

Citación bibliográfica: SEGURA ZARIQUIEGUI, Ainhoa. «Del poema «Idilio muerto» a «Trilce VI»: el proceso de formación del lenguaje vallejiano». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 143-153, <https://doi.org/10.14198/AMESN.22969>

Del poema «Idilio muerto» a «Trilce VI»: el proceso de formación del lenguaje vallejiano

The poem «Idilio muerto» to «Trilce VI»: the vallejian language formation process

AINHOA SEGURA ZARIQUIEGUI
Universidad de Burgos, España

aszariquiegui@ubu.es

 <https://orcid.org/0000-0003-2012-7458>

Fecha de recepción: 16/06/2022

Fecha de aprobación: 06/09/2022

Resumen

César Vallejo es el gran poeta peruano universal. En cada lectura brinda la oportunidad de seguir disfrutando de un lenguaje personal cargado de una fuerza expresiva inaudita. Este artículo pretende analizar el proceso que, como una crisálida, tuvo lugar en Vallejo. Alejándose poco a poco de los modelos modernistas fue encontrando su propio ser poético. Para describir el fenómeno se ha tomado el poema «Idilio muerto» de *Los heraldos negros* (1919) y se ha realizado una comparación con «Trilce VI» del poemario *Trilce* (1922). El tópico de la amada es el lugar desde donde se enclava la analogía. Gracias a este análisis en torno a esta temática se puede observar el desarrollo poético del gran poeta peruano. Asimismo, se rememoran algunas cuestiones relacionadas con el lenguaje vallejiano de *Trilce* y su hermosa complejidad que siguen extasiando a los críticos tras cumplir cien años de su publicación.

Palabras clave: Poesía; Hispanoamérica; Perú; Vallejo; idilio muerto; Trilce

Abstract

César Vallejo is the great Peruvian poet. In each reading it gives us the opportunity to continue enjoying a personal language loaded with an unprecedented expressive force. This

© 2023 Ainhoa Segura Zariquiegui



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

article aims to analyze the process that, like a chrysalis, took place in Vallejo. Slowly moving away from modernist models, he found his own poetic essence. To describe the process, the poem «Dead Idil» from *Los heraldos negros* has been taken and a comparison has been made with «Trilce VI» from the *Trilce* collection of poems. The topic of the beloved woman is the place from where the analogy is nailed. Thanks to this análisis around the beloved woman one can observe the poetic development of the great Peruvian poet. Likewise, some issues related to Trilce's Vallejo language and its beautiful complexity are recalled, which continue to amaze critics one hundred years after its publication.

Keywords: Poetry; Hispanic America; Peru; Vallejo; Dead idyll; Trilce

Financiación: Juan Cid Hidalgo; Universidad de Concepción.

Introducción: contexto

El poemario *Trilce* marca una huella en la poesía por su extrema forma más allá de los límites de la modernidad. Cien años han pasado de su publicación y el material inagotable sigue subyugando a los críticos. La incompreensión inicial del texto vallejian, por el grado de alejamiento a todos los niveles del lenguaje normalizado, rompe el horizonte de expectativas todavía. Poesía y destino de Vallejo, el cual abandonó la sierra y se trasladó siendo un jovencito de 19 años a Lima y, después, a Trujillo para volver de nuevo a la capital en 1917. Tras cinco años, se embarcó en dirección a Europa donde residió en Francia hasta su muerte en 1938. Como señala Salazar (2022), el poeta va erigiendo un profundo desarraigo

al que lo conduce la imantación ejercida por la búsqueda verbal y la necesidad de una existencia social y poética. Se dibuja una travesía que lo lleva del hogar y la infancia feliz en Santiago de Chuco, a París, foco de las principales vanguardias occidentales, pasando antes por la Lima criolla y elitista, después de haberse iniciado en la bohemia provinciana de Trujillo» (p. 134).

De esta forma, nace en Vallejo una especificidad lingüística que pone en tensión sus orígenes andinos, su centro vital creativo y la modernidad impuesta, focalizada en las grandes ciudades, como dos esencias enfrentadas, generando una poética que rompe las estructuras establecidas y revoluciona la poesía.

