



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 5, n.º 9, enero-junio, 2022, 17-49

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n9.5226

## «Recuerdo valeroso, triste esqueleto cantor»: la casa y las experiencias del ser en *Trilce* (1922) de César Vallejo

«Courageous memory, sad singing skeleton»: the house and the experiences of being in *Trilce* (1922) by César Vallejo

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

miguel.carhuaricra@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-3819-8350>



### RESUMEN

El presente artículo explora las significaciones de la casa en *Trilce* de César Vallejo. La idea que guía este estudio es que, en los poemas «XXVII», «XXVIII» y «LXI», las imágenes poéticas revelan sentidos afectivos de la casa y connotan la conexión, la restitución y la comprensión del ser. Para tal propósito, primero realizamos un balance de las apreciaciones centradas en la imagen en *Trilce*; luego explicamos la concepción de imagen poética y de la casa desde la fenomenología de la imaginación de Gaston Bachelard; y delineamos los rasgos del hogar del poeta

desde la evocación de Danilo Sánchez Lihón. Posteriormente, analizamos e interpretamos las imágenes poéticas de los poemas mencionados; y, finalmente, reflexionamos sobre la trascendencia de la imagen poética para la comprensión de *Trilce*.

**Palabras clave:** *Trilce*; César Vallejo; sujeto poético; imagen poética; casa; experiencia vivida; ser.

**Términos de indización:** poesía; poeta; lenguaje simbólico (Fuente: Tesaurus Unesco).

## ABSTRACT

This article explores the meanings of the house in César Vallejo's *Trilce*. The guiding idea of this study is that in poems «XXVII», «XXVIII» and «LXI», poetic images disclose affective senses of the house and connote connection, restitution, and understanding of the self. For this purpose, we first take stock of the image-centered appreciations in *Trilce*; then we explain the conception of poetic image and house from Gaston Bachelard's phenomenology of imagination, and we delineate the features of the poet's home from Danilo Sánchez Lihón's evocation. Subsequently, we analyze and interpret the poetic images of the mentioned poems; and, finally, we reflect on the transcendence of the poetic image for the understanding of *Trilce*.

**Key words:** *Trilce*; César Vallejo; poetic subject; poetic image; house; lived experience; existence.

**Indexing terms:** poetry; poets; symbolic languages (Source: Unesco Thesaurus).

**Recibido:** 10/03/2022

**Revisado:** 15/04/2022

**Aceptado:** 20/04/2022

**Publicado en línea:** 25/06/2022

**Financiamiento:** Autofinanciado.

**Conflicto de interés:** El autor declara no tener conflicto de interés.

### Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad de Buenos Aires, Argentina)  
e.foffani@yahoo.com.ar  
<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)  
jmoralesm@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

## 1. LAS IMÁGENES DE *TRILCE*: ASEDIOS CRÍTICOS

Desde su aparición, el interés por desentrañar el hermetismo de la poética trílceca se ha centrado en el análisis del lenguaje, el delineamiento de la estructura, la aproximación al tiempo y el develamiento del sujeto poético. Una pregunta medular ha conducido el recorrido crítico sobre el segundo poemario de César Vallejo: ¿cuál es el propósito de *Trilce*? Las palabras de Jean Franco sintetizan una clara respuesta a esta interrogante:

Mostrar la inoperancia de las imágenes y metáforas tradicionales, lo especioso de la «armonía» según la entendían los modernistas. Por ello, los poemas avanzan espasmódicamente, como una serie de sacudidas, discontinuidades, artificios verbales, violentos juegos de palabras. Por ello, *Trilce* rechaza toda homogeneidad de tono, se abstiene de placidez y consuelo (1984, pp. 131-132).

Ciertamente, en *Trilce* reconocemos un ánimo renovador de la lengua que parte de las mismas posibilidades lingüísticas, una creatividad inédita para la generación de realidades próximas a la vivencia, una original expresión de los sentimientos que trasciende el sentido de las figuras literarias, y una estructuración que alterna sonoridades tenues y extremas. En nuestra opinión, el aspecto literario más revelador de *Trilce*, y que entra en sintonía con el espíritu vanguardista, es el uso de imágenes poéticas.

En las siguientes líneas, revisaremos algunas apreciaciones centradas en la función de las imágenes de dicho poemario.

Saúl Yurkievich afirma que en *Trilce* los signos utilizados para transmitir la intuición poética no son conceptos, sino imágenes, vale decir, «representaciones sensoriales que no copian, que no describen la realidad externa, sino la reviven alusivamente, animadamente, a través de una figuración fantástica, de un singular reordenamiento que combina libremente los datos de la realidad empírica» (1971, p. 155). El crítico argentino nos advierte que las imágenes en *Trilce* abandonan su vocación descriptiva para dar paso a la actualización de la vivencia del sujeto en conexión con el referente real. Asimismo, a partir de la eufonía del título del libro y la ausencia de títulos en los poemas, halla un guiño para la lectura del poemario: «la comunicación poética más importante se establecerá por vía de otras posibilidades expresivas del lenguaje (sonoras, rítmicas, plásticas, volitivas, afectivas)» (1978, p. 24). En efecto, la exploración cognitiva del contenido resultará difícil; no obstante, el asedio mediante las imágenes nos permitirá intuir las vivencias del poeta.

André Coyné asevera que, para la concepción de *Trilce*, César Vallejo no pretendió construir un lenguaje propio a partir de los escombros de un lenguaje común, sino que, más bien, se aferró «a todo lo que su memoria le ofrecía, ora recuperando un idioma perdido, ora forcejeando con bloques erráticos, que emergen en su texto para luego irse a pique, confortando un momento al poeta o arrastrándolo con ellos» (1989, p. 102). Estos «bloques erráticos» son las evocaciones sensibles e incontrolables que aparecen en el momento de la escritura. Se entiende, entonces, que, en esa búsqueda de palabras para construir el poema, el poeta santiaguino experimentó el fluir de la confortabilidad anímica y lo expresó mediante imágenes. Estas, en efecto, revelan

la experiencia sensible y le otorgan existencia al sujeto poético. Coyné sintetiza su planteamiento en los siguientes términos: en *Trilce* «lo más radicalmente existencial queda sujeto a los imperativos del instante» (p. 103).

Américo Ferrari aclara que el lenguaje de *Trilce* no es infantil, sino uno altamente elaborado que constituye una visión del mundo y del escritor. En tal sentido, este poemario transfiere una experiencia, un experimento, no formal ni intelectual, sino, «ante todo, vital, y destinado, puesto que lo realiza un poeta, a fijarse y a comunicarse en ciertas formas. Para el poeta se trata de crear y de poner a prueba dichas formas» (1997, p. 249). Esta experiencia vital encamina hacia la libertad de la intuición poética y la creación de imágenes, en otras palabras, a la búsqueda de una poesía abierta, es decir, una poesía que «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» (p. 250). El crítico peruano precisa, además, que tal «pensamiento» incluye lo conceptual y lo afectivo, ya que «cada vocablo connota un doble significado: objetivo y subjetivo, universal y singular, conceptual y emocional. Es siempre el segundo el que interesa sobre todo al poeta» (p. 250).

En síntesis, ante la insuficiencia del lenguaje, en *Trilce*, César Vallejo recurre a la creación de imágenes que permitan transmitir el significado de la experiencia del instante. Para Saúl Yurkievich (1971 y 1978), estas imágenes permiten intuir las vivencias del poeta; André Coyné (1989) considera que muestran la experiencia sensible y otorgan existencia al sujeto poético; Américo Ferrari (1997), por su parte, destaca la capacidad de expresar el pensamiento subjetivo, singular y emocional del

poeta. Así, pues, estas apreciaciones críticas constituyen una primera orientación para el análisis de los poemas «XXVII», «XXVIII» y «LXI» de *Trilce*.

## 2. IMAGEN POÉTICA

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, gustativas y táctiles. Rafael Lapesa 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» (1981, p. 45). En términos retóricos, 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 artículo, completamos esta definición con el planteamiento de Gaston Bachelard, quien advierte que la imagen poética «es un resaltar súbito del psiquismo» (2000, p. 7); y precisa que «no es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resueñan 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 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 reflejos o guiños de la vivencia, 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 del

ser<sup>1</sup>, 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» (2000, p. 8).

### 3. ACERCAMIENTO FENOMENOLÓGICO A LA CASA

La casa es un espacio en el que habitan personas con vínculos sanguíneos y afectivos. Demográficamente, habitan personas con lazos familiares, ya sea de manera biológica o política; fenomenológicamente, habitan los primeros valores de las personas que residen ahí. La casa se constituirá como un cosmos, un rincón del mundo donde viven los valores familiares. Entonces, es de suponer que, en tanto experiencia, un alejamiento de significativa duración e impacto hará difícil que un adulto tenga dificultades en el reconocimiento de tales primeros valores hogareños. Efectivamente, para un sujeto que ha vivido la experiencia de la ciudad, los «anteriores» rasgos identitarios del hogar, distantes y diferentes a los que posee su yo actual, adquieren significación reducida si lo experimenta como lenguaje (por ejemplo, en forma de diálogos, dichos y normas); sin embargo, aclara Bachelard, si las experiencias al estar «ante» la casa son reconocidas en imágenes y estudiadas fenomenológicamente, entonces ellas «nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo» (2000, p. 28).

---

1 Fenomenológicamente, el ser es la «persona en vivencia» de la realidad objetiva, entiéndase imágenes, situaciones, afectividades y evocaciones. El ser es irracional si se presenta «en sí», vale decir, estático e invariable; se transforma si asume lo de «fuera de sí», es decir, si incorpora nuevas experiencias a su realidad; es sensible si expresa su «para sí», en otras palabras, si revela su sentir íntimo, su afectividad (Ferrater, 1995, pp. 683-684).

A través de las imágenes es posible reconocer cómo la casa alberga e integra los pensamientos, los recuerdos y las aspiraciones del hombre. Asimismo, temporalmente, pasado, presente y futuro dan a la casa «dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente» (Bachelard, 2000, p. 30). Por ejemplo, si evocamos la casa natal, asistimos a los primeros instantes de protección y atención, valores inherentes de quienes forjan nuestro ser. En el presente, nuestra acción de ir, acercarse y arribar va acompañada de esas sensaciones vividas antaño. Puede que los otros espacios hayan modificado o dispersado nuestros valores; sin embargo, siempre estará la casa para recuperar nuestras primeras virtudes infantiles. Como afirma Bachelard, «nuestros ensueños nos vuelven a ella. Y el poeta sabe muy bien que la casa sostiene a la infancia inmóvil “en sus brazos”» (p. 30).

Un poema que explore la imagen poética de la casa sugerirá al lector «ecos» y «recuerdos» confusos y desdibujados que interperlarán su memoria en el «presente». Desde una óptica fenomenológica, la principal función poética radicará en que la poesía nos brinde situaciones de la imaginación afectiva, pues la casa «es un cuerpo de sueño. Cada uno de sus reductos fue un albergue de sueños» (Bachelard, 2000, p. 36). De ello, entendemos que la poesía configura imágenes potentes que comunican las vivencias del poeta en primera persona y en tiempo presente. Resulta importante indicar que este tiempo presente se perfila como un tiempo gramatical; sin embargo, en tanto experiencia vivida, se «extiende» un tiempo permanente. En ese sentido, la adultez y la infancia «habitarían» el instante del poema y «convivirían» en la casa. Dice al respecto Bachelard: «por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado. Habitar oníricamente la casa natal es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida como lo habíamos soñado» (p. 37).

En resumen, desde una óptica fenomenológica, la casa es el espacio de los valores primigenios. En su forma artística, este espacio puede contener lenguaje e imágenes. Si se resalta solo el lenguaje, la casa perdería significación afectiva; si se explora las imágenes, la casa resaltaría la experiencia vivida y retomaría su estatus poético. En el nivel analítico, la exploración de las diversas manifestaciones de la imagen poética de la casa hará posible «percibir» las vivencias concretas del sujeto poético en un tiempo «continuo», tiempo en el que adultez e infancia conviven, comparten y potencian sentidos. Seguiremos esta línea de análisis siempre recordando una advertencia de Bachelard: «la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo» (2000, p. 59).

#### 4. EVOCACIONES HOGAREÑAS: LA CASA DE SANTIAGO DE CHUCO

Danilo Sánchez, coterráneo del poeta, menciona que la casa de César Vallejo se situó en la calle Colón n.º 96 del llamado barrio de Cajabamba, Santiago de Chuco. Inicialmente, era una vivienda con un corredor que da la vuelta a un patio empedrado. Alrededor de dicho patio se presentan pilares que cubren los cuartos principales y limitantes con la calle Colón. Además, señala que al frente de dichas habitaciones se ubican la cocina, el horno y el corral muy conservados. Aclara que, en la actualidad, la calle lleva el nombre del poeta y que en las puertas que dan al exterior están designados los números 1030 y 1046. Asimismo, precisa que en años recientes se ha abierto una tercera puerta que al parecer no existió cuando el poeta vivió en dicha casa. En relación con otros espacios, la casa se encuentra a tres cuadras y media de la Plaza de Armas y a una cuadra y media del paseo peatonal La Alameda, pasaje bordeado por dos filas de

álamos y en cuyo centro se encuentra un obelisco rodeado de jardines y bancas para el descanso (2008, pp. 112-113).

A decir de Sánchez, César Vallejo vivió atrapado en su hogar de infancia, por tal motivo, tuvo muchas dificultades para constituir un hogar con una esposa e hijos. Deduce que su idea de hogar «quedó enclavad[a] para siempre en Santiago de Chuco. Y con todo lo tierno, afectivo y bondadoso que era nunca quiso sustituirlo por otro» (2001, p. 16). En tanto paisano, Sánchez siente familiaridad, comprende el sentir de Vallejo y evoca la imagen de la casa:

En aquel reino de la infancia vivíamos protegidos, podíamos clamar pidiendo ayuda y allí estaba presta la madre a socorrernos. Había una hamaca, una baranda y hasta una trenza muy tejida por el cariño de los padres, hermanos y familia. Pero un día todo eso se desmorona, derrumba y se quiebra (p. 19).

Notamos en la evocación que la casa alberga permanentemente los valores de la infancia: protección, atención y cariño. En efecto, el paso del tiempo y el distanciamiento del espacio puede hacer que un día estos valores se diluyan por la partida de los integrantes de la familia. Así, la casa sin las personas que constituyen las virtudes familiares es el hogar perdido y, como señala Sánchez, «el vacío metafísico imposible de llenar es el hogar perdido, no solo visto con los ojos de la añoranza, sino en concreto y en firme» (2001, p. 20). En efecto, el poeta «ante» la casa modulará su voz «recordando» el hogar «lleno» de la infancia y «vivenciando» el hogar «vacío» de la adultez. Finalmente, nos recuerda Sánchez que para los santiaguinos el amor a la casa significa «la adhesión a la verdad primigenia de nuestro ser y de nuestro origen, herencia muy marcada cuya raíz deber ser mochica chimú andinizada o de la cultura culli» (p. 25). En concreto, la casa de Santiago de Chuco se perfila como un espacio

en el que sentirse protegido, atendido y querido dejó huellas en el ser de Vallejo y que la ausencia de tales virtudes recayó en la dispersión de su ser.

## 5. ANÁLISIS DEL POEMA «XXVII»

Me da miedo ese chorro,  
buen recuerdo, señor fuerte, implacable  
cruel dulzor. Me da miedo.  
Esta casa me da entero bien, entero  
lugar para este no saber dónde estar.

No entremos. Me da miedo este favor  
de tornar por minutos, por puentes volados.  
Yo no avanzo, señor dulce,  
recuerdo valeroso, triste  
esqueleto cantor.

Qué contenido, el de esta casa encantada,  
me da muertes de azogue, y obtura  
con plomo mis tomas  
a la seca actualidad.

El chorro que no sabe a cómo vamos,  
dame miedo, pavor.  
Recuerdo valeroso, yo no avanzo.  
Rubio y triste esqueleto, silba, silba (Vallejo, 1991, p. 295).

### 5.1. «Recuerdo valeroso»: las bondades afectivas de la casa

El poema «XXVII» de *Trilce* está compuesto por cuatro estrofas con cantidades disímiles de versos con rima asonante. En la primera estrofa, notamos los detalles de la experiencia vivida por el sujeto poético: su temor por la presencia del chorro («buen

recuerdo, señor fuerte») cambia hacia una sensación de seguridad al estar ante la casa: «Esta casa me da entero bien». En la segunda estrofa, aparece la desconfianza («Me da miedo este favor») por «ingresar» a la casa; no obstante, la trata con respeto («señor dulce, / recuerdo valeroso») y le expresa su nostalgia («triste / esqueleto cantor»). En la tercera estrofa, la «visualización» del interior de la casa exalta al sujeto poético («Qué contenido, el de esta casa encantada») y, a su vez, no halla conexión con su «seca actualidad». Finalmente, en la cuarta estrofa, el miedo del sujeto poético por el chorro se acrecienta («dame miedo, pavor»); y, ante la decisión de no moverse («yo no avanzo»), le exige a la casa que le otorgue sonidos familiares para ingresar: «Rubio y triste esqueleto, silba, silba».

Para Carlos Thorne, en el poema «XXVII», César Vallejo percibe que la existencia del hombre se encuentra sometida a la ansiedad del ser, a la preocupación constante de ser de un modo u otro y que «la suprema contradicción de la vida es no avanzar en la temporalidad (“yo no avanzo, señor dulce, / recuerdo valeroso, triste esqueleto cantor”»)» (1994, p. 176). Noel Altamirano, a través de una lectura psicoanalítica, reconoce el decaído ánimo del poeta al ignorar su ubicación en este mundo y al no poder ubicarse en el espacio adecuado, pues siente que vive «este no saber dónde estar» (v. 5) y le resulta difícil encontrar su residencia en la Tierra (1999, pp. 66-67). Por su parte, Ricardo Pallares señala que, en este poema, «el devenir provoca en el poeta un pánico que resulta reforzado por la conciencia de la finitud y su incertidumbre, así como se contraponen a la aparente seguridad que otorga la razón» (2016, p. 66), vale decir, se contraponen el temor y el orden dado por el entorno de manera «razonada»; sin embargo, estamos frente a «una razón que es aparente y frágil porque está socavada por el vacío metafísico» (p. 68).

## 5.2. Imágenes poéticas del «recuerdo valeroso»

El poema «XXVII» presenta imágenes poéticas del chorro y de la casa. En la primera estrofa, el chorro aparece como una imagen visual amenazante: «Me da miedo ese chorro», «fuerte», «implacable»; mientras que la casa es una imagen visual acogedora que permite vivenciar una satisfacción plena al sujeto poético: «Esta casa me da entero bien». En la segunda estrofa, aparece una imagen visual de la desconexión entre el pasado de la casa y el presente de la misma («puentes volados»), lo cual origina el miedo de ingresar a la casa; asimismo, esta es imaginada gustativamente («señor dulce») y auditivamente («triste / esqueleto cantor»). Sentidos en su conjunto, las imágenes poéticas configuran la casa como el integrador afectivo del ser. Dos espacios irradian en la evocación vivida del sujeto poético: el chorro como «buen recuerdo», en la primera estrofa; y la casa como «recuerdo valeroso», en la segunda estrofa.

En la tercera estrofa, notamos que el interior de la casa genera una imagen auditiva expresada en el énfasis del primer verso: «Qué contenido, el de esta casa encantada». Tan fuerte es la impresión del sujeto poético que intenta explicarlo con dos imágenes visuales: «muertes de azogue», imagen del cuerpo asfixiado, y «obtura / con plomo mis tomas / a la seca actualidad», imagen de la desconexión con el desencantado presente. En la cuarta estrofa, reaparece el chorro como imagen visual que «ahora» acrecienta el miedo («pavor»); luego el sujeto se dirige a la casa y lo nombra con respeto («recuerdo valeroso») y, en forma de imagen auditiva, le solicita insistentemente el resonar de su interior: «silba, silba».

### 5.3. Interpretación del poema «XXVII»: ver y oír la casa para conectar con el ser

Observar y escuchar la casa permiten la conexión del sujeto con el presente. En otras palabras, ver y oír el interior de la casa estimulan los afectos y las valoraciones del ser humano. Al regresar a la casa que habitamos en la infancia, aparece un «lugar» fuera de ella que transmite un sentir diferente u opuesto, por ejemplo, un muro, un viejo árbol o un farol. En el poema, el sujeto experimenta la presencia del chorro, imagen visual concreta del indetenible fluir, del movimiento intenso que afecta al sujeto poético, ya que interrumpe la atmósfera apacible que esperaba encontrar al llegar a casa. Si bien es cierto que el chorro para él tiene huellas de un «buen recuerdo» y un «implacable / cruel dulzor» (vv. 2-3), verlo en el presente le genera un temor continuo expresado en la frase «Me da miedo» del primer y tercer verso. Pese a ello, el sujeto poético cree necesario iniciar su conexión con la casa; por ello, vira su «mirada» hacia ella y asevera: «Esta casa me da entero bien, entero / lugar para este no saber dónde estar» (vv. 4-5). Esta imagen visual revela tres significaciones de la casa: 1) la casa diluye los temores generados por los espacios diferentes; 2) la casa reconforta la corporeidad del ser humano; y 3) la casa acoge a quien se siente «no saber dónde estar», vale decir, a quien no se ha conectado con el espacio.

El sujeto poético toma una decisión expresada en la exhortación: «No entremos» porque «Me da miedo este favor / de tornar por minutos» (vv. 6-7). Se insinúa, en ese entonces, una metáfora visual de la desconexión: «por puentes volados» (v. 7). Al regreso a la casa, llevamos en sí la desconexión de los afectos, vemos destruidas esas vías que comunican nuestro ayer y hoy; por ello, desconfiamos de si poseemos los valores necesarios para «volver» a ingresar a la casa que nos acogió. Entonces, la frase

«No entremos», más que una prohibición, significa una preocupación por saber si poseemos aún los valores que nos acompañaron antaño. Ante ello, el sujeto poético decide no ingresar: «Yo no avanzo» (v. 8); se humaniza porque recuerda, o, en realidad, porque recuerda constantemente. El chorro era solo un «buen recuerdo»; en cambio, la casa es un «recuerdo valeroso» (v. 9), entiéndase muy valioso, de primigenios valores. Luego del recuerdo, la casa se percibe, a modo de metáfora auditiva, como un «esqueleto cantor» (v. 10); en otras palabras, la casa es una estructura con melodía y voz.

Escuchemos esa emoción del sujeto poético al «oír» el «interior» de la casa: «Qué contenido, el de esta casa encantada» (v. 11), es decir, ella alberga cantos y canta. Esta imagen auditiva de la casa anticipa a la imagen visual de la impresión del sujeto poético: «me da muertes de azogue, y obtura / con plomo mis tomas / a la seca actualidad» (vv. 12-14). Estamos, en estos instantes, «viendo» el ahogado y extendido silencio («muertes de azogue») y el cierre («obtura») de las vías que evitan conectar el acogedor pasado con menoscabado presente («seca actualidad»). Tal como nos ocurriría, ver el interior de nuestra casa luego de un tiempo amplio genera un momento de contemplación hacia «lo dejado» y por lo vivido. En ese momento, la respuesta natural es el silencio, pues nuestra conexión a «tierra» («tomas») se obstruye, sobre todo cuando nuestros valores actuales interfieren con las virtudes de la casa de la infancia.

Recordemos el recorrido de las imágenes poéticas. Primero, el chorro y la casa propician imágenes visuales del miedo y la confortabilidad, respectivamente. Luego, la prohibición de transitar por el vacío («puentes volados») expresa la imagen visual de la desconfianza; sin embargo, aparece el «recuerdo valeroso» y recupera un antiguo rasgo de la casa: «esqueleto cantor». Posteriormente, el sujeto poético «oye» la casa encantada y, con una

imagen visual, nos esboza su silencio. Parece decirnos el poeta que la casa es un espacio confortable para el ser humano; sin los valores que nos conectan con ella, experimentaremos desconfianza. En efecto, para que la persona se conecte con su ser, deberá ver y oír la casa.

Consciente de esta idea, el sujeto poético asume que existen espacios («el chorro») sin memoria, pero que impactan en su afectuosidad («dame miedo, pavor») (vv. 15-16); asimismo, aprecia la casa como un «Recuerdo valeroso» que detiene su prisa por un instante («yo no avanzo») (v. 17); y que, para conectar su ser con el presente, este «triste esqueleto cantor» le debe brindar prontamente los sonidos de antaño, por ello, la insistencia en su pedido: «silba, silba» (v. 18). En este poema, reconocemos una idea vallejianana: los espacios sin memoria solo se percibirán por la vista; sin embargo, la casa («recuerdo valeroso») conectará nuestro ser cuando la contemplemos con la vista y el oído. Así, la casa conecta al ser y da partida a su humanización.

## 6. ANÁLISIS DEL POEMA «XXVIII»

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

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

A la mesa de un buen amigo he almorzado  
con su padre recién llegado del mundo,  
con sus canas tías que hablan  
en tordillo retinte de porcelana,  
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;  
y con cubiertos francos de alegres tiroriros,  
porque estánse en su casa. Así, ¡iqué gracia!  
Y me han dolido los cuchillos  
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba  
amor ajeno en vez del propio amor,  
torna tierra el bocado que no brinda la  
MADRE,  
hace golpe la dura deglución; el dulce,  
hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,  
y el sírvete materno no sale de la  
tumba,  
la cocina a oscuras, la miseria de amor (Vallejo, 1991, p. 297).

### 6.1. «Cuando habrás quebrado el propio hogar»: las atenciones ausentes de la casa

El poema «XXVIII» está estructurado en cinco estrofas de verso libre e impregnado de un tono testimonial. En la primera estrofa, el sujeto poético «cuenta» el hecho vivido en soledad: «He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua». En la segunda estrofa, reconocemos el lamento del sujeto poético por la ausencia de «atención» y «compañía» durante el almuerzo «cuando habrás quebrado el propio hogar» y «cuando no asoma ni madre a los labios». En la tercera estrofa, se manifiesta que el almuerzo se realizó en una casa «ajena» («A la mesa de un buen amigo he almorzado») y en compañía de personas

de familiaridad ajena («con su padre recién llegado del mundo / con sus canas tías»). La «acostumbrada forma» en que el padre del buen amigo come («bisbiseando por todos sus viudos alvéolos»), debido a que «estánse en su casa», genera una valoración positiva en el sujeto poético: «Así, ¡iqué gracia!». Cierra esta estrofa expresando la dolorosa desazón del almuerzo: «Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar».

En la cuarta estrofa, se expresa el significado de la experiencia del almuerzo. Para el sujeto poético, al comer fuera de casa («El yantar de estas mesas»), se vivencia («prueba») «amor ajeno en vez del amor propio»; y al no estar «atendido» por la «MADRE», cambia el sabor primigenio de la comida: «torna tierra el bocado». La «deglusión» [sic], que ya es «dura», se «hace golpe»; «el dulce» se siente «hiel»; y «el café» se degusta como «aceite funéreo». En la quinta estrofa, el sujeto poético manifiesta el momento en que «ya se ha quebrado el propio hogar», se ausenta la atención de la madre («sírvele materno») y nadie está para compartir el almuerzo («la cocina a oscuras»). Este es el instante en que se vivencia «la miseria del amor».

Antenor Samaniego señala que el poema «XXVIII» muestra cómo, para el poeta, el hogar se convierte en el eje «sobre el que gira su espíritu creador y revolucionario, para dilatarse asombrosamente, como un mundo que se organiza, y halla[r] forma definitiva» (1954, p. 98). En su opinión, la clave de la universalidad de César Vallejo radica justamente «en haber tomado el hogar y la región como substancia de su mensaje» (p. 98). André Coyné, sobre el poema, expresa que «la angustia de la orfandad manifiesta su vínculo con aquello que llamamos la obsesión del hambre» (1989, p. 110), y que la palabra «MADRE» es experimentada como «el nombre del ser sin par a quien acudiría, pero que se le ha vuelto inaccesible» (p. 110). Para Alain Sicard, el poema representa la versión más negativa de la ausencia de la

madre; en sus palabras, Vallejo transmite la imagen simbólica de la unión «con» y «en» la madre; asimismo, plantea que «la comida familiar encierra virtualmente todas las dimensiones que el tema de la orfandad irá cobrando en la poesía de Vallejo: existencial, temporal, religiosa» (2015, p. 20).

## 6.2. Imágenes poéticas del «propio hogar» quebrado

El poema «XXVIII» presenta imágenes sobre la experiencia del almuerzo en una casa ajena. En la primera estrofa, notamos una imagen auditiva del «solitario» almuerzo: «He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, / ni padre». En la segunda estrofa, aparece una imagen auditiva que transmite la impotencia del sujeto poético ante la «quebradura» del propio hogar y la imposibilidad de decir «madre»: «Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir. / [...]. Cómo iba yo a almorzar nonada». En la tercera estrofa, se presenta una imagen auditiva del momento en el que se almuerza al lado del «buen amigo», «su padre» y «sus canas tías». En el momento de comer, las ancianas tías «hablan», los platos de porcelana en tordillo «emiten» un «retinte», la masticación de los mayores se escucha («biseando por todos sus viudos alvéolos») y los cubiertos dan «alegres tiroreros». Como señala el sujeto poético, las personas de la casa ajena pueden vivir esa sonoridad en el almuerzo «porque estánse en su casa» y él la percibe de manera muy agradable: «Así, ¡iqué gracia!». Cierra esta estrofa con una imagen gustativa que revela la desazón de haber almorzado en una casa ajena: «Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar».

En la cuarta estrofa, predomina la imagen gustativa. El almuerzo «en que se prueba / amor ajeno en vez del propio amor» cambia el sabor de la comida: el alimento no dado por la madre se siente amargo («torna tierra el bocado»); la «deglusión» adquiere un sabor doloroso («hace golpe»); lo dulce se vuelve

«hiel»; y el café cambia de textura y resulta muy amargo al paladar. La quinta estrofa nos transmite la imagen visual y el sentido de la casa «fracturada». El sujeto poético nos hace «ver» que la presencia simultánea del «propio hogar» quebrado, la ausencia eterna de la atención de la madre («y el sírvete materno no sale de la / tumba») y la imposibilidad de ser acompañado en el almuerzo («la cocina a oscuras») solo pueden hacerle sentir «la miseria de amor».

### **6.3. Interpretación del poema «XXVIII»: oír y degustar la casa para restituir el ser**

Escuchar y degustar en la casa permiten la restitución del ser, entiéndase la integración de sus atributos humanos «perdidos». Para decirlo de otro modo, oír y degustar el sabor de la casa hacen sentir nuestra pertenencia a ella y recuperan la esencia del ser humano. Nos ha pasado que cuando almorzamos en un lugar nuevo, desconocido o ajeno a nuestro paladar, no percibimos el sabor que le otorga la compañía familiar y la atención maternal, más aún, nos queda la sensación de estar almorzando solos. Del mismo modo, el sujeto poético experimenta esta sensación («He almorzado solo ahora») (v. 1) y lo expresa en la imagen auditiva de la soledad, la cual resulta angustiante porque no se escucha la compañía («ni súplica»), ni la atención («ni sírvete»), ni el ofrecimiento de agua que antaño brindara la madre (v. 2). Almorzar en casa ajena es, en concreto, dejar de escuchar la casa. Este vacío del hogar en el sujeto poético genera una imagen auditiva de la indignación-reclamo («Cómo iba yo a almorzar. / Cómo me iba a servir») (v. 6), originada porque ahora «habráse quebrado el propio hogar» (v. 8) y no existe la posibilidad de la atención maternal, ya que en ese momento «no asoma ni madre a los labios» (v. 9). Haber almorzado en un espacio ajeno hace sentir al sujeto poético que su alimento ha sido una «nonada» (v. 10) y, en consecuencia, ha vivido una experiencia vacía.

Antes que la compañía del «buen amigo», de su padre y de las tías, los sonidos del almuerzo son los ecos caseros que restituyen el ánimo al sujeto poético. Así, el golpe de la gastada porcelana («el tordillo retinte de porcelana»), el susurro de los mayores («bisbiseando por todos sus viudos alvéolos») y las atractivas melodías («alegres tiroriros») de los cubiertos configuran una imagen auditiva muy agradable (vv. 14-16); de ahí la emoción del sujeto poético: «Así, ¡qué gracia!» (v. 17). Esta imagen auditiva del almuerzo es agradable porque lo emiten quienes «están en su casa» (v. 17). En tal sentido, entendemos que existen sonidos propios de una casa durante el almuerzo; por ejemplo, el tintineo de los platos o la sonoridad de la conversación son sonidos familiares que nos permiten decir: «me siento en casa». No obstante, ello no ocurre con el sujeto poético porque está en una casa ajena. Por tal motivo, podemos entender cómo ha procesado esa vivencia del almuerzo: no le ha gustado nada, pues los cuchillos de la mesa le han causado dolor («me han dolido») «en todo el paladar» (vv. 18-19). Resulta significativo advertir un contraste sensorial: una situación cognitivamente valorada como agradable (dulce) es degustada como una sensación dolorosa (triste). Indudablemente, esta tercera estrofa nos hace escuchar una experiencia dulce y triste, es decir, una vivencia «trilce».

La imagen gustativa expresada en la cuarta estrofa confirma que la casa propia posee un gusto original; en contraste, la casa ajena, el espacio del «amor ajeno», trastoca los sabores, los mismos que se degustan cuando «se prueba / amor ajeno en vez del propio amor» (vv. 20-21): «tierra», «golpe», «hiel» y «aceite funéreo», que, en conjunto, engloban la idea de sensaciones acerbadas para el paladar (vv. 24-25). Es decir, almorzar sin la atención de la madre significará una experiencia de triste amargura. Llegado a este instante, el sujeto poético sabe que la casa se oye y también se degusta. Justamente, este almuerzo en casa sin atención

maternal, en otras palabras, «cuando ya se ha quebrado el propio hogar» (v. 26), es una situación que lo invita a reflexionar. Para él, la casa en la que será imposible escuchar el «sírnete materno» (v. 27), y cuyo espacio naturalmente familiar está en silencio e insípido («la cocina a oscuras»), significa la sensación real de «la miseria de amor» (v. 29).

En este poema, logramos captar una intuición vallejiana: la casa donde habitan sonoridades propias y se degustan sabores originales restituye el pasado y el presente de nuestro ser; es decir, nos lleva al encuentro con el propio amor. No obstante, una casa donde escuchar el «sírnete» materno y activar el gusto son experiencias imposibles evitará integrar los sentidos y, en consecuencia, nos hará vivir una miseria de amor, un amor deshumanizado. En resumen, oír y degustar la casa transmiten el amor primigenio de la familia y restituyen al ser, es decir, evocan el amor verdadero de las personas cercanas y «hacen presente» nuestra humanización.

## 7. ANÁLISIS DEL POEMA «LXI»

Esta noche desciendo del caballo,  
ante la puerta de la casa, donde  
me despedí con el cantar del gallo.  
Está cerrada y nadie responde.

El poyo en que mamá alumbró  
al hermano mayor, para que ensille  
lomos que había yo montado en pelo,  
por rúas y por cercas, niño aldeano;  
el poyo en que dejé que se amarille al sol  
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo  
que enmarca la portada?

Dios en la paz foránea,  
estornuda, cual llamando también, el bruto;  
husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,  
relincha,  
orejea a viva oreja.

Ha de velar papá rezando, y quizás  
pensará se me hizo tarde.  
Las hermanas, canturreando sus ilusiones  
sencillas, bullosas,  
en la labor para la fiesta que se acerca,  
y ya no falta casi nada.  
Espero, espero, el corazón  
un huevo en su momento, que se obstruye.

Numerosa familia que dejamos  
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera  
puso en el ara para que volviéramos.

Llamo de nuevo, y nada.  
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal  
relincha, relincha más todavía.

Todos están durmiendo para siempre,  
y tan de lo más bien, que por fin  
mi caballo acaba fatigado por cabecear  
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice  
que está bien, que todo está muy bien (Vallejo, 1991, p. 375).

### **7.1. «Está cerrada y nadie responde»: la casa vacía y la comprensión del ser**

El poema «LXI» contiene siete estrofas de verso libre y transmite la experiencia del sujeto poético «ante la puerta de la casa». En la primera estrofa, el sujeto poético desciende de su caballo,

se ubica en la puerta y recuerda el instante en que partió: «me despedí con el cantar del gallo». De una idea está seguro: la casa está deshabitada («Está cerrada y nadie responde»). En la segunda estrofa, dirige la mirada hacia el «poyo», en el cual su madre le enseñó a su hermano mayor a ensillar a los caballos que montaba y le hacían sentir «niño aldeano». Además, antaño era un lugar donde dejó que su «adolorida infancia» reciba iluminación («se amarille al sol»). La pregunta que cierra esta estrofa revela incompreensión: «¿Y este duelo / que enmarca la portada?». En la tercera estrofa, el sujeto poético muestra los rasgos humanos de su caballo. En la tranquilidad del momento («Dios en la paz foránea»), el animal («el bruto») «estornuda» como si también estuviera preguntando («cual llamando»). La forma en que este busca respuestas nos hace ver sus atributos sensibles, pues «estornuda», «husmea» y golpea el poyo. Producto de esta activación de los sentidos, el equino «duda», expresa su natural mensaje («relincha») y espera atentamente la respuesta («orejea a viva oreja»). Vemos, entonces, que el sujeto poético y el caballo pretenden comunicarse con el interior de la casa.

La cuarta estrofa expresa el instante en que «aparecen» sonidos familiares para el sujeto poético: el rezo del padre y el canto de las hermanas. Sin embargo, pese a que no encuentra respuesta, su esperanza se mantiene («Espero, espero») aunque se sienta frágil: «el corazón / un huevo en su momento, que se obstruye». El contraste de la quinta estrofa revela que la «casa» no le brindará respuesta alguna: antes pudo encontrar una respuesta de alguien de su «Numerosa familia», pero «hoy nadie en vela», peor aún, no pusieron una vela con la esperanza de que él y su caballo vayan a volver. En la sexta estrofa, se conserva la esperanza de comunicarse con el interior de la casa, pero obtiene el silencio como respuesta: «Llamo de nuevo, y nada». Este silencio es muy desesperanzador; por ello, se callan y se

ponen «a sollozar». No obstante, el caballo quiere hacer un último intento de comunicación, por tal motivo, «relincha, relincha más todavía». La séptima estrofa muestra un sujeto poético que comprende su presente y que logra «comunicarse» con su caballo. Sabe, ahora, que «Todos están durmiendo para siempre / y tan de lo más bien» y también se percata de que su caballo, pese a que se ha «fatigado por cabecear» el poyo y que está «entre sueños», posee las condiciones suficientes para expresarle «que está bien, que todo está muy bien».

Para André Coyné, el poema «LXI» nos ubica

en la hora misma del retorno: el poeta llega de noche, después de muchos tumbos, al paso amodorrado de su caballo; realiza actos maquinales y, en la semivigilia, confunde en su mente sus recuerdos con lo que entrevé y entreoye o imagina (1989, p. 106).

Coyné nos señala, además, que al cierre del poema no sabemos si el poeta es consciente o que solo «por decir» manifiesta «que está bien, que todo está muy bien» (1989, p. 107). Marco Martos afirma que, en este poema, Vallejo establece un vínculo afectivo muy estrecho con el caballo y precisa que «el caballo de Vallejo, individualizado, no es símbolo del propio poeta, pero sí su par» (2013, p. 43). En ese sentido, nota que se produce la humanización del caballo y que el poeta, aún en medio del sufrimiento, vive una paz cuyo origen está en el compañerismo del animal (p. 44). Por su parte, Camilo Fernández Cozman reconoce la estructura argumentativa del poema y en cuya peroración (última estrofa) se percibe un diálogo entre el caballo y el locutor personaje (2014, p. 97). Asimismo, precisa que la tesis del locutor es que el hogar se ha desintegrado debido a que los integrantes «han partido» y que, por ello, «el hablante se percibe como un individuo casi solo en el mundo y únicamente acompañado por su caballo humanizado, que lo hace reflexionar

sobre el destino del ser humano que se encuentra sumergido en la más profunda soledad» (p. 98).

## 7.2. Imágenes poéticas «ante la puerta de la casa»

Las imágenes del poema «LXI» revelan la experiencia del sujeto poético al estar frente a la puerta de su casa junto a su caballo. En la primera estrofa, se rememora una imagen auditiva del momento de la partida («donde / me despedí con el cantar del gallo»), que contrasta con la imagen auditiva del silencio presente: «Está cerrada y nadie responde». En la segunda estrofa, la imagen visual del «poyo en que mamá alumbró / al hermano mayor» le recuerda los instantes en que montaba caballos «por rúas y por cercas» como un «niño aldeano». Este dulce recuerdo transita hacia la imagen visual de la dolida soledad infantil («el poyo en que dejé que se amarille al sol / mi adolorida infancia») y concluye en la incertidumbre de su sentimiento presente: «¿Y este duelo / que enmarca la portada?». En la tercera estrofa, reconocemos las imágenes poéticas que nos señalan los indicios sensoriales del perfil humano del caballo. Así, el equino «estornuda» (auditiva), «husmea» (olfativa) y golpea el poyo (táctil) como intentando comunicarse con el interior de la casa. Por un momento, el animal «duda», pero finalmente «concibe» que debe oír la casa, por ello, «relincha, / orejea a viva oreja» (imagen auditiva).

En la cuarta estrofa, percibimos una imagen poética auditiva: el sujeto poético supone escuchar el rezo de su padre («Ha de velar papá rezando») y el canto de las hermanas («Las hermanas, canturreando sus ilusiones»). Esta imagen genera en él un sentimiento de esperanza de hallar respuesta desde el interior de la casa, ello a modo de imagen visual de la espera paciente («Espero, espero»), aunque sabe que, «en su momento», su corazón profundamente es vital y frágil: «un huevo». En la quinta

estrofa, se muestra una clara imagen visual de la ausencia: «Numerosa familia que dejamos / no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera»; mientras que en la sexta estrofa notamos el efecto de esta notoria ausencia a modo de imagen auditiva: «Llamo de nuevo, y nada. / Callamos y nos ponemos a sollozar»; no obstante, esta imagen resuena con mayor intensidad cuando «el animal / relincha, relincha más todavía». En la séptima estrofa, se presenta la imagen auditiva de la respuesta imposible: «Todos están durmiendo para siempre, / y tan de lo más bien»; y concluye con la imagen auditiva de la comprensión: a cada llamado del sujeto poético, el caballo «dice / que está bien, que todo está muy bien».

### **7.3. Interpretación del poema «LXI»: oír el interior de la casa para comprender el ser del otro**

Al regresar a la casa en la que vivimos antaño, observamos que naturalmente ha cambiado. Ante ello, nos colocamos frente a ella a la espera de una primera conexión sensorial: un aroma cercano, una marca en la puerta o un eco familiar. Si llamamos a su interior, es porque esperamos comunicarnos auditivamente con la casa. En otras palabras, oír la casa es el primer paso para comunicarnos con ella y aprehenderla como antes de nuestra ida. Tal saber es vivido por el sujeto poético de este poema, quien al descender del caballo y quedar «ante la puerta de la casa» recupera el sonido propio de su partida cuando se despidió «con el cantar del gallo» (vv. 1-3). Sin embargo, en el presente, los sonidos están ausentes, pues la puerta está cerrada y, desde adentro, «nadie responde» (v. 4). Entonces, al poeta le queda girar su mirada hacia «el poyo en que mamá alumbró / al hermano mayor» (vv. 5-6). Lo visual recupera los buenos momentos infantiles cuando, cual «niño aldeano», iba «por rúas y por cercas» sobre los lomos de los caballos (vv. 7-8); casi

simultáneamente el poyo también trae a su memoria su solitaria y dolorosa infancia (vv. 9-10). Como se aprecia, esta experiencia visualizada nos permite conocer las afectividades tensivas de la infancia, pero, sobre todo, nos aclara el motivo y el sentido de su presente incertidumbre: «¿Y este duelo / que enmarca la portada?» (vv. 10-11). Si el sobreviviente poyo le permite evocar alegría y dolor, el sujeto poético no logra comprender cómo es que ahora la puerta solo está enmarcada de «duelo». Sin embargo, este momento de incompreensión le permitirá ver cómo su acompañante apelará a sus sentidos para comunicarse con la casa. Así, el equino «estornuda» (auditivo), «husmea» (olfativo) y se la pasará «golpeando al empedrado» (táctil) hasta que duda y se percata de que la casa requiere oírