

**LA TRANSFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN Y CON *TRILCE*:
LA DIMENSIÓN IMAGINARIA. LOS POEMAS LXIV Y XXVIII**

**THE TRANSFIGURATION OF TIME IN AND WITH *TRILCE*:
THE IMAGINARY DIMENSION. POEMS LXIV Y XXVIII**

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada

RESUMEN:

Este artículo propone un acercamiento a la categoría de tiempo en *Trilce*, a partir de los trabajos de Raúl Hernández Novás, Yurkievich y Rowe, y de las perspectivas más amplias desarrolladas por Julio Ortega en su interpretación de la poesía vallejiana. El artículo se aproxima al tiempo *otro*, transfigurado y, específicamente, a ese que en el poemario se construye, al decir de Hernández Novás, como dimensión imaginaria. Se examinan dos modalidades de este tiempo: explícito e implícito, a través del análisis de los poemas LXIV y XXVIII. De manera complementaria, se exploran elementos temporales vinculados al contexto de escritura del libro.

PALABRAS CLAVES:

César Vallejo, *Trilce*, tiempo, transfiguración, poema LXIV, poema XXVIII.

ABSTRACT:

This article proposes an approach to the time category in *Trilce*, based on the works of Raúl Hernández Novás, Yurkievich and William Rowe, as well as the broader perspectives for the analysis of Vallejo's poetry developed by Julio Ortega. The article approaches the transfigured time of the book and particularly the time constructed as an imaginary dimension. Two modalities of this time are examined: the explicit and the implicit, through the analysis of poems LXIV and XXVIII.

KEY WORDS:

César Vallejo, *Trilce*, time, transfiguration, poem LXIV, poem XXVIII.

María Zambrano llama al tiempo “Rey primordial” (2011: 156), que “no abdica ni consigue ser apresado” (2011: 156-157). En su ensayo *Los hijos del limo* escribe Octavio Paz – dando la razón, hasta cierto punto, a María Zambrano, pero también matizando esa idea –: “el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura” (1993: 9).

Varios autores se han acercado a la construcción del tiempo en la poesía de Vallejo, y específicamente, en *Trilce*. Entre los más destacados y conocidos, Saúl Yurkievich y William Rowe. El primero, habla de la presencia de un “tiempo discontinuo” en ese poemario; el segundo, de cómo en él hallamos un tiempo “plegado”. Otra aproximación a esta categoría es la de Raúl Hernández Novás, que pensó el tiempo de *Trilce*, el tiempo construido por Vallejo, como “un sitio imaginario, una especie de cuarta dimensión” (1988: LXVII). Tomando en consideración a Yurkievich y a Rowe, y situándose, sin embargo, más cerca de las elaboraciones de Hernández Novás, este artículo parte de los trabajos de estos autores para proponer un acercamiento al concepto de tiempo en *Trilce*. Nuestro acercamiento intenta explorar ese tiempo *otro* vallejiano, el tiempo transfigurado de *Trilce*, y, específicamente, ese que en el poemario ha sido construido como búsqueda de una dimensión imaginaria. Nos apoyamos también en nuestro trabajo en las elaboraciones de Julio Ortega y de Guillermo Sucre y en la mirada de Tamara Kamenszain, entre otros, para analizar así cómo se transfigura el tiempo *dentro* del poemario, acotando dos modalidades de ese tiempo *otro* transfigurado, esas que denominamos “tiempo explícito” y “tiempo implícito”, y centrándonos, de manera particular para este análisis, en dos poemas del libro, el poema LXIV y el poema XXVII; también se examinan, previamente y de manera secundaria y complementaria, pero no gratuita, los alrededores del libro, entendiendo por tales, ciertos elementos del contexto en que se produce su escritura, así como su recepción crítica.

Nuestra aproximación pretende sumarse, de modo tentativo, a las muy numerosas interpretaciones de *Trilce*, asumiendo la parcialidad de nuestro análisis, y sin perder de vista las declaraciones y advertencias de Julio Ortega; por un lado, sobre “el carácter hermético de la escritura vallejana en *Trilce*” y, simultáneamente, “la potencialidad hermenéutica a que este carácter invita” (Ortega, en Vallejo, 1991: 44); pero también, por otro, sobre el peligro que supone “reconstruir la representación previa al poema” (Ortega, 2014: 92), procurando privilegiar así, por el contrario, el acercamiento al texto en su materialidad, a sus “dispositivos verbales” (2014: 92), asumiendo, de este modo, con Ortega, que “es el poema la experiencia más biográfica, la escritura de lo vivido en la intemperie del sentido, y no una escritura derivativa de una anterioridad causal” (2014: 92).

1. Elementos temporales discontinuos del contexto: la cárcel y la escritura del poemario; la recepción crítica

La escritura del libro y el origen del título

El tiempo, y particularmente el tiempo *otro*, es un elemento vinculado a la propia escritura de *Trilce*. Lo dice muy bien Tamara Kamenszain, cuando indica que “parte de esa obra fue escrita fuera de la vida: en la cárcel” (2000: 135). *Trilce* nace, así, desde un tiempo *otro* radical, que es un des-tiempo no elegido, que le viene impuesto desde fuera. Un des-tiempo que marca, sin duda, el libro. La propia escritura del poemario implica ya, entonces, una transfiguración de ese des-tiempo, que Vallejo convierte, al darle forma a su poemario y al publicarlo, en algo que podríamos llamar un post-tiempo, o un tiempo- en- fuga. Volvamos a Tamara Kamenszain: “[...] el libro encontró su primera edición en la prensa de la penitenciaría de Lima. Así, en letra impresa y disfrazado de libro, Vallejo salió a luz, se fugó de la cárcel” (135).

