

INKARRÍ: ¿TRILCE O POEMAS HUMANOS?

Inkarrí: Trilce or Human Poems?

PEDRO GRANADOS AGÜERO
VALLEJO SIN FRONTERAS INSTITUTO (VASINFIN)
PGRANAD@GMAIL.COM
ORCID: 0000-0001-8359-397X

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1086>
vol. 31 | diciembre 2024 | 77-91

Recibido: 20/05/2024 | Aceptado: 24/09/2024 | Publicado: 31/12/2024

Resumen

En el presente artículo, analizamos “Terremoto” (1937), póstumo texto de *Poemas humanos*, con tan elocuente vocablo, en relación con el mito de Inkarrí (“cambio radical o pachacuti”). Asimismo, lo cotejamos con el análisis del poema XLVII de *Trilce* (1922), “Ciliado arrecife donde nací” (Granados, 2014), ya que, además de su especificidad cultural, *grosso modo*, ambos poemas tratan de la asunción del ser femenino o materno y, de modo simultáneo, también del aborto. Ahora, ¿por qué aquella disyuntiva entre *Trilce* o *Poemas humanos*? Porque deseamos abundar en el debate, para nada cancelado, de si *Trilce* es “mejor” que los poemas póstumos, o viceversa; obviamente, tal asignación de valor se daría en términos de una específica y productiva respuesta a una coordenada local/ global. Perspectiva de estudio, la nuestra, análoga a la diglosia “Paris/ París” que percibiera Enrique Ballón en la poesía de César Vallejo (Ballón Aguirre, 2015), una vez que este ya residiera en Europa; y enfoque por el cual nos preguntamos cómo o hasta qué punto podríamos hablar, para el caso de la poesía del autor peruano, de una “desposesión y lenguaje en el exilio” (Niebylski, 2002). Concluimos que, respecto a la más lograda “encarnación” de Inkarrí en su poesía, Vallejo optaría por *Trilce* y que, asimismo, jamás hubiera reunido ni publicado en vida el conjunto de su poesía europea bajo el lema de *Poemas humanos*; y sí, muy probablemente, bajo el título de *Poemas multinaturalistas* (Viveiros de Castro, 2010) o *Poemas poshumanos*.

Palabras clave

Trilce y *Poemas humanos*, diglosia poética, poesía y diáspora

Abstract

We analyze “Earthquake” (1937), a posthumous poem with such an eloquent word, in relation to the myth of Inkarrí (“radical change or pachacuti”). Which, likewise, we compare with the analysis of Trilce XLVII: “Ciliate reef where I was born” (Granados, 2014); since, parallel to their cultural specificity, roughly speaking, both poems deal with the assumption of the feminine or maternal being and, simultaneously, also with abortion. Now, why that dilemma between *Trilce* or *Human Poems*? Because, as the main framework of this essay, we wish to expand on the debate, by no means canceled, as to whether Trilce is “better” than posthumous poems, or vice versa; obviously, “better”, in terms of a specific and productive response to a local/global coordinate. Study perspective, ours, analogous to the diglossia “Paris/Paris” that Enrique Ballón perceived in the poetry of César Vallejo (Ballón Aguirre, 2015), once he already resided in Europe; and approach by which we ask ourselves how or to what extent we could speak, in the case of the poetry of the Peruvian author, of “Dispossession and language in exile” (Niebylski, 2002). We conclude that, with respect to the most successful “incarnation” of Inkarrí in his poetry, Vallejo would opt for Trilce and that, likewise, he would never have brought together all of his European poetry, as long as he had published it during his lifetime, under the motto of Poems humans; and yes, most likely, under the title of “multinaturalist” Poems (Viveiros de Castro, 2010) or Posthuman Poems.

Keywords

Trilce and Human Poems, Poetic Diglossia, Poetry and Diaspora

“Terremoto”, nueva visita

El estado de la cuestión en la lectura de este poema póstumo, en lo fundamental, no ha cambiado desde el balance que estableciera hace ya cuarenta años Stephen Hart (1984), quien destacó las lecturas de Jean Franco (1976), Américo Ferrari (1972) y Clayton Eshleman (1980); aunque, aquí mismo, el crítico inglés nos advirtiera de las falencias de todas aquellas lecturas y nos propusiera, a modo de remedio, la suya propia:

I show how the historical figures form a vital part of the argumento of the poem, without which the poem cannot be understood. As we shall see, “Terremoto” manipulates in an allusive and subtle manner, arguments about religious heterodoxy, such as Arianism and the Incarnation, which once troubled Christendom. These religious debates [más la Inquisición representada aquí, según Hart, por “Isabel” de Castilla] are related creatively to the personal spiritual anguish experienced by the poet. (Hart, 1984: 127)

Con todo, nosotros ensayamos una lectura distinta, aunque también atenta al cuerpo, en particular al femenino, y sus posibilidades de “encarnación” social y mítica. Incorporamos, en cierta medida, el aspecto histórico;¹ por ejemplo, a los santos Hermeregildo [Hermenegildo] y Atanacio [Atanasio], aunque no únicamente por ser representantes de la ortodoxia católica e ideología conservadora; sino también por el juego dado en los errores con sus nombres.² Asimismo, al acoger la equivalencia de sus funciones en el

¹ Aunque nuestro abordaje de la historia, en la lectura de poesía, no pase por convertirnos en policías, tal como señala Didi-Huberman, “[e]sto supone primero, para el historiador, ver en las imágenes el lugar donde sufre, el lugar donde se expresan los síntomas (lo que buscaba, en efecto, Aby Warburg) y no quién es culpable (lo que buscan los historiadores que, al igual que Morelli, han identificado su oficio con una práctica policial)” (Didi-Huberman, 2007: s/p).

² Ludismo, para nada inocente, que encontramos por doquier en la poesía de César Vallejo; por ejemplo, en el primer verso del poema “Huaco” (*Los heraldos negros*, 1918); es decir, el supuesto gazapo de “coraquenques” (de “coraje”) frente a la

poema, “astutos Atanacios!” (Vallejo, 1968: 285, v. 10), pretendemos hacer esto extensivo a toda institución o ideología con características análogas, incluido el stalinismo.³ Y enfatizamos en nuestra lectura de “Terremoto”, sobre todo, más que un martirologio, la gozosa celebración de una anagnórisis por parte del sujeto poético. No de otra manera se podría ser consecuente con aquel “triumfo” que, para las “final three lines of the poem” (Hart, 1984: 131), el mismo Stephen Hart destaca, y con cuya conclusión no concordamos: “Vallejo seems to take an almost masochistic pleasure in these images of self-destruction (or rather, martyrdom), represented variously as burning Wood, melting honey and the unavolivable fossil” (131). Pasemos a exponer el poema y nuestro posterior análisis.

Análisis de “Terremoto”

¿Hablando de la leña, callo el fuego?

¿Barriendo el suelo, olvido el fósil?

Razonando,

¿mi trenza, mi corona de carne?

(Contesta, amado Hermeregildo, el brusco;

5

pregunta, Luis, el lento!). (Vallejo, 1968: 285)

Los gerundios iniciales (“Hablando, Barriendo, Razonando”), cada cual al inicio de los tres primeros versos de “Terremoto”, y, además, por estar en mayúscula, se tornan aquí no solo funcionalmente análogos, sino asimismo equivalentes e incluso intercambiables a nivel semántico. Es decir, adosado a “Razonando” (v. 3), por la elipsis implícita en la coma (v. 3), podría ir el verbo “callo” (v. 1) o el verbo “olvido” (v. 2), o ambos: “callo u olvido ¿mi trenza, mi corona de carne?”. Y donde, en consecuencia, este último verso es semánticamente paralelo a “fuego” (v. 1) y “fósil” (v. 2); sustantivos, ambos, que nos remiten a algo remoto, básico o irrefutable. En otras palabras, “trenza” y “corona de carne”, atribuidas al sujeto poético, se hallan tan vivas e intensas como el “fuego” o yacen, no menos vivas, también como un “fósil”.

En este sentido, si traemos al punto nuestro análisis Trilce XLVII (Granados, 2014), nos percatamos de que los actores e incluso actantes comparten aquí, de modo semejante a “Terremoto”, una condición intercambiable o simétrica,⁴ sobre todo de talante femenino:

el no nacido y la amada no son algo distinto del yo poético; sino que forman los tres —o cuatro, más la madre del yo poético aludida en el monólogo— una paradójica unidad. “Archipiélago mío!”, entonces, es un modo intenso y emotivo de nombrar y llamar al hijo no nacido y también a la amada

norma (corequenques). En el contexto del poema se hace necesario este rasgo o sema “rebelde”, de “Huaco”, para desde el inicio no mostrarlo como una figura resignada o pasiva ante su suerte (Granados, 2024a: 6).

³ El propio Stephen Hart, en un artículo publicado cuarenta años después, “Una lectura política de Trilce de César Vallejo” (2023), da cuenta del probable envenenamiento de César Vallejo a manos del NKVD (Comisariado Popular de Asuntos Internos). Un asesinato que estuviera motivado por las sospechas del rebrote trostkista en el poeta peruano; es decir, tras ser considerado un “auténtico amigo” en su primer viaje a Rusia en 1929, Vallejo se habría tornado, más bien, en uno “falso amigo” a partir de su tercer viaje allí en 1931, con la consecuente decepción política que ello supuso (Granados, 2024b).

⁴ De modo semejante al poema XLVII de *Trilce*, en el LXI, cuya primera versión se titula “La espera” [¿dulce espera?] (Vallejo, 1996: 245), se van a activar las piezas del reloj de este complejo y multidimensional archipiélago. Es decir, las identidades de los protagonistas constantemente se opacan y oscilan; aunque allí están, en multinaturalista retablo, el sujeto poético, el padre, el feto abortado, entre otros. Y, por supuesto, aquel “caballo” (vv. 1, 33), “bruto” (v. 13) o “animal” (v. 29) a lo largo del texto; aunque, este último, no menos metamorfoseado en otros implícitos personajes y tocando distintos motivos al delocente retorno del hijo ausente y lejano a la casa familiar. El LXI de *Trilce* constituye un poema simétrico o multinaturalista (el héroe intenta entrar o ser aceptado en “casa”, en su comunidad, montado en un “caballo”). Retorno, finalmente, de un “estilo de pensamiento” (Viveiros de Castro, 2010: 17) por excelencia abortado: Inkarrí (divinidad solar vencida y rota de los antiguos Andes) y la feliz reintegración a su *ayllu*, a pesar de la “noche” (v.1) y el “duelo” (v.10). Por lo tanto, no es exacto lo que al principio de su breve ensayo señalaba Eduardo Mitre, respecto a la incongruencia entre la “alegría” de la biografía (Espejo Asturrizaga, 1965) y la “puerta cerrada” que describiría el poema LXI de *Trilce*.

(y también a la madre). Aunque todos estos últimos “ciliados”, y por lo tanto vivos. Una manera, en simultáneo, de lamentar su ausencia y celebrar su presencia en el poema. (Granados, 2014: 36-37)⁵

Es decir, lo atribuido a la primera persona (v. 4) puede serlo también, de manera simultánea, a otra; en este caso a un feto por nacer.⁶ Y esto, desde el alcance mismo del verbo “trenzar”; donde la pertenencia oscila, entonces, entre “mi trenza” (“mi tocado femenino”) y “mi corona de carne” (“mi vulva”), hacia, en péndulo, ‘cordón umbilical’ y ‘abertura’ por donde asomaría la cabeza del bebé. En ambos casos, asistimos a una valoración superlativa del cuerpo femenino: “corona de carne”. Los versos 5-6 podemos considerarlos incidentales respecto del tronco versal principal de esta estrofa; como también, más adelante, cumplirán semejante papel complementario —aunque no menos pertinentes al poema— los versos 9-10 y 16-19. Por ejemplo, la elipsis en esta primera estrofa no deja de afectar, asimismo, a los personajes que aparecen en los versos 5-6; tendríamos entonces, sucesivamente: “amado Hermeregildo [‘brusco’ ante su padre, el rey Leovigildo] (v. 5)/ amado Luis [el ‘lento’ o tartamudo Luis II de Francia] (v. 6)”. Trato que torna equivalentes a ambos personajes masculinos, solo en apariencia disímiles;⁷ y donde lo que los aúna sería precisamente el género.

¡Encima, abajo, con tamaña altura!
 ¡Madera, tras el reino de las fibras!
 ¡Isabel, con horizonte de entrada!
 ¡Lejos, al lado, astutos Atanacios! (Vallejo, 1968: 285) 10

En los versos 7-8 hallamos que aquello tan sustantivo de la primera estrofa (v. 4) multiplica su importancia o relevancia en “Terremoto”, porque de tan decisivo y ubicuo se asemeja al Sol o al mismo Inkarrí: “¡Encima, abajo, con tamaña altura! Por su lado, en el verso 8, continuando con la lógica de nuestra lectura, nos topamos con el anagrama de la palabra ‘madre’: “¡Madera’ tras el reino de las fibras!” (v. 8). Lo anterior abunda y, simultáneamente, “trenza” o conjuga las dos direcciones de sentido esbozadas más arriba; es decir, reincide en presentar al sujeto poético en tanto mujer y madre, lo que no es raro que ocurra en esta poesía⁸, en procura —simultáneamente, al modo del Sol o de Inkarrí— de reunir a sus ‘hijos’ o “fibras” (incluidos fetos abortados). Por su lado, en los versos 9-10, complementarios o que actúan como comentarios al “hilo” argumentativo del poema, nos encontramos

⁵ Esto último puede resultar excéntrico o enigmático para el sentido común occidental, pero no acaso desde una perspectiva andina: “Para la filosofía andina (sic), el individuo como tal no es ‘nada’ (un ‘no-ente’), es algo totalmente perdido, si no se halla dentro de una red de múltiples relaciones” (Estermann, 2006: 97-98). Y, cabe puntualizarlo, en el contexto de una pacha o morada: “Es una expresión más allá de la bifurcación entre lo visible e invisible, lo material e inmaterial, lo terrenal y celestial, lo profano y sagrado, lo exterior e interior [...] Pacha es la base común de los distintos estratos de la realidad que para el runa son básicamente tres: Hanaq pacha, kay pacha y uray (o ukho) pacha. Sin embargo, no se trata de ‘mundos’ o ‘estratos’ totalmente distintos, sino de aspectos o ‘espacios’ de una misma realidad (pacha) interrelacionada” (Estermann, 2006: 145).

⁶ Al romper con Vallejo: “Ella, Otilia, viajó a los pocos días a San Mateo de Surco. Algo que llevaba en sus entrañas quedaría en el misterio más profundo. ¿Qué fue? ¿Qué se hizo? Nunca lo llegó a saber César” (Espejo Asturrizaga, 1965: 76). Asunto sobre el que, a su turno, Alekandra Hibbett precisa: “Aunque es imposible saber si efectivamente Otilia abortó, indudablemente *Trilce* contiene muchas imágenes que aluden al aborto, como ha estudiado Daniel Arroyo” (2014) [Asimismo, para Eduardo Neale-Silva, “detrás de la realidad artística poética de *Trilce*, hay un hijo que estaba por venir a quien el poeta nunca llegó a ver” (1975: 239)] (Hibbett, 2023: 753).

⁷ Contraposición que pudo ser incluso más explícita y extremada si nuestro autor optara por el adjetivo “tardo” y no solo “lento”, según consta en su mecanuscrito (Vallejo, 1968: 284). “Luis” podría aludir a un ciudadano común, a un hombre ordinario; pero el nombre “Hermeregildo”, no, alude a un noble valiente y santo de la Iglesia (siglo VI).

⁸ “Mujer fatal, compañera y madre en la poesía de César Vallejo” (Granados, 2010) es un ensayo que focalizó estos matices y alcances de la alteridad femenina vallejana. Es decir, cómo el tema de la mujer, presente desde un inicio en la poesía de César Vallejo, nos permite hurgar en la poética e ideología de este complejo autor. Alteridad en tanto motivo y, de modo simultáneo, auto-auscultación por parte del sujeto poético. En síntesis, distintos y sucesivos hitos de lo femenino que caracterizan o definen cada una de las etapas poéticas de este autor: desde *Los heraldos negros* (“mujer fatal”/ “andina y dulce Rita”), *Trilce* (cuyo eje es Otilia Villanueva Pajares), hasta los poemas póstumos, en particular *España, aparta de mí este cáliz* (1937), donde el sujeto poético aparece en función de madre.

con otro nombre en apariencia común: “Isabel”. Se trata de un sujeto femenino del cual se subraya su destino o lo que supuestamente la definiría: “con horizonte de entrada” (v. 9); es decir, tener vulva y, en consecuencia, constituir para la ideología conservadora, ante todo, un ser receptivo o pasivo. “Atanacios” (v. 10), por su parte, alude a una figura histórica (San Atanasio), masculina y tradicional por antonomasia, recordada por haber sido de los mayores defensores de la ortodoxia cristológica proclamada en el concilio de Nicea (año 325), hecho que marcó el inicio de la penetración imperial en la administración de la iglesia cristiana, la unión entre la iglesia y el Estado; entre un determinado credo y la vida civil. Aquí, implícito, asomaría el debate entre un Inkarrí, inmanentista o no trascendente (‘corporal’), y más plástico o metamorfoseante, frente a una iglesia cristiana trascendentalista, rígida y conservadora.

¡Todo, la parte!
 Unto a ciegas en luz mis calcetines,
 en riesgo, la gran paz de este peligro,
 y mis cometas, en la miel pensada,
 el cuerpo, en miel llorada. (Vallejo, 1968: 285)

15

Ser mujer o ser madre lo es “todo” aquí, precisamente por constituir esta “la parte” o matriz (v. 11); aunque también por aquello de que la mujer no sería únicamente la bíblica costilla de “Adán”. Luego viene el verso 12 (“Unto a ciegas en luz mis calcetines”), donde un sujeto masculino intenta orientarse por el tacto (“unto”) y en medio de la obscuridad, en procura de sus “calcetines” (las medias, convencionalmente, corresponderían a un sujeto femenino). Aunque enseguida comprobamos, desde el oxímoron, que esta obscuridad no es tal y que, más bien, una intensa “luz” ilumina al sujeto; es decir, se produce la anagnórisis de hallarse tras una mera convención: de roles masculino/ femenino.⁹ El verso siguiente, el número 13, matiza esta positiva anagnórisis: “[Unto] en riesgo, la gran paz de este peligro”; es decir, constato con las manos, tarea mucho más fundamental y cierta que el mero hecho de pensar en toda esta poesía.¹⁰ El sujeto poético sopesa los riesgos de que, incluso siendo varón, y sobre todo bajo la lupa de Atanacios o Hermeregildos (la Iglesia oficial), troque su ser en mujer y en madre. Asimismo, el verbo untar (en anáfora) continúa gravitando en los otros dos versos de la presente estrofa: “y [unto] mis cometas, en la miel pensada,/ [unto] el cuerpo, en miel llorada” (vv. 14-15).¹¹ En otras palabras, el sujeto poético aquilata o sopesa la realidad de una infancia en apariencia feliz (aquel juego de las “cometas” reservado a los varones); como, no menos, comprueba la infelicidad de su “cuerpo”, en tanto desamor de la amada o, sino también, frustración respecto a todos los convencionalismos, entre estos, el de su propia orientación sexual.¹²

⁹ Alexandra Hibbett sustenta, desde un inicial y luego consistente enfoque de género, y conectado al poemario de 1922, lo siguiente: “Mientras el discurso social hegemónico no podía admitir el profundo trastocamiento de los roles de género que estaba sucediendo, en *Trilce*, Vallejo elaboró un lenguaje poético capaz de expresarlo y de explorar algunas sus complejas implicancias” (Hibbett, 2023: 754). Por nuestra parte, pensamos, por ejemplo, que el comunismo o el enfoque de género serían consecuencia de la simetría ontológica o multinaturalismo en esta poesía, y no a la inversa, aunque nos falte dilucidar con exactitud cómo entenderíamos en la obra de César Vallejo la convergencia de una u otra de estas ideologías. Esto último, tal como enfatiza Hibbett, se daría incluso si asumimos una perspectiva concreta e histórica. Recordemos, por ejemplo, las entrevistas rusas de Vallejo, alrededor del tema de la familia y del amor, a los jóvenes socialistas. Nos percatamos aquí del hiato permanente, aunque no menos significativo, que establece el entrevistador frente a las respuestas de sus entrevistados; y donde acaso lo único que queda claro es que la familia del futuro se asentaría en aquella del soviét, aunque no en el de los años treinta, y de ningún modo en el de Nueva York (Vallejo, 2002II: 14-15).

¹⁰ “Quién hace tanta bulla y ni deja/ testar las islas que van quedando” (Vallejo, 1968: 143).

¹¹ La tesitura de este verso la retoma Jorge Eduardo Eielson en su poemario *Noche oscura del cuerpo*, de 1955: “Lugar de llegada prosódica, sintáctica y temática que en la obra posterior —con muy pocas novedades— se calca estilísticamente y en los motivos fatalmente se dulcifica” (Ganados, 2005: s/p). Es más, consideramos que aquel verso de César Vallejo, “[unto] el cuerpo, en miel llorada”, constituye, en síntesis, la enjundia entre todos los versos de su colega y compatriota.

¹² “Calor, cansado voy con mi oro” (1937) trasluce cierta opresión o atmósfera de angustia conectados, asimismo, con la sexualidad vallejana: “¡Es como si me hubieran puesto aretes!/ ¡Es como si se hubieran orinado!/ ¡Es como si te hubieras dado vuelta!/ ¡Es como si contaran mis pisadas!” (Vallejo, 1968: 353).

¡Pregunta, Luis; responde, Hermeregildo!
 ¡Abajo, arriba, al lado, lejos!
 ¡Isabel, fuego, diplomas de los muertos!
 ¡Horizonte, Atanacio, parte, todo!
 ¡Miel de miel, llanto de frente! 20
 ¡Reino de la madera,
 corte oblicuo a la línea del camello,
 fibra de mi corona de carne! (Vallejo, 1968: 285)

“Pregunta, Luis, el lento; responde, Hermeregildo, el brusco” (v. 16) o la autocensura del sujeto poético, multidimensional y atemporal: “¡Abajo, arriba, al lado, lejos!” (v. 17), porque este no es ni lo uno ni lo otro. Luego, tenemos el lugar común y prejuicioso de la mujer (“Isabel”) presentada exclusivamente como “fuego” o pasión, y que por esta razón va a ser estimada y recordada entre los varones (“diplomas de los muertos”). Mientras, el horizonte de Atanacio: “parte, todo!” (v. 19), como no podríamos suponer de otra manera, constituye el rol omniabarcante de la convención, ortodoxia y represión: religiosa, cultural y de género.

En los cuatro últimos versos asistimos a la radical identificación del sujeto poético con lo femenino. En el contexto, “Miel de miel” lo podemos leer como una perífrasis: Sangre de mi sangre; y una identificación o solidaridad, prejuiciosa acaso, y que viene desde *Los heraldos negros*, con el sufrimiento de la mujer por su rol social y político tradicionales; tanto que aquel “llanto” (v. 20) semeja también su destino (“de frente”). Por último, se pasa a la exaltación de la “madera” o de la figura materna (v. 21), e implícitamente del Sol o de Inkarrí. Y aquello de “corte oblicuo” podemos entenderlo como un corte o configuración no “derecha” o convencional, con distinto ángulo de inclinación, sobre la imagen del contorno de un corazón: “línea del camello” (v. 22). Corazón, ciertamente, ubicado en las antípodas de Atanacios o Hermeregildos. Por último, el verso 24 nos hace retornar al principio de “Terremoto” (Pachacuti o inversión radical); en tanto y en cuanto, aquel “corte oblicuo” se constituye en “fibra de mi corona de carne”, y de todos aquellos iniciados en esta poesía, en particular, en tanto lectores de Trilce.¹³ Aunque, asimismo aquí, como en la primera estrofa, lo atribuido a la primera persona respecto a su madre, pueda serlo también respecto a otro sujeto; en este caso, a un sujeto poético transformado él mismo en madre y su feto aún por nacer: advenimiento frustrado e imposible de olvidar: “¡Miel de miel, llanto de frente!” (Vallejo, 1968: 295).

“Terremoto”/ Trilce XLVII (“Ciliado arrecife donde nací”)

Luego de analizar el poema póstumo, “Terremoto”, y compararlo ahora con nuestro análisis del poema XLVII de *Trilce*¹⁴ (Granados, 2014: 33-49), percibimos entre ambos textos, aunque fina, cierta

¹³ En esta poesía, si acaso no en todas, aunque nunca de modo explícito ni proselitista, se nos convoca a cierta pedagogía vallejeana; la cual, en lo fundamental, consiste en hacernos seres anfibios, “liminares” o en “cinabrio”: intersticio lingüístico-cultural-multinaturalista desde donde emana el poemario de 1922.

¹⁴ Trilce XLVII

Ciliado arrecife donde nací,
 según refieren cricones y pliegos
 de labios familiares historiados
 en segunda gracia.

Ciliado archipiélago, te desislas a fondo,
 a fondo, archipiélago mío!
 Duras todavía las articulaciones
 al camino, como cuando nos instan,

“diglosia” poético-cultural respecto a la “encarnación” o mimesis del mito de Inkarrí allí presente. Al ser los dos de factura compleja y multidimensional, el primero nos resulta más “ideológico” que el segundo; es decir, el poema XLVII de *Trilce* se nos aparece más confiado y sosegadamente simétrico. Donde “Terremoto” halla y enfatiza divisiones tajantes, el otro poema se nos presenta, literalmente, como un bien compacto y articulado “archipiélago”: “Ciliado archipiélago... archipiélago mío” (vv. 5-6); aunque, ciertamente, en el poema XLVII sea un tanto mayor la focalización de la figura del bebé por nacer y, un tanto menos, la metamorfosis: sujeto poético-mujer, amada y madre. Esto no significa que incluso desde *Los heraldos negros*, de modo análogo a “Terremoto”, no percibamos algunos títulos que reflejen particular desasosiego: “Nervazón de angustia”, “Ascuas”, “La de a mil”, entre otros. Más bien, postulamos que en aquel poema póstumo, aunque menos que en *Trilce*, la angustia se invierte o muta para bien: la presencia y actuación del Sol o de Inkarrí propicia, en el sujeto poético allí presente, la anagnórisis o una positiva apertura multinaturalista.¹⁵ Es decir, en “Terremoto” o en el poema XLVII no se trata de una cuestión de bisexualidad ni tampoco de género; es por esto que en *Trilce*, cuando se ventilan estos temas, se hace mayor la armonía o conciencia de aquel “continuo socioespiritual del mito”. En este sentido, en términos amplios, asentiríamos respecto a este paralelo observado por Dianna Niebylski:

los poemas de *Trilce* son menos susceptibles a la pérdida del sentido y de la significación que amenaza con enmudecer tantos de los *Poemas humanos* [...] La ironía, la parodia y la auto-parodia son rasgos retóricos comunes a ambos textos, pero el sentido de juego (aunque oscuro) de los poemas de *Trilce* se pierde en *Poemas humanos*. (Niebylski, 2002: 3-4)

Y, en este punto, también estaríamos parcialmente de acuerdo con Américo Ferrari, citado por esta misma investigadora:

Comentando este aspecto de *Poemas humanos*, Américo Ferrari ha notado que estos poemas constituyen “el poema del cuerpo, pero de un cuerpo sin unidad, en el que parece como si las diferentes partes fuesen independientes entre sí e independientes del sujeto”. (Ferrari citado en Niebylski, 2002: 8).

Sin embargo, en lo que no estamos de acuerdo con ambos autores es con aquello que se concluye: “no quedan, para Vallejo, certezas de ningún tipo (exceptuando, claro, la muerte)” (Niebylski, 2002: 9); o con el considerar que, por último: “surgen imágenes totalmente paradójicas y con frecuencia

y nosotros no cedemos por nada.

Al ver los párpados cerrados,
implumes mayorcitos, devorando azules bombones,
se carcajean pericotes viejos.
Los párpados cerrados, correo sí, cuando nacemos,
siempre no fuese tiempo todavía.

Se va el altar, el cirio para
que no le pasase nada a mi madre,
y por mí que sería con los años, si Dios
quería, Obispo, Papa, Santo, o talvez
sólo un columnario dolor de cabeza.

Y las manitas que se abarquillan
asiéndose de algo flotante,
a no querer quedarse.
Y siendo ya la 1. (Vallejo, 1968: 189)

¹⁵ “la praxis europea consiste en ‘hacer almas’ (y en diferenciar culturas) a partir de un fondo corporal-material dado (la naturaleza); la praxis indígena consiste en ‘hacer cuerpos’ (y en diferenciar las especies) a partir de un continuo socioespiritual dado: dado precisamente en el mito”. (Viveiros de Castro, 2010: 30)

totalmente herméticas.¹⁶ Por ejemplo, aquello de: ‘¿Y bien? ¿Te sana el metaloide pálido?’ [OPC, 176]” (Niebylski, 2002: 10). Para aquel poeta amerindio, en sus *Poemas humanos*, el Sol se hallará “pálido”, pero nunca ausente. Y, por otro lado, como ya lo dijimos más arriba, en esta época la poesía de Vallejo cede el paso a la creatividad y a la brillantez de lo argumentativo en el ensayo y crónica vallejianos; prueba de ello son los numerosos textos que, con particular fervor, dedicara a los Andes.

Relación de César Vallejo con el mito de Inkarrí

Residiendo en el Perú

En *Los heraldos negros* (1918), César Vallejo toma conciencia del mito: “[Yo soy] un fermento de Sol” (“Huaco”) (Vallejo, 1968: 97). El binomio “Heraldos negros/ Heraldos blancos” constituye, como si de dos libros en uno se tratase, cadenas nominales que atraviesan de manera transversal todo este poemario. Será la cadena nominal “blanca” (Solar) la que, finalmente, y a desmedro de la “negra”, se posicionará de manera dominante en *Trilce* (Granados, 2004: 16-17).

Trilce (1922), por su parte, constituye la plasmación del mito de Inkarrí en el propio texto del poemario (Granados, 2014); y cuyo montaje es consecuente con aquello. Es decir, si para la vanguardia histórica los fragmentos propuestos en un *collage* invitan a una lectura arbitraria o aleatoria, el montaje de *Trilce* sería encarnación del propio cuerpo de Inkarrí y, por lo tanto, a pesar del “vanguardismo” del libro, lo que se nos propone es arribar a aquella lectura correcta o específica que constituye el libro de 1922. Atisbada desde *Los heraldos negros*, *Trilce* se constituye en la forma por antonomasia de la poesía vallejana. Asimismo, es un poemario donde convergen y se potencian entre sí todas y cada una de las distintas nociones de las Humanidades: Libros, Pueblos, Narrativas y Posantropocentrismo (Granados, 2020); y, por lo tanto, hacen de *Trilce* un libro multidimensional y simétrico (posantropocéntrico). No resultan viables ya aquí las sub-divisiones bipartitas,¹⁷ tipo “Heraldos negros/ Heraldos blancos” o “Yo no sé / Yo soy” del poemario de 1918. En general, la linealidad de la lectura en la poesía de Vallejo es posible, aunque esta deba ser necesariamente compleja y, en *Trilce*, ante todo liminar:

A modo de la figura de una isla o de un arrecife, *Trilce* constituiría algo así como una esfera dividida en dos partes equivalentes, una superior y exterior, y la otra oculta o sumergida; con cada uno de sus puntos, dentro de ambas partes, equidistantes y con igual rango de relevancia respecto unos de los otros. El lenguaje emana de esta línea divisoria entre las dos partes de aquella esfera. *Trilce*, en

¹⁶ De algún modo, aunque habría que seguir investigando y adentrarse todavía más en los poemas póstumos, a estos correspondería, en estricto, aquello del montaje de raigambre cubista o vanguardista. Si *Los heraldos negros* fueron dos movimientos distintos, aunque complementarios sobre la orilla de la playa, el que corresponde a la fuerza de la “resaca” y, el otro, el movimiento decidido de las olas; y si en *Trilce* aparece el rostro efectivo de Inkarrí, a modo del lenguaje liminar al interior de una misma esfera en tiempo de “cinabrio”; los *Poemas humanos* estarían un tanto más en sintonía con el *collage* de un montaje libérrimo, aleatorio o arbitrario; en pocas palabras, más permisivos a la ideología (política o de género) que, como ocurre en los poemarios peruanos, preponderantemente al mito.

¹⁷ Ni siquiera aquella de género porque, en términos de inestabilidad o ambigüedad, esta sería solo puntual o episódica, a modo de traslucir ciertos estados de crisis o angustia, y no focalizados o ilustrados finalmente en una cuestión de género. Aquello que predomina en *Trilce* es, más bien, una complementariedad y reciprocidad mítica, idea desarrollada en “Trilce LXXVII: Ayar Vallejo y Coya Vallejo” (Granados, 2021: s/p). O tal como Alexandra Hibbett lee el poema LXXVI, a pesar de enarbolar en su ensayo el feminismo como alfa y omega, la mujer “sabía mirar hasta ser 2” (v. 4): en tal sentido, ya no sería posible para el yo poético sentirse “el 1”, la única mirada posible, la mirada universal (Hibbett, 2023: 767).

cinabrio [Carlos Brignardello, “El color del tránsito, el mediador entre el día y la noche”], lenguaje liminar por excelencia.¹⁸ (Granados, 2021: s/p)

Luego, “Cuneiformes” (*Escalas*, 1923), representa el cuestionamiento o puesta en crisis de la simetría encontrada en *Trilce*. El problema no consiste en la ausencia o lejanía de Inkarrí; más bien todo lo contrario, en la “cárcel” su presencia es mayor e incluso más intensa, pero la justicia —al interior mismo de aquella simetría— se torna el gran problema pendiente de respuesta. Planteamiento post antropocéntrico del tema que emergerá, con énfasis particular, también en *España, aparta de mí este cáliz* (1939). Puntualizamos que “Cuneiformes” y *España...* comparten tema y protagonistas en común: la naturaleza en su totalidad o simetría (incluido el ser humano). En definitiva, es la pregunta por la justicia lo que los hermana.

Desde Europa

Vallejo no publica “Poemas humanos” porque no le convence su conexión personal —la de sus textos ni la de sí mismo (en tanto sujeto poético)— con el nuevo espacio de Europa;¹⁹ sin duda, su circunstancia es ahora la universal y miscelánea de París, pero no aquel paisaje del cual jamás logró prescindir Vallejo: el que va de Santiago de Chuco a la costa norte y central del Perú. En realidad, los temas que abordó en los *Poemas humanos* ya los había tratado antes, aunque en íntima presencia del paisaje de su tierra. Sin embargo, esto de ningún modo constituye “las vueltas atrás de un indigenismo incaico” (De Torre, 1968: 122-123; cursivas del original) ni tampoco de la alienación de un exiliado que durante dieciséis años, los que Vallejo vivió en Europa, se negara a convertirse en inmigrante: “Es difícil encontrar en los anales de exilios literarios o artísticos un caso más recalcitrante a la adaptación, o una intransigencia más acérrima a dejar atrás su sensación de desplazamiento radical” (Niebylski, 2002: 10). Nada de eso, frente a cualquier sospecha de indigenismo melancólico, Vallejo era muy consciente de no pertenecer al pasado, sino de ser militante de una ciudadanía (multinaturalista) por venir; y frente a la idea de un autodestructivo o terco exilio, muy por el contrario, se consideraba mitimae del Sol (nítidamente desde “Huaco”) en plan de identificar a otros mitimae semejantes más allá de todas las culturas, fronteras o lenguas, por ejemplo, al Ossag Muchay (‘beso’ en quechua) de una crónica ambientada en Hungría:²⁰

Ossag Muchay es manifiestamente otomano. Al charlar de tan amable tema de fe, he estado en ello seguro con suavidad y abundancia. Ossag Muchay es turco. Su palabra, sin duda, no lo quiere pues suena a violoncelo juglaresco, a esa nacida condición sonora, labrado en dyramáter aserrado, en la que el ardiente país de Bohemia echa, con voz echadiza, la buenaventura. Pero, en pro y en contra, Ossag Muchay es turco. (Vallejo 2002 II: 677)

Inkarrí, sobre todo, trasunta en las crónicas de los últimos años de vida de César Vallejo. Es decir, aquello que no logra asir en su poesía —por desconexión con el paisaje de Europa— lo elabora

¹⁸ Tal es así que el día 8.8.8 lo denominamos en nuestro blog “Día de la utopía vallejana”: “la elocuente no inclusión en este libro [*Trilce*] del número 8 [José Fernández, «El lenguaje aritmético en Trilce». *Socialismo y participación*, n.º 11, 1980. 245-252]. Este [el número 8] sería un símbolo aún por realizarse en Vallejo, algo que no tendría correlato en la realidad ni palabras en la poesía y sería, eventualmente, objetivo de su búsqueda e insatisfacción. Es el único número, de los que contienen el círculo —señalado en la o— entre los primeros doce dígitos (UNO, DOS, CUATRO, CINCO, ONCE y DOCE), irreductible a un solo cero: OCHO; icono poderoso, entonces, símbolo de plenitud” (Granados, 2008: s/p).

¹⁹ “When were the poems originally written? When were they typed up? And Can the typescripts be considered final versions?” (Hart, 2023: 2002).

²⁰ El autor de *Trilce* atraviesa, entre 1924-1929, no solo un trance de definición o ubicación político-ideológica, sino también, y de modo simultáneo, político-simétrica o multinaturalista. De esto da cuenta, por ejemplo, la crónica “Un atentado contra el regente Horty”; y su reescritura en otra crónica, casi idéntica, aunque con muy significativas omisiones: “Teoría de la reputación”.

más racional o argumentativamente en sus crónicas. En consecuencia, en aquella época, la de los *Poemas humanos*,²¹ la poesía cede el paso al ensayo en la obra de Vallejo.

Según Julio Ortega, “[d]espués de *Trilce* (cuya segunda edición salió en Madrid en 1930), sólo *apuró* a las prensas (gracias a la solicitud de Manuel Altolaguirre) su urgido testimonio de la Guerra Civil Española, cuya publicación no alcanzó a ver” (Ortega, 2014: 215; cursivas mías). Este investigador, además, precisa lo siguiente:

La condición inédita de su poesía europea [menos, *España, aparta de mí este cáliz*, de 1939] es uno de los grandes misterios de la poesía moderna en esta lengua. ¿Por qué Vallejo no ordenó y publicó esa obra fundamental? [...] Hablaba de sus “poemas humanos”, como de una obra en marcha, pero no era la clase de poetas que suma poemas y hace un libro, sino de los que conciben el libro como una constelación [...] Mi tesis es que Vallejo trabajaba sobre esos poemas manuscritos sin poder darlos por acabados [...] Los manuscritos y las copias dactilográficas que conocemos (aunque es poco todavía como para ensayar opiniones rotundas) hacen creer que esa relación [no funcional, probablemente secreta] era lo más personal del poeta (sus amigos no sabían de su obra en marcha). (Ortega, 2014: 215-217)

Conclusiones: Vallejo desde la playa

Al espacio de la playa responde y corresponde la poesía “peruana” de César Vallejo. Mejor dicho, una playa doble, la que separa la arena y mar (*Los heraldos negros*); y la que durante el crepúsculo, sobre el horizonte, el mar se halla contra al sol dividiéndolo en dos (*Trilce*). E, implícitas, se puede hallar incluso una triple y una cuádruple playa: aquella que va de las alturas de los andes, tierra natal del poeta, a la costa del Perú; y, asimismo, aquella trasatlántica que alimenta su poesía póstuma. De esta manera, también, en *Los heraldos negros* encontramos dos movimientos distintos, aunque complementarios, sobre la orilla de la playa: el del oscuro e intenso magnetismo de la “resaca” y, a contrapelo, la entrega constante del movimiento de las olas. Esto mismo, desde otra óptica, traduciría aquel famoso: “Yo no sé!” frente al mucho menos citado y tan afirmativo: “[Yo soy] Un fermento de Sol”, en “Huaco” (Vallejo, 1968: 97). Por su parte, en *Trilce* encontramos, a modo de una isla o de un arrecife —semejante a la escena de la foto que, desde el horizonte, corta en dos la imagen de César Vallejo (ver Anexo)— la figura de una esfera dividida en dos secciones paralelas y equivalentes (Θ), una superior y exterior, y la otra oculta o sumergida; con cada uno de sus puntos, al interior de ambas, equidistantes entre sí y con equivalente jerarquía. En *Trilce* el lenguaje emana de esta línea divisoria, o en “poniente”, entre aquellas dos partes de la esfera. Ello es fundamental, en la medida que *la aparición cotidiana de ambas, durante el crepúsculo, constituye una prueba irrefutable del retorno mítico y cotidiano —no utópico ni milenarista— de Inkarrí. Este último constituye un acontecimiento multidimensional y simétrico, es decir, de raigambre posantropocéntrica. Ahora, los Poemas humanos, aquellos europeos y póstumos, Poemas de París I y II, según Américo Ferrari (Vallejo, 1996), aunque habría que investigar más, estarían en mayor sintonía con el collage cubista o vanguardista; en otras palabras, con un montaje libérrimo, aleatorio o arbitrario. No obstante, dado el caso, ello jamás se daría al modo de un Vicente Huidobro:*

²¹ En los *Poemas Póstumos I [Poemas en Prosa y Poemas humanos]* (Vallejo, 1996) es patente un propósito de mayor “comunicación” por parte del yo poético. Los números reducen su paradigma al uno y al dos. El aliento de los versos es mayor tratando, a su vez, de encontrar desde ya un héroe para un gran fresco (ejemplo, los “niños” o la “Sierra de mi Perú”). Asimismo, constatamos que un culto solar se toca con el culto marino (mariano) de antes; que ahora al 0 de *Trilce* lo define mejor esta confluencia (marino-solar) y que, además, aquel dígito de alguna manera se corporeiza en forma de piedra. En general, sin embargo, los *Poemas Póstumos I* son una indagación sobre el universo que obedece todavía a un proyecto ilustrado o iluminista (semejante al *Canto general* de Pablo Neruda), ya que intenta clasificar y articular todo bajo la estructura de un gran árbol, símbolo logofalocéntrico de primer orden, aunque con la atingencia de que el árbol también representa simbólicamente la unión de los opuestos. Sinónimo de convergencia ideal que mutará —siguiendo la irresistible atracción del cero o del círculo (0) en *Trilce*— y se perfeccionará en la piedra de los *Poemas Póstumos II [España, aparta de mí este cáliz]* (Granados, 2004:148).

[En Huidobro] no hay barreras, no hay preguntas, no hay silencios; hay, para decirlo variando una imagen suya, un paracaidismo permanente, hay cabriolas. Esa búsqueda de libertad no ha de entenderse en el sentido del Modernismo, es decir, libertad de las normas, de las academias, como decía Darío, de añejas petrificaciones. La búsqueda de libertad de Vallejo es también la búsqueda de lo Absoluto. (Gutiérrez Girardot, 1996: 524)

En algún aspecto importante, esto lo demuestran las numerosas correcciones a los tiposcritos, que obedecen a una “poética de la tachadura” (Ortega, 2014), conservados en los *Poemas humanos*. Dichas enmiendas no constituyen una infidencia desde el taller del poeta sino, por el contrario, llevan muy visible sobre el papel que les sirve de soporte el sello “César Vallejo”. Es decir, ellas están pensadas para sobrevivir y, junto con los poemas mismos, comunicar algo fundamental: que Vallejo no quiso llevarlos a la imprenta, salvo con sobresalto aquellos de *España...*, porque en aquel espacio-tiempo trasatlántico se la pasó modulando aquel “ademán sonoro” (Gutiérrez Girardot, 1996: 514) tan característico de *Trilce*; poemario que no sería únicamente música sino, de modo simultáneo, y tal como lo señala Jean Franco, idea o abstracción (Franco, 1996: 575-576). Sin embargo, respecto a la música, Vallejo tampoco intentará imitar al canto del “pájaro tralalí” (*Altaçor*) ni ninguna otra “clave incommunicable” propia de quienes postulan la “disolución del lenguaje como representación” (Vega, 2005: 142). Más bien, el cuidado o la exactitud que cultiva Vallejo en sus versos revela una radical creencia en la palabra, y no su anulación o cese. Y junto con todo esto, en los *Poemas humanos*, procura además adecuar su propio cuerpo a aquel nuevo espacio en el que por dieciséis años residió, aunque sin nunca haberse naturalizado.

ANEXO



Playa de Barranco, en la ciudad de Lima, en 1919 a la edad de 27 años.

Bibliografía

- BALLÓN AGUIRRE, Enrique (2015), “Diglosia poética: Vallejo / Verlaine”, en *Lexis*, vol. 39, n.º 1, pp. 133-160. DOI: <<https://doi.org/10.18800/lexis.201501.004>>.
- BRIGNARDELLO, Carlos ([1999] 2016), *Simbología prehispánica del paisaje*. Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar.
- DE TORRE, Guillermo (1968), *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*. Madrid, Guadarrama.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007), “Cuando las imágenes tocan lo real”, en Archivo FX Documentos y materiales. <https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf>. (16/07/2024).
- ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan, (1965), *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*. Lima, Librería Editorial J. Mejía Baca.
- ESHLEMAN, Clayton (1980), *César Vallejo. The Complete Posthumous Poetry*. Berkeley, University of California Press.
- ESTERMANN, Josef (2006), *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz, ISEAT.
- FERRARI, Américo (1972). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Ávila.
- FRANCO, Jean (1996), “La temática: de Los heraldos negros a los Poemas póstumos”, en Ferrari, Américo (coord.), *César Vallejo. Obra poética*. Madrid, Archivos, pp. 575-605.
- FRANCO, Jean (1976), *The dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GANADOS, Pedro (2004), *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*. Lima, PUCP.
- GRANADOS, Pedro (2005). “El desnudo de la reciente poesía de J. E. Eielson”, en Ómnibus. <<https://www.omni-bus.com/n3/eielson.html>>. (16/07/2024).
- GRANADOS, Pedro (2008), “8.8.8: Día de la utopía vallejana”, en Blog de Pedro Granados. <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2008/08/08/8-8-8-dia-de-la-utopia-vallejiana/>>. (16/07/2024).
- GRANADOS, Pedro (2010), *Vallejo sin fronteras*. Lima, Espacio/Arcadia.
- GRANADOS, Pedro (2014), *Trilce: Húmeros para bailar*. Lima, VASINFIN.
- GRANADOS, Pedro (2018), “Enrique Ballón Aguirre, Diglosia poética: Vallejo/Verlaine [Reseña], en Blog de Pedro Granados. <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2018/07/15/enrique-ballon-aguirre-diglosia-poetica-vallejo-verlaine-resena/>>. (16/07/2024).
- GRANADOS, Pedro (2020a), “Humanidades”, en Rodrigues de Albuquerque, Gerson (ed.), *Uwa’Kirií-Dicionário analítico – Vol. 5*. Rio Branco, Nepan Editora, pp. 115-117.
- GRANADOS, Pedro (2020b), “Trilce LXXVII: Ayar Vallejo y Coya Vallejo”, en *Cirulado*, vol. 9, n.º 12, pp. 35-39.
- GRANADOS, Pedro (2021). “Trilce para iniciados”, en Blog de Pedro Granados. <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2021/05/05/trilce-para-iniciados/>>. (16/07/2024).
- GRANADOS, Pedro (2024a), “Huaco y ciudadanía en *Los heraldos negros*”, en Blog de Pedro Granados. <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2024/03/07/huaco-y-ciudadania-en-los-heraldos-negros/>>. (16/07/2024).
- GRANADOS, Pedro (2024b), “Georgette asesinó a Vallejo”, en Blog de Pedro Granados. <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2024/04/16/georgette-asesino-a-vallejo/>>. (16/07/2024).
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1996), “Génesis y recepción en la poesía de César Vallejo”, en Ferrari, Américo (ed.), *César Vallejo. Obra poética*. Madrid, Archivos, pp. 501-537.
- HART, Stephen (1984), “César Vallejo’s personal earthquake”, en *Romance Notes*, vol. 25, n.º 2, pp. 127-131.

- HART, Stephen (2002), “The Chronology of César Vallejo’s Poemas humanos: New Light on the Old Problem”, en *Modern Language Review*, vol. 97, n.º 3, pp. 602-619. DOI: <<https://doi.org/10.2307/3737495>>.
- HART, Stephen (2023), “Una lectura política de Trilce de César Vallejo”, en Mazzotti, José Antonio (ed.), *Vallejo a un siglo de Trilce: nuevos estudios*. Lima, Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 377-395.
- HIBBETT, Alexandra (2023), “Trilce de César Vallejo y la mujer moderna”, en *Lexis*, vol. 47, n.º 2, pp. 745-776. DOI: <<https://doi.org/10.18800/lexis.202302.008>>.
- NEALE-SILVA, Eduardo (1975), *César Vallejo en su fase trilceica*. Madison, University of Wisconsin Press.
- NIEBYLSKI, Dianna (2002), “Releyendo Poemas humanos: Desposesión y lenguaje en el exilio”, en *Hispanic Poetry Review*, vol. 3, n.º 1, pp. 1-15
- ORTEGA, Julio (2014), *La escritura del devenir*. Madrid, Taurus.
- VALLEJO, César (1968), *César Vallejo. Obra poética completa*. De Vallejo, Georgette (ed.). Lima, Moncloa.
- VALLEJO, César (1996). *César Vallejo. Obra poética*. Ferrari, Américo (ed.). Madrid, Archivos.
- VALLEJO, César (2002), *Artículos y crónicas completos, I y II*. Puccinelli, Jorge (ed.). Lima, PUCP.
- VEGA, José Luis (2005), *Literatura puertorriqueña: visiones alternas*. Hernández, Carmen (ed.). San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2010), *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Mastrangelo, Stella (ed.). Madrid, Katz Editores.