

Vallejo y el terruño verbal: *Trilce* LII*

José Antonio Mazzotti

Tufts University

Resumen

Este artículo analiza el poema LII de *Trilce* (1922) subrayando la importancia del lenguaje infantil utilizado por Vallejo en este como en otros textos en función de uno de los polos fundamentales de atracción de su poesía: el retorno a su terruño natal, Santiago de Chuco, tropo de la comunidad primordial y antesala de la unidad perdida durante la adultez y la experiencia migratoria del autor. Vallejo logra, mediante el uso del castellano local de su infancia, una teatralización del referente que le otorga a su poesía un cariz único en las letras latinoamericanas del momento.

Palabras clave: César Vallejo, *Trilce*, norma popular, lenguaje infantil, poesía peruana.

Abstract

This article analyzes poem LII of *Trilce* (1922) emphasizing the importance of the children's language used by Vallejo in this as in other texts based on one of the fundamental poles of attraction of his poetry: the return to his native land, Santiago de Chuco, trope of the primordial community and prelude to the unity lost during adulthood and the author's migratory experience. Vallejo achieves, through the use of the local Castilian of his childhood, a theatricalization of the referent that gives his poetry a unique aspect in the Latin American letters of the moment.

Keywords: César Vallejo, *Trilce*, popular norm, children's language, Peruvian poetry.

I. La modernidad desde nuestros ojos

Cuando se analiza el contexto en el que surge la vanguardia latinoamericana no puede dejar de verse el proceso de incorporación del lenguaje popular ni el papel que en la búsqueda de una originalidad propiamente latinoamericana cumple dicha incorporación en la poesía. Como se sabe, la escritura poética dentro de la región fue ejercida desde tiempos de su imposición como práctica consagrada en un *continuum* que pocas veces tuvo en cuenta la personalidad propia de las normas lingüísticas populares¹. Estas, de carácter eminentemente oral, existían, obviamente, en las lenguas originarias antes de la llegada de los europeos y luego de la conquista se

* Una versión anterior apareció en *RILCE (Revista de Filología Hispánica de la Universidad de Navarra)* 39, 2 (2023): 458-477. Se publica ahora con ligeras ampliaciones en la *Revista Cátedra Mariátegui* para su mayor difusión en el Perú.

¹ Siguiendo la definición de Coseriu (1962), entendemos por norma la realización colectiva de la lengua o el conjunto de usos sociales que puede derivar en los distintos tipos de lenguaje: familiar, popular, regional, infantil, literario, científico, etc.

diversificaron en español y portugués, suscitando un cambio lingüístico acelerado por el uso que de él hacían (y hacen) los grupos dominados. Así, durante el periodo colonial este proceso de contacto verbal fermenta una enorme cantidad de americanismos y modalidades de expresión ya bastante estudiados (ver, por ejemplo, Foley Gambetta 1983; Rivarola 1990), que pocas veces, sin embargo, pasaron a la escritura poética. Incluso más adelante, ya en el siglo XIX, cuando el costumbrismo echa mano de algunos elementos del lenguaje popular, lo hace para objetivarlo como práctica exótica, ajena y hasta irrisoria.

La *otredad* buscada por los poetas desde el romanticismo, y encontrada en el reino de la imaginación entre los modernistas, adquiere en la vanguardia una dispersión por distintos derroteros: mientras unos prefieren subrayar aspectos de la irracionalidad a partir de una norma estándar, pero transformada en sus estructuras morfológicas y sintácticas básicas (Huidobro, verbigracia, con su “golonchina” y su “rosiñol”, o su “horitaña de la montazonte”), otros prefieren ahondar en el discurso múltiple que comprende elementos significativos del castellano popular. Es lo que me interesa destacar en el análisis del poema LII de *Trilce*, con la idea de insistir en un aspecto de la obra de Vallejo que generalmente es descuidado en desmedro de una comprensión más amplia del conjunto de su poesía². A ese nivel de análisis hay que añadir en el poema mencionado, así como en otros de *Trilce*, el del lenguaje infantil.

El tema del castellano popular dentro de la poesía del autor peruano ya ha sido tratado por diversos investigadores, pero todavía hace falta un estudio lo suficientemente amplio que conjugue toda su obra en función de este aspecto³. Las luces que para muchos poemas de *Trilce* puede arrojar una atención más cercana al castellano popular que Vallejo emplea constituirían una forma de aproximarse a su obra viendo en él una faceta más de su compleja riqueza literaria.

Por otro lado, es importante recordar brevemente algunos aspectos de la infancia de Vallejo que aparecen de manera dispersa a lo largo de sus poemas y narrativa. Biógrafos como Espejo Asturrizaga (1965), Hart (2014) y Pachas Almeyda

² Me refiero, obviamente, a la vanguardia hispanoamericana relacionada con las vanguardias continentales europeas. Para el caso de “la otra vanguardia” que estudia José Emilio Pacheco (1979), basada en la vanguardia anglosajona y particularmente el imaginismo, el uso de coloquialismos y del lenguaje popular es abundante. Para el estudio de este fenómeno dentro de la tradición peruana, véase Mazzotti (2020). Curiosamente, *Trilce* coincide en 1922 con la publicación de *El soldado desconocido*, del nicaragüense Salomón de la Selva, libro pionero de “la otra vanguardia” hispanoamericana, como señala Pacheco.

³ Puede verse el uso del castellano popular en Vallejo en Mazzotti (1984 y 1990). En este trabajo se resumirán algunas de esas propuestas antes de abordar el poema LII. También pueden consultarse los acercamientos de César Ángeles Caballero (1958 y 1964), Bernardo Gicovate (1968), Julio Ortega (1972: 48), Alberto Escobar (1973: 121), René Costa (1992), Jorge Díaz Herrera ([1988] 2020), Marco Martos y Carmen Villanueva (1989), Íbico Rojas (2013 y 2016), Raúl Hernández Novás (2018: 17, 23-24) y, sobre todo, Alejandra Josiowicz (2019: 7-8), que aborda *Trilce* LII desde la perspectiva del hablante infantil. Sobre quechuismos y cullismos, consúltese asimismo la documentada biografía vallejana de Miguel Pachas Almeyda (2018: esp. 40-41, n. 52).