Por otra parte, podemos hablar, al menos, de dos tiempos en la escritura del libro: uno anterior y, otro, configurado desde la propia cárcel, durante los más de tres meses en que Vallejo permanece en ella.¹ Dice Raúl Hernández Novás: “Hay sobradas razones para dar por cierto que *Trilce* comienza a fraguarse definitivamente en la cárcel, donde los poemas ya escritos son modificados de forma que asombra a quienes conocían las versiones anteriores” (Hernández Novás, 1988: LXIX). Y añade: “No sólo *Trilce* es un palimpsesto, sino que muchos de sus poemas son palimpsestos que dejan ver en parte las capas anteriores” (1988: LXIX). Es decir, *Trilce* sería, según sugiere Hernández Novás, y según el diccionario de la RAE, un “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”. Hernández Novás ha rastreado las huellas de esa escritura anterior, y cómo éstas son transformadas en poemas completamente diferentes. De este modo, el palimpsesto que es *Trilce* deja ver, desde su presente, el pasado de ciertos poemas; un pasado que Hernández Novás detecta en forma de sonetos; por ejemplo, en el poema XLVI, que fue el soneto “La tarde” y “sigue siendo un soneto, aunque sus tercetos carecen de rima” (1988: LXIX), o en el poema XXXIV, o en el XXXVII. Y Hernández Novás concluye, o duda: “Raro caso de un vanguardista que escribe sonetos, y que, aun modificándolos, les conserva su forma” (1988: LXIX); y añade con convencimiento: “De haber querido ser “nuevo” a ultranza, Vallejo hubiera eliminado estos poemas [...]. Pero vemos que incluso llega a conservar las rimas cuando le parece apropiado” (1988:

¹ Vallejo es detenido “el 6 de noviembre de 1920 y no sale de la cárcel hasta el 26 de febrero de 1921, con «libertad condicional»” (Ortega, en Vallejo, 1991: 26-27).

LXIX).² El poeta *nuevo* que es Vallejo deja ver así, también, dentro de su novedad, al poeta *viejo*, o *antiguo*, que también ha sido, o es.

Por último, dentro de estos elementos, cabe hacer mención al título del poemario. Raúl Hernández Novás subraya el nexo entre el poema titulado “Trilce”, publicado en la revista *Alfar*, de La Coruña, en 1923, pero que “por su estilo debe ser muy anterior, quizás de 1919” (Hernández Novás, 1988: LXVII), y el propio poemario. Dice Hernández Novás sobre ese poema anterior, pero posterior, a *Trilce*: “Allí, la palabra “Trilce” designa a “un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos”, pero “a donde nunca llegaremos”; un sitio inalcanzable, especie de cuarta dimensión” (Hernández Novás, 1988: LXVII). Otros versos de ese poema que se llamó “Trilce” antes del libro, pero que fue publicado después, refuerzan lo dicho por Hernández Novás:

Donde, aún si nuestro pie
llegase a dar por un instante
será, en verdad, como no estarse.

Es ese sitio que se ve
a cada rato en esta vida,
andando, andando de uno en fila.
[...]
El horizonte color té
se muere por colonizarle
para su gran Cualquiera parte.

Más el lugar que yo me sé,
en este mundo, nada menos,
hombreado va con los reversos.
[...] (Vallejo, 1991: 363).

El origen de *Trilce*, o al menos uno de sus posibles orígenes, estaría así en un poema anterior-posterior, donde ese nombre, “Trilce”, se identifica, se asocia, con un lugar inalcanzable; fuera, de este modo, del tiempo.³ Hernández Novás pone asimismo en relación ese poema y su sentido con otro del poemario, el X, donde “las

² Hernández Novás comenta, por ejemplo, el poema XXXVII, que “fue originalmente un soneto en alejandrinos” (1988: LXIX), y donde “asoman las rimas (*quien, también, bien; florido, aprendido; humildes, tildes*), aunque la métrica se ha alterado por completo” (1988: LXIX).

³ Julio Ortega considera esta hipótesis sobre el título del poemario, proveniente de Larrea, como “especulativa” (Ortega, en Vallejo, 1991: 26), pero incluye, sin embargo, el poema en el Apéndice de su edición de *Trilce*.

palomas, que representan a los amantes, “dejan el pico / cubicado en tercera ala”, es decir, potenciado a una dimensión inexistente, imaginaria” (1988: LXVII).

Guillermo Sucre se refiere, por su parte, al “*tres* vallejiano” (2001: 124), al que remitiría el título;⁴ para Sucre, este *tres* “no es tanto una síntesis como su búsqueda: una posibilidad siempre abierta, una dimensión nueva por encontrar” (2001: 124).

La recepción crítica

El tiempo *otro* de Trilce, su tiempo discontinuo, está unido también a la recepción crítica tras su publicación en 1922. Y es que la recepción de *Trilce* en estas fechas hace aparecer al poemario como lo que es: un libro fuera de su tiempo, que se convierte, crítica mediante, en un libro *fuera del tiempo*. Como escribe Raúl Hernández Novás:

La renovación que suponía el libro resultaba demasiado radical para ser comprendida en su lugar y momento cuando predominaban aun los modos modernistas y el modelo supremo era Chocano con su Sacsahuamán de cartón piedra [...] Habrá que esperar hasta el ensayo de Mariátegui (que aparecerá en 1926) para que se viese reafirmado el carácter fundacional de la poesía vallejana (1988: LXVII-LXVIII).

Saúl Yurkievich se refiere también a esta recepción crítica: “Su aparición no despertó ninguna clase de comentarios, ni favorables ni desfavorables” (2002: 33). Y Julio Ortega habla de “la indiferencia de la crítica, incapaz de comprender la propuesta radical del poeta” (Ortega, 2014: 27).

El propio César Vallejo escribía a su amigo, el filósofo Antenor Orrego, autor del prólogo a la primera edición: “El libro ha caído en el vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre!” (Vallejo, 1991: 27).

Con estas palabras, Vallejo se hace responsable del libro, pero también de su vacío, es decir, de su des-tiempo. Así, el des-tiempo de la cárcel deviene des-tiempo de la crítica. Como si Vallejo supiera, y estuviera dispuesto a asumir, que un poeta que se fuga de la cárcel “disfrazado de libro” obtiene, sin duda, su libertad, pero que esta libertad implica también un no- reconocimiento; la libertad se produce en el vacío, es

⁴ Como se conoce, existen varias hipótesis en torno al origen del título (Ver Ortega, en Vallejo, 1991: 25-26; Ortega, 2014: 48 y Larrea, 1974: 130). Consideramos que estas diversas hipótesis no tienen por qué ser, necesariamente, excluyentes.

decir, una vez más, en el des-tiempo.⁵ De otro modo lo dice Andre Coyne: “Nacido en el vacío, era natural que *Trilce* cayera también en el vacío” (1974: 32).

La futuridad de Trilce

En un célebre artículo, Cintio Vitier se refirió a la futuridad de Martí, del que dijo: [...] “su tiempo primigenio es el futuro” (2001: 170), futuridad que está, por cierto, entre otros autores, en el propio Vallejo.

Del mismo modo, cabe hablar de la futuridad de Vallejo, y especialmente de *Trilce*. Una futuridad que supone, asimismo, un des-tiempo del poemario, o un pos-tiempo y que, en cualquier caso, implica situarlo, una vez más, en una dimensión *otra* del tiempo.

Ya lo insinuaba el propio Orrego en su prólogo a la primera edición del libro: “De esta labor ya se encargará la crítica inteligente; si no hoy, mañana” (Vallejo, 1999: 366). Y efectivamente, podríamos decirlo casi en términos vallejianos: la crítica se ocupó mañana.

Sobre esa futuridad de *Trilce* escribe Saúl Yurkievich: “Vallejo se ha adelantado tanto que es difícil seguirlo. Inabordable en la época de aparición, *Trilce* se va volviendo cada vez más translúcido; sus valores se acrecientan a medida que, con el tiempo, nos resultan más comunicables” (2002: 41). Y Julio Ortega dirá, refiriéndose, en general, a Vallejo: “Desde la tachadura del lenguaje heredado, el poeta adelanta una poética del devenir” (2014: 11).

Son innumerables los poetas que han reivindicado, que reivindican, que continúan reivindicando, el legado de Vallejo, y de *Trilce*, en América, y también en España. Dos ejemplos en ambas orillas podrían ser los origenistas cubanos (quizás, sobre todo, Eliseo Diego y Fina García Marruz) y los poetas españoles de posguerra. Sobre estos últimos, José Ángel Valente escribe: “la obra de Vallejo es una de las influencias que operan de modo directo sobre buena parte de la joven poesía española después del año 40” (2002: 125); Valente señala, en particular, la poesía de Leopoldo Panero y Blas de Otero, pero cabe mencionar también a Luis Rosales, cuyo célebre poemario, *La casa encendida*, está marcado, sin duda, por la presencia y la influencia de Vallejo.⁶

⁵ Debe tenerse en cuenta, además, que la libertad obtenida por Vallejo al salir de la cárcel en 1921 fue una “libertad condicional” (Ortega, 1999: 26). Como ha relatado asimismo Andre Coyne, “el proceso sigue, y preocupará todavía a Vallejo en 1926, en París” (1974: 29). Con más razón, entonces, puede considerarse *Trilce*, como dice Tamara Kamenszain, una «fuga».

⁶ Véase, al respecto, el artículo de Milena Rodríguez “César Vallejo con Rosales en *La casa encendida*” (2009).

Entre los poetas actuales, pienso en la llamada poesía neobarroca, y me refiero fundamentalmente a ese grupo de escritores que se dan a conocer a finales de los años 90 del siglo XX, con la antología *Medusario* (Fondo de Cultura Económica, 1996). Entre ellos, uno de los más destacados es el cubano José Kozer, cuya poesía se constituye, sin duda, a partir de la poesía de Vallejo, y de *Trilce*. Ciertas palabras de Kozer en sus diarios no solo muestran su propia preferencia poética, sino que sirven también para ilustrar ese lugar privilegiado, especial, único, que Vallejo ha llegado a ocupar entre los poetas de la lengua española: “Si me viera obligado a escoger entre Neruda y Huidobro escogería a Vallejo” (Kozer, 2014: 119). Otro nombre entre estos poetas es el de la argentina Tamara Kamenszain, quien dirá sobre *Trilce*: “Es una suculenta verdad biográfica que se arma “arrastrando una trenza por cada letra del abecedario”. Es *Trilce*, vivlia analfabeta que nos relata la historia originaria de la lengua” (2000: 135).

2. El tiempo en *Trilce*

Escribe Saúl Yurkievich sobre *Trilce*: “...el poeta ha creado para transmitirnos una nueva percepción del mundo, donde las categorías aristotélicas, la geometría euclidiana, la antigua noción del tiempo y del espacio, las objeciones excluyentes dejan de tener vigencia” (2002: 42). Y dirá también que Vallejo quebrantará el tiempo, una de las “coordenadas ilusorias” para ordenar el mundo (2002: 62), introduciendo en ella “toda clase de fisuras” (2002: 62). Apoyándose en las ideas de Bachelard y en su estudio sobre el tiempo, *La intuición del instante*, Yurkievich afirma: “Vallejo nos propone un tiempo discontinuo, fragmentario, contradictorio, sin figura nítida, que es el que vivimos pero no el que pensamos” (2002: 62).

En un artículo posterior al trabajo de Yurkievich, “El tiempo en *Trilce*”, William Rowe explora el tiempo como ritmo en el poemario, considerándolo, según dice, no como tema, sino como “principio de construcción” (1988: 297). Rowe plantea un cambio en la perspectiva del análisis sobre el tiempo en la poesía vallejana; en este sentido, escribe: “Como premisa para una discusión del tiempo en Vallejo se suele distinguir (siguiendo, directamente o no, a Bergson y Husserl) entre el tiempo cósmico (o cronométrico) y el tiempo fenomenológico. Esta distinción se ha expresado de varias maneras, como el tiempo objetivo frente al subjetivo, el tiempo de reloj frente al tiempo biológico, etc” (1988: 297). Rowe recuerda la posición de uno de los principales estudiosos de Vallejo, Américo Ferrari, en su estudio *El universo poético de César Vallejo*: “Por una parte, tenemos el tiempo transcendente, puro esquema móvil, hasta cierto punto independiente de la conciencia, y que pertenece a la región

abstracta de los números y los nombres... El otro... sería el tiempo inmanente al ser, pura duración sentida e inexpressable, por lo menos en términos de calendario o de reloj” (Ferrari, en Rowe, 1988: 297). Y señala Rowe: “Mi intención [...] es mostrar que la poesía de Vallejo pide una lectura más radical que la que ofrece esta distinción” (1988: 297), declarando tomar asimismo a Derrida y su *De la gramatología* como apoyo para sus puntos de vista. Más adelante, Rowe dirá: “Como frecuentemente han señalado los críticos, Vallejo siempre tiende a cambiar el orden normal del tiempo, anteponiendo el futuro al pasado, etc. [...] Lo original en Vallejo es la manera en que funcionan las inversiones: por ser mutuamente contradictorias desmantelan el concepto básico del presente” (Rowe, 1988: 300). En otro momento, al referirse de manera específica al poema 61 de *Trilce*, detecta en él, “una subversiva simultaneidad de tiempos”, pero luego aclara: “excepto que no puede hablarse de una verdadera simultaneidad, puesto que los diferentes momentos se solapan y se interpenetran sin llegar a la identidad: el tiempo es dividido, plegado” (301). Y añade: “El perspectivismo se hace imposible, por no existir ningún punto de origen. El yo del poema no vuelve al pasado para mirar hacia adelante al presente: habla siempre desde un presente, pero un presente dividido” (301).

En la lectura propuesta por Raul Hernández Novás, además de identificar el tiempo vallejianco con la construcción de una “dimensión imaginaria”, se exploran diversos “motivos” temporales; así, el “motivo de las lindes” (1988: LVIII); es decir, “la alusión a los límites humanos” (1988: LVIII)⁷; el “motivo de las vísperas” (1988: LVIII), que precisa del siguiente modo: “vísperas no por lo que anuncian y preceden, sino por lo que tienen de provisorio, de incompleto, de no realizado: vísperas eternas” (1988: LVIII); se trata, así, de “todo aquello que se queda en el umbral, la víspera que no llega a realizarse” (1988: LVIII); y el “motivo del ya-no”, o sea la “irreversibilidad del tiempo y la contradicción entre la conclusión temporal de los casos y su supervivencia en la memoria” (1988: LVIII). Motivos, según nos dice, presentes en *Trilce*.

A partir de estas elaboraciones, intentamos explorar el tiempo en *Trilce* y, de manera particular, el tiempo transfigurado, el tiempo construido en su *dimensión imaginaria*.

⁷ Este motivo procede de Américo Ferrari, quien escribe sobre el poema “Absoluta”, de *Los heraldos negros*: “En ese poema el poeta habla ya de “linderos” y estos linderos (lindes, fronteras, límites, limitación) persisten obsesivamente hasta el fin de la obra” (Ferrari, 1974: 393).

El tiempo explícito: el poema LXIV

Existen en *Trilce* numerosas, abundantes marcas de ese tiempo particular valle-jiano; tiempo discontinuo o dislocado; tiempo plegado; de esa búsqueda, y construcción, de una “dimensión imaginaria” del tiempo; de ese tiempo, en fin, singularmente transfigurado.

Hay que decir, asimismo, que estas huellas pueden aparecer de manera explícita o, de modo implícito o sugerido. Entre las huellas explícitas encontramos las del poema I, donde leemos: “Un poco más de consideración / en cuanto será tarde, temprano” (Vallejo 1991: 43); o en el poema V: “A ver. Aquello sea sin ser más” (1991: 59); o en el célebre verso del poema VI: “El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera” (1991: 63); o en el poema VII: “Fondeé hacia cosas así / y fui pasado” (1991: 66); o en VIII: “Pero un mañana sin mañana” (1991: 70); y en el poema XIV: “Esto me lacera de tempranía”, y también: “Esto no puede ser, sido.” (1991: 91); y en XVI: “Y tú, sueño, dame tu diamante implacable, / tu tiempo de deshora” (1991: 100); y en XVIII: “entre mi dónde y mi cuando” (1991: 107); y en XXXX: “Quemadura del segundo / en toda la tierna carnicilla del deseo, / picadura de ají vigoroso / a las dos de la tarde inmoral” (1999: 157); o en el poema XXXIII:

Si lloviera esta noche, retirárame
de aquí a mil años.
Mejor a cien no más.
Como si nada hubiese ocurrido, haría
la cuenta de que vengo todavía. (1991: 167)

Y en este mismo poema: “Haga la cuenta de mi vida, / o haga la cuenta de no haber aún nacido, / no alcanzaré a librarme” (1991: 167), y todavía: “No será lo que aún no haya venido, sino / lo que ha llegado y ya se ha ido, / sino lo que ha llegado y ya se ha ido.” (1991: 167); y en XXXVII: “Este cristal es pan no venido todavía.” (1991: 187); o en LIII: “Quién clama las once no son doce! / Como si las hubiesen pujado, se afrotan / de dos en dos las once veces” (1991: 250); o en LVIII: “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.” (1991: 272)⁸; y en LXX: “Y temblamos avanzar el paso, que no sabemos si damos con el péndulo, o ya lo hemos cruzado” (1991: 325); y en LXXI: “Calla también, crepúsculo futuro”

⁸ Escribe Saúl Yurkievich que en este poema Vallejo “provoca [...] una imbricación simultánea de dos pretéritos distintos, uno próximo y otro lejano, con dos presentes heterogéneos y un futuro que se consumará en el irrecuperable pasado” (2001: 71).

el poema está escrito en un presente que no parece, sin embargo, ser siempre el mismo, un presente, como diría Rowe, dividido.

Las dos primeras estrofas son ejemplos del hermetismo del poemario. En la primera, escrita en presente y en tercera persona, será el paisaje exterior, paisaje, sin duda, insólito, con sus “hitos vagarosos” que “enamoran”, el protagonista. Una de las acepciones de “hito”, según el diccionario de la RAE, es la de “Mojón o poste de piedra, por lo común labrada, que sirve para indicar la dirección o la distancia en los caminos o para delimitar terrenos”. En el poema, estos “hitos” remitirían así a lo que Hernández Novás llama, con Ferrari, el “motivo de las lindes”, como también ha observado Monique Lemaître (2001: 212). Pero estos hitos, que tienen la función de delimitar y marcar, van a ser transfigurados en el poema: no son firmes, sino vagarosos; es decir, lo opuesto a lo que esperaríamos de ellos. “Vagaroso”, dice la RAE: “que vaga, o que fácilmente y de continuo se mueve de una a otra parte”; se trata, así, de un hito que se mueve, un hito oximorónico; un hito que, sin embargo, a pesar de ser vagaroso (o quizás precisamente porque lo es), enamora. Un hito que actúa, además, mediante una unidad de tiempo también oximorónica: el minuto “montuoso”; y aunque no sabemos exactamente qué puede ser un minuto montuoso (relativo o abundante en montes), podemos intuir que su duración debe ser muy superior a la de un minuto corriente; este minuto “montuoso” no sólo fecha, sino que obstetiza, es decir, crea¹⁰.

En la estrofa siguiente aparece la primera persona del singular en un presente *otro*; el sujeto poético hablando desde el yo, y el tiempo del que aquí se da cuenta es el tiempo humano de la espera (“pasos que suben / pasos que baja-/ n”), representado mediante el “motivo de las vísperas”; vísperas “eternas”, como diría Hernández Novás, porque es una espera que no parece tener fin: “¡Verde está el corazón de tanto esperar!” Se trata, sin embargo, de la espera de un sujeto que dice “pervivir” (“seguir viviendo a pesar del tiempo”, es uno de los significados de pervivir), que dice saber “plantarse”; ¿convertirse en hito?

La alusión central al tiempo, la menos hermética quizás y su principal transfiguración, está en la última estrofa del poema. Aquí surge un tercer presente, un presente que parece rodear al sujeto poético; se trata de un presente estático, mediocre, definido por sus carencias, como bien testimonia la preposición “sin”, que se repite tres veces: “Oh valle sin altura madre, donde todo duerme horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de amor”. Un presente mediocre donde “pasan cabalgando” “voces y ciudades” que señalan a la “calva Unidad”. Esta “calva Unidad” parece prolongar y tener aquí el mismo valor que la “dupla de la Armonía”, del poema XXXVI

¹⁰ Monique Lemaître ha identificado este minuto con el del nacimiento; en este sentido, escribe: “El “minuto montuoso que obstetiza” es el momento del parto que “fecha” nuestro nacimiento” (2001:212).

(Vallejo, 1991: 177), ese donde, según coinciden diversos críticos, está “la hipótesis vallejana de la poesía” (Ortega, 2014: 52). Unidad que se describe como “calva” y que, como la “seguridad dupla de la Armonía” (Vallejo, 1991: 167), es evidentemente rechazada por el sujeto hablante. Pero este rechazo se extiende a las tres palabras más frecuentes para designar las dimensiones habituales del tiempo, presente, pasado, futuro; así “Hoy”, “Mañana”, “Ayer”, que se presentan separadas unas de otras por un amplio blanco, son llamadas “las tres tardas dimensiones”. Tarda (tardo) es una palabra con varias acepciones en el diccionario. Las más relevantes: “lento, perezoso en obrar”; “lo que sucede después de lo que convenía o se esperaba” y todavía: “torpe, no expedito en la comprensión o explicación”. Estos significados laten en los versos: lentas, perezosas, torpes, son, según la voz poética, esas tres palabras que se utilizan para nombrar al tiempo. Tres adverbios de tiempo que, llamativamente, tampoco se ordenan como cabría esperar: no está “hoy” en el centro, sino “mañana”; no está “ayer” a la izquierda, sino a la derecha. Quienes persiguen estas palabras son, además, según se dice en el poema, “gañanes de gran costado sabio”; frase donde se percibe la ironía, que refuerza ese verso final que niega o desautoriza el hacer de esos “gañanes”: “¡No, hombre!”.

Dice Julio Ortega que en el poema “el poeta quiere negar los límites temporales, las fases previstas para el tiempo. El poema plantea [...] este drama y debate” (1991: 298) y supone una “refutación de lo que pasa por evidente” (1991: 302), constituyéndose en “un recuento de los “hitos”, de las instancias que se nos proponen como formas estables de lo natural, y que el hablante, evidentemente, recusa” (1991: 302).

La pregunta, entonces, sería qué colocar allí, en lugar de esa “calva Unidad” y de esas tres “tardas” dimensiones. Llamativamente, el principio del poema (sí, el principio, no el final) insinúa una respuesta: “Hitos vagarosos enamoran” (1991: 297). El tiempo, entonces, como dimensión vagarosa, antilógica, ¿imaginaria?

El tiempo implícito o sugerido: el poema XXVIII

El poema LXIV de Trilce supone una construcción explícita del tiempo, pero existen otros poemas en el libro que contienen una construcción transfigurada más indirecta del tiempo, que aparece en ellos, podríamos decir, de modo implícito, o sugerido.

Se trata de una serie en la que se ubicarían los poemas que están más relacionados con la infancia, con la madre y con la historia familiar; como el poema III (“Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?”, 1991: 51), el poema XXIII (“Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos”, 1991: 129), el poema XXVIII (“He almorzado

solo ahora” (1991: 150), el LXI (“Esta noche descendiendo del caballo” ... (1991: 285); o el LXV (“Madre, me voy mañana a Santiago”, 1999: 304). Son, así, esos poemas donde la figura de la madre se convierte en centro del poema; poemas que nos llevan a recordar la frase de Guillermo Sucre: “Ámbito del amparo, la madre lo rige todo, aun el tiempo mismo” (2001: 126). Pero en esta serie se inscriben también ciertos poemas que aluden a la amada, la “nueva madre”, como la llamó Vallejo en determinado momento y recuerda Andre Coyne;¹¹ como el poema XI (“He encontrado a una niña”, 1991: 78), el poema XV (“En el rincón aquel, donde dormimos juntos”, 1991: 95); o el poema XXXVII (“He conocido a una pobre muchacha”, 1991: 184).

En este grupo se incluyen esos poemas que Yurkievich llamó los “refugios cálidos” de *Trilce*. (2002: 47); aunque, como veremos, en la serie concreta a la que nos referimos, la temperatura que le atribuye el crítico argentino no va a ser siempre tan cálida. Señala también Yurkievich que, en estos poemas, el poeta se serena, los poemas se hacen más inteligibles y que “el tiempo [...] pierde su carácter fáctico, deja de ser una medida cronométrica. Se convierte en dimensión interior” (2002: 48).

A nuestro juicio, en estos poemas no se trata tanto de que el tiempo deje de cronometrarse, algo que no siempre sucede (“Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?”, 1991: 51; se dice, por ejemplo, en el poema III), sino de que el tiempo que tiene verdadero significado en el poema, el tiempo transfigurado, es un tiempo que no se dice ni se nombra explícitamente; es un tiempo *aludido*, que va surgiendo y haciéndose a través del desarrollo del propio poema.

Decía María Zambrano que al tiempo sólo se le puede escuchar, nunca ver: “[el tiempo] da de sí dándose a oír y no a ver, dando a oír su música anterior a toda música compuesta de la que es inspiración y fundamento” (2011: 158). En estos poemas se trata de un tiempo que *se escucha sin verse*; por eso, preferimos denominarlo tiempo implícito, o sugerido.

De esta serie vamos a tomar, para analizarlo desde el punto de vista que aquí estamos explorando, el poema XXVIII:

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

¹¹ André Coyne habla de la “pasión celosa” (1974: 22) que siente Vallejo por Otilia, “inspiradora, en su papel de “nueva madre” de muchos poemas de *Trilce*” (1974: 22). Y recuerda asimismo cómo Vallejo utiliza la expresión “¡Oh nueva madre mía” en el poema “Nervazón de angustia”, escrito en la época de Trujillo, “pero que señala una modalidad permanente en la poesía amorosa de Vallejo” (1974: 22).

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

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;
y con cubiertos francos de alegres tiroriros,
porque estánse en su casa. Así, ¡qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el 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,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor. (Vallejo, 1991: 150-151).

El XXVIII, uno de los más intensos de *Trilce*, es ejemplo de esos poemas vallejianos que constituyen, según Julio Ortega, “situaciones cotidianas puestas en crisis” (1991: 152) y ha sido incluido dentro del grupo de poemas de Vallejo donde aparece lo que Coyne denomina “la obsesión del hambre” (en Ortega, 1991: 151).

El poema, construido en primera persona, se sitúa en su inicio en un pasado percibido por el sujeto hablante como muy reciente y actual, casi un presente: “He almorzado solo ahora”. La forma verbal, conjugada en pretérito perfecto compuesto, o antepresente, se ve modificada por la expresión temporal explícita del presente con que se acompaña, el adverbio de tiempo “ahora”, que dota a ese pasado de plena actualidad. Se trata, así, de un pasado-presente actual, inmediato para el sujeto ha-

blante. Ese pasado-presente actual está, sin embargo, marcado por la carencia; la primera, la indica el adjetivo, “solo”. Esa carencia básica y más amplia, que podríamos llamar estructural, la de la soledad, es desglosada a su vez en diversas carencias; la primera y fundamental, expresada en pretérito compuesto: “y no he tenido madre”; las demás carencias se van agrupando y vinculando a esta, como en el poema XLIV, a través de una única partícula; si en ese poema era la preposición “sin”, en este caso, es la conjunción copulativa “ni”: “ni súplica, ni sírvete, ni agua, / ni padre...”. Y fijémonos en cómo las dos palabras mayores, madre y padre, son formuladas al principio y al final de ese que podríamos llamar “sintagma de carencias”; de manera que parecen contener, en su interior, las otras: súplica, sírvete, agua.

La segunda estrofa constituye una negación de la primera, o su tachadura: “Cómo iba yo a almorzar”. Es decir, el sujeto hablante que había declarado: “He almorzado solo ahora”, declara inmediatamente después algo diferente, casi lo contrario; borra su declaración anterior. Pero, además, comienza a mezclar y a confundir los tiempos: “Cómo me iba a servir / de tales platos distantes esas cosas / cuando habrás quebrado el propio hogar, / cuando no asoma ni madre a los labios”. El tiempo del pasado familiar comienza a emerger en el poema desplazando al pasado-presente actual. ¿Cuáles son “tales platos distantes”? ¿Los del almuerzo actual donde no hay madre, ni sírvete, ni agua... o acaso los platos del pasado familiar, dónde, evidentemente, sí estuvieron, pero ya no están? Son los segundos, distantes en el tiempo, pero también son los primeros, distantes en el afecto. Y es que la distancia con respecto al pasado sin carencias se va reduciendo a medida en que este se compara con el pobre presente de la soledad. Y nos preguntamos, ¿cuándo se ha quebrado el hogar, antes, hace tiempo, o justamente *ahora* cuando el sujeto poético se ha llevado a los labios los platos del almuerzo en soledad? Y es que a partir de esta segunda estrofa comienza a producirse un llamativo juego con el tiempo. El pasado familiar sin carencias, pleotórico, comienza a *empujar*, a desplazar al pasado-presente actual, para empezar a transcurrir junto a él, en paralelo. En este sentido, escribe Julio Ortega que el poema ofrece una “perspectiva contrastante y paralelística” (1991: 152). Pero habría que añadir que ese pasado-presente actual empieza a alejarse al final de esta estrofa, mientras va emergiendo con fuerza radical el pasado familiar y pleno, que se va haciendo cada vez más presente; y ese pasado familiar invade, modifica, transfigura, al pasado-presente actual, haciendo surgir, del choque entre ambos, un tiempo *otro*, que acaso podríamos nombrar como el *pasado familiar-presente continuado* y que constituye, en realidad, una especie de dimensión imaginaria del tiempo; dimensión imaginaria donde el almuerzo comido en soledad (o, más bien, en compañía que no es la deseada, como luego se dirá) se transfigura en una comida con unos platos muy peculiares que *no* se pueden comer: una madre que “asoma a los labios” (asoma

como carencia, precisamente mientras se niega, nombrándola, su presencia) y una comida de “nonada”. Es decir, se trata de un tiempo imaginario que surge vinculado a la comida, pero donde se come lo que no está, donde se come la carencia, donde se come lo que se ha perdido.

La tercera estrofa comienza con una vuelta al pasado-presente actual, el tiempo del principio del poema, como si lo dicho en la segunda estrofa hubiera transcurrido en otro tiempo, un tiempo que el sujeto poético pretendiera borrar. Así, el sujeto poético intenta afirmarse en su almuerzo actual, en lo dicho en la primera estrofa; y amplía y narra con detalles el acto; aunque, quizás, ¿sin darse cuenta?, vuelve a negar, de otro modo, su declaración primera: “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; / y con cubiertos francos de alegres tiroriros”.¹² Se trata de una minuciosa descripción que niega, también, aparentemente, la soledad declarada al comienzo, y nos preguntamos: ¿mentía ese sujeto poético que había declarado haber comido “solo ahora”? La escena actual descrita supone, efectivamente, como diría Julio Ortega, una escena que transcurre en paralelo a la del almuerzo del pasado familiar narrada en la segunda estrofa. Ambas escenas aparecen, así, como contrapuestas, en tiempos distintos, pero paralelos. Y, entonces, llega la frase *problemática*: “porque estánse en su casa”, junto a uno de esos coloquialismos tan propios y expresivos de la poesía vallejiana: “Así, qué gracia!”; frases que evocan el adjetivo del primer verso, “solo”, y otra expresión de la segunda estrofa: “cuando habrás quebrado el propio hogar”. Qué fácil, parece decirnos el sujeto poético, es para aquellos a los que no se les ha quebrado el propio hogar, un almuerzo en familia, un almuerzo alegre, placentero; así, cualquiera lo tendría.¹³ Y surgen los versos finales de la estrofa, donde el pasado familiar vuelve a invadir el presente, y el almuerzo actual, ese almuerzo en compañía- solitaria, ese almuerzo oxímoron, no va a ser ya solamente el almuerzo donde se comió “nonada”, donde se comió la carencia; sino que esa nonada, esa carencia, se vuelve, además, “nonada” dolorosa: “Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar”. Los cuchillos (en plural) son sinécdoque de las personas que, al contrario del sujeto poético, “estánse en su casa”: el amigo, su padre, las tías.... Una vez más, el tiempo del pasado familiar invade el tiempo presente, lo modifica y lo transfigura.

En la penúltima estrofa, el presente actual, y el almuerzo al que este está ligado,

¹² Juan Larrea, en su edición de *Trilce* (1978) interpreta estos versos como “una típica trasposición sincrética”, una “imagen que sugiere, en efecto, que las tías trasiegan utensilios de porcelana blanca y negra pero también que ellas mismas son como pajarillos algo pintorescos” (Ortega, 1991: 152).

¹³ Escribe Jean Franco que la frase “Así, qué gracia!” es “una nota discordante en esta alegre escena en que las cavidades abiertas, el ruido, la repetición, señalan el despreocupado bullicio de la vida” (1976: 188).

quedan ya completamente abolidos, anulados, clausurados. El pasado familiar ha conseguido borrarlo por completo, y de ese choque entre ambos, emerge, en toda su expresión, esa dimensión imaginaria del tiempo, ese tiempo transfigurado, ese *pasado familiar-presente continuado*. Así, el almuerzo actual no transcurre ya más en ese tiempo donde se comía a la mesa de un buen amigo y su familia, sino en un tiempo *otro* donde se asiste al “yantar de estas mesas [...] en que se prueba / amor ajeno en vez del propio amor”.¹⁴ En ese tiempo *otro*, transfigurado, los alimentos también han cambiado de nombre: el dulce se llama hiel; el café, aceite funéreo... Ese tiempo *otro*, transfigurado, puede identificarse, hasta cierto punto, con el “motivo del *ya no*”, al que se refiere Raúl Hernández Novás; es el tiempo de la comida que *ya no es* comida, sino no-comida dolorosa; donde “hace golpe la dura deglución” (“deglución de angustia”, la llama Julio Ortega) (1991: 153);¹⁵ es el tiempo donde la MADRE (con todas las mayúsculas) es presencia absoluta y total, que marca, oximorónicamente, con su ausencia, el (los) alimento, para volverlo no-alimento, para volverlo no-comida, para metamorfosear un bocado, cualquier bocado, en tierra; tierra que evoca, sin duda, la de la muerte.

La última estrofa comienza retomando, modificado, o rectificado, el tercer verso de la segunda, “cuando habrás quebrado el propio hogar”, que aquí se ha vuelto “cuando ya se ha quebrado el propio hogar”; es decir, al final del poema advertimos que ha ocurrido definitivamente lo que antes sucedía en un futuro perfecto, lo que antes era una acción pasada probable; esa acción es, *ahora*, al final del poema, un hecho definitivo, que se expresa en un tiempo pretérito perfecto compuesto; es decir, en un pasado muy reciente y actual, que ocupa, así, el mismo lugar que al comienzo del poema ocupaba el primer verso, aquel “He almorzado solo ahora”. De este modo, el pasado familiar se ha reactualizado completamente; ha ocurrido, está ocurriendo en un pasado-presente de ahora mismo. Ese pasado familiar se ha vuelto completamente presente, y así se expresa mediante el verbo en ese tiempo (salir- “sale”). Es ahora, en esta última estrofa, y con este final, que el sujeto hablante *sale*, o queda, también, *ahora* y no antes, completamente huérfano y con hambre perpetua; tras ese verso tremendo, siniestro y definitivo, “y el sírvete materno no sale de la / tumba” (“audacia figurativa de ligar la tumba y la cocina maternas”, escribe Julio Ortega,

¹⁴ Adviértase, por cierto, a partir de estos versos, la impresionante cercanía que tiene este poema con el Martí de *Versos libres* y sus versos emblemáticos, pronunciados en otro sentido (el del exilio), pero, en última instancia, también en el mismo sentido que en el poema XXVIII: la orfandad (de patria en Martí; de madre, hogar y familia, en Vallejo): “¿Casa dije? No hay casa en tierra ajena!” (Martí, 1985: 169). Y no debe perderse de vista que el propio Vallejo se convertirá también, posteriormente, en “un migrante trasatlántico (y, en buena medida, un exiliado) con su viaje sin retorno a París en junio de 1923” (Mazzotti, 2017: 56).

¹⁵ “¡Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!”, había dicho Vallejo en *Los heraldos negros* (1988: 3).

1991: 153); verso escrito con ese corte, esa escansión forzada que separa el artículo del sustantivo y que por eso mismo, por su carácter forzado, grafica, portentosamente, la apertura de la tumba.¹⁶ Es a partir de ahora, que estará, por siempre, “la cocina a oscuras”, que se producirá “la miseria de amor”. Es a partir de ahora, que el sujeto hablante almorzará, comerá *siempre* “nonada”, que le dolerán “cuchillos en *todo* el paladar”; que se le tornará “tierra” *cualquier* bocado; que “esta mesa” de ahora será *todas* las mesas; que almorzará, no una vez, sino en un ahora que *ya* se ha vuelto perpetuo, que lo será por siempre, *solo*. Será a partir de ahora, en fin, a partir de ese final, que surja, para decirlo con palabras de Guillermo Sucre, “la desposesión”, “el hambre”, como “un destino” (2001: 231).¹⁷

El sujeto poético ha llegado, aparentemente, al mismo punto que el del comienzo del poema, pero ese *mismo punto* es, ya, *otro* punto, porque, modificadas por el transcurrir del poema, la soledad y la orfandad han dejado de ser, como eran al comienzo, circunstancia, acontecimiento, para convertirse en marca estructural. “Lo peculiar de Trilce”, escribe André Coyne, “es que la orfandad es cosa también del lenguaje” (1974: 36) Y, como dice Julio Ortega, con quien coincidimos plenamente, “el poema no es un derivado de la experiencia de almorzar solo, sino que más bien, hace esa experiencia, la constituye” (1991: 153).

3. Conclusión

La transfiguración del tiempo en *Trilce* supone, tal como hemos pretendido mostrar en este artículo, una construcción singular, donde la búsqueda de una “dimensión imaginaria” ocupa un lugar muy significativo. Esta “dimensión imaginaria” puede formularse de manera explícita, como ocurre en el poema LXIV; o puede, por el contrario, construirse de manera implícita, o sugerida; en este caso, esta dimensión surge, *ocurre*, dejándose, más que ver, *oír*, en medio o a través, de “un bla- bla que [...] habla solo” (Kamenzain, 2000: 133), tal como se advierte en el poema XXVIII.

En uno y otro poema percibimos, como diría Raúl Hernández Novás, una “renuncia consciente a la armonía y a la simetría, sacando partido precisamente del conflicto, de la desarmonía, del desequilibrio” (Hernández Novás, 1988: LXXXI).

Cabría añadir, como hecho llamativo que, de manera particular, el poema XXVIII escenifica, en su estructura y en su desarrollo, las dos versiones de un mismo poema, al modo en que Vallejo trabajaba; así, la primera y la tercera estrofas serían

¹⁶ “El sírvete como imperativo materno”, lo llama Tamara Kamenzain (2001: 134).

¹⁷ En términos muy actuales, Tamara Kamenzain habla aquí de anorexia, que efectivamente puede leerse en el poema, y escribe con sagacidad: “La anorexia aquí es hambre de comida casera” (2000: 134).

como esas primeras versiones de sus textos, y la segunda y las dos últimas, como las versiones definitivas donde Vallejo “trataba de borrar las evidencias explícitas del poema, en un proceso de revisión equivalente a reducir los referentes” (Ortega, 2014: 87). Asimismo, este poema ejemplifica, nítidamente, el trabajo de Vallejo con la poesía y en *Trilce*; un trabajo que ha expuesto con brillantez Julio Ortega:

[...] en *Trilce*, el trabajo sintáctico es acumulativo y a la vez dramático [...] Ese movimiento del lenguaje entre fragmentos, ese contrapunto de espacios simétricos, analógicos y antitéticos, se desplaza como una lógica exploratoria que presenta evidencias, coteja pruebas, ensaya hipótesis, deduce conclusiones; dramatiza, en fin, la dimensión significativa del lenguaje. Ese proceso, entre pruebas y conclusiones, como un teorema que se demuestra a sí mismo, es lo que enjuicia y evalúa la referencialidad eludida, como si prescindiese del relato mismo y buscase el esquema sumario de su sentido (2014: 88).

La búsqueda de la dimensión imaginaria del tiempo, la construcción misma de esa propia dimensión y, sobre todo, el modo en que esta se construye, especialmente en poemas como el XXVIII, evidencian, asimismo que *Trilce*, como también dice Julio Ortega: “[...] está entre aquellos [libros], muy pocos, que no se conforman con que el lenguaje sea la casa del ser. Este lenguaje es, más bien, la intemperie del ser, su huella” (2014: 106).

Bibliografía

- Coyne, Andre (1974). “César Vallejo, vida y obra”. En Ortega, Julio (ed.). *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 17-60.
- Ferrari, Américo (1974). “Poesía, teoría, ideología”. En Ortega, Julio (ed.). *César Vallejo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 391-403.
- Franco, Jean (1976). *César Vallejo: La dialéctica de la poesía y el silencio*, trad. de Luis Justo. Buenos Aires, Sudamericana.
- Hernández Novás, Raúl (1988). “Vida de un poeta”. En Vallejo, César. *Poesía completa*. Ed. crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás, La Habana, Arte y Literatura / Casa de las Américas, XVII-CXXIV.
- Kamenzain, Tamara (2000). “La familia Trilce”. En *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires, Paidós, 131-136.
- Kozer, José (2014). *Una huella destartalada*. México D.F., Bonilla Artigas.
- Larrea, Juan (1974). “Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo”. En Ortega, Julio (ed.). *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 119-152.

- Lemaître, Monique J. (2001). *Viaje a Trilce*. México, Plaza y Valdés.
- Martí, José (1985). *Poesía completa*. La Habana, Letras Cubanas / Centro de Estudios Martianos.
- Mazzotti, José Antonio (2017). “Nota sobre el exilio y la migrancia en tres poemas de Vallejo”. En Javier García Liendo (ed.). *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX*. Madrid, Iberoamericana / Veruert, 55-70.
- Ortega, Julio (2014). *Cesar Vallejo: la escritura del devenir*. Barcelona, Taurus.
- Paz, Octavio (1993). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena (2010). “César Vallejo con Rosales en La casa encendida”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 7, 35-37.
- Rowe, William (1988). “Lectura del tiempo en Trilce”. *Cervantes Virtual*. Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol. 454-455, 297-304. recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lectura-del-tiempo-en-trilce/> (último acceso: 27/9/2021)
- Sucre, Guillermo (2001). “Vallejo: inocencia y utopía”. *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 113-139.
- Vallejo, César (1988). *Poesía completa*. Edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás. La Habana, Arte y Literatura / Casa de las Américas.
- Vallejo, César (1991). *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid, Cátedra.
- Valente, José Ángel (2002). “César Vallejo, desde esta orilla”, en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, págs. 124-136.
- Vitier, Cintio (2011). “Martí futuro”. En Cintio Vitier y Fina García Marruz. *Temas martianos*. La Habana, Centro de Estudios Martianos, 153-178.
- Yurkievich, Saúl (2002). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Madrid, Edhasa.
- Zambrano, María (2011). *Claros del bosque*. Edición de Mercedes Gómez Blesa. Madrid, Fundación María Zambrano / Cátedra.