Los primeros años de vida marcaron a Vallejo profundamente, forjando un imaginario lleno de enclaves de elementos andinos cuya fuerza lo lleva a esa total originalidad en el uso del lenguaje aprendido. Ya en *Los heraldos negros* (1919), el lenguaje modernista entra en crisis ante un hombre que desea crecer. De hecho, aquí aflora su sensibilidad en busca de una nueva expresividad, muy distinta de la occidental decadente francesa. En *Trilce* (1922), Vallejo va a crear un lenguaje tremendamente distinto a todo lenguaje poético rastreable donde ya no se encuentran los paradigmas europeos. Este nuevo idioma artístico se halla vinculado a una visión

cultural que trata de encontrar un vehículo expresivo subversivo ante los modelos asimilados. Precisamente, en *Los heraldos negros*, en la sección de «Nostalgias imperiales», lugar donde el autor se proclama la voz de una raza, se encuentra el conocido poema «Idilio muerto». El hecho de que aparezca en esta sección puede evocar el recuerdo de pérdida de la grandeza inca personificado en la amada con todos sus atributos vinculados a la naturaleza (Guzmán, 2020). Estilísticamente, en el poema se percibe cómo Vallejo se aparta de la retórica modernista y se observa esa pugna entre la cultura aprendida y su propia esencia andina.

«Idilio muerto»: proceso de vallejización hacia *Trilce*

Observemos el poema «Idilio muerto»:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir;
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: «Qué frío hay... Jesús!»
y llorará en las tejas un pájaro salvaje.
(González, 1999, p. 243).

La palabra *idilio* ha sido muy delicadamente escogida ya que es la forma en la cual nace la poesía pastoril. Teócrito (310 a. C.– 250 a. C.), poeta griego, es el fundador de la poesía bucólica. Su obra está compuesta por treinta *Idilios* y veinte epigramas. Este autor siente el fenómeno de la vida urbana de un modo sofocante y manifiesta nostalgia por la existencia sencilla y pura en el campo, en unión con la naturaleza. Para alcanzar la analogía entre el mundo clásico y la actualidad, Vallejo selecciona exactamente la palabra que posee más fuerza metafórica en sus raíces para expresar esa añoranza y ese amor sublimado en un contexto en el que el mundo andino es el escenario perdido e idealizado y Bizancio es la atmósfera limeña urbana y sofocante que le rodea. La nostalgia es un sentimiento que se observa muy claramente en este poema y en esta sección donde se encuentra («Nostalgias imperiales»). Según Mariátegui, forma parte de la esencia andina y de las características personales y poéticas del vate peruano:

Uno de los rasgos más netos y claros del indigenismo de Vallejo me parece su frecuente actitud de nostalgia [...] la tristeza del indio no es sino nostalgia. Y bien, Vallejo es ascendradamente nostálgico. Tiene la ternura de la evocación. Pero la evocación en Vallejo es siempre subjetiva. No se debe confundir su nostalgia concebida con tanta pureza lírica con la nostalgia literaria de los pasadistas. Vallejo es nostálgico, pero no meramente retrospectivo. No añora el Imperio como el pasadismo perricholesco añora el Virreinato. Su nostalgia es una protesta sentimental o una protesta metafísica. Nostalgia del exilio; nostalgia de la ausencia (1928, p. 311).

Veamos ahora el contraste de la amada modernista que retrata Vallejo en este poema. La amada Rita está caracterizada de una forma muy andina («mi andina y dulce Rita») en comparación con las amadas de los poetas modernistas (recorremos la princesa triste de Darío o las amadas de Nervo o Lugones). El yo poético la describe en base a dos plantas, junco y capulí, que carecen de prestigio en el imaginario de la poesía europea. Por tanto, supone una adaptación de los modelos aprendidos a través del uso de plantas de América que aluden a su palmito y su color. Sus manos se encuentran en «actitud contrita»: está llena de devoción religiosa («... Jesús!»). El poeta pone de relieve a la mujer de la sierra en contraposición con la mujer de Lima, mujer emancipada (o con la amada modernista) y el contraste que percibimos se reafirma cuando presenta a la andina en una actitud religiosa y realizando una actividad tan doméstica como la de planchar («planchar en las tardes blancuras por venir»). La acción de *planchar para el futuro* indica una falta de tiempo libre y una absoluta dedicación. La expresividad de este verso nos hace entender el ambiente de laboriosidad que existe en el ámbito indígena (se encuentra imbuida en «sus afanes»). No existe, anterior a Vallejo, una presentación de la amada en una actividad tan doméstica ya que la amada modernista debe estar soñando con el príncipe de China y gozando del *dolce far niente*; además, viste con una falda de franela que nada tiene que ver con el código de vestuario de la sofisticación urbana: «Como ocurre a menudo en Vallejo, los gestos cotidianos adquieren trascendencia sin abandonar su pequeñez, y hacen de nosotros lectores atentos a lo minúsculo e irrisorio que define la fragilidad humana» (Muñoz, 2022, p. 78).

Vallejo hace referencia a las cañas de mayo que se encuentran lejos de la moli-cie imitativa de lo occidental y respeta la temporalidad andina de los espacios de cultivo. Presenta un universo con una valoración muy distinta, una visión cultural que hace cambiar y romper los códigos. Al mundo decadente del modernismo, Vallejo lo califica de «Bizancio» y le otorga un aspecto y tinte negativos; se trata de un ámbito corrompido y deshumanizado, cercano a las flores del mal, a los paraísos artificiales, que el poeta contrapone con el recuerdo de la amada, rodeada de cañas de mayo, junco y capulí.

Existe una cuestión muy vallejana respecto a la manera de procesar la imagen que perspicazmente señaló Coyné (1957). Se trata de un esquema poemático: el

poeta comienza en un tono conjetural y termina asumiendo una certeza. De hecho, empieza con un uso dubitativo hipotético de futuro. Sabemos que el futuro en castellano puede tener función de presente conjetural. En el poema se dice: «Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita». Mientras, Vallejo se halla probablemente en Lima, asfixiado, donde hasta la sangre es un «flojo coñac», ese elixir que ha perdido su ser; en contraposición, se encuentra el recuerdo presente del ámbito andino. El poeta se pregunta qué estará haciendo Rita y al final resuelve la inquietud conjetural señalando: «Ha de estarse a la puerta». Poco a poco, se moviliza el proceso de Vallejo y el deseo de salir de sí mismo y verla.

Observamos cómo se produce un castellano de mala factura, un español poco castizo y propio del prosaísmo del habla: «Ha de estarse» (en vez de «ha de estar»). El español vallejianiano es la lengua del pueblo, incluye ese apego como fuerza expresiva en una medida que nunca se había usado anteriormente en la poesía peruana. La unión de los dos ámbitos, limeño y serrano, se unen en el presentimiento oscuro de las nubes cerradas que se aproximan trayendo el frío y, sobre todo, en la personificación del alma del poeta como un pájaro salvaje entristecido que ha llegado hasta la casa de la amada.

Es relevante señalar que este poema es un soneto métricamente anómalo. De sus catorce versos, el primero es de una largura excesiva mientras el segundo «de junco y capulí» es demasiado corto. El juego del tamaño de los versos apuntala la expresividad poética. No existe una métrica canónica y la rima es pobre en comparación con el virtuosismo característico del modernismo. Darío rimaba con palabras esdrújulas y con terminaciones en varios idiomas, Eguren lo hacía, la mayoría de las ocasiones, con asonancia para que se oyera una música sordina y Chocano era un gran versificador. Sin embargo, Vallejo se despoja de estos modelos modernistas y manifiesta que sus versos *chirrían* y son ásperos intentando descifrar el misterio de la esfinge preguntona del desierto. El lenguaje se quiebra, apartándose del código de imágenes y de la sensibilidad del momento y echando a perder la rima y el metro, preparando el salto al verso libre existente en *Trilce*.

Trilce: el otro lenguaje

Bien es cierto que, durante el tiempo transcurrido desde *Los heraldos negros* a *Trilce*, Vallejo vivió sucesos trágicos como la muerte de su querida madre y el encarcelamiento ocurrido al verse envuelto en una disputa en la que murió una persona (Monguió, 1952). *Trilce* fue creado entre 1919 y 1922 durante la estancia de Vallejo en Lima: «Poco o ningún asidero le proveyó a Vallejo la literatura peruana contemporánea, para provocar en él semejante viraje» (Yurkievich, 1981, p. 250). Se trata de un libro autónomo, sin influencias exteriores, que nace de la fuerza expresiva del poeta. Con esta obra, Vallejo se anticipó al vanguardismo, llevando a la lengua española a límites nunca antes conocidos. Gracias a un manejo genial de la temporalidad

y al estiramiento forzado de la sintaxis, el lenguaje rompe con los límites casi de la comprensión, pero el resultado es que *Trilce* representa uno de los más grandes monumentos de la tradición poética:

Trilce seduce y sorprende. Su hermetismo hace alianza con un enorme encantamiento verbal. la incompreensión conceptual de sus poemas se ve compensada por una expresividad, múltiple, compleja, inagotable. Si la penetración por vía racional apenas permite a nuestra inteligencia encontrar asideros en ese universo escurridizo, inestimable, brumoso, la transferencia intuitiva se establece de inmediato, nos hace vibrar con una intensidad que crece y se diversifica a medida que nos adentramos en estos textos difíciles (Yurkievich, 1981, p. 245).

Respecto al tema que se manejaba en relación a la salida del lenguaje modernista en Vallejo, hay que señalar que *Trilce* se encuentra ya lejos de esta estética. Según Fernández Cozman, en *Trilce* existe ya «un recusamiento radical de la estética modernista y significa la asunción de un vanguardismo distinto del europeo» (2008, p. 67). Es decir, finaliza una corriente estética y aparece una nueva de características propias, simultáneamente a las vanguardias europeas. Por eso, tal vez Abril comenta que al estudiar la estructura de este poemario tuvo la sensación de que «el estilo de esta obra excedía el patrón o el modelo de la literatura vanguardista» (1963, p. 17), queriéndose referir a los modelos europeos.

El poemario se encuentra formado por setenta y siete poemas que llevan por título el sistema de numeración romana, muy diferente a *Los heraldos negros*, donde cada poema tenía su propio título y estaban incluidos en secciones:

Las 77 composiciones que integran la obra (el total no es indiferente) se distinguen únicamente por un número; la mayor parte de ellas no tienen «materia» en el sentido tradicional de la palabra y darles títulos separados hubiera llevado al poeta a inventar en cada caso una palabra nueva (Coyné, 1957, pp. 80-81).

Existe una total liberación respecto a la métrica tradicional que se extiende por toda la obra. El ritmo es diverso y adaptado a las exigencias de la fuerza poética. Apenas se advierten la organización de estrofas más o menos regulares o las composiciones de forma fija. Si nos adentramos en la temática, nos encontramos con el estremecimiento humano que recorre la esencia poética de Vallejo y ciertos temas ya conocidos como la madre, la niñez, el amor, entrelazados con otros nuevos como la cárcel.

Este poemario, todavía cien años después, desafía a la crítica literaria que trata con esfuerzo de dotar de sentido los diferentes niveles en los que se desarrolla. El deseo al acercamiento del descubrimiento ha llevado a admirables aproximaciones del complejo universo vallejiano. Pero, *Trilce* es inagotable por su multitud significativa:

Toda la obra vallejiana, pero especialmente Trilce, se resiste así a simplificaciones. Y todavía más: este poemario pone a prueba la resistencia de sus materiales en tanto que alberga unas tensiones y fuerzas textuales que colocan al límite la experiencia de la escritura y lectura poéticas. Puede añadirse que se trata de una poesía que incorpora la realidad y que la aguanta, la resiste en el ámbito textual, pero que al mismo tiempo se resiste a lo real como acceso único al acontecimiento verbal. Para terminar, si nos situamos en la zona última de la poesía de Vallejo hallamos igualmente una evidente resistencia política, una salvación utópica que sucede en la palabra (Muñoz, 2022, p. 76).

Resulta irresistible mostrar una anécdota que relata Julio Ortega, ocurrida con Haroldo De Campos en la Universidad de Austin, Texas, donde ambos expertos ponen énfasis en la improbable traducción de *Trilce*:

Una de esas mañanas tempranas Haroldo despertó con otra idea improbable:
–He decidido, me dijo, que traduzcamos juntos al portugués unos poemas de Vallejo del libro más difícil de la lengua española, *Trilce*, pero sólo los imposibles de traducir, aquellos que nadie haya descifrado y resulten enigmas sin glosa creíble.
–Pero, Haroldo –me defendí–, si no se entienden en español serán sólo parodias en portugués.
–El trabajo será –respondió, con fervor renovado– encontrar en portugués un grado de incompreensión plenamente equivalente. ¿Te das cuenta de nuestra suerte? ¡Intentar traducir lo absolutamente incompreensible! ¡Hacer imposible a la lengua portuguesa gracias a la ilegible poesía peruana! (Ortega, 2022, p. 22).

A los vallejianos queda intentar una y otra vez acercarse a la inmensidad de esta infinita lírica:

Trilce nace, pues, de una voluntad de descubrir que es, ante todo, una voluntad de descubrirse. Pero en el proceso de la creación poética, descubrir e inventar son términos sinónimos. Yendo hacia el descubrimiento de sí mismo, el poeta inventa o lenguaje que revela un mundo. Ahora, justamente, este mundo no es preexistente: Vallejo lo inventa, o lo descubre, a medida que a través de la palabra lo revela. *Trilce*, desde el punto de vista de la escritura, representa una extrema tensión entre estas dos necesidades básicas del poeta: destruir y construir. Destruir los marcos establecidos, Las formas cerradas, inadaptadas a la libertad de la intuición poética, para construir una poesía abierta que, en lugar de dar cuenta a posteriori de lo pensado, quiere interceptar el pensamiento en sus fuentes vivas, seguirlo en sus arranques, sus interrupciones, sus aceleraciones, sus demoras y sus retrocesos, revelarlo pensante y, por consiguiente, siempre imperfecto, siempre infinito (Ferrari, 1972, pp. 237-238).

En este trabajo se va a intentar observar el proceso de vallejización poética realizando una breve comparación de dos poemas que tienen el tema común de la amada, «Idilio muerto», incluido, como se ha visto, en *Los heraldos negros* y «Trilce VI» de *Trilce*.

«Trilce VI»: comparación con «Idilio muerto»

Veamos el poema «Trilce VI»

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otílinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.

A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañon
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no están más
a mi lado. Quedaron de su propiedad,
fratesadas, selladas con su trigueña bondad.

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Que mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede
¡CÓMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos
(Vallejo, 2021, p. 10).

Si bien, Vallejo eligió *idilio* para dar título a su poema aludiendo a la nostalgia por la pérdida del imperio inca, el poema «Trilce VI» lleva por título un número romano. Para el poeta ha dejado de tener sentido informar a los lectores de la esencia del poema, será tras la lectura cuando cada persona encontrará el sentido poético asignado por él mismo o ella misma.

El poema se ha despojado de las raíces de las nostalgias imperiales. La amada Otilia («venas otílinas») ya no está caracterizada de manera andina, es la mujer añorada por el amante, consciente de la pérdida. Aunque se observa que sigue utilizando la misma planta para describirla («capulí») y que la nostalgia amorosa se explicita al igual que en «Idilio muerto» en torno a un elemento de la vida cotidiana como es la limpieza y preparación de un traje (lava y plancha laboriosamente como Rita).

Respecto al esquema poemático, al igual que en «Idilio muerto», el poeta comienza con un tono conjetural («y si supiera si ha de volver») hasta llegar a la certeza («¡CÓMO NO VA A PODER!»). Pero, si bien en «Idilio muerto» existe algún momento de uso de un castellano de mala factura («Ha de estarse»), en «Trilce VI» el lenguaje se descoyunta, la sintaxis está al servicio de un lenguaje diferente

(«otro») que desvela la profundidad de la expresividad vallejana; existe la creación de neologismos («venas otílicas», «fratesadas») y, asimismo, la temporalidad inaudita unida a la elipsis requiere del lector un esfuerzo para unir cognitivamente las puntas de los icebergs y tratar de comprender la inmensidad. Sigue siendo esencial la palabra «ahora», tanto en «Idilio muerto» como en «Trilce VI» («A hora»): «La intuición y experiencia directa del tiempo cobran en Vallejo una modalidad personal: lo esencial es la palabra «Ahora», repetida en una posición central» (Coyné, 1957, p. 36). Vallejo poetiza siempre desde un presente, pero es un presente escindido. Resulta más enigmático todavía el uso simultáneo de los diferentes tiempos: «Se presenta una subversiva simultaneidad de tiempos: excepto que no puede hablarse de una verdadera simultaneidad, puesto que los diferentes momentos se solapan y se interpenetran sin llegar a la identidad: el tiempo es dividido, plegado. el perspectivismo se hace imposible por no existir ningún punto de origen» (William, 1988, p. 301). Como señala el crítico, en el primer verso se une el presente, el pasado y el futuro («El traje que vestí mañana»). Y si unimos estos tres tiempos, la unión da lugar a la eternidad (¿es posible que Vallejo aludiera al traje eterno para referirse al traje de boda que nunca tuvo lugar con Otilia? ¿Es posible que «el traje turbio de injusticia» fuera su injusto rechazo para casarse con ella?). Muñoz (2022) observa en este poema VI el uso de la articulación en un mismo *gozne de tiempos* «que miran en direcciones divergentes, a menudo desencadenados por la presencia femenina. Uno de los ejemplos más conocidos lo hallamos en el poema VI» (p. 81). La amada resulta transformada en una presencia textual que emplaza a un tiempo todos los posibles, reducidos materialmente a la prenda tocada por sus manos (Muñoz, 2022). Las manos que buscan las «abundantes marcas de ese tiempo particular vallejiano; tiempo discontinuo o dislocado; tiempo plegado; de esa búsqueda, y construcción, de una «dimensión imaginaria» del tiempo; de ese tiempo, en fin, singularmente transfigurado» (Rodríguez, 2022, p. 121). En el caótico concepto de temporalidad, parece ser que Otilia recompone el espíritu acéfalo del poeta, lo purifica «con su trigueña bondad. El final del poema es hacer del deseo un camino hacia una realidad que resulta inevitable; la búsqueda de una superrealidad, como afirma Higgins (1990), (¡CÓMO NO VA A PODER! azular y planchar todos los caos»). Y teniendo en cuenta este último término («caos») tan relevante en el imaginario del poeta, Westphalen apunta:

Sospecho que el empleo (repetido) de este vocablo «caos» fue sugerido por la lectura reciente de *Trilce* uno de cuyos poemas (de amarga ironía) gira a su redor –aunque utilizando en plural-desmesura de la cual solo a Vallejo creemos capaz. Sí –Vallejo habla de «todos los caos» que «mi aquella la bandera del alma» «sí puede» –cómo no va a poder –azular y planchar (1993, p. 329).

El planteamiento de los dos poemas posee diferencias y similitudes. Vallejo, en ambos casos, ya mostraba la necesidad de manipular la temporalidad y de manifestar

cómo lo conjetural debe pasar al plano de lo factible. Pero, la sensibilidad poética es distinta, *Trilce* aparece como un lugar de nacimiento que comienza, como todos, desde la nada. Y a partir de ahí se forja un nuevo mundo que transita por lugares antes desconocidos. Para Ostrow, introducida en el imaginario de Barthes: «*Trilce* hablaría entonces una lengua de la madre, previa a la dominación, a la constitución del yo, que tendría como condición de posibilidad un pasaje del otro lado del espejo como instancia conformadora del registro de lo imaginario, de la identidad y del sentido» (2014, p. 8). Mientras que para Rosas es «como si el poeta hubiera tenido que experimentar una muerte simbólica para finalmente renacer en el caos propio de la armonía poética» (2017, p. 34).

Conclusión

La evolución de Vallejo se puede examinar al tomar sus poemas, tanto los de juventud (Vigil, 1988) como los de poemario *Los heraldos negros*, hasta llegar a *Trilce*. El proceso de desarrollo, que parte de los modelos modernistas hasta llegar a inaugurar un nuevo lenguaje, queda muy patente. En este caso, se ha tratado de mostrar el fenómeno a través de la comparación de los dos poemas analizados y lo que se puede observar es que Vallejo se despoja y se desviste de todos los modelos anteriores y encuentra su propia esencia en la rotura del lenguaje. Ya apunta Ferrari (1972) que, solo a través de la ruptura, Vallejo es capaz de comunicar sentimientos y emociones que traspasan la lógica que mantiene el lenguaje.

Entre *Heraldos negros* y *Trilce* existe una separación a muchos niveles, son dos obras magníficas, pero con dos lenguajes muy diferentes. El tema de la amada refleja impecablemente esta idea. Se observa un trasfondo que cubre ambos poemarios (la mujer indígena alejada del modernismo), pero la concepción de la expresión es muy diferente. En «Idilio muerto» todavía se mantiene el orden en toda su extensión que nos ayuda a la comprensión; sin embargo, en «Trilce VI» el lenguaje se disloca de su articulación y aparece como la esfinge del desierto, haciendo preguntas que no acaban nunca. *Trilce* surge ante nosotros destruyendo los marcos establecidos y construyendo una poesía infinita.

En algunas ocasiones, los amantes de la poesía se han dividido entre nerudianos y vallejianos. Por ello, resulta muy interesante conocer la admiración que Neruda sentía por Vallejo: «Eres grande, Vallejo. Eras interior y grande, como un gran Palacio de piedra subterránea con mucho silencio mineral, con mucha esencia de tiempo y de especie. y allá en el fondo el fuego implacable del espíritu, brasa y ceniza... Salud, gran poeta, salud, hermano» (1981, p. 218).

Referencia bibliográfica

- ABRIL, X. (1963). *César Vallejo o la teoría poética*, Taurus.
- COYNÉ, A. (1957). *César Vallejo y su obra poética*, Editorial Letras Peruanas.
- FERNÁNDEZ, C. (2008). *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, Editum.
- FERRARI, A. (1972). *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila Editores.
- GONZÁLEZ, R. (1988). *Leamos juntos a Vallejo. Los Heraldos negros y otros poemas juveniles*, Fondo Editorial.
- GONZÁLEZ, R. (1999). (ed.) *Poesía Peruana. Siglo XX*. Ediciones Copé.
- GUZMÁN, J. (2020). Lectura no blanca de «Idilio muerto» de César Vallejo. *Estudios filológicos*, 65, 233-237. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132020000100233>
- HIGGINS, J. (1990). *César Vallejo en su poesía*, Seglusa.
- MARIÁTEGUI, J. C. (1928). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Amauta.
- MONGUIÓ, L. (1952). *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra*, The Hispanic Institute.
- MUÑOZ, O. (2022). Poema XXXV: mujer y tiempo en Trilce. *Monteagudo*, 27, 75-92. <https://doi.org/10.6018/monteagudo.498601>
- NERUDA, P. (1981). Elogio fúnebre. En J. Ortega (Ed.). *César Vallejo* (pp. 217-218). Taurus.
- ORTEGA, J. (2022). La improbable traducción de *Trilce*. *Monteagudo*, 27, 21-28.
- OSTROV, A. (2014). Trilce o la utopía de la escritura. *Orillas*, 3, 1-10.
- RODRÍGUEZ, M. (2022). La transfiguración del tiempo en y con Trilce: la dimensión imaginaria. Los poemas LXIV y XXVIII, *Monteagudo*, 27, 113-132. <https://doi.org/10.6018/monteagudo.496991>
- ROSAS-MARTÍNEZ, A. (2017). La «Tetraktys» pitagórica en *Trilce* de César Vallejo. *La Colmena*, 83, 25-36.
- SALAZAR, I. (2022). *Trilce*, un lenguaje en devenir, *Monteagudo*, 27, 133-150. <https://doi.org/10.6018/monteagudo.502951>
- VALLEJO, C. (2021). *Trilce*, Biblioteca Virtual ACEB.
- VALLEJO, C. (1998). *Poemas completos*, Copé.
- WESTPHALEN, E.A. (1993). Discurso de clausura, *Intensidad y altura de César Vallejo*, 327-333.
- WILLIAM, R. (1988). Lectura del tiempo en Trilce. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455, 297-304.
- YURKIEVICH, S. (1981). En torno de Trilce. En J. Ortega (Ed.). *César Vallejo* (pp. 245-264). Taurus.