(2018) han enfatizado la importancia de los primeros años de Vallejo en Santiago de Chuco. Nacido el 16 de marzo de 1892 en ese pueblo de la sierra de La Libertad, Vallejo, siendo el menor de doce hijos, fue el más mimado por sus padres y hermanos mayores. De hecho, con "Aguedita, Nativa, Miguel" (*Trilce* III), los tres hermanos inmediatamente anteriores, formó una pequeña cohorte con la que perpetraba travesuras y juegos que quedarían grabados en la memoria del poeta como un periodo de asombro y felicidad. También está la relación profunda con su madre, que hacía el oficio de panadera del pueblo gracias al horno que la familia tenía instalado en la cocina de la casa, la "tahona estuosa de aquellos miz bizcochos, / pura yema infantil innumerable, madre" (*Trilce* XXIII). Y hay muchas otras referencias a la infancia tanto en la obra literaria como en la correspondencia de Vallejo. En varios casos, la infancia se manifiesta en voces de la primera persona que reproducen un vocabulario y tonalidades propias de la serranía y el sector social de la familia de los Vallejo Mendoza. A la vez, la infancia y la juventud en el terruño natal se oponen como polo de significación a la vida adulta en la urbe (Trujillo, Lima y más tarde París), que resulta caracterizada como una degradación del estado primordial de la comunidad, tema visible incluso desde *Los heraldos negros* (recordemos el emblemático poema "Idilio muerto": "ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita / la sangre, como flojo coñac, dentro de mí", en referencia al desamor, la enfermedad y la soledad sufridos en Lima).

Para no detenerme demasiado en la explicación de este tópico, quiero pasar de una vez al análisis del poema LII de *Trilce* y proponer una interpretación mediante la cual este libro, como texto que plantea una búsqueda de la plenitud y a la vez expresa un profundo extrañamiento frente a la modernidad, no pierde su capacidad de explorar alternativas que aborden la alteridad (erótica, infantil, social y, por supuesto, lingüística) tan añorada por algunos autores de vanguardia.

Dentro de esa búsqueda de plenitud y de un sentido a los desajustes que la modernidad periférica plantea, la reconstrucción del terruño natal y el núcleo familiar aparece en *Trilce* como tema recurrente (por ejemplo, en los poemas III, XXIII, XLII, LI). En el caso de *Trilce* LII, se da una peculiar aparición del lenguaje infantil, como pronto veremos, que puede servir como guía a una interpretación más amplia del revolucionario libro de Vallejo.

II. Lectura de *Trilce* LII: infancia y conciencia social

Quisiera advertir que en la lectura que realizaré de este poema de *Trilce* no pretendo agotar todas las alternativas posibles de interpretación. Lo que enfatizaré es la capacidad de Vallejo para utilizar algunos elementos del lenguaje popular e infantil a fin de trazar una visión de sus primeros años y del erotismo como alternativas de liberación ante un presente frustrante. Veamos el poema, primero en su versión facsimilar, extraída de la edición príncipe de 1922, y luego en su transcripción actual:

LII

Y nos levantaremos cuando se nos dé
la gana, aunque mamá toda claror
nos despierte con cantora
y linda cólera materna.
Nosotros reiremos a hurtadillas de esto,
mordiendo el canto de las tibias colchas
de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!

Los humos de los bohíos ¡ah golfillos
en rama! madrugarían a jugar
a las cometas azulinas, azulantes,
y, apañuscando alfarjes y piedras, nos darían
su estímulo fragante de boñiga,
para sacarnos
al aire nene que no conoce aún las letras,
a pelearles los hilos.

Otro día querrás pastorear
entre tus huecos onfalóideos
ávidas cavernas,
meses nonos,
mis telones.
O querrás acompañar a la ancianía

a destapar la toma de un crepúculo,
para que de día surja
toda el agua que pasa de noche.

Y llegas muriéndote de risa,
y en el almuerzo musical,
cancha reventada, harina con manteca,
con manteca,
le tomas el pelo al peón decúbite
que hoy otra vez olvida dar los buenos días,
esos sus días, buenos con b de baldío,
que insisten en salirle al pobre
por la culata de la v
dentalabial que vela en él.

LII

Y nos levantaremos cuando se nos dé
la gana, aunque mamá toda claror
nos despierte con cantora
y linda cólera materna.
Nosotros reiremos a hurtadillas de esto,

mordiendo el canto de las tibias colchas
de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!

Los humos de los bohíos ¡ah golfillos
en rama! madrugarían a jugar
a las cometas azulinas, azulantes, 10
y, apañuscando alfarjes y piedras, nos darían
su estímulo fragante de boñiga
para sacarnos
al aire nene que no conoce aún las letras,
a pelearles los hilos. 15

Otro día querrás pastorear
entre tus huecos onfalóideos
ávidas cavernas,
meses nonos,
mis telones. 20
O querrás acompañar a la ancianía
a destapar la toma de un crepúsculo,
para que de día surja
toda el agua que pasa de noche.

Y llegas muriéndote de risa, 25
y en el almuerzo musical,
cancha reventada, harina con manteca,
con manteca,
le tomas el pelo al peón decúbiteo
que hoy otra vez olvida dar los buenos días, 30
esos sus días, buenos con b de baldío,
que insisten en salirle al pobre
por la culata de la v
dentalabial que suena en él
(*Trilce* 80-81).

Vayamos por partes:

1. Es necesario aclarar que, tal como he transcrito el poema, la disposición gráfica coincide plenamente con la de la edición príncipe de 1922. De ahí que el poema solo contenga cuatro estrofas, y no cinco, como sostiene y analiza Eduardo Neale-Silva en *Vallejo en su fase trílce* (1975: 325). Algo más: el verso 13 ("para sacarnos") aparece con una amplia sangría, lo cual potencia la significación del verso tal como ocurre con muchas singularidades gráficas a lo largo de *Trilce*. Esta no es la excepción, como tampoco lo es la disposición de los versos 18, 19 y 20 ("ávidas cavernas, / meses nonos, / mis telones"), cuyo sentido más adelante explicaré. En el estudio de Neale-Silva, así como en *César Vallejo*, de André Coyné (1968: 148), los mencionados versos aparecen gráficamente desfigurados. Pero de eso también hablaré después. Por ahora, propondré una estructura temática y los roles de distintos personajes que en ella se desenvuelven.

2. Para pasar a la clasificación de las imágenes y las palabras del poema, conviene puntualizar dos aspectos: a) el de una disposición temática en la que se da una secuencia espacio-temporal según discurre el texto, y; b) el de una sola fuente de discurso, que llamaré “voz poética”, dentro de la cual la secuencia arriba mencionada se desarrolla gracias a la presencia de otros cinco personajes cuya dinámica e interdependencia sostienen no solo una visión general de la infancia como arcadia, sino también una conciencia de la realidad social campesina andina. Esto le permite a la voz poética señalar que la aparente felicidad en la reactualización de la arcadia no es un estado de ánimo inconsciente o idealizado, sino, por el contrario, un mecanismo de expresión que revela una visión solidaria con los sectores dominados de la población peruana.

Tanto a) como b) se apoyan y se complementan mutuamente. En a) se encuentra un conjunto de tres apartados, coincidentes con las estrofas de la siguiente manera: un primer apartado en que se plantea un espacio cerrado y un tiempo inicial, el de la mañana y el despertar, y que corresponde a la primera estrofa (versos 1 al 7); un segundo apartado (estrofas segunda y tercera) donde el espacio se transforma en el campo abierto y el tiempo es posterior al del primer apartado, gracias a una secuencia interna que va desde la madrugada (“madrugarían”, verso 9) hasta una de dos posibilidades (el “crepúsculo”, verso 22, como inicio de la noche y no solo de la mañana), que permite una interpretación de secuencia temporal de acuerdo con el transcurrir del día, y; por último, un tercer apartado (cuarta estrofa), en el cual el tiempo de la suposición (apartado anterior) se transforma en presente y actual, pero posterior (“almuerzo”, en el verso 26) al tiempo del apartado 1, sin alterar esencial ni necesariamente la secuencia espacial (el espacio de afuera, salvo en los versos 16 al 20) planteada en el apartado 2. Resumiendo, tenemos: apartado 1, primera estrofa (versos 1 al 7); apartado 2, segunda y tercera estrofas (versos 8 al 24), y; apartado 3, cuarta estrofa (versos 25 al 34). Cada uno, como queda mencionado líneas arriba, con su propia dinámica espacio-temporal, engarzada a la dinámica espacio-temporal del poema como conjunto.

Para el aspecto b) conviene partir de una premisa de base: la fuente del discurso, es decir, la voz que enuncia, es una sola, aunque describa acciones de otros cinco personajes a lo largo del texto. De este modo, la perspectiva del poema es unilateral, pero –cuidado– no es precisamente un niño (la voz poética a manera de Vallejo redivivo en sus días de infancia), sino un ente que asume la experiencia anterior sin negar la conciencia del presente ni la expansión del deseo. Sobre esto último – asunto que ha provocado alguna polémica– me referiré en detalle al tratar los versos 16 al 20⁴. Veamos primero cuáles son los personajes y sus roles dentro de los referentes espacio-temporales señalados en a).

⁴ Se ha hablado del “complejo de Edipo” y de la proclividad incestuosa de Vallejo hacia su hermana Natividad y su sobrina Otilia Vallejo Gamboa, hija de su hermano mayor Víctor Clemente y casi de la misma edad del poeta, como uno de los elementos explicativos de determinados versos en *Los heraldos negros* y *Trilce*. Véase, por ejemplo, la entrevista al psiquiatra Max Silva Tuesta en Farje y Olivares (2013). También Silva Tuesta (2001).

3. El “nosotros” con que se inicia el poema afirma una acción y su continuidad, inclusive ante la función adversativa del segundo personaje, “mamá”. Pero lo curioso e importante del poema es que los términos de expresión para referirse el “nosotros” a sí mismo como a “mamá” pertenecen a distintas normas lingüísticas, lo cual constituye nuestra primera pareja de oposiciones. Por un lado, expresiones como “se nos dé la gana”, “colchas” y “vicuña” se sitúan en el ámbito infantil; por el otro, a “mamá” corresponden vocablos como “claror” y “linda cólera materna”. Esta oposición deriva en el desmembramiento del “nosotros” para que surjan un “yo” y un “tú” diferenciados en el verso final del apartado (“¡y no me vayas a hacer cosas!”). De tal modo, el discurso del “yo” y el “tú” infantiles se inscribe dentro de la misma norma coloquial y popular, esto último en la medida en que la conformación sintáctica de la frase imperativa y exclamativa del verso 7, ya mencionado, es típica del discurso infantil, común (según mi experiencia como hablante nativo del español peruano en sus distintas normas) a sectores sociales de origen rural o urbano provinciano. El autor Vallejo, quebrando el espinazo a una concepción del quehacer poético como búsqueda de un ejercicio verbal en concordancia con el prestigio social o literario, no tiene reparos en asumir una perspectiva popular *desde adentro* en la práctica discursiva consagrada como “literatura”. Esta perspectiva fundará no solo la modernidad literaria, como ha sido tan recalcado, sino también una tradición poética calificable –sin remilgos ni concesiones– como nacional⁵.

Como ya lo han señalado Irene Vegas (1982: 106) y Neale-Silva (1975: 326), hay un comienzo *in medias res* (“Y nos levantaremos cuando se nos dé / la gana”) que otorga al poema el carácter de fragmento o continuación de un discurso anterior, aquel que no aparece, pero que deja insinuada una complicidad dentro del “nosotros” frente a la “cólera”/coerción (si bien “linda” y “cantora”) por parte de “mamá”⁶. Es importante destacar también que esta, protagonista de la frase adversativa en el apartado 1, resulta calificada con otro sustantivo que la describe en su importancia desde la perspectiva infantil: “mamá toda claror”. El caso recuerda la alusión al mismo personaje en “Los pasos lejanos” de *Los heraldos negros*, en que se describía a la madre como “tan ala, tan salida, tan amor”. La importancia de la figura de la madre en el corpus vallejiano, desde el punto de vista del yo poético, es constante y adquiere características de estilo también constantes, en este caso, además, a través de un cultismo (“claror” por “claridad”) que refuerza la ya mencionada oposición con el “nosotros” infantil.

⁵ José Carlos Mariátegui, refiriéndose al primer libro de Vallejo, *Los heraldos negros* (1918-19), señalaba que “es el orto de una nueva poesía en el Perú”. Y añadía, ya en alusión a *Trilce*: “No exagera, por fraterna exaltación, Antenor Orrego, cuando afirma que ‘a partir de este sembrador se inicia una nueva época de la libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal’. Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado” (Mariátegui [1928] 2007: 259). En su teleología de la literatura peruana, Mariátegui dividió esta en tres etapas (colonial-cosmopolita-nacional). Vallejo representaría un temprano ejemplo de la tercera.

⁶ El carácter dulce y a la vez enérgico de doña María de los Santos Mendoza Gurrionero, madre del poeta, ha sido desarrollado por Pachas Almeyda (2018: 26-27).

Por otro lado, dos términos, si bien uno de ellos no oriundo del Perú, aparecen como parte del mundo del "nosotros": "colchas" (del latín *culcita*) y "vicuña" (nombre quechua del auquénido fino de los Andes), vocablos muy usuales en la norma popular peruana. De este modo, el discurso que alude a la infancia tiene, otra vez, su base en la norma lingüística informal popular.

Vale la pena anotar que "cantora" y "musical" (adjetivo ya en la cuarta estrofa) se relacionan siempre con el calor maternal, mientras que el silencio o el ruido imperfecto (como en "ávidas cavernas", "olvida dar los buenos días" y "v dentilabial") corresponden a todo aquello que mantiene su existencia, aunque sea momentáneamente, fuera de la tutela de la madre. Esto constituye nuestra segunda pareja de oposiciones entre la musicalidad de la madre y la defectividad sonora del "tú" y el "peón decúbiteo".

Dejo el "canto" (que aparece en el verso 6, curiosamente muy musical por ser un endecasílabo heroico –"mordiéndose el canto de las tibias colchas"–) como opción para una doble interpretación. Si bien el término se sitúa dentro del ámbito del calor hogareño y se entiende en primera instancia como expresión musical, también puede entenderse como "extremidad, punta o remate de algo" (DRAE), lo cual encaja perfectamente con la idea de los niños mordiéndose el borde de las colchas para disimular la risa "a hurtadillas" (versos 5-6).

En el segundo apartado encontramos el recurso del animismo, mediante el cual "los humos de los bohíos" [...] "madrugarían". Irene Vegas (1982: 109) propone para la frase exclamativa que sigue ("¡ah golfillos en rama!") la interpretación de golfillos como humos, por un supuesto color blanco que los semejaría con copos de algodón "en rama"⁷. Neale-Silva (1975: 327), por su lado, proporciona un dato interesante: "en rama", como expresión extraída de la jerga editorial, con el significado de "suelto" o "aún no encuadernado". Ambas posibilidades de interpretación son atractivas, pero olvidan algo que paso a proponer: ¿por qué no entender también que los "golfillos en rama" son los mismos bohíos, que cuelgan de sus humos? Dada la tradición vanguardista asumida y re-creada por Vallejo, la imagen, así vista, tiene un antecedente ilustre: "las fábricas que cuelgan del humo de sus chimeneas", que aparece en el Manifiesto Futurista de 1909. Consciente o no, influencia o no, la semejanza, aunque parcial, es clara.

Pero lo importante es examinar de qué manera se engarza la imagen con el sentido del texto. Sea la frase exclamativa una alusión a "humos" o a "bohíos", comparándolos con "golfillos" (chicos vagabundos), lo que interesa es que estos humos ejercen en el plano de la posibilidad una acción sobre el "nosotros". El campo semántico compartido por "nosotros" y "humos" es el mismo: los juegos. Por otro lado, la construcción "madrugar a jugar a las cometas" (versos 9-10) es también propia de

⁷ En mis estancias por la sierra peruana he visto humo de distintos matices de gris en las cocinas que usan boñiga como combustible. La interpretación de Vegas sobre el humo blanco que parece algodón no resulta del todo verificable en el texto ni en la realidad.

una norma coloquial, lo cual resulta coherente con el discurso correspondiente al "nosotros" en el apartado 1. Si los golfillos son los bohíos, los humos asemejan los hilos de las cometas "azulinas, azulantes" con que esos bohíos juegan, como niños.

La duplicación de la raíz "azul" en "cometas azulinas, azulantes" (verso 10) aumenta el carácter colorido de la mañana y se resuelve en una nueva recurrencia al animismo: si las cometas son "azulantes" (participio presente o activo), ¿qué azulan? Pues, lo más probable y lo más fácil de sostener es que al cielo mismo de la mañana, dado el fuerte tono azul que en las zonas andinas caracteriza a los amaneceres. A la vez, hay una alusión velada al "azular y planchar todos los caos" de *Trilce VI*, en que dentro del contexto de la lavandería, el "azular" se refiere a blanquear o limpiar en profundidad, gracias a ese detergente llamado el "azul" (con componentes de metileno) que se usaba en la lavandería tradicional.

En el verso 11 ("y, apañuscando alfarjes y piedras, nos darían") tenemos dos términos aparentemente cultos, pero, curiosamente, propios de realidades rurales. Quizá como términos de origen muy antiguo ("alfarje" es derivado del árabe *alfárs* o "lecho"), "apañuscar" y "alfarjes" son sin duda arcaísmos, pero su frecuencia en la norma popular de la sierra norte peruana (lugar de origen del autor Vallejo) no es rara. "Apañuscar" es apretar algo con las manos hasta desfigurarlos, "coger y apretar entre las manos alguna cosa ajándola", según el DRAE. También el DRAE alude al significado de "apañar" o "apoderarse de algo". Por su lado, "alfarje" se entiende como la base de un molino de piedra y a la vez un "techo con maderas labradas y entrelazadas" (DRAE).

Así, uno de los sentidos que se derivan del verso 11 sería: "atravesando techos y piedras" (los humos) "nos darían" (y pasamos al verso 12) "su estímulo fragante de boñiga". También puede entenderse el verso como "apretando (hasta desfigurarlas) bases de molinos y piedras", es decir, los materiales de los que están hechos los hornos. En cualquiera de los dos casos, la idea es que el "estímulo fragante de boñiga" trasciende el interior de las casas y alcanza al sujeto del poema. Pero aquí es necesario detenerse un momento para explicar ese curioso olor.

Fuera de la paradoja que implica hablar del "estímulo fragante" de la boñiga (excremento de vacuno, usado como combustible en las cocinas serranas), connotando la afectividad del hablante hacia el terruño, lo que no se ha visto en este verso es el lugar de referencia donde parece transcurrir la estrofa. Recordemos el testimonio de Espejo Asturrizaga sobre el paisaje colindante con Santiago de Chuco:

Saliendo del pueblo el paisaje toma un fuerte y enérgico aspecto; naturaleza grandiosa y a la vez nivel de gracia y ritmo quieto. El San Cristóbal, el Huacaponga y más allá el Crusgai, centinelas fieles con su carga de siglos, mirando al pueblo en su mayestática quietud de piedra. Los "corrales" donde crece ufano el trigo y la alfalfa, el maíz y la cebada, la papa y las habas. Las huertas con el cultivo de frutales, dentro de sus cercos de piedra, las pircas. Bosquecillos de eucaliptus, alisos, sauces, álamos y los cactus medrando entre los roquedales y las pircas.

Por las faldas de los cerros y las chacras, diseminados aquí y allá, vacunos, cabras, ovejas, asnos y caballos (Espejo Asturrizaga 1965: 109).

Santiago de Chuco, situado a 3,115 metros de altura, tuvo al Vallejo de carne y hueso entre sus calles y parajes hasta la adolescencia. Este dato, complementado con la información de Espejo, puede explicarnos por qué aparece "boñiga" y no "bosta" en el texto: la boñiga es excremento de ganado vacuno, caballar o caprino, mientras que la bosta, también usada como combustible doméstico (pese a lo que digan los diccionarios, incluyendo la edición de Sopena de 1924, consultada para mayor seguridad sobre la semejanza de "boñiga" y "bosta" en la norma culta o formal del español de la época) es –en la norma de cierto castellano andino– el excremento de los auquénidos, animales que no abundan en la sierra del departamento de La Libertad. Una vez más, la norma regional popular se introduce en el texto y le da un específico e inintercambiable sentido. A la vez, por sinécdoque, el "estímulo fragante de boñiga" es tal en función de los panes que se hornean en las *watyas* o tahonas de las casas o bohíos del pueblo.

El verso 13 está situado espacialmente como refuerzo de lo que dice: "para sacarnos" ha sido colocado fuera del inicio normal en el margen izquierdo, con amplia sangría, y de este modo la fuerza o atractivo que "los humos" ejercen sobre el "nosotros" se encuentra materialmente presente en el texto. El "nosotros" es literalmente "sacado" de su posición para ser llevado "al aire nene". Se trata de uno más de los riquísimos sentidos que puede adquirir el uso del espacio gráfico en *Trilce*.

En el verso siguiente se comienza por el margen normal, pero –nótese– el espacio en blanco sobre el verso 14 es también, de alguna manera, el mismo "aire" al que los niños saldrían a jugar. Otra vez tenemos una amplificación ("aire nene que no conoce las letras") para intensificar un rasgo semántico y antropomorfizador: el carácter oral, sin "letras", del día en su corta duración, así como la identidad entre los distintos personajes infantiles ("nosotros", "golfillos", "aire nene"), pertenecientes al mundo de los juegos como miembros de la comunidad primordial.

Por último, la acción de los "golfillos en rama" concluye con la declaración sobre la finalidad del juego infantil: "a pelearles los hilos" a "las cometas azulinas, azulantes", convirtiendo el paisaje pueblerino de la mañana en un gran fresco de objetos animados, tal como hace un niño al otorgar vida a sus juguetes o distintos elementos de su entorno. Estas expresiones, además, se mantienen en un registro coloquial.

La segunda estrofa del apartado 2 se inicia –y no puede ser casualidad– con una construcción verbal muy propia de la norma peruana para señalar posibilidad: el futuro. El "otro día querrás pastorear" equivale a "quizá quieras pastorear más adelante", que se sitúa en el plano de la potencialidad o posibilidad planteada en la estrofa anterior. Me inclino a identificar al sujeto gramatical de esta estrofa con el "tú" y no tanto con "mamá", a diferencia de lo que propone Vegas. Dos razones me amparan: primero, la relación entre el "yo" y el "tú" bien puede ser de carácter erótico –entre otras cosas– pese a la aparente inocencia de los niños. Coyné apoya esta

hipótesis, mientras que Neale-Silva excluye la posibilidad. Sin embargo, es bueno señalar que no es la primera vez que este último autor lo hace. Por ejemplo, ignora en su análisis de otro poema en que surge el erotismo infantil y delirante, *Trilce* XLII, la palabra "conchas" en su acepción popular peruana, lo cual, precisamente, resta peso a sus conclusiones sobre ese poema, pues no aprecia su propuesta evidentemente erótica⁸.

La segunda razón que me ampara es que la interpretación de Vegas fracasa en un punto: ignora la oposición madre/niños, reduciéndola a madre/yo poético. Además, al entender el verbo "pastorear" en un solo sentido transitivo, quita la posibilidad de reconocer los "huecos onfalóideos", las "ávidas cavernas", los "meses nonos" y "mis telones" como circunstanciales de "pastorear". Esta posibilidad concuerda con la curiosidad infantil por el sexo, presente también en *Trilce* XLII ("Esperaos. Ya os voy a narrar"), XLIII ("Quién sabe se va a ti. No le ocultes") y LI ("Mentira. Si lo hacía de engaños"), de modo que es perfectamente posible, sobre todo entendiendo que el "yo" no es un niño en estado esencialmente "puro" (¿existe alguno realmente?), sino un personaje que resulta sujeto de conocimiento a través de la inmersión en la infancia.

La disposición gráfica de

17	(. . .) huecos onfalóideos
	ávidas cavernas
	meses nonos
20	mis telones

remite a dos ideas: a) el ramoneo del ganado o el paso tranquilo y vagabundo del pastor (o pastora, en este caso), y; b) el movimiento del humo por el aire. En ambos casos la disposición espacial de los versos citados no es gratuita, y deja los elementos más oscuros (la intimidad intrauterina, según han sugerido antes los críticos mencionados) al final como meta de conocimiento u objeto de deseo⁹.

⁸ Con respecto a los versos: "Paletada facial, resbala el telón / cabe las conchas", de *Trilce* XLII, dice Neale-Silva que "todo ha sido como un acto de un drama, a juzgar por algunas palabras: *telón* [...] *las conchas*. Estas últimas son, sin duda, las candilejas que alumbran el escenario" (1975: 568). Ignorar el sentido de "conchas" (órganos sexuales femeninos) dentro de la norma popular peruana y dentro del poema, así como el significado arcaico de "cabe" como preposición (en el sentido de "junto a"), es, definitivamente, perder una buena parte de los sentidos y propuestas liberadoras (en el plano erótico) de *Trilce* XLII.

⁹ Por su lado, Coyné señala: "las 'cavernas' son calificadas de ávidas; los 'huecos' de 'onfalóideos', neologismo que une al fantasma de Onfalia, la reina-amante castradora y protectora, la del huevo primordial de donde sale la vida ('onfalóideo' como 'ovoideo', forma errada, pero común, en lugar de 'ovoideo')" (179). De este modo, el "tú" (presumiblemente una hermana del personaje-niño Vallejo) se convierte en madre protectora-castradora, es decir, perenniza la condición infantil del yo poético al "pastorear los telones" de este entre "sus huecos onfalóideos". Sin embargo, Coyné no da importancia al significado más común de "ónfalos" como ombligo o centro del mundo, según la mitología griega. Los "huecos onfalóideos" del "tú"

Esta disposición gráfica y sintáctica, además, contiene una nueva significación: el discurso pre-crístico en la adquisición de la competencia lingüística, que se caracteriza precisamente por carecer de conectivos entre cada una de las unidades, vale decir, entre sintagmas nominales. El discurso pre-crístico es el habla infantil anterior al dominio de la sintaxis. Así, la materialidad verbal de *Trilce* LII es encarnación de los significados, o una vuelta al lenguaje como origen y re-creación de la realidad.

A partir del verso 21, que inicia una segunda parte de la tercera estrofa ("O querrás acompañar a la ancianía"), se plantea otra posibilidad para el "tú": "acompañar", probablemente a "mamá" o los campesinos viejos (la "ancianía", arcaísmo que encarna a la longevidad aludida), en las labores agrícolas ("destapar la toma"). Pero aquí se presenta nuevamente una sustanciosa carga semántica: en "destapar la toma de un crepúsculo / para que de día surja / toda el agua que pasa de noche" (vv. 22-24) el "crepúsculo" puede concebirse como orto o como ocaso, de lo cual extraemos las siguientes interpretaciones, una literal y otra simbólica.

Primero, en un sentido literal de "crepúsculo" como orto o amanecer, "destapar" puede leerse como "abrir", "toma" como compuerta de un canal de regadío y "agua" es su sentido denotativo.

Segundo, en un sentido simbólico en que el "crepúsculo" equivaldría al ocaso, "destapar" podría entenderse como inaugurar o estrenar algo, mientras que "toma" podría referirse a una posesión o conquista y "agua" a una herencia renovadora que recibe la niñez ("día") a partir de los mayores ("noche"), sentido que llega a adquirir visos cosmogónicos al comprometer fenómenos naturales como imágenes del ser humano en su evolución individual y generacional.

Vegas señala que el poema debió haber terminado en esta tercera estrofa, pues es el punto donde alcanza "su mayor altura"¹⁰. Dejo al lector de este trabajo elaborar sus conclusiones sobre semejante aserto, más aún si, como veremos, el tercer apartado, constituido por la cuarta estrofa, implica una renovación y un enriquecimiento de la conciencia del "yo" con respecto a la realidad social inmediata.

en *Trilce* LII podrían entenderse como una referencia al ombligo de la hermana del poeta, metáfora del orificio vaginal, sobre todo considerando la mención explícita de "meses nonos", es decir, el periodo de gestación.

¹⁰ Veamos los detalles: Vegas, utilizando el método que Jean Cohen plantea en *Estructure du langage poétique*, identifica al actante de la tercera estrofa ("Otro día querrás pastorear") con la madre del poeta (lo mismo que en "¡y no me vayas a hacer cosas!"). Esta parece ser la razón por la que la estudiosa expresa su desacuerdo con la existencia de la última estrofa del poema. Según dice, "A mi entender, el poema debiera haber terminado en la tercera estrofa que es donde adquiere su mayor altura. Esta [cuarta] estrofa le resta tensión poética haciendo que lo circunstancial prevalezca en la visión del poema" (1982: 115). No es la primera ni la última vez que alguien encuentra en *Trilce* deficiencias que muchas veces son, en realidad, producto de una visión parcial del texto como materialización de un código, dado el nada gratuito empleo de la norma coloquial en la cuarta estrofa.

Iniciando el tercer apartado del poema, nuevamente la conjunción “y” encabeza la cuarta estrofa, pero esta vez sirve para establecer la continuidad con el apartado 2, planteado en un tiempo potencial y no de facto dentro de la visión del “yo”. La suposición deja paso a la realidad presente dentro del tercer apartado, pero lo hace (y nuevamente aquí una prueba más de que el “tú” es más probablemente una niña que la madre) con una expresión típica de la norma informal popular: “muriéndote de risa”, después de un “llegas” que implica el regreso desde las labores agrícolas de la estrofa anterior. Luego, en el verso 26, se señala el contexto en que la acción siguiente habrá de desarrollarse: “el almuerzo musical”, que resulta ilustrado mediante el típico tropo de la parte por el todo: “cancha reventada, harina con manteca” (verso 27). El “almuerzo”, pues, cuyo carácter resulta influido por la presencia de la madre (relacionada con la música, el ritmo y el deleite sonoro), es situado en el discurso mediante la norma popular (“cancha”, que en su significado de maíz tostado es un peruanismo de origen quechua –*sara kamcha*–). Pero el aislamiento del modificador “con manteca” en un solo verso (el 28) pretende, esta vez mediante una reduplicación textual, destacar la parte más sustanciosa de la harina (el pan) desde el punto de vista del “yo”.

El verso 29 se inicia con la acción del “tú” sobre el “peón decúbito” nuevamente mediante un discurso reservado a los infantes: “le tomas el pelo”, expresión del castellano informal, común al enunciante como al “tú”. El “peón”, echado en la hora de almuerzo, es descrito a partir del verso 30 con la frase “que hoy otra vez olvida dar los buenos días”. Especificativa o explicativa, la frase contiene la conciencia de una situación de desgracia en un determinado sujeto social, a diferencia del universalismo de la desgracia humana planteado en *Los heraldos negros*. Pero al olvidar el “peón decúbito” dar “los buenos días”, nos encontramos con una nueva bisemia: por un lado, puede tratarse del saludo, que es el sentido visto en Vegas y Neale-Silva; por otro, del acto de dar literalmente unos “buenos días” que, obviamente, no pueden ser dados (es decir no pueden ser aportados como experiencia positiva) pues no se los tiene. Esto se engarza de manera coherente con la explicación que sobre “esos sus días” ofrece el enunciante: “buenos con b de baldío” (parafraseando la expresión infantil “bueno con b de burro”, como acierta –esta vez– a explicar Vegas), y se engarza también con la nueva subordinada adjetiva de “días” a partir del verso 32: “que insisten en salirle al pobre”. Es necesario aquí remontarse por un momento al poema inicial de *Los heraldos negros* y al verso “Y el hombre... pobre... pobre!”, que implica una visión de la desgracia humana como fenómeno universal. En *Trilce* LII el “pobre” no es solo afectivo y compasivo, como suele ser este término en el castellano popular del Perú, sino también un testimonio de la conciencia sobre la realidad social a partir de la pobreza material. De ahí que los versos 33 y 34 amplíen la idea de perfección o irrealización: “por la culata de la v / dentilabial que vela en él” (en alusión a la frase coloquial “salir el tiro por la culata”). En el corpus poético vallejiano la idea de la “v” confundida con la “b” sirve muchas veces para poner énfasis en la condición del dolor, pero en circunstancias terrenales muy concretas (en *Trilce* IX –“Vusco volvvver de golpe el golpe”– es la nostalgia y deseo por la “hembra ausente”; en el poema III de *España...* –“abisa a los compañeros...”– es el proletario revolucionario ante la avanzada de las fuerzas franquistas y el valor de “los compañeros” en salirles al

frente). En *Trilce* LII estos "días" le salen "por la culata" de la "v" que no descansa ("vela") en el estado en que el peón se encuentra. Así, lo baldío de los días del peón se extiende hasta la condición del fonema, que no llega a ser explosiva bilabial, sino que se detiene (en términos físicos dentro del aparato fonador, o de adentro hacia afuera) en la condición de dentilabial, saliéndole al revés. La mención sobre la falta de plenitud, sobre la condición empobrecida y frustrada del campesinado asoma dentro de la alegría aparentemente inocente del texto¹¹.

El "peón decúbito", es decir, echado horizontalmente, no deja de ser, sin embargo, un personaje que despierta cierta burla por parte del "tú" ("le tomas el pelo"), dentro del tono humorístico de la última estrofa. Pero esa burla se ve matizada por la empatía que despierta el personaje, creándose un vínculo de solidaridad y a la vez complicidad entre los niños y el campesino.

III. Conclusiones

En *Trilce* LII tenemos no tanto una idealización de la infancia como arcadia, sino una muy específica referencia a una infancia que deriva en una visión desencantada y a la vez solidaria con la realidad social de los adultos trabajadores, salvaguardando la imagen de la madre en una instancia diferenciada.

En ese sentido, *Trilce* LII guarda muchas afinidades con *Trilce* XXIII, el conmovedor poema que comienza con "Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre" (36). En este poema se da una peculiar manera de concebir el habla materna como alimento, incluso en su materialidad como harina, pan y bizcocho. En él, el lenguaje materno sale del pecho y la boca materna y se introduce en los oídos y la boca del poeta infante. Una vez muerta la madre, esta se convierte en harina, pero ya sin espacio idóneo en el mundo. Como dice el poema: "Hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar" (36).

Este paso a la adultez supone no solamente la pérdida progresiva de la lengua/pan materno, sino también el cobro en dolor que el mundo impone sobre el poeta y los seres humanos en general, a manera de "alquiler". La comunión de la infancia pasa a convertirse en una relación de extranjería y extrañeza, ante la que la voz poética solo acierta a invocar una respuesta de la madre ausente:

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos

¹¹ Sobre el uso de las grafías con significado fuera de su sentido puramente distintivo, Xavier Abril señala: "Ni la nueva reforma relativa a la grafía como tampoco el esfuerzo que supone el *caligramme* agregan nada, por otra parte, a la verdadera creación poética. No pasan de ser accidentes temporales y externos sin raigambre estética profunda" (1962: 151). Si bien estas mismas ideas fueron defendidas por Vallejo en *El arte y la revolución*, se refieren en realidad a casos de pleonasma gráfico (cuando las letras dibujan a aquello a lo que se refieren). Para el caso de *Trilce*, dadas las significaciones que al sentido habitual de los signos aportan las variaciones gráficas, vale la pena tener en cuenta su empleo dentro de cualquier análisis.

el alquiler del mundo donde nos dejas
 y el valor de aquel pan inacabable.
 Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
 pequeños entonces, como tú verías,
 no se lo podíamos haber arrebatado
 a nadie; cuando tú nos lo diste,
 ¿di, mamá?
 (*Trilce*: 37)

Como señala Enrique Foffani, "*Trilce* es un libro sobre la memoria en múltiples sentidos" (121). Pero la memoria en Vallejo no es solamente una reconstrucción referencial, sino sobre todo una reconstrucción verbal, que intenta preservar las marcas de la identidad primigenia ante la arrolladora experiencia de la modernidad urbana mediante la materialización del habla infantil¹².

Si bien es cierto que resulta muy difícil asumir la tarea de registrar y sistematizar la norma popular peruana hoy y, peor aún, la de los años 1920, es notorio que el uso de esta en el corpus poético vallejiano no ha sido suficientemente explicado todavía. Añadamos a eso el corpus de los registros infantiles, que en Vallejo aparecen disruptivamente para crear escenas de la comunidad primordial dentro del caótico y degenerativo tiempo de la modernidad.

Un caso como el de *Trilce* representa un gran desafío, dado no solo el bagaje cultural con que el autor Vallejo contaba, sino también la opción política y moral que Vallejo sostuvo a partir de su origen popular y su experiencia formativa en un país periférico neocolonial.

Trilce resulta difícil, pues, por dos aspectos, principalmente: primero, porque, tal como ha apuntado Keith McDuffie, "por lo general, no se ve en *Trilce* el proceso de la formación simbólica, sino que los símbolos se encuentran ya formados" (1970: 202), y; segundo, porque muchos de los términos que tienen un significado muy particular dentro de la norma coloquial popular peruana y del registro infantil con sello regional suelen ser solo analizados en función de su significado dentro de la norma culta del español del Perú o del español general. Esto último lleva, en varios casos, a declarar que tal o cual poema es "ininteligible" o a proponer una exégesis parcial.

¹² Como continúa el mismo Foffani: "Todas las composiciones articuladas alrededor de las escenas hogareñas durante la infancia construyen no solamente una representación del niño sino también un habla infantil, cuya voz contrasta con la del adulto e irrumpe a veces mediante el estilo directo, un acto de habla con el que frecuentemente interrumpe en tanto discurso el otro discurso, el de los mayores o el de la voz del adulto que es locutor del poema en el sentido de que asume la instancia enunciativa. Estas interrupciones de estilo directo por la voz del niño, aunque dependan en cierto sentido del hablante adulto, obedecen a la lógica de la intromisión como suelen hacer los niños al meterse e interrumpir la conversación de los adultos" (122). Como ejemplos de estos actos de habla disruptivos del hablante infantil, Foffani señala precisamente los poemas III y LII de *Trilce*. (Sobre el poema III, ver también Mazzotti 2017).

La función de la norma popular coloquial en *Trilce*, así como en el resto del corpus poético vallejiano, es aún un campo poco transitado por la crítica. Obviamente, la riqueza de los textos poéticos de Vallejo no se agota en este recurso, pero sí se comprende mejor por la importancia, nunca suficientemente resaltada, que pasa a tener según el poema o el libro de Vallejo en que se encuentre, en una búsqueda de la *otredad* que adquiere en el caso de la vanguardia peruana matices particulares, minando las bases de una dominación institucional tradicional, como era la de la retórica y la praxis discursiva del Modernismo chocanescos. Como miembro de un sector provinciano que surge a la vida política y cultural durante el periodo de modernización económica inmediatamente posterior a la "República Aristocrática" (1895-1919), Vallejo asume la tarea de incorporar el habla popular como forma de resistencia ante un presente alienante y carente de plenitud. Uno de los méritos de *Trilce* consiste, a mi parecer, en encarnar una propuesta, que siendo de resistencia, es, al mismo tiempo, liberadora.

La división en apartados que he hecho en el análisis de *Trilce* LII y su organización interna se explican en función de ese criterio. Aplicar una visión semejante a algunos otros textos de Vallejo puede derivar en interpretaciones aún no vistas. Queda en manos de los especialistas aportar todo lo pertinente para semejante esfuerzo.

Bibliografía citada

- Abril, Xavier (1962). *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus, 1962.
- Ángeles Caballero, César (1958). *Los peruanismos en César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria.
- (1964). *César Vallejo, su obra*. Lima: Ed. Minerva.
- Coseriu, Eugenio (1962). "Sistema, norma y habla". En *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, pp. 11-117.
- Costa, René de. "La diferencia de Vallejo". *Revista Chilena de Literatura* 38 (noviembre 1991): 7-27.
- Coyné, André (1968). *César Vallejo*. Buenos Aires: Eds. Nueva Visión.
- Díaz Herrera, Jorge ([1988] 2006). "Humor y lenguaje familiar en la poesía de Vallejo". En Ciberayllu [en línea], 28 de agosto del 2006. <<http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/JDHHumorVallejo.html>> (Consulta: 8 de setiembre del 2022).
- Escobar, Alberto (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva.
- Espejo Asturrizaga, Juan (1965). *César Vallejo, itinerario del hombre*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- Farje Ramírez, José, y César Olivares (2013). "Una mirada psicoanalítica a la vida de César Vallejo". *Cátedra Vallejo* 1, Revista de estudios vallejianos y creación literaria de la Universidad César Vallejo, Lima. Puede verse también en <https://www.locheros.pe/culturason.php?id=70&l=c>)
- Foffani, Enrique (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- Foley Gambetta, E. (1983). *Léxico del Perú*. Lima: Ed. Jahnos.

- Gicovate, Bernardo. "Lo infantil en el pensamiento y en la expresión de César Vallejo". En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*. México: Asociación Internacional de Hispanistas y El Colegio de México, 1970, pp. 417-422.
- Hart, Stephen M ([2013] 2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Traducción de Nadia Stagnaro. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- Hernández. Novás, Raúl (2018). "Vida de un poeta". En *Ensayos*. La Habana: Casa de las Américas.
- Josiowicz, Alejandra (2019). "La infancia rural en César Vallejo: renovación cultural y crítica social". *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, n. 14. En línea: publicado el 07 enero 2019, consultado el 28 de setiembre del 2022. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/4020> ; DOI : [10.4000/artelogie.4020](https://doi.org/10.4000/artelogie.4020)
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928]. Prólogo de Aníbal Quijano. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007. Descargable en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191120045233/7ensayosdeinterpretaciondelarealidadperuana.pdf>
- Martos, Marcos, y Elsa Villanueva (1989). *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa Editores.
- Mazzotti, José Antonio (1984). *El personaje popular en la poesía peruana del 70*. Memoria para optar por el grado académico de Bachiller en Letras. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Inédita.
- . (1990). "Hacia una lectura sociocrítica de *Trilce*". *Sociocriticism* 11-12 (Montpellier, France): 149-176.
- . (2017). "Nota sobre el exilio y la migrancia en tres poemas de Vallejo". En *Migración y frontera: experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX*. Ed. por Javier García Liendo. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert. 55-70.
- . (2020). "De 'la otra vanguardia' al transbarroco peruano". En *La vanguardia y su huella*. Editado por Selena Millares. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 67-82.
- McDuffie, Keith (1970). "*Trilce* I y la función de la palabra poética". *Revista Iberoamericana* 71: 191-204.
- Neale-Silva, Eduardo (1975). *Vallejo en su fase tríllica*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Ortega, Julio (1972). *La imaginación crítica*. Lima: Peisa.
- Pachas Almeyda, Miguel (2018). *iYo que tan solo he nacido! (Una biografía de César Vallejo)*. Lima: Juan Gutemberg Editores.
- Pacheco, José Emilio (1979). "Nota sobre la otra vanguardia". *Revista Iberoamericana* XLV, 106-107 (Pittsburgh): 327-34.
- Rivarola, José Luis (1990). *La formación lingüística de Hispanoamérica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rojas, Íbico (2013). "Culle: las voces del silencio". En Lumbreras, Luis G., et al., eds. *Los Huamachucos: testimonios de una gran cultura*. Lima: Asociación Civil Ruta Moche.

- (2016). "Tahuashando, enigma culle en la poesía de Vallejo". Revista *Espergesia* 3, 2: 1-25. Publicación en línea: <http://revistas.ucv.edu.pe/index.php/ESPERGESIA/article/view/1311/1068> [02/03/2020]
- Silva Tuesta, Max (2001). *César Vallejo y Mario Vargas Llosa. Un enfoque psicoanalítico y otras perspectivas*. Lima: Leo.
- Vallejo, César ([1918] 1919). *Los heraldos negros*. Lima: Imprenta de Souza y Ferreyra,.
- (1922). *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima.
- (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores.
- (1939). *Poemas humanos (1923-1938)*. Al cuidado de Georgette de Vallejo y Raúl Porras Barrenechea. París: Les Éditions des Presses Modernes.
- Vegas, Irene (1982). *Trilce, estructura de un nuevo lenguaje*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.