

POR ENTRE LOS BARROTOS DE *TRILCE* (1922): LA TIERNA DULCERA DE AMOR Y LA DECLARACIÓN DE LIBERTAD ESTÉTICA DE CÉSAR VALLEJO

THROUGH THE BARS OF *TRILCE* (1922): THE TENDER SWEET POT OF LOVE AND THE DECLARATION OF AESTHETIC FREEDOM BY CÉSAR VALLEJO

Miguel Ángel Carhuaricra Anco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
angel_edu20@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3819-8350>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.107>

Fecha de recepción: 30.12.21 | Fecha de aceptación: 23.01.22

RESUMEN

El presente artículo, a partir del vínculo entre la biografía, los datos del proceso judicial y los poemas “III”, “XVIII” y “XXIII” de *Trilce*, explora la imagen de César Vallejo en prisión y aspectos de su renovación poética. La idea que guía este estudio es que los poemas mencionados se perfilan como espacios poéticos en los cuales la voz poética, motivado por la presencia imaginaria de la madre, registra la declaración de su libertad estética. Para tal propósito, primero, apoyado en las cartas vallejianas y la información documentación jurídica de los documentos del expediente Vallejo recopiladas por Germán Patrón Candela, se precisan las circunstancias vitales del poeta relacionadas con la experiencia carcelaria; luego, siguiendo el planteamiento de Rafael Lapesa y Gaston Bachelard, se realiza el análisis e interpretación de las imágenes y espacios poéticos en los poemas mencionados; finalmente, se reflexiona sobre el vínculo entre creación poética, ternura y libertad «vivenciado» por César Vallejo.

PALABRAS CLAVE: experiencia carcelaria, imagen poética, espacio poético, madre, libertad estética.

ABSTRACT

This article, based on the link between the biography, the data of the judicial process and the poems “III”, “XVIII” and “XXIII” by *Trilce*, explores the image of César Vallejo in prison and aspects of his poetic renewal. The idea that guides this study is that the mentioned poems are outlined as poetic spaces in which the poetic voice, motivated by the imaginary presence of the mother, registers the declaration of its aesthetic freedom. For this purpose, first, supported by the Vallejo letters and the legal documentation information of the Vallejo file documents compiled by Germán Patron Candela, the vital circumstances of the poet related to the prison experience are specified; then, following the approach of Rafael Lapesa and Gaston Bachelard, the analysis and interpretation of the images and poetic spaces in the aforementioned poems is carried out; finally, it reflects on the link between poetic creation, tenderness and freedom «experienced» by César Vallejo.

KEYWORDS: prison experience, poetic image, poetic space, mother, aesthetic freedom.

1. LOS HECHOS DE SANTIAGO DE CHUCO, LAS ACUSACIONES Y LA VISIÓN DE LA PRISIÓN

Luego de pasar el verano de 1920 en Lima, César Vallejo regresó a Trujillo junto a dos significativos compañeros: Juan Espejo Asturrizaga y un *block* con gran parte de los poemas de *Trilce*. Arribaron el 30 de mayo y emprendieron un nuevo viaje hacia Santiago de Chuco para pasar unos días con la familia del poeta. Juan Espejo Asturrizaga (1989) nos transmite el emotivo instante familiar generado por la visita: “Como si fuera un hijo pródigo recuperado de un mundo desconocido. Se le acariciaba y mimaba. [...] Era una eclosión gozosa de sentimientos, que hubieran estado aprisionados y que de pronto interrumpieran libres” (p. 109). Durante dos meses, recibió la ternura de sus hermanos, sentimiento que en algo pudo mitigar el dolor por la ausencia de su madre.

En la madrugada del 3 de julio, regresaron a Trujillo. César Vallejo estaba preocupado y un tanto confundido por cómo encauzar su vida, pues, además de su deseo de viajar al extranjero, quería dar continuidad a su actividad creativa. Inesperadamente, un día llegó a casa de Juan Espejo y le comunicó que regresaría a Santiago de Chuco a pasar las fiestas al lado de los suyos. Pese a la negativa, “César viajó a Santiago, sin llegar a intuir lo que esta última visita a su tierra natal habría de traerle” (p. 112). Entre estas pinceladas biográficas, reconocemos el vaivén emocional y el ánimo poético de César Vallejo, pero, sobre todo, vemos cuán confiado estaba en vivir días felices en su tierra natal.

En su retorno, César Vallejo visitó unos días en Huamachuco a su hermano Néstor y llega a Santiago de Chuco días antes del 23 de julio, fecha en que se iniciaban las fiestas patronales del Apóstol Santiago el Mayor y cuya mayordomía estaba a cargo de don Carlos Santa María y doña Carolina Aranda. El encono contra los Santa María era notorio, por ello, algunas familias como los Vásquez, los Ravelo y los Vallejo ofrecieron su apoyo al subprefecto Ladislao Meza para evitar desmanes durante las festividades. Al respecto, intuye Espejo Asturrizaga que “César halló a Santiago en un ambiente de tensión que presagiaba la posibilidad de hechos delictuosos” (p. 117). En esta ocasión, la vida itinerante y el azar encaminaron a César Vallejo al encuentro con hechos que transformaron su vida y su poesía.

Ocurre que cerca de las 5 de la tarde del 1^{ero} de agosto de 1920, los oficiales Julio Ortiz, César Pereira, Lucas Guerra y Fernando Calderón, embriagados y furiosos porque no se les había pagado, crearon disturbios en la Plaza de Armas. Ladislao Meza y el teniente segundo Carlos Dubois intentaron calmarlos, pero nada impidió la tragedia. Vicente Jiménez, Alcalde de Santiago de Chuco, en un informe dirigido al Prefecto del departamento y emitido el 2 de agosto, comunicó lo siguiente:

El día de ayer a las cuatro y treinta minutos de la tarde ha ocurrido en esta ciudad luctuosos acontecimientos; los reaccionarios “pardistas” habían sobornado con dinero al alférez Carlos Dubois para sublevar a la guarnición y victimar al Sub-prefecto Ladislao Meza y cuatro personas notables de esta localidad. Puesto en ejecución tan bárbaro complot, el soldado Lucas Guerra, buscó a los designados como y tan luego vio al señor don Manuel Antonio Ciudad le disparó su rifle cuya bala le desatapó la cabeza dejándolo instantáneamente muerto. El pueblo en vista de tan alevoso asesinato se reunió en grande masa y trabó combate con los gendarmes sublevados del cual resultaron muertos Lucas Guerra y el cabo Ortiz. Por la noche continuando la efervescencia del pueblo, incendió la casa de los reaccionarios Carlos y Alfredo Santa María. Hoy, de acuerdo con el Señor Sub-prefecto se ha organizado la Guardia Urbana, cuya comandancia he asumido y con el mayor interés estoy tratando de restablecer el orden, pues hasta este momento, 4 p.m., ya ha calmado la excitación pública (Patrón, 1992, pp. 155-156).

Un asesinato y una casa incendiada dejan en claro que, casi al cierre de la festividad, el caos y la violencia se habían apoderado de los participantes. En consecuencia, lo que había de significar la gran algarabía para Santiago de Chuco se convirtió en la pesadilla de uno de sus hijos predilectos. Entre declaraciones disímiles, acusaciones confusas y testimonios abstrusos, el nombre de César Vallejo aparecía como uno de los incitadores del saqueo e incendio de las tiendas de los Santa María. La acusación del agraviado no se hizo esperar mucho, pues el 7 de agosto de 1920 publicó la siguiente denuncia telegráfica en *La Industria*:

La Prefectura del departamento transcribe al Presidente de la Corte de Justicia el siguiente telegrama de Santiago de Chuco, dirigido por Carlos Santa María; “Domingo primero, Alcalde Jiménez, Juez Martínez, Calderón Rubio, Héctor Vásquez, José Moreno y hermanos VALLEJO y otros criminales saquearon e incendiaron mi establecimiento comercial dejándome en la miseria. Pido justicia y garantías de vida, indemnización. M.B. Goyburu Prefecto (Patrón, 1992, p. 157).

Aunque breve, la denuncia es bastante significativa. Obedeciendo a su contenido, nótese que Carlos Santa María involucra al alcalde de Santiago de Chuco y al propio juez de la ciudad. Así mismo, la mísera situación en la que queda el agraviado revela el nivel del daño sufrido. Incluso, el pedido de garantías a la vida muestra el continuo clima de

tensión que aún se vivía en dicho pueblo. No obstante, el señalamiento de César Vallejo y su hermano Manuel como criminales llama la atención, pues el denunciante juzga aun cuando las investigaciones recién iban tomando cauce. El poeta, consciente de su inocencia, responde con la siguiente carta:

Huamachuco, 12 de agosto de 1920

Señores editores de “La Reforma”, Trujillo

Muy señores míos:

En la fecha dirijo a “La Industria” de esa ciudad las siguientes palabras: Huamachuco, 12 de agosto de 1920. Señores editores de la “La Industria”, Trujillo. Muy señores míos:

Acabo de leer en el número 7 del presente mes de ese prestigioso diario una denuncia telegráfica dirigida a particular por Carlos Santa María, de Santiago de Chuco, sobre supuesta culpabilidad de varios caballeros y mía en el incendio y saqueo habidos, según el denunciante en su tienda de comercio de aquella ciudad.

Me he quedado sorprendido y admirado de la calumnia tan brutal con que pretende morderme dicho Santa María. Protesto enérgicamente de ella, en tanto hago valer mis derechos en frente de semejante infamia ante la justicia. No faltaba más. Que guarde ese Santa María el fallo penal por tamaña calumnia que hoy denuncio.

Ruego a ustedes, señores editores, la publicación de la presente.

Muy agradecido por este favor Atto. Y S.S. César Vallejo.

De ustedes señores editores, atento servidor.

César A. Vallejo

(Vallejo, 1982, pp. 35-36).

Es evidente el enfado de César Vallejo al ver mancillado su honor. Considerando el medio de publicación, lo que pretende dejar en claro a la sociedad trujillana es que la denuncia de Carlos Santa María tiene el propósito de humillarlo. Si bien una carta no certifica la veracidad de los hechos, creo que, de alguna forma, sí pueden transmitir el sentir más cercano frente a los acontecimientos. En efecto, la carta de Carlos Santa María revela furia y ánimo de venganza, mientras que la carta de César Vallejo, ante la “calumnia tan brutal”, expresa indignación de alguien que, en el fondo, se sabe inocente. Sin embargo, el proceso judicial no se detiene a evaluar el sentir de los involucrados, sino a realizar hipótesis y verificación de hechos. Así lo entendió el Dr. Elías Iturri y el 31 de agosto dictó el Auto de Detención de César Vallejo y otros involucrados en los siguientes términos:

Por los delitos de asalto con fracturas de puertas a la casa de Carlos Santa María y oficina de teléfonos y telégrafos y destrucción de los aparatos de éstas, [...] de conformidad con el art. 62° de C. de E. en M. C.: ORDENASE LA DETENCIÓN DEFINITIVA de los acusados Héctor Vázquez, Vicente Jiménez, Pedro Lozada, Oscar Jiménez. Marcos Paredes, Néstor Medrano, Octavio Delgado, CESAR VALLEJO, Manuel Vallejo, Benjamín Ravelo, Telésforo Paredes y Francisco Vázquez Pizarro, que han rendido sus instructivas CESAR VALLEJO NO RINDIO INSTRUCTIVA y quienes comparecerán con tal objeto tan luego sean capturados (Patrón, 1992, p. 188).

El dictamen certificaba una injusticia y, aparentemente, la detención de sus proyectos literarios, por ello, César Vallejo decidió refugiarse, durante setiembre y octubre, en la casa de campo de Antenor Orrego en Mansiche. Narra Espejo Asturrizaga (1989) que “[S]in dejar de estar inquieto por la calumnia de Santa María tenía fe en que se reconocería su inocencia” (p. 121). Con cierto optimismo, en esos días, Vallejo les contó una visión premonitrice: despierto, me “vi” muerto y rodeado de gentes extrañas y que “mi madre como saliendo del marco de un vacío de sombra, se me acercaba y sonriente me tendía sus manos ...” (p. 121). Si para sus amigos lo «visto» por Vallejo era una pesadilla, esta vivencia significaba para él una anticipación de hechos reales venturosos. Sin dudas, resulta bastante sugerente que César Vallejo, antes de ser encarcelado, concibiera a su madre como salvadora y que acudía muy alegre a extenderle sus liberadoras manos.

2. AVATARES JUDICIALES Y CONFESIONES DESDE LA CÁRCEL

Si ser acusado ya generaba indignación en César Vallejo, imaginar su encarcelamiento significaba una situación angustiante. Desde su refugio, escribió una carta a Óscar Imaña en la que, además de invitarlo a que lo visite y contarle algunos proyectos editoriales, le confiesa su actual estado de ánimo:

Trujillo, octubre 26 /1920

Mi querido Óscar:

He leído tu carta que escribes a Antenor últimamente. Por ella veo que estás arruinado de tedio y de Pacasmayo. Es una vayna. A mí me tienes aquí lo tan roído de monotonía que tú. Qué vamos a hacer Óscar. Aguanta, aguanta. (Vallejo, 1982, pp. 36-37).

Aun cuando se encontraba acompañado de amigos muy cercanos, notamos cómo días antes de ser apresado lamenta los momentos monótonos de su vida. Para un creador tan necesitado de libertad, el refugio significaba una insoportable rutina que se traducía en un pesimismo irreconocible: “Qué vamos a hacer Óscar. Aguanta, aguanta”. A casi

dos meses de su orden de detención, César Vallejo era consciente de su situación judicial y que la cárcel era su más cercana perseguidora. No obstante, asume los hechos como circunstancias humanas naturales. Contemplemos este pensamiento de la propia mano de César Vallejo (1982):

Supongo que ya tendrás noticia de que estoy enjuiciado civil y criminalmente en Santiago de Chuco, y que luego estoy perseguido por la justicia y a las puertas del Panóptico. Ahí tienes lo que me pasa por vivir. Ya ves. De allí que me esté desde hace un mes viviendo en Mansiche, con Antenor y Julio (p. 37).

Pese a la compleja situación, el poeta alcanza a transmitir un aire de confianza por la cercanía de su libertad: “Quizás en pocos días más se resuelva el juicio; y se resuelva a mi favor. Lo dificulto. Pero quizás” (p. 37). Es importante reconocer el sentir de Vallejo frente a las circunstancias que se avecinan, ya que determinan su rechazo al tedio y su tenue confianza en «vivir» en libertad. Es más, incluso su deseo de viajar al extranjero reluce claramente: “Probablemente dentro de dos meses emprenderemos viaje fuera del Perú, con Antenor. [...] Y por lo que toca a mí, creo que así será” (p. 37). Definitivamente, estamos ante un Vallejo con deseos de justicia, ansias de liberarse de la monotonía y optimismo para liberar su don creador. Días después, con la intención de no ser ubicado, parte hacia Trujillo el 6 de noviembre: día infeliz, pues es detenido en la casa del Dr. Andrés Ciudad y, hacia las 7 de la noche, es llevado a la cárcel de Trujillo.

Mientras su libertad se retrasaba, César Vallejo se impacientaba. A partir de los recursos judiciales, identificamos este sentir. Así, en el recurso de queja del 27 de noviembre del 1920, aún con tono moderado, manifiesta que su detención es arbitraria; por ello, solicita al presidente del Tribunal Superior “que en mérito de la Vista Fiscal y de la simple confrontación puntualizada en dicha disposición, se sirva ordenar mi inmediata libertad y proveer lo demás que convenga” (Patrón, 1992, p. 301). No obstante, este tono ecuánime se convierte en impotencia. Ante la dejadez de la revisión de su caso, le advierte al presidente del Tribunal Correccional en el recurso del 15 de diciembre de 1920: “cuando lo estudie, adquirirá la convicción de que ha sido generado sólo por las pasiones políticas, prontas a la calumnia i a otras manifestaciones de la delincuencia, cuando falta en sus agentes el elemento morigerador de la honradez moral” (p. 292).

El 21 de diciembre de 1920, el fiscal Castañeda emitió dos dictámenes: en el primero, opina no abrir juicio a César Vallejo, pues, según testimonios, “no tomó

participación alguna de los hechos delictuosos que se trata” (p. 307) y, en el segundo, se reafirma: “no procede el juicio respecto de César Vallejo” (p. 308). Ante tal determinación, Vallejo cree pronto en su libertad, tal como lo expresa en su recurso presentado el 23 de diciembre de 1920: “ruego al Tribunal se sirva, en mérito del dictamen emitido por el Sr. Fiscal Dr. Castañeda, ordenar mi libertad inmediata, medida reparadora que ha de servir el Tribunal acordar en el día, a fin de poner término a mi injustificada detención” (p. 314). Sin embargo, por lineamientos del curso judicial, la libertad le resulta esquiva a César Vallejo, como podemos reconocer en el pedido de libertad enviado el 4 de enero de 1921:

Van a transcurrir tres meses desde que se me puso en detención y sin embargo aún no se define mi situación en este proceso. Pues, a pesar de que el Señor Fiscal Interino, Dr. Castañeda, al amparo de lo dispuesto en el art. 196° de C. de P. Materia Criminal, opinó en el sentido de que no procedía el juicio respecto a mí, y que por lo tanto se debía decretar mi libertad inmediata, el Tribunal Correccional no se ha pronunciado sobre este extremo del dictamen referido, irrogándome —con su omisión— los perjuicios inherentes a toda detención indebida. —Es por tal causa que me veo precisado a insistir en mi petición de libertad, rogando al Tribunal se sirva resolverla (p. 317).

A partir de estos documentos, se observa cómo el ánimo de César Vallejo transita entre la confianza por su libertad, la impotencia por el encierro y la desesperación por el tiempo. Reconocemos, también, que el tormento crece ya no por la injusticia de ser detenido, sino por la injusticia de no ser escuchado. Y crece aún más cuando alcanzar justicia y libertad se torna complejo por la lentitud e indiferencia de las instituciones responsables. Hacia el 13 de enero de 1921, Vallejo se dirige nuevamente hacia el presidente del Tribunal Correccional aunque de manera moderada¹. Esta moderación se diluye y se llena de enfado en el que sería su último intento de hacer cumplir lo que la ley dictaba. Así, en la solicitud del 14 de febrero presenciamos su molestia y tristeza:

Es inexplicable, Sr. Presidente, que bajo el imperio del Nuevo Código de Justicia en Materia Criminal, cuya característica es la rapidez en la tramitación, hayan podido transcurrir más de cuatro meses, sin que el Tribunal Correccional acuerde mi libertad, o me remita a los resultados de la audiencia pública respectiva, y sin embargo, tal es la penosa situación que sobrellevo desde el 6 de noviembre del año pasado (p. 319).

Indefectiblemente, la prisión ha de ser una penuria difícil de sobrellevar. En una carta a su buen amigo Óscar Imaña el 12 de febrero, Vallejo confiesa el estado emocional

¹ En el documento, Vallejo manifestó: “Devueltos los autos por el Sr. Fiscal, ruego al Tribunal Correccional se sirva proveer en seguida mis reiteradas peticiones sobre mi libertad, que aún no han sido resueltas” (Patrón, 1992, p. 318).

que atraviesa ante los vaivenes judiciales y el encierro: “Tú puedes imaginarte cómo lo pasaré ahora. A veces me falta paciencia y se me oscurece todo; muy pocas veces estoy bien. Llevo ya cerca de cuatro meses en prisión; y han de flaquear ya mis más duras fortalezas” (Vallejo, 1982, p. 38). Además, le cuenta que tal situación la sobrelleva a partir de la lectura y la reflexión: “En mi celda leo de cuando en cuando; muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal” (p. 38).

De parte de César Vallejo, escuchamos en estas líneas un reclamo de la libertad que trasciende el ámbito judicial y conecta con su perfil poético. Comprende el poeta que la injusta cárcel no solo encierra al César Vallejo de carne y hueso, sino que también obstruye drásticamente su natural libertad del hombre en tanto animal pensante y sensible. En otras palabras, Vallejo (1982) es consciente de que la prisión afecta su condición creadora al estar distante de las condiciones nuevas y reales para impulsar su ejercicio poético. Sin embargo, esta triste situación halla sus instantes felices en el momento en que escribe y el recuerdo reconfortante arriba en su persona y así nos lo hace saber:

También escribo de vez en vez, y si viene a mi alma algún aliento dulce, es la luz del recuerdo [...] ¡Oh el recuerdo de la prisión! Cómo él llega y cae en el corazón, y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta... (p. 38).

Dulzura y recuerdo, a modo de destellos, aparecen en el interior de su ser y nutre la escritura poética. Para ser más precisos, lo que el autor de *Los heraldos negros* confiesa es que, en prisión, las imágenes se asientan en sus poemas. Ahora bien, recordemos que César Vallejo había llegado a Trujillo a inicios del 1920 con una gran cantidad de los poemas tríficos. En efecto, muchos de ellos fueron recontextualizados, potentados y comunicados en sintonía con la vivencia carcelaria y la intención de proyectarse estéticamente fuera de nuestras fronteras. En otras palabras, no fue un simple proceso de revisión, corrección e inclusión antojadiza de «imágenes poéticas», sino una conjugación de intensas sensaciones, hondas reflexiones y, principalmente, constante búsqueda de un lenguaje capaz traducir la experiencia de «lo vivido». Así, el encierro corporal y la privación de su albedrío animal encuentran la ansiada libertad en la imaginación escritural, más precisamente, en la imagen poética. Veamos, entonces, cómo podemos entender esta idea.

3. IMAGEN POÉTICA Y ESPACIO POÉTICO

La imagen es una representación sensible, por ello, su presencia potencialmente alude a uno de los sentidos. De ahí que existan imágenes visuales, olfativas, auditivas, visuales y táctiles. Rafael Lapesa (1981) define la imagen poética como “la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles” (p. 45). En términos retóricos, entonces, podemos concluir que una imagen poética es una figura literaria cuyo contenido «sensibiliza» conceptos, ideas o hechos e interpela la sensorialidad del receptor. Para los fines del presente trabajo completamos esta definición con el planteamiento de Gaston Bachelard (2000), quien advierte que la imagen poética “es un resaltar súbito del psiquismo” (p. 7) y precisa que “[N]o es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse” (p. 7).

De lo dicho por Bachelard, entendemos que la presencia de una imagen poética no remite a una historia o narración de la voz poética, sino que «revive» un evento de manera repentina en la imaginación del poeta. Son los rastros, reflejos o guiños de la vivencia presentada los sitios a los cuales el lector deberá «prestar sentidos», pues su tarea fenomenológica es observar cada «resplandor» poético de la imagen poética y captar, en tiempo presente, la voz del poeta. Recordemos para ello que, si bien la imagen poética logra transmitir un sentir, también resalta la existencia de un ser, vale decir, de un sujeto que «imagina» y «habla» para ser. Nos aproximamos, según Bachelard, a un estudio de la fenomenología de la imaginación, el cual consiste en “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (p. 8).

Por lo dicho anteriormente, la imagen poética aparece impulsada desde la interioridad del poeta y concretiza una vivencia. Efectivamente, los versos y las estrofas que contienen a la imagen poética configuran en el poema lo que denominamos espacio poético. En el caso de los poemas “III”, “XVIII” y “XXIII” de *Trilce* diremos que sus imágenes poéticas configuran la presencia de «espacios poéticos» que actúan como impulsores anímicos para ir tras la libertad creativa. En efecto, en circunstancia en que el poeta se muerde los codos de rabia, los espacios de presencia maternal, de calor hogareño

y de recuerdos infantiles son justamente espacios poéticos donde César Vallejo irá registrando, simbólicamente, su ansiada declaración de libertad estética.

4. “III”

Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría.

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

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

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

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

(Vallejo, 1991, p. 232).

4.1. “NO ME VAYAN A HABER DEJADO SOLO”: LA IMAGINARIA COMPAÑÍA Y LA SOLEDAD LATENTE

El poema “III” de *Trilce* está compuesto de treinta versos asimétricos y de rima asonante distribuidos en seis estrofas. La voz poética simula la voz de un niño y eleva una interrogación enfatizando el tiempo: “Las personas mayores ¿a qué hora volverán?”

Luego refiere la presencia de un tiempo y una persona reales (Da las seis / el ciego Santiago) y confiere preocupación por el momento (“y ya está muy oscuro”) y la ausencia de la madre: “Madre dijo que no demoraría”. Hacia la estrofa 3, la voz poética, más conocedora de la situación, adopta una actitud apostrofada y advierte a los menores “cuidado con ir por ahí”, pues las “memorias” de la madre “acaban de pasar gangueando”. Ante ello, recomienda “Mejor estemos aquí no más” y confiemos en ella, ya que “Madre dijo que no demoraría”.

En las estrofas 4 y 5, el temor se convierte en confianza por la imaginaria compañía expresada en afirmaciones con verbos en primera persona y plural: “Ya no tengamos pena”, “Vamos viendo los barcos” y “Aguardemos así, obedientes”. En ambas estrofas, se refieren vivencias optimistas traducidas en la exclamación infantil (“Vamos viendo los barcos ¡el mío es más bonito de todos!”), en la descripción enternecedora (“han quedado en el pozo de agua, listos, / fletados de dulces para mañana”) y en la exhortación tranquilizadora (“Aguardemos así, obedientes y sin más / remedio”). En la estrofa 6, la alegría íntima entre menores se torna en una solitaria preocupación de un mayor, quien pregunta (“Aguedita, Nativa, Miguel?”), actúa con cierta desesperación (“Llamo, busco al tanteo en la oscuridad”) y reflexiona sobre la inminente soledad: “No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo”.

Para Alberto Escobar (1973), el poema “III” presenta un narrador cuya voz y actitud cambian sucesivamente para evocar la infancia, pero con los valores de una persona mayor y precisa que está organizado “como un recuento sensorial adecuado a un punto de vista que, en última instancia, identifica y hace solidarios al niño y al hombre, que escuchamos a través de la misma voz” (p. 100). James Higgins (1989) le concede una interpretación alegórica al temor de la voz poética infantil, a quien “le asedian dos temores: el miedo de dejar la casa para salir fuera a un mundo oscuro y amenazante; y el de quedarse a solas en la casa, igualmente oscura y amenazante” (p. 29). Por su parte, Enrique Foffani (2018) precisa que pese a concentrarse en una travesura infantil, el poema no puede considerarse solo desde una perspectiva individual “pues la experiencia de extravío —que el poema como acto de habla parece actualizar en el recuerdo del adulto— permite que emerja una verdad del orden de la memoria colectiva en la medida en que lo que aparece es de naturaleza social” (p. 124).

4.2. IMÁGENES POÉTICAS: OÍR LA SOLEDAD, VER LA COMPAÑÍA

En el poema “III”, predominan las imágenes auditivas y las visuales. Así, la estrofa 1 nos remite a la vivencia solitaria a través del tono de preocupación de la pregunta “¿a qué hora volverán?” y el sonido de tardanza de la madre emitido por el campanero Santiago: “Da las seis el ciego Santiago”; la estrofa 2 incluye la voz coloquial de la madre: “Madre dijo que no demoraría”, aludiendo a que aún no ha llegado; la estrofa 3 registra el paso de las memorias de la madre (“ganguendo”) y reitera la voz maternal enfatizando en la duración de la soledad. En consecuencia, las imágenes auditivas generan el espacio poético de la soledad, en otras palabras, la soledad se oye.

Luego de la inicial exhortación determinante (“Ya no tengamos pena”), en la estrofa 4 la voz poética delinea vivencias acompañadas evidenciado en la acción del juego del barco (“Vamos viendo / los barcos”), la valoración de la belleza del juguete (“¡el mío es más bonito de todos!”) y el contenido similar del flete de cada uno (“han quedado en el pozo de agua, listos, / fletados de dulces para mañana”). Este acompañamiento se refuerza en la estrofa 5 cuando la voz poética nos encamina a observar imágenes de acciones colectivas (“Aguardemos así, obedientes”), de unión en espacio compartido (“dejándonos en casa a los pequeños”) y condiciones similares para actuar como adultos (“como si también nosotros / no pudiésemos partir”). En efecto, las imágenes visuales configuran el espacio poético de la compañía, es decir, la compañía se ve.

En la estrofa 6, se regresa al espacio poético de la soledad a través de la imagen auditiva; no obstante, a diferencia de las tres primeras estrofas, el ser del poeta aflora con mayor angustia. En principio, la pregunta nos permite oír una soledad real por el alejamiento de personas con quienes creía estar acompañado (“Aguedita, Nativa, Miguel?”), luego el infructuoso grito (“Llamo”) lo obliga a transitar por la oscuridad y, finalmente, la entonación de una reflexión que trasciende la experiencia personal: “No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo”. En síntesis, en el poema “III” podemos reconocer la alternancia de espacios poéticos de soledad y compañía esclarecidos por imágenes auditivas y visuales. Considerando la experiencia carcelaria de César Vallejo y sus pretensiones estéticas, hemos de explicar el poema en el siguiente apartado.

4.3. INTERPRETACIÓN DE “III”: LIBERARSE DE LA NARRATIVIDAD Y ESCRIBIR CON IMÁGENES

Los espacios poéticos identificados nos permiten revelar la presencia de luces reconfortantes para el libre sentir de la voz poética y la escritura innovadora de César Vallejo. En principio, la soledad, antes que un concepto, es una experiencia vivida y «oída». El espacio poético de la soledad convoca a las personas mayores para mostrar la situación de vulnerabilidad afectiva en la que se encuentra. En ese sentido, el tiempo adquiere una presencia angustiante de la vivencia, de ahí que la interrogación impaciente (“¿a qué hora volverán?”) y el recuerdo en presente de las campanadas del ciego Santiago (“Dan las seis ...”) actualiza la experiencia. Justamente en ese instante, la Madre aparece, pero más como una voz que recuerda (“Madre dijo ...”) que como una presencia que tranquiliza. En términos estéticos, lo que logra Vallejo en estas dos primeras estrofas es «poetizar» una situación de soledad apoyándose en «audiciones» antes que en hechos.

En el instante de la escritura de la tercera estrofa, la voz poética, como confesaba en sus cartas, siente el aliento dulce; en este caso, escucha el gangueo de las memorias de la madre. A diferencia las primeras dos estrofas, ahora la paciencia se instala en el sentir del poeta y se escucha en el verso “Mejor estemos aquí no más”. Es bastante revelador, además, cómo incorpora en su escritura el impacto de la proximidad de la luz maternal, el cual es aún más decisivo cuando se oye nuevamente la voz de la madre: “Madre dijo que no demoraría”, pues inmediatamente adopta una determinación en sus afectos y en el de sus imaginarios acompañantes: “Ya no tengamos pena”. Llegado a esta estrofa, vemos el modo en que César Vallejo ha ejercido su libertad creativa, básicamente, en un aspecto literario: la intención de captar sensaciones. En otras palabras, afín al ánimo vanguardista, recurre a la plasticidad del lenguaje para interpelar auditivamente al lector «entonando» vivencias antes que presentando hechos.

Con mayor confianza y sintiéndose imaginariamente en compañía, la voz poética presencia imágenes visuales que tranquilizan la situación angustiante de la soledad inicial. La observación del barco de la infancia, la contemplación conjunta de la belleza de cada uno de ellos y el dulce contenido de sus fletes equilibra su ánimo. Además, estas imágenes también «hacen ver» el acompañamiento reconfortante a partir de vivencias colectivas (“Aguardemos”, “dejándonos”, “pudiésemos”). En el recorrido de estas cinco primeras estrofas, podemos reconocer cómo el poeta ha creído conveniente no solo alternar

diferentes «momentos» (pasado infantil-presente adulto), sino «liberar» tonalidades y actitudes acordes con las circunstancias de soledad-compañía que vive. En concreto, para Vallejo, la creación poética es asumida como espacio no para narrar vivencias, sino para intentar recrearlas y experimentarlas nuevamente.

Si bien se parte de una experiencia personal-familiar, las imágenes auditivas de la última estrofa plasman un «llamado» humano de alcance universal en el sentido de que cualquiera de nosotros lo pronunciaría (y lo comprendería) en cuanto se sienta sin compañía. La temerosa pregunta “Aguedita, Nativa, Miguel?” traduce auditivamente el alejamiento de los seres queridos y confirma, tanto al poeta y al lector, la disolución de la compañía imaginaria; por tal motivo, insiste en hacerse escuchar (“Llamo”) para sentirse acompañado. Es decir, “en la oscuridad”, realiza el llamado no para que cualquiera asista a su persona, sino para «oír» una voz tierna, familiar y, por supuesto, que pueda comprender, por experiencia, lo que significa estar solo aguardando la vuelta “de los mayores”.

Por las cartas y quejas para solicitar su libertad, sabemos que la prisión injusta impacientaba en demasía a César Vallejo; sin embargo, ello dio libertad a su imaginación para brindarnos una significativa imagen auditiva cuya entonación trasciende los barrotes de la experiencia personal: “No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo”. En esta vuelta a la realidad, la voz poética aclama por la natural compañía que debe recibir utilizando un adverbio de negación en tono categórico: “No”; así mismo, nos hace oír su temor de ser un solitario “prisionero”. En consecuencia, poéticamente, en la soledad del ser humano se escucha impaciencia y temor.

En el poema “III”, el poeta traduce su ser en soledad; y aun cuando la imaginación le permite oír la voz maternal y ver la compañía familiar, es consciente de que su soledad carcelaria es un presente. Como se ha visto, también se percata de que comunicar esta vivencia requiere un lenguaje que exprese matices anímicos y actitudinales. Por ello, para que la experiencia de la cárcel resuene en los versos, César Vallejo configura el poema a través de imágenes auditivas y visuales y, de ese modo, su ser y su sentir se liberan de la narratividad.

5. “XVIII”

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

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

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

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

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando,
esta mayoría inválida de hombre.

(Vallejo, 1991, p. 271).

5.1. “Y SÓLO YO ME VOY QUEDANDO”: LAS MONÓTONAS PAREDES Y LA MADRE SALVADORA

El poema “XVIII” está compuesto de cinco estrofas con cantidad disímiles de versos con rima asonante. Desde los primeros versos, la voz poética nos refiere el agobiante espacio que habita a través de un paralelismo: “Oh las cuatro paredes ... / ah las cuatro paredes ...” y es complementado en la estrofa 2 mediante la metáfora “Criadero de nervios”. En la estrofa 3, asume una actitud apostrofica e invoca la presencia de la madre, la “Amorosa llavera de innumerables llaves”, para afrontar la angustiante prisión, ya que juntos serían “más dos que nunca”; además, busca una respuesta de ella: “di libertadora!”. En la estrofa 4, regresa a la actitud enunciativa y nos comparte el impacto que las paredes tiene en él: “De ellas me duele entretanto” y observa en ellas una imagen maternal “que tienen esta noche / algo de madres”. En la estrofa 5, reconoce su soledad (“sólo yo me voy quedando”) y la condición presente: “esta mayoría inválida de hombre”.

Sobre el poema “XVIII”, André Coyné (1989) asevera que existe una epifanía madre-hijo que disuelve el espacio circundante “reduciendo a *dos* las *cuatro* paredes, o sea, derribando aquellas dos que impiden que la celda se trueque en calle, en camino por donde transitar libremente” (p. 162). Miguel Ángel Huamán (2014), por su parte, comenta que la voz poética, a modo de consuelo, recurre al número de paredes para captar el espacio y ello se convierte al mismo tiempo en “ambigua constatación de límite”, pues está en un “criadero de nervios” (p. 48). Olga Tello (2014) reconoce, por un lado, la presencia de “la idea de retorno al pasado maternal como una forma de protección. Por otro lado, el mundo exterior constituye la realidad inmediata, es decir, el mundo carcelario donde el hombre padece la orfandad” (p. 84).

5.2. IMÁGENES POÉTICAS: OBSERVAR EL AGOBIO, VISUALIZAR LA SALVACIÓN

En el poema “XVIII”, predomina la imagen visual que configura el espacio poético del agobio. En las tres primeras estrofas, la celda adquiere presencia determinante. Es intención de la voz poética «hacer ver», a través del paralelismo de “las cuatro paredes”, la tediosa monotonía del lugar “que sin remedio dan al mismo número”. Luego, «dirige» la mirada del lector hacia el “Criadero de nervios” que “arranca / las diarias aherrojadas extremidades”. Esta interpelación a la vista se conserva en la invocación a la madre, a quien «ve» como una persona provista de condiciones (“Amorosa llavera”) para posibilitarle salidas (“de innumerables llaves”), y le advierte la naturaleza de su celda: “si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes”. Ante la rutina asfixiante, la presencia real de la madre supone la imagen de la compañía fortalecedora: “más dos que nunca”.

La nueva presencia de “las paredes de la celda” al inicio de la estrofa 4 expresa la continuidad del agobio, pero también lo lleva a evocar una imagen maternal como una luminosidad, ya que «nota» que las dos paredes más largas “tienen esta noche / algo de madres”. Finalmente, en la estrofa 5 se configura la imagen de la orfandad de la voz poética (“Y sólo yo me voy quedando”) y de la esperanza de que un “terciario brazo” se fije en su “mayoría inválida de hombre”. En consecuencia, en el poema “XVIII”, la imagen visual configura el espacio poético del agobio ante la monotonía de la cárcel. Frente a ello, la imaginaria presencia de la madre salvadora revela el espacio poético de la compañía para enfrentar el tedio carcelario y, hacia el final, se observa el espacio

poético de la orfandad. A partir de las vivencias de César Vallejo en la cárcel y de sus ánimos de renovación poética, explicaremos el poema en la siguiente sección.

5.3. INTERPRETACIÓN DE “XVIII”: LIBERARSE DE LA DESCRIPCIÓN Y CONTEMPLAR EL ESPACIO-TIEMPO

Los espacios poéticos del agobio y de la orfandad, matizados con la invocación a la imagen maternal, expresan el angustiante vivir y la renovación poética de César Vallejo. En primer lugar, la voz poética recurre al aspecto visual para compartir al lector la irremediable angustia de “las cuatro paredes”. Recordemos que, en vida real, Vallejo se había quejado al Tribunal Correccional por su extendida prisión en los siguientes términos: “tal es la penosa situación que sobrellevo desde el 6 de noviembre del año pasado”, de manera que este abatimiento poético lleva implícito el paso del tiempo. En ese sentido, el pesar es un espacio-tiempo representado en la cárcel, el cual constituye la clara imagen de un “Criadero de nervios” que subyuga al ser humano pues “arranca / las diarias aherrojadas extremidades”. Al concluir la estrofa 2, el vate orientó la mirada del lector hacia las paredes de la cárcel para que vea la intensidad de su pesar.

Es en ese momento cuando aparece, aunque imaginariamente, la madre salvadora. Por supuesto, la madre es “Amorosa”, pero lo que se ve de ella, en circunstancias de encierro, es su condición remediadora (“llavera”) y su posesión de opciones (“innumerables llaves”). Consciente de esas capacidades, conduce la vista de su salvadora hacia los motivos de su agobio: “si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes” y le comparte la alegría de verse juntos y ser “más dos que nunca”. En efecto, la salvación también ha de verse. La presencia materna aterriza en su espacio-tiempo como aquella luz del recuerdo que, como confesó a su amigo Óscar Imaña, “llega y cae en el corazón, y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta” (Vallejo, 1982, p. 38).

En la estrofa 4, el espacio poético del agobio vuelve a ser visto en la presencia de “las paredes de la celda” y en la percepción de que las dos más largas tienen, en la oscura prisión, “algo de madres”. Vamos entendiendo que la recurrencia a la imagen de “las cuatro paredes” persigue el propósito de que el lector sea un testigo-observador del espacio-tiempo que produce dicho sentir, el cual es afrontado por la imaginaria, breve y reconfortante compañía de la madre. En concreto, podemos afirmar que mirar la celda es ver el sufrimiento y observar a la madre es contemplar el simulado ingreso de la salvación

por entre los barrotes del poema. De ello, inferimos el ánimo estético de César Vallejo para liberarse de la tradicional vocación descriptiva y adoptar una actitud que le permita “hacer sentir” su vivencia en imágenes del aquí y ahora: asume una actitud vanguardista. En otras palabras, el autor de *Trilce* se libera de la descripción y contempla con profundidad el espacio-tiempo.

Esta liberación de la vocación descriptiva y la contemplación plena del espacio-tiempo presente queda plenamente registrado en las imágenes del espacio poético de la orfandad y de la esperanza configuradas en la estrofa 5. Percibimos que la invocación a la madre en la estrofa 3 no ha sido escuchada y que la referencia maternal de la estrofa 4 se ha disipado, pues ahora la voz poética se mira, se percata de su condición y conduce nuestra mirada hacia él: “Y sólo yo me voy quedando”. Sin dudas, este estado de soledad luego de un infructuoso llamado a quien confía su incondicional y reconfortable acompañamiento y salvación es la imagen más patente y triste de la orfandad de la voz poética, más aún cuando esta situación es percibida por uno mismo: “me voy quedando”. Sin embargo, reluce la sensación de esperanza a través de la imagen de la mano derecha “en busca de terciario brazo”, cuya principal acción será la de observar (“ha de pupilar”) su actual afectada condición humana, vale decir, “esta mayoría inválida de hombre”.

Queda demostrado, entonces, cómo estéticamente César Vallejo se ha emancipado de la descripción y ha sido capaz de contemplar imágenes visuales de un espacio-tiempo. No obstante, creemos también que su mirada contemplativa parte de lo personal y alcanza las orillas de la universalidad. Así, el poema “XVIII” nos expresa que la angustia es un efecto del lugar habitado; por ello, la preocupación de la voz poética por guiar nuestra vista hacia “las paredes de la cárcel” es como si estuviera afirmando “mira mi espacio-tiempo, comprende mi sentir”. A partir de esta consigna y de las imágenes visuales se puede entender que la orfandad del ser humano no radica en estar solo, sino en la ausencia de unos ojos capaces de “pupilar” el sufrir del prójimo y de extender el brazo hermano.

6. “XXIII”

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía

una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados.

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
¡tierna dulcera de amor,
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!
en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
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?

(Vallejo, 1991, p. 283).

6.1. “¡TIERNA DULCERA DE AMOR”: LA MADRE SOLIDARIA Y LA COBRANZA IRRACIONAL

El poema “XXIII” está estructurado en 5 estrofas de verso libre e impregnado de lenguaje coloquial. Desde el primer verso, la voz poética presenta a la madre (“Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos”) para «imaginar» una conversación con ella. En la estrofa 2, utiliza la metáfora del «mendigo» para referir el estado de vulnerabilidad de los menores: sus “dos hermanas últimas” y “Miguel que ha muerto”. No obstante, en la estrofa 3, aflora el recuerdo de una acción solidaria de la madre (“En la sala de arriba nos repartías / de mañana [...] aquellas ricas hostias de tiempo”) realizada con el fin de protegerlos en el futuro: “para / que ahora nos sobrasen / cáscaras de relojes”.

En la estrofa 4, se regresa al presente y se recrea la búsqueda de una respuesta de la madre a partir de interrogaciones: “Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar”. Resulta significativa la metáfora que nombra a la madre: “¡tierna dulcera de amor” y la exclamación para reconocerle su capacidad contemplativa: “¡tú lo viste tanto!” Así mismo, es notorio cómo el poeta «requiere» la observación atenta del lector para captar la elipsis del “Hoy que” en “... hasta la cruda sombra” y “... hasta en el gran molar”. Finalmente, en la estrofa 5, reconoce que en el próximo silenciar de la madre, “la tierra oirá” cómo lo económico conduce a los hombres, pues se cobrará “el alquiler del mundo” y “aquel pan inacabable”. Cierra el poema con una interpelación a la madre para que vea cómo a los “pequeños” se les cobra el precio del “pan inacabable” que, en realidad, no constituye un especial anhelo; por ello, confiesa: “no se lo podíamos haber arrebatado / a nadie”, pues ella antes ya se los había repartido: “tú nos lo diste”. La interrogación del verso terminal revela la ausencia de la respuesta maternal: ¿di, mamá?

En opinión de Irene Vegas (1992), este poema, aparentemente, contiene “una reminiscencia a las palabras de Cristo refiriéndose a los niños como dueños del reino de los cielos y su exhortación a los adultos a volverse como niños para hacerse merecedores de la gloria eterna” (p. 63). Según Noel Altamirano (1999) es “[E]l mejor himno al goce de entregarse a la degustación de los alimentos preparados por la mamá y al placer extático que otorga su pecho nutricional” (p. 63). Por otro lado, para Ricardo González Vigil (2009) revela una “clara condena a un orden social basado en la injusticia y no en el modelo de amor del hogar andino de Vallejo, sustentado éste en el amor materno como si fuera su altar” (p. 176).

6.2. CONCIERTO DE IMÁGENES POÉTICAS: TOCAR, VER Y DEGUSTAR LA COMPAÑÍA; OÍR LA IRRACIONALIDAD

En el poema “XXIII”, la voz poética, mediante una multiplicidad de imágenes poéticas, intenta establecer comunicación con su madre. En la estrofa 1, se recurre a imágenes táctiles para retratar tiernamente a la madre: “Tahona estuosa” y “mis bizcochos / pura yema infantil”. Luego, en la estrofa 2, se elabora imágenes visuales que configuran el espacio poético de la vulnerabilidad. En este caso, la voz poética y sus hermanos son los desposeídos de la madre, y él muestra complicaciones para “poetizar” el momento: “y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario”. En la estrofa 3, se evoca el pasado del hogar familiar y nos dirige visualmente a una escena de la cotidiana

repartición de la madre: “En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde”, espacio en el cual también se expresa una imagen gustativa: “aquellas ricas hostias de tiempo”.

En la estrofa 4, se percibe una imagen auditiva a través de la exclamación y la interrogación a la madre, los cuales construyen el espacio de la desorientación: “Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar”. Luego, el inclemente paso del tiempo se representa con la imagen táctil del futuro estado de los huesos de la madre: “Hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina”. En este recorrido de imágenes, aparece la madre a modo de imagen gustativa pues la voz poética la siente como la “¡tierna dulcera de amor” y le recuerda que, hoy cuando cierta migaja se le “ata al cuello y no quiere pasar”, ella es la persona con capacidad para orientarlo. En síntesis, en esta estrofa, las imágenes simulan una conversación hijo-madre en la que el poeta requiere la orientación de su madre.

La estrofa 5 enfatiza la imagen auditiva y la imagen visual. Cuando la madre se ausente, el mundo alcanzará a oír “cómo todos van cobrando” el alquiler del mundo y el pan. En seguida, la imagen visual reluce el espacio poético de la irracional cobranza por el pan inacabable pues, como la madre observaría (“como tú verías”), ellos son pequeños sin malicia y, además, ya poseen dicho alimento. Cierra el poema con una imagen auditiva expresado en la pregunta ¿di, mamá?”. En consecuencia, en el poema “XXIII” se presenta un concierto de imágenes poéticas que configuran los espacios poéticos de la vulnerabilidad, de la desorientación y de la irracional cobranza. Estas imágenes intentan capturar la experiencia de la conversación simulada con la amorosa madre en circunstancias en que la voz poética, ya adulto, siente que la sociedad ha priorizado “el cobro” antes que la repartición aprendida en la infancia.

6.3. INTERPRETACIÓN DE “XXIII”: LIBERARSE DE LA RIGIDEZ TEXTUAL, POETIZAR LA AFECTIVIDAD

A diferencia de “III” y “XVIII”, en este poema ha desaparecido la atmósfera de la penosa soledad, aunque conserva el estado de vulnerabilidad y desorientación del poeta, quien confía en la imagen salvadora de la madre. Por tal motivo, requiere desde el inicio la presencia auxiliadora de la “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable”. Se infiere de esta estrofa que la madre es sentida como aquel espacio de protección cálida (tahona estuosa) de la infancia. Entonces, a través de las

imágenes táctiles, reconocemos cómo la voz poética necesita «vivenciar» la cercanía corporal, tierna y suave de la madre; en otras palabras, anhela acercarse a la sensación de “pura yema infantil”. En efecto, la presencia maternal es requerida con inmediatez para ser captada sensorialmente.

La situación de “mendigos” en la que se encuentra la voz poética y sus hermanos esclarece la imagen de la vulnerabilidad. El poeta es quien vive esta situación con mayor complicación debido a que se angustia (“y yo arrastrando todavía / una trenza”) al momento de utilizar “cada letra del abecedario”, vale decir, al momento de poetizar su presente. Para calmar esta angustia, recurre a una imagen visual apacible donde el compartir era una cotidiana acción maternal: “En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde”, así como a evocar el sabor de “aquellas ricas hostias de tiempo”. Vemos, así, que el uso del presente-pasado y el tránsito adultez-infancia le permite expresarse de acuerdo con el flujo de sus sentimientos de ternura, angustia, y apacibilidad y, de ese modo, liberarse de la lógica textual. Del mismo modo, apreciamos que la constelación de imágenes táctiles, gustativas y visuales van configurando una renovada poética de la afectividad en César Vallejo.

Esta renovada poética afectiva se puede «oír» y «degustar» con mayor nitidez a partir de las imágenes de la estrofa 4. La creciente sensación de desorientación se escucha en la continuidad de la exclamación e interrogante “Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar”, imagen auditiva que contiene casi simultáneamente impaciencia (ahora!) y ansiedad (“en cuál ...”, “en qué ...”). Además, obedece a la afectividad y recrea la presencia de la madre a través de una entonada imagen gustativa: “¡tierna dulcera de amor”. Resulta necesario darnos cuenta la «repentina» aparición en la estructura de la estrofa, pues ello enfatiza más cómo el poeta se somete a los dictados de su vivencia, al punto que, de manera natural, permite el reingreso de una imagen auditiva que acentúe más su emoción: “¡tú lo viste tanto!”.

El poeta advierte el eco cercano de una ilógica cobranza del “alquiler del mundo” y del “pan inacabable”. Allí, notamos que existe un tono de prevención ante el irracional cobro de lo que normalmente nos perteneció, pues en el futuro este hecho resonará, probablemente, por el tintineo de las monedas o por el reclamo de quienes injustamente deberán pagar. Además, evidencia su queja por el cobro del pan a través de una nostálgica imagen auditiva: ellos no merecen que se les cobre por algo que no desean poseerlo (“no

se lo podíamos haber arrebatado”) porque en la infancia les fue compartido con amor (“tú nos lo diste”). En términos estilísticos, percibir auditivamente (oír) “cómo nos van cobrando todos” es, definitivamente, una imagen poética bastante potente que libre y creativamente convoca la audición para una situación que tradicionalmente se asume de manera visual. Por lo tanto, las múltiples y afinadas imágenes expresan cómo César Vallejo ha liberado su escritura de la rigidez de la lógica textual para obedecer a la lógica de su afectividad.

7. TRILCE, ENTRE LA TERNURA Y LA DECLARACIÓN DE LIBERTAD

A partir de las cartas de César Vallejo dirigidas a su amigo Óscar Imaña y los documentos del proceso, podemos reconocer huellas claras de sus momentos de creciente impaciencia y moderado optimismo frente al curso de su caso. Definitivamente, esta experiencia significó un motivo lírico trascendental para la renovación de su creación poética. No queremos decir con ello simplemente que el contexto influyó en sus poemas, pues caeríamos en un determinismo biográfico que ayudaría solo de manera relativa a la comprensión del poeta. En realidad, manifestamos que la experiencia carcelaria constituyó una singular vivencia ocurrida en una circunstancia liminal en la que el César Vallejo poeta supo abstraer para escribir, rescribir y potenciar sus poemas interpelando a la sensorialidad del lector.

Precisamente los textos “III”, “XVIII” y “XXIII” de *Trilce* evidencian, a través de las imágenes poéticas, la forma en que la sensorialidad se constituye como un medio para poetizar la soledad, la compañía, la angustia, el optimismo y la salvación. Así mismo, el análisis de dichas imágenes poéticas revela cómo Cesar Vallejo ha ido liberándose de una poética tradicional y ha ido «escribiendo» su declaración de libertad estética. Así, en “III”, las imágenes visuales y auditivas nos muestra su liberación de la narratividad y su vocación para captar el instante; en “XVIII”, el predominio de la imagen visual manifiesta su emancipación de la descripción y su alta capacidad para contemplar el espacio-tiempo; en “XXIII”, por último, la presencia destellante de imágenes vinculadas con la presencia y ausencia de la madre nos revela el desapego de la rigidez textual y su apuesta por la poetización de la afectividad.

Creemos conveniente, al respecto, reflexionar sobre la relevancia poética de la imaginaria presencia de la madre. En *Los heraldos negros*, César Vallejo ya había

evocado su imagen, por ejemplo, en “Los pasos lejanos”; sin embargo, le concedía una función de personaje distante. En cambio, en los poemas estudiados, el lector logra captar su voz tranquilizadora (“Madre dijo que no demoraría”), su presencia reconfortante (“Amorosa llavera”), su corporeidad protectora (“Tahona estuosa”) y su dulzón corazón (“¡tierna dulcera de amor”). A partir de estas referencias, notamos la vocación poética por comprender la ternura de la madre desde la multisensorialidad y la cercanía. Así mismo, entendemos que la ternura ha de aparecer para calmar la impaciencia y esclarecer el caos. He ahí la importancia estética: la afectividad brinda un poema sentido y también nos puede aproximar al sentido del poema.

Hace cien años, César Vallejo vivía una injusta prisión en una cárcel de Trujillo. Su encierro se extendió por 112 días debido a cuestiones de índole institucional. Muy pocas personas sabían que, en su oscura celda, el poeta simultáneamente clamaba inocencia y escribía poemas con una sensibilidad renovada. También muy pocos imaginaban que las vivencias presentes se irían impregnando creativa y responsablemente en cada uno de sus versos. Sentado en el suelo y sin una piedra en qué apoyarse, pocos creerían que estaba buscando una original forma de hacer poesía y concibiendo un poemario cuyos ecos habrían de trascender el espacio-tiempo. En realidad, cada nuevo poema escrito entonaba una parte de su declaración de libertad estética. Hace más de cien años, en 1920, se iniciaba el proceso judicial seguido contra el poeta César Vallejo, el 6 de noviembre ingresaba a la fría carceleta y un estuoso 26 de febrero de 1921, junto al espíritu de *Trilce*, salía en libertad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTAMIRANO, N. (1999). *Vallejo, poeta corporal del alma. Una lectura psicoanalítica*. Instituto de Investigaciones Humanísticas–UNMSM.
- BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio* [Trad. de Ernestina de Champourcin]. Fondo de Cultura Económica.
- COYNÉ, A. (1989). *César Vallejo*. Editorial Libertad.
- ESCOBAR, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. P.L. Villanueva Editor.
- ESPEJO, J. (1989). *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892–1923*. Seglusa Editores.
- FOFFANI, E. (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Cátedra Vallejo.

- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Editorial San Marcos.
- HIGGINS, J. (1989). *César Vallejo en su poesía*. Seglusa Editores.
- HUAMÁN, M. A. (2014). *Vallejo dice hoy ... Cómo leer poesía: Una aproximación metodológica*. Editorial Cátedra Vallejo.
- LAPESA, R. (1981). *Introducción a los estudios literarios*. Cátedra.
- PATRÓN, G. (1992). *El proceso Vallejo*. Editorial Libertad & Universidad Nacional de Trujillo.
- TELLO, O. (2014). *El tema de la cárcel en Trilce*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/10174>
- VALLEJO, C. (1982). *Epistolario general* [Prólogo de José Manuel Castañón]. Pre-Textos.
- VALLEJO, C. (1991). *Obras Completas. Tomo I. Obra Poética* [Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil]. Banco de Crédito del Perú.
- VEGAS, I. (1992). *Trilce, estructura de un nuevo lenguaje*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.