económica del campesino peruano (p. 157).

Por su parte Neale-Silva (1975) señala “es, en varios sentidos, un poema notable. Fuera de contener el vendaval interior de un lírico adolorido, es un magnífico ejemplo de cómo transforma Vallejo la realidad “social” en poderosa visión poética” (p. 77). Nosotros referimos que la forma peculiar de hacer sentido y de abordar la problemática social del indio determinan el valor estético de Tr. XXV.

Examinemos la complejidad de la escritura. El lírico utiliza neologismos como anazala, tiplisonancia, apeálase que sugieren imágenes como “el anillo nasal del toro, las correas que se cierra la boca a los perros para que no muerdan, el aparato con que se impide que la bestia como durante las labores campesinas, la tablilla de púas con que se desteta un ternero, etc.” (Neale-Silva, p. 72). Aquí se advierte la idea de degradación y sufrimiento del campesino.

Para los fines de nuestro argumento presentamos los enunciados que contienen mayor dificultad en el sentido. Tenemos entonces la primera y segunda estrofa: “Alfan alfiles adherirse, deshilada sin americanizar, ceden las estevas en espasmo de infortunio, imágenes que refieren el trabajo del indio en condiciones adversas.

De otro lado, el poeta utiliza aspectos fónicos como la repetición de la vocal “a” para referir el cansancio extremo del trabajo de los indios (*Ibid*, 76).

cuando innánima grifalda relata sólo (v.23)  
fallidas callandas cruzadas.

Sintetizamos el análisis en el siguiente esquema:

Tabla 12

*Representación de la escritura compleja de Tr. XXV*

Expresiones herméticas:

Alfan alfiles adherirse	/campesinos/+ /trabajando/+ /ambiente/ + /hostil/
deshilada sin americanizar	/camisa/ + /descosida/
ceden las estevas en espasmo de infortunio	/cansancio/ + / extremo/
con pulso párvulo mal habituado	/niños/ + /trabajadores/
se ennazala hacia carámbanos	/mucosidad/ + / fosas nasales/
al portar, pendientes de mustios petrales	/ animal/ + /bestia/ + /hombre/+ / /tristeza/

Neologismo:

Ennazala	/ nasal/ + /abozlear/
Tiplisonancia	/tiple/+ /múltiple/ + / voz/+ /niño/
Apeálase	/ desmontar/ + /atar/ + /animal/ + /degradación/ + /hombre/
Alfan	/ maleza/ + /adhiera/ + /cadillos/

Juego silábico:

*Alfan alfiles*  
cuando innánima grifalda relata sólo  
fallidas callandas cruzadas

Fuente: Elaboración propia. (2017).

Ahora analicemos del poema XXXII para determinar las características de lo que hemos denominado la poética del encierro. Aquí se observa que la escritura está signada por la opacidad tanto en la forma y el sentido.

XXXII

999 calorías  
Rumbbbb.... Trrrraprrrr rrach..... chaz

Serpentínica u del bizcochero  
enjirafada al tímpano.

Quién como los hielos. Pero no. 5  
Quién como lo va ni más ni menos.  
Quien como el justo medio.

1.000 calorías  
Azulea y ríe su cachaza  
el firmamento gringo. Baja 10  
el sol empavado y le alborota los cascos  
al más frío.

Remeda al cuco: Roooooooooeeeeeis.....  
tierno autocarril, móvil de sed,  
que corre hasta la playa. 15

Aire, aire! Hielo!  
Si al menos el calor (—Mejor  
no digo nada.

Y hasta la misma pluma  
con que escribo por último se troncha. 20

Treinta y tres trillones trescientos treinta  
y tres calorías.

La crítica ha visto en esta composición una representación humorística de un día de calor. Coyné (1968) advierte una forma regocijada de la escritura, a quien anima el mero afán descriptivo; estamos, según el crítico, ante un simple ejercicio de “estilo que corresponde a una hora de euforia o, más bien, de aplastamiento de un día cálido del verano” (197).

Desde otra óptica de análisis, Neale-Silva (1975) plantea que Tr. XXXII encierra más de lo que parece “decir”, pues como todo genuino poema, en este la intención no es comunicar ideas, sino formas del sentir (p. 449).

Para Martos y Villanueva:



Este es el poema de *Trilce* que utiliza más recursos de la vanguardia poética, el uso de los números, la onomatopeya, el verso libre, el ritmo cortado y la irregularidad en la estructura del poema, además del uso de la imagen, típica de la poesía más nueva en ese momento (p. 184).

Preferimos decir que la composición presenta dos niveles de significación: a) el lírico reflexiona sobre su propia escritura y b) la sensación de un día de calor.

Ahora ilustremos lo dicho:

Adecuación de los vocablos, (serpentínica, enjirafada ), además, los numerales (999 calorías, 1.000 calorías), los efectos onomatopéyicos (Rumbbb..... Trrraprrrr rrach....., Roooooooooeeis.....); elementos que contribuyen a la complejidad lexical como se plantea desde la Isotopía semiológica:

Tabla 13

*Esquema de la Isotopía semiológica*

<p>Calor: /999 calorías/ + /Azulea y ríe/ + /firmamento gringo/ + /sol empavado/ + /Aire/  + /treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías/ + /playa/ + /1.000  calorías/  Bizcochero: / treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías/  Autocarril: /Rooooooooeeis/ + /móvil de sed/ + /corre/</p>
--

Fuente: Elaboración propia. (2017).

Las palabras, los guarismos y las grafías revelan la idea de extensión que evidencia la ruptura entre la forma y el sentido. En tanto, este proceso da cuenta de un lenguaje complejo, el que sugiere un espacio impenetrable donde el sujeto escribiente parece negarse a la comunicación.

Así lo explicamos a partir de la Isotopía semiológica:

Tabla 13

### Esquema de la escritura poética

Escritura poética: /escribo/ + /pluma/ + /se troncha/ + /999 calorías/ + / 1.000 calorías/ + /Serpentínica/ + /enjirafada/ + /Rumbbb...../ + /Trrraprrrr rrach...../ + /chaz/ + /Roooooooooeeis...../

Fuente: Elaboración propia. (2017).

Es necesario señalar el significado que adquieren algunos vocablos dentro del universo trífico, puesto que, describen ámbitos de confinamiento. Al respecto, estudiosos de la poesía vallejana, hacen diferentes lecturas acerca de Tr. XXXII, en este caso nos limitaremos a repetir lo señalado por ellos: (999) no es simple grafía, sino expresión de inminencia, por ser éste el numeral que precede al millar. Es significativo que Vallejo use *mil* para expresar lo desorbitado o cuantioso. En “Yeso” (LHN, p. 45) dice: *llorando a mil pupilas* y en “muro antártico”, relato en que se describe también la sensación de desasosiego y tortura promovida por la pasión, se dice: “Ella, a mi lado, en la alcoba, carga el circuito misterioso de mil en mil voltios” (N y CC, 1923, p. 14). El mismo numeral expresa plétora, enormidad o grandeza en *Poemas humanos* como en la siguiente declaración poética: “Oh la palabra del hombre, libre de adjetivos, de adverbio, que la mujer declina en su único caso de mujer, aun entre las mil voces de la Capilla Sixtina!” (PH, p. 232). Se entiende ahora por qué el guarismo 999 es anuncio de algo que está por venir (Neale-Silva, 1975, p. 446).

Señalamos entonces que el numeral 999 enuncia la escritura poética propuesta en la composición XXXII. Observemos otros vocablos del poema que nos permiten revelar el sentido:

*Serpentínica*: (De serpentina). La U del bizcochero, al prolongarse, es una cinta que se desenrolla.

*Engirafada*: Semánticamente, que sube y se mete profundamente en el tímpano, como por el cuello de una jirafa (Meo Zilio, ob. cit.)

*Cahaza*: Lentitud y sosiego en el modo de hablar o de obrar. Flema, frialdad o cinismo (R.A., 1925).

*Gringo*: (...) Tiene vinculación con el color amarillo o rubicundo.

*Empavado*: (...) *comerse pavo* es avergonzarse.

*Cuco*: (De coco). Fantasma que se figura para meter miedo a los niños (R. A., 1925). En el Perú ahora se dice “cuco”.

*Troncha*: (De tronchar). Partir o romper con violencia el tronco, el tallo. (Martos y Villanueva, 1989, p. 182).

Sumado a ello, los niveles de significación describen dos ámbitos que se correlacionan en la instancia del cuerpo propio. El que articula el plano de la expresión con el plano del contenido, y la significación se produce de la siguiente manera:

En el plano de la expresión, observamos que los objetos que destacan surgen de la imagen de un día de verano, “999 calorías”, “hielo” “1.000 calorías”, “el sol empavado”, “móvil de sed”, “corre a la playa”, “Aire aire!”. Todos estos elementos se organizan en el espacio interior y junto a “Rumbbb..... Traprrrr rrach..... chaz”, “Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías.”; sugieren el mundo interior. Este refiere la angustia ante la limitación de los vocablos y de las estructuras sintácticas que no le permiten registrar la imperfección de la existencia. “La opacidad del mundo se traduce en ese sentimiento de perplejidad angustiada tan característico de esta poesía, y se materializa en un lenguaje sumamente oscuro. La obscuridad de la poesía de Vallejo está en función de su visión del mundo” (Ferrari, 1997, p. 198). Estas consideraciones reafirman nuestra propuesta, las

palabras y el lenguaje configuran límites que denotan un ámbito cerrado porque no expresan su sentir y su pensamiento. Por ello, el poeta reconstruye las palabras y la sintaxis. De esta manera, se crea un lenguaje difícil, más no incomprensible. Vallejo construye su universo poético que muestra un modo de entender el mundo y una manera de representarlo.

Enmarcados en todos estos objetos, también podemos observar estados y acciones que corresponden al ámbito humano. Dentro del plano de la expresión destaca la presencia del sujeto escribiente que sugiere la reflexión sobre la escritura poética. Se presenta la dificultad del lenguaje para decir, por ello, quebranta la escritura establecida, “se troncha” el sentido y la forma de las palabras para adaptarlas a la expresión de su afectividad y sus pensamientos. El ejemplo más significativo:

Y hasta la misma pluma (v.19)  
con que escribo por último se troncha.

La reflexión sobre su propia escritura se presenta también en *Poemas Póstumos*:

Quiero escribir, y me sale espuma, (v.1)  
quiero decir muchísimo y me atolló;  
no hay cifra hablada que no sea suma  
no hay pirámide escrita, si cogollo  
(I, “Intensidad y altura”)

Retomando el análisis de Tr. XXXII, podemos indicar que en el plano del contenido, elementos, objetos, etapas y transformaciones dentro del espacio interior expresan estados de ánimo que podemos postular como eufóricos; esto es, sensaciones de gozo o de tendencia al optimismo. Dentro de este universo, la percepción de bienestar se determina a partir de la reelaboración del lenguaje. Es decir, la adecuación de las palabras, el empleo de guarismos (999 calorías, 1.000 calorías) y la onomatopeya, representada en las grafías (Rumbbbb.....



Fuente: Elaboración propia. (2017).

Otro poema que muestra la obscuridad en la significación es Tr. XXXIII, cuya temática refiere el tema de la existencia vinculado al tópico de la temporalidad. Hemos apartado tres expresiones que señalan el destino del hombre. Estas se ubican en los planos temporales del pasado y el presente. En el presente, el hombre es un huérfano como se lee en el verso seis: “Oh sin madre, sin amada, sin porfía”. De pronto, el hablante lírico quebranta este tiempo y vuelve al pasado para reescribirlo, así lo refieren los enunciados de los versos 10 y 11: la fibra védica, lana védica; se busca enmendar la existencia imperfecta.

La referencia al futuro se establece desde la idea de fin que configura la noción de muerte, tal como se señala en: v.11 “la lana védica **de mi fin final**, hilo” (énfasis mío).

Leamos la segunda estrofa en su totalidad:

Oh sin madre, sin amada, sin porfía (v.6)  
de agacharme a aguaitar al fondo, a puro  
pulso,  
esta noche así, estaría escarmenando  
la fibra védica,  
**la lana védica de mi fin final, hilo**  
del diantre, traza de haber tenido  
por las narices  
**a dos badajos inacordes de tiempo**  
en una misma campana.  
(Tr. XXXIII, énfasis mío)

Observemos el esquema que presenta el análisis del poema.

Tabla 11.

*Significación de Tr. XXXIII*

Escritura poética:	
Expresiones complejas:	
la fibra védica	—————> /reescribir/ + /existencia/
la lana védica de <b>mi fin final</b> , hilo	—————> /vida- muerte/ + /fatalidad/

a dos badajos inacordes de tiempo —————▶ / tiempo/ + /pasado/ + /futuro/
--

Fuente: Elaboración propia. (2017).

A continuación, examinemos en su totalidad el poema XLVIII:

Tengo ahora 70 soles peruanos	1
Cojo la última moneda, la que sue- na 69 veces púnicas.	
Y he aquí, al finalizar su rol, quémase todo y arde llameante,	5
llameante, redonda entre mis tímpanos alucinados.	

Ella, siendo 69, dase contra 70; luego escala 71, rebota en 72.	
Y así se multiplica y espejea impertérrita en todos los demás piñones.	10

Ella, vibrando y forcejeando, pegando grittttos, soltando árduos, chisporroteantes silencios, orinándose de natural grandor,	15
en unánimes postes surgentes, acaba por ser todos los guarismos, la vida entera.	

La composición es un ejemplo significativo de la poética del encierro, aquí la opacidad del sentido configura la idea de reclusión. Se poetiza los guarismos como principio generativo del destino del hombre. Así lo refieren los estudios del crítico Neale-Silva (1975): “dos puntos esenciales del poema XLVIII: a) el principio generativo del número, poder

‘demiúrgico’, según Syrianus, y *b*) la unidad de todo lo creado en virtud del guarismo” (p. 510).

Y además se crea la visión de la vida convertida en número. En ese mismo sentido, el lírico adjudica a la moneda características humanas como lo sugiere la imagen de los enunciados: “forcejeando, pegando, grittttos, orinándose” (Martos y Villanueva, 1975, p. 245). En el poema el mundo se transforma a partir de la capacidad creadora del número. Concepto que se vincula a la incertidumbre del hombre y su destino.

Ahora examinemos la escritura poética que describe la significación del poema.

Tabla 11

*Hermetismo lexical de Tr. XLVIII*

Escritura poética:	
Expresiones complejas:	
Ella, siendo 69, dase contra 70;	→ /guarismos/ + /principio generativo/ + /valor económico/
luego escala 71, rebota en 72.	→ /movimientos/ + /mutabilidad/ + /existencia/
Alteraciones ortográficas:	
grittttos	→ /imagen/ + /sonido/
Espacios vacíos:	
la vida entera.	→ /incertidumbre/

Fuente: Elaboración propia. (2017).

Examinemos la composición LIII de temática existencial que se enfoca en dos conceptos: a) sucesión temporal y b) la noción de límites y barreras. En el poema se presenta enunciados cerrados que hacen difícil la lectura, mas no imposible. La escritura revela un mundo hecho de fronteras, de tensiones y equilibrios. El símbolo de cárcel y el sentimiento de la angustia constituyen unidades inexplicables dentro de la realidad objetiva, lo que determinará la elaboración singular de lenguaje.



En relación con la sucesión temporal, Tr. LIII inicia con un pronombre exclamativo que expresa la preocupación del hombre ante el paso del tiempo. Aquí se evidencia la idea de confrontación. Pensemos en:

Quién clama las once no son doce (v.1)  
De dos en dos las once veces (v.3)

La temporalidad se percibe como una dimensión cerrada e inexplicable.

Y además la noción de límites y barreras describe elementos inconciliables que expresan la idea de imperfección de la existencia humana. Leamos la tercera estrofa:

Vuelve la frontera a probar (v.11)  
las dos piedras que no alcanzan a ocupar  
una misma posada a un mismo tiempo.

El mundo se constituye desde la visión de barreras y hostilidad, aquí el hombre medita sobre la imposibilidad de su condición humana ante una existencia siempre imperfecta en la que no halla la salida. Leamos el esquema de la significación de la composición.

Tabla 13

*Hermetismo lexical de Tr. LIII*

Escritura poética: Expresiones complejas: ¿Cuánto se aceita en codos /imposibilidad/ + /hombre/ que llegan hasta la boca!		/mundo interior/ + /ensimismamiento/ /límites/	+
---	--	---	---

Fuente: Elaboración propia. (2017).

Otro ejemplo de lenguaje hermético que muestra los elementos distintivos de la poética del encierro es Tr. LIV. El poema expresa el carácter reflexivo ante los límites y los contrarios inconciliables que presenta el mundo. El lenguaje comprende enunciados que

ocultan la significación. Por ejemplo: “fatalidad de la Armonía” expresión que propone la idea de inarmonía o imperfección que se atribuye a la vida. La presencia de los contrarios intensifica el dolor del hombre (punza y punza, solloza la sierra del alma). Sin embargo, frente al abatimiento surge el esfuerzo por continuar en la confrontación con una realidad adversa. Aquí se expone el drama del hombre ante la imposibilidad de transformar el mundo. Entonces, surge la idea de muerte como fin a la existencia absurda. Ilustremos lo dicho:

Ni salir, con el puñado de tierra (v.14)  
que te echaré a los ojos forajido!

El enfrentamiento de los contrarios denota la ironía como la unidad que revela el sentimiento de angustia. Para nuestro estudio leamos la tercera estrofa:

A veces doyme contra todas las contras, (v.5)  
y por ratos soy el más negro de los ápices  
**en la fatalidad de la Armonía.**  
Entonces las ojeras se irritan divinamente,  
**y solloza la sierra del alma,**  
**se violentan oxígenos de buena voluntad,**  
**arde cuanto no arde y hasta**  
el dolor dobla el pico de risa.  
(Tr. LIV, énfasis mío)

Planteamos el esquema descriptivo de la composición.

Tabla 14

*Análisis de Tr. LIV*

Escritura poética:

Expresiones difíciles:

en la fatalidad de la Armonía	→	/ inarmonía/ + imperfección/ + /destino/
y solloza la sierra del alma	→	/ intensidad afectiva/ + /tristeza/ + /dolor/
se violentan oxígenos de buena voluntad,	→	/elemento vital/ + /vida/
		/esfuerzo/
arde cuanto no arde y hasta	→	/pesimismo/ + /ironía/
el dolor dobla el pico de la risa		

Uso de mayúsculas en la fatalidad de la Armonía	—————▶	/acrecenta/ + /inarmonía/
--	--------	---------------------------

### 3.7 El tema de reflexión estética

Vallejo mostró siempre una preocupación por el quehacer literario. Él reflexiona sobre el acto de crear y la escritura poética. “Así el lenguaje se convierte a su vez en un tema” (Ferrari, 1969, p. 198). Las palabras representan un límite o una frontera porque considera que no expresan aquello que quiere decir. Surge aquí el problema entre la forma y el sentido, es decir, la palabra no revela su modo de representar el mundo. Ante esta necesidad el lírico crea su propio lenguaje. Este constituye un proceso de reelaboración cuya unidad distintiva es el hermetismo lexical. Surge entonces la idea de encierro como característica constitutiva de hacer sentido. Vallejo hace uso diferente del lenguaje poético, se distancia de la lógica común para expresar su emoción y su pensamiento.

Así dentro del grupo de composiciones de reflexión estética tenemos a Tr. XIX, “el poeta se enfrenta a su destino de creador. El poema es una adhesión definitiva a la poesía” (Martos y Villanueva, 1989, p. 129). Nuestro estudio corrobora estas afirmaciones.

La actitud reflexiva sobre la poética surge a partir del término “escampar” que refiere el dejar de llover (DEL 2017). Recordemos que la lluvia tiene una significación relevante en el universo trícico, señala la inspiración o la iluminación poética. En consecuencia, podríamos señalar que el dejar de llover se configura como distanciamiento de la estética clásica. Ilustremos lo dicho:

A trastear, Hélpide dulce, escampas (v.1)

Asimismo, el v.15 “y a hablarme llegas masticando hielo” refiere la dificultad de la creación poética. Hemos seleccionados la primera y quinta estrofa para el análisis:

A trastear, Hélpide dulce, escampas, (v.1)  
*cómo quedamos de tan quedarnos.*

Mas si se ha de sufrir de mito a mito, (v.14)  
*y a hablarme llegas masticando hielo,*  
*masticando brasas,*  
 ya no hay donde bajar,  
 ya no hay donde subir.  
 (Tr. XIX, énfasis mío)

Leamos el esquema del análisis de la composición.

Tabla 14

*Significación de Tr. XIX*

Escritura poética:	
Expresiones complejas:	
Escampas	/dejar de llover/ + / termino/+ /renovación/
de tan quedarnos.	/inercia/ + /involución/
masticando hielo,	/dureza/
masticando brasas,	/ fuego/ + /luz/ + /creación/

Fuente: Elaboración propia (2017).

El poema XLIV refiere el tema de la creación poética que describe el drama del hombre y del creador. La tormentosa aventura de la creación artística. Ilustremos lo dicho:

Adelanta. Arrástrase bajo túneles, (v.5)  
 más allá, bajo túneles de dolor.

“Vallejo postula aquí cierta forma de depuración lírica” (Martos y Villanueva, 1989, p. 231) Ahora pensemos en v. 11: “y se espulgan pesadillas insectiles” Se describe el proceso de la creación como lo señalan Martos y Villanueva (1989):

En un primer momento la actividad de crear es un bullir interiorizado, una fresca alegría que va anunciando el instante milagroso en el que la página en blanco se llena de signos y significados (*viaja a saltos alegres*); en segunda instancia la creación aquieta esa alegría inicial; las ideas necesitan de palabras éstas de aquéllas, por eso el poema nos habla de un cerrado (*ferrado*) reposo. (*Ibid*).

Para nuestro estudio leamos la segunda y tercera estrofa:

Adelanta. Arrástrase bajo túneles, (v.5)  
 más allá túneles de dolor,  
 bajo vertebras que fugan naturalmente.

Otras veces van sus trompas,  
 lentas asias amarillas de vivir,  
 van de eclipse,  
 y se espulgan pesadillas insectiles,  
 ya muerta para el trueno, heraldo de los génesis.  
 (Tr. XLIV)

Examinemos el esquema de la representación del quehacer literario:

Tabla 15

*Exegesis de Tr. XLIV*

Escritura poética:		
Expresiones complejas:		
piano	)	/escrituras poéticas/
bajo túneles,	)	/angustia/ + /acto creador/
túneles de dolor,	)	
bajo vertebras	)	/depuración poética/ + /alumbramiento/
ansias amarillas de vivir,	)	

van de eclipse,  
 espulgan pesadillas insectiles,  
 ya muerta para el trueno, heraldo de los génesis. } /génesis/ + /naturaleza/ + /arte/

Fuente: Elaboración propia. (2017).

Aquí he de referirme también a Tr. I, denominado el poema del parir metafórico que explica el alumbramiento de la nueva poética. A partir de un vocabulario difícil y de estructuras complejas que traban el significado: hialoidea grupada, línea mortal del equilibrio, tesórea, etc. Ilustremos lo dicho:

el guano, la simple calabrina tesórea (v.6)

salobre alcatraz, a cada hialóidea (v.9)

DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES (v.13)

Es significativa la importancia que tiene Tr. LXXVII, la composición muestra la relación entre el poeta y la inspiración. Cabe señalar que, la creación trícica constituye un modo singular de hacer sentido.

El proceso de la invención describe tres unidades: a) el lírico; b) objeto de la creación; c) el contexto de la creación. Examinemos la relación, el poeta en las etapas de la inspiración: el granizo y la lluvia como fuentes de acción. Y como elementos de inactividad se establece los flancos secos. En la fase de iluminación surge el objeto de la creación, esto es, el poema. Finalmente, el ámbito en que Vallejo desarrolla su quehacer literario.

Siguiendo a Neale-Silva (1975) la composición contiene todos los elementos y procesos del alumbramiento lírico. Y podrían representarse de la siguiente manera:

I	II	III	IV		
todos los fuegos	yo creador (sujeto) (b) <i>tempestad</i> (objeto)	<i>graniza</i> “ <i>recordar</i> ” ( <i>iluminación</i> )	<i>agua</i> <i>lluvia</i> ( <i>inspiración</i> )	<i>armonía</i> ( <i>creación</i> <i>lirica</i> )	<i>perlas</i> (poemas)

Fuente: Neale-Silva. (1975).

En la creación poética se establece también la inevitable oposición, la idea de contrarios inconciliables tan igual que su visión del mundo. De ahí que invoque, “Canta, lluvia,” la inspiración para representar el drama del hombre y del poeta.

Graniza tanto, como para que yo recuerde (v.1)  
y acrecienta las perlas  
que he recogido del hocico mismo  
de cada tempestad.

¿Hasta dónde me alcanzará está lluvia? (v.10)  
Temo me quede con algún flanco seco;  
temo que ella se vaya, sin haberme probado  
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,  
por las que,  
para dar armonía,  
hay siempre que subir ¡nunca bajar!  
¿Nos subimos acaso para abajo?

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar! (v.18)  
(Tr. LXXVII)

Leamos el esquema que sintetiza el análisis:

Tabla 15 *Esquema que representa la significación de Tr. LXXVII*

Escritura poética: Expresiones algún flanco seco;	/inacción / + /inercia/ +/esterilidad/
---	--

en las sequía de increíbles cuerdas vocales,	/palabra/ + /dificultad de los vocablos/ + /quehacer literario/
Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!	/ruego/ + /inspiración/ + /elemento/ + /creación/

Fuente: Elaboración propia. (2017).

Finalmente, la poética del encierro se plantea desde la noción de reclusión de sentido. La que surge a partir de la experiencia carcelaria del poeta y se proyecta en la escritura poética de *Trilce*. En el poemario, tenemos marcas textuales que señalan el periodo carcelario de Vallejo y la idea de cárcel como una forma de hacer sentido, lo que se evidencia en el hermetismo lexical. El ejemplo más significativo se encuentra en los poemas III, IX, XIX, XXV, XXII, XXXVI, LVI, entre otros.

Conviene distinguir que, en la temática de arte poético, Vallejo se contempla a sí mismo como creador frente a su contexto social, y como sujeto que “considera la escritura que está escribiendo” (Ferrari, 1997, 198). Aquí el lírico refiere la dificultad de los vocablos para decir su pensamiento y su emoción, es decir, la retórica deberá estar subordinada al sentido que le otorga al mundo al escribir. Así reelabora la escritura poética y crea un lenguaje signado por la opacidad. Esta forma de reelaborar el sentido es la unidad distintiva de la poética del encierro.



## CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo de investigación se ha demostrado la existencia de una poética del encierro en *Trilce*, la misma que se evidencia a través de una serie de elementos (semánticos, sintácticos, fonéticos, entre otros) que conforman las composiciones tríllicas. Así el lenguaje hermético en el tema de la cárcel adquiere una significación relevante dentro del universo poético —como espacio de reclusión del sentido—. Por tal razón, la idea de “encierro” es una característica central en su forma de hacer la significación; la visión de la realidad configura un universo poético singular.

Las composiciones de tema carcelario adquieren una significación importante porque proponen la poética de la cárcel. Esta se dispone a partir de la experiencia carcelaria del poeta y se expone en las marcas textuales que conforman el poemario (cuatro, paredes, cuartel, cancerbero, compañero de prisión) y en los símbolos que aluden el espacio de la prisión (el numeral cuatro, el candado, las llaves, los barrotes, el trapecio, las aherrojadas extremidades, el punto fiscal). A parte de ello, reconocemos que no solo se describe el espacio carcelario, sino que este se transforma para mostrar otras representaciones del confinamiento. Las que describen fases relacionadas con las dimensiones de bienestar y complacencia.

En relación con, Tr. I la idea de confinamiento presenta dos planos simbólicos. El primero, la realidad objetiva que señala el espacio de la prisión. Un lugar donde la bulla, el ruido de los reclusos v.1 “Quién hace tánta bulla, y ni deja” apuran el acto de defecación. En este ámbito surge la segunda significación, aquí el hablante lírico enuncia su nueva poética y lo hace desde la descripción del acto de la defecación o el parir metafórico que guarda

semejanza con la génesis de la escritura. Observamos también que, en el confinamiento se experimentan estados de satisfacción como la mimesis del alumbramiento de la poética.

En Tr. II el ámbito de la prisión está representado en el cuadrado verbal que conforman los versos cuatro, ocho, 12 y 16; el mismo que revela la imagen de la reclusión que muestra el sufrimiento del hombre en la cárcel. Aquí surge una dimensión de bienestar a partir de la imagen del cuerpo materno desde idea de claustro. Así se aprecia en el verso 10. “El reposo caliente aún de ser”. El retorno al pasado maternal configura un tiempo de bienestar.

La poética carcelaria en Tr. XVIII se configura a partir de las marcas textuales: cuatro paredes, cuatro rincones y de los símbolos que señalan la reclusión como aherrojadas extremidades, las llaves y la no progresión de tiempo en la celda. Así se observa en los versos nueve y 10. En este contexto se establece la angustia y la orfandad del hombre en el encierro. Todos los elementos descritos pertenecen al mundo exterior o la realidad inmediata, la cárcel. Sin embargo, en Tr. XVIII se construye otro sentido a partir de un espacio interior donde las paredes de la celda adquieren cualidades corpóreas, las que se identifican con la fisicidad de la madre, tal como se evidencia en el análisis de los versos 17 y 18. Además, surge la idea de solidaridad con el hijo encarcelado. Todos elementos analizados organizan dimensiones de gozo y cobijo como otras formas confinamiento.

El poema XLI presenta el ambiente carcelario que se evidencia en el verso 10, 11 y 12, elementos descriptivos de la cárcel que se captan en varios vocablos: murmullos, silencios, silbidos, trapecios. Además se presentan características anatómicas de los presos y de los custodios reducido a una parte de su anatomía “costillas y músculos trapecoides”. Surge aquí la imagen de presos famélicos por la escasez de alimentos o por la desnutrición que se padece en la prisión. Y la extremada delgadez que dibuja el cuerpo de los reos, v.16

“de membrana a membrana”, lo que refiere la degradación humana en las cárceles. Mientras que la imagen anatómica de los celadores se construye a partir de figura de los trapezoides la que denota robustez. En este contexto se dispone la transformación del ambiente carcelario a partir de la imagen del verso ocho: “veintitrés costillas que se echan de menos” el mismo que señala el recuerdo a la amada. El recluso frente a la violencia y los castigos crea espacios de protección que se establecen desde el despliega de la imaginación.

En el poema L se configura los símbolos de la prisión, como el numeral cuatro, los barrotes, el candado, el punto fiscal, las torturas físicas y la figura del cancerbero. Por otra parte, surge la noción del Síndrome de Estocolmo entre el encarcelado y su “captor”. También se destaca la función del custodio, así lo señala el verso 27; y se justifica que en el mundo de la prisión se limite la privacidad y los pensamientos, así se describe en los versos 16, 17 y 18. Sumado a ello, las imágenes anatómicas-fisiológicas de los versos 2, 3 y 23, refieren torturas físicas y psicológicas.

La reclusión en Tr. LVIII se establece a partir de tres elementos: la celda; el compañero de la prisión y el alimento. En este espacio observamos la desintegración progresiva de la celda a los estados de la materia: sólido, líquido y gaseoso. En la fase sólida de la materia, el confinamiento se organiza desde los rincones de la celda. Estos denotan espacios de refugio y complacencia. En el estado líquido de la celda, la imagen del compañero de prisión y de los alimentos establecen la idea de comunión espiritual. Desde el presente carcelario se imagina una realidad paralela que describe el retorno al hogar y representa la noción de la cárcel de tiempo. Finalmente, el tercer momento señala el estado gaseoso. Aquí la celda está cerrada y protegida como se aprecia en el v.35 “hasta redondearse en la condensación” lo que propone la idea de plenitud. Además, observamos que las etapas de mutación refieren

estados eufóricos que genera el hablante lírico, a pesar de las condiciones negativas ya referidas.

La poética del encierro nos permite abordar el sentido de *Trilce* desde la idea de cárcel. La que se proyecta en todos los niveles lingüísticos (semántico, sintáctico, fonológico, morfológico y simbólico). Es necesario señalar que las formas del confinamiento no solo se expresa en correspondencia con determinadas temáticas, sino que es la propia escritura del poemario “Hermetismo lexical”, el que aparece como un obstáculo y hacen bastante difícil la lectura y la comprensión. En este grupo de obscuridad lexical tenemos las composiciones LXXVII, LV, LIV, XLIV, XXXVI, XXXII analizadas en el tercer capítulo de nuestro trabajo de investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abril, X. (1962). *César Vallejo o la teoría poética*, Madrid: Taurus.
- Aguilar, S., Alva c., L, Carrillo, L., Cisneros, J., Cornejo, J., Delgado, W., Díaz H., J, y Zavaleta, Carlos. (2009). *Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Arduini, S. (2000). Prolegómenos a una teoría general de las figuras. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cabel, J. (2002). Correspondencia Completa. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: Edición de Jesús Cabe.
- Cardona Giraldo., M.F.S. (2010). La poesía mestiza de César Vallejo frente a las vanguardias un conflicto para la historia literaria. (Tesis de pregrado). Recuperado de <<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis96.pdf>>
- Bachelard, G. (1965). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, D. y Bueno, R. (1980). Metodología del análisis semiótico. Lima: Universidad de Lima.
- Barthes, Roland 2006 [1973] El grado cero de la escritura. México D. F.: Siglo XXI.
- Burga, M. y Flores Galindo, A. (1980). Apogeo y crisis de la República Aristocrática (Oligarquía, Aprismo y Comunismo en el Perú 1895 - 1932). Lima: Ediciones RICHAY PERÚ.
- Bürger, P. (2000). Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península. Recuperado de [https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/burger-peter\\_theor3ada-de-la-vanguardia.pdf](https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/burger-peter_theor3ada-de-la-vanguardia.pdf).
- Bruce, E. (2014). Madre y muerta inmortal: género, poética y política desde los textos de César Vallejo. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

- Carrasco S., L. A. (2005). Las ideas estéticas de César Vallejo: estudio de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 hasta 1937. (Tesis de pregrado). Recuperado de <<http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/960>>
- Coyné, A. (1968). César Vallejo. Argentina: Nueva Visión.
- Cárcel. (2009). T. García (Eds.) Diccionario Enciclopédico Larousse (Decimosexta edición, p. 203). México, D.F.: México: Editorial: Larousse.
- Delgado, W. (1980) Historia de la Literatura Republicana. La Paz: Ediciones Rumi.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1974). Diccionario enciclopédico de las ciencias del Lenguaje. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno argentina editores S.A. Recuperado de [https://monoskop.org/images/a/a6/Todorov\\_Tzvetan\\_Ducrot\\_Oswald\\_Diccionario\\_enciclop%C3%A9dico\\_de\\_las\\_ciencias\\_del\\_lenguaje\\_1974.pdf](https://monoskop.org/images/a/a6/Todorov_Tzvetan_Ducrot_Oswald_Diccionario_enciclop%C3%A9dico_de_las_ciencias_del_lenguaje_1974.pdf)
- Eagleton, Terry 2010 Cómo leer un poema. Madrid: Ediciones Akal.
- Escobar, A. (1973). Trilce. Cómo leer a Vallejo (pp. 87-194). Lima, Perú: P. L. Villanueva S. A.
- Espejo A., J. (1960). César Vallejo. Itinerario del hombre, 1892-1923. Lima: Seglusa Editores.
- Estébanez C., D. (2004). Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza Editorial.
- Fofani, Enrique. (2018). Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía. Lima 1.a ed. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- Fernández C., C. (2014). Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- Ferrari, A. (1997). El universo poético de César Vallejo Ensayo. Lima: El Heraldito.
- González V., R. (2009). Claves para leer a César Vallejo. Lima: Editorial San Marcos.

- Gonzalo R., C. (Enero, 1931). Los americanos de París. El poeta César Vallejo, en Madrid. Trilce el libro para el que hizo falta inventar la palabra de su título. El Heraldo de Madrid. Recuperado de [www.portalperu.pe](http://www.portalperu.pe).
- Hart, M. (2014). César Vallejo. Una biografía literaria. Traducción de Nadia Stagnaro, 1a ed. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- Higgins, J. (1993). Hitos de la poesía peruana. Lima: Editorial Milla Batres S.A.
- Ibérico M. (1963). En el mundo de Trilce. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- Kristeva, Julia. (2013). Poderes de la perversión. México: Siglo veintiuno editores.
- Mallarmé, Stéphane (2013). Poesías (traducción, edición y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban). Ica: Biblioteca Abraham Valdelomar.
- McDuff, K. (Enero-Marzo, 1975). Sobre el universo poético de César Vallejo. Revista Iberoamericana, 41 (90), 91-99. Recuperado de <https://revista.iberamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/>
- Martos M. y Villanueva, E. (1989). Las palabras de Trilce. Lima: Seglusa Impresores S.A.
- Martos, M. (2014). Poéticas de César Vallejo. Lima, Perú: Editorial Cátedra Vallejo.
- Mazzotti, J. (1990). Hacia una lectura sociocrítica de Trilce. Sociocriticism, 5 (12), 149-175.
- Meo Z., G. (2002). Estilo y poesía en César Vallejo. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.
- Moguió, L. (1952). César Vallejo- Vida y obra. Lima: Ediciones Perú Nuevo.
- Mondoñedo M., M. (2009). Semiótica del Castellano. Lima: Editorial UNMSM.
- More, E. (1954). Huellas humanas. Lima: Editorial San Marcos.
- Neale S., E. (1975). César Vallejo en su fase trícica. Madrid: ESCELICER.

- Ortega, J. (1998). César Vallejo. Madrid: Ediciones Cátedra.
- . (2015). César Vallejo. La escritura del devenir. Taurus, Madrid.
- Paco de, J. (2003). El cuadrado. En J. Pi (Ed.), Diccionario de símbolos. (pp. 23-24).
- Pantigoso, M. (2000). Se llama Lomismo que padece (ECCEHOMO). Perú: INTAHUANA.
- Paoli, R.. (1981). Mapas Anatómicos de César Vallejo. Firenze, Casa Editrice D'Anna.
- Paz, Octavio. (1996). El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica.
- Punccineli, J. (1987). Desde Europa, Crónicas y artículos (1923-1938). Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana.
- Rowe, William. (Abril-Mayo, 1988). La lectura del tiempo en Trilce. Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo, 1 (454-55), 297-304. Recuperado de <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0s076>>
- Tolentino, L., Carrillo, L., Medina C., S., Leonardo, R. Valenzuela G., J, Pachas, M.,... y Pantigoso P., M. (Diciembre, 2013). Quién hace tanta bulla: una conjetura sobre el poema "I" de Trilce o las interpretaciones múltiples. Espergesia, 9 (1), 119-121.
- Schwartz, J. (2002). Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos. Madrid: Fondo de Cultura Económico.
- Soní S., A. (Setiembre- Diciembre, 2007). César Vallejo y la vanguardia literaria. Argumentos, 20 (55), 185-207. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952007000300007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952007000300007&lng=es&tlng=es).
- Real Academia Española. (2017). Diccionario de la lengua española. (23ª. ed.)  
Recuperado de <http://www.rae.es/>
- Reyes T., R. (2010) Narrativa desde la prisión. arteidea, (13), 9-12.



- Verani, H. (1995). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, C. (1973a). *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul Editores.
- . (1973b). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores.
- . (1965). *Rusia en 1931*. Lima: Editorial Gráfica Labor.
- . (1967). *Novelas y Cuentos Completos*. Lima: Primera Edición de Francisco Moncloa y Georgette Vallejo.
- . (1982). *Obra poética completa*. Madrid: Edición de Américo Ferrari.
- . (1996). *Obra poética. Edición Crítica Américo Ferrari*. Madrid: ALLCA XX.
- . (1998). *Trilce*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Válery, P. (1999). *Teoría poética y estética*. España: Visor Barcelona. Recuperado de ([https://es.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_poetica\\_y\\_estetica](https://es.wikipedia.org/wiki/Teoria_poetica_y_estetica))
- . (2009). *Teoría poética y estética*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Tamayo V., A. (1993). *Del posmodernismo: César Vallejo, Literatura Peruana: Del Perú posmodernismo; Del Perú contemporáneo (pp. 772-802)*. Lima: Editorial PEISA.
- Yurkievich, S. (1958). *Valoración de Vallejo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Nordeste. Escuela de Humanidades.
- Zubizarreta, A. (1960). *La cárcel en la poesía de César Vallejo*. *Sphinx* (13), 214-221. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/286817000/Cuadernos-Hispanoamericanos-Revista-Mensual-de-Cultura-Hispanica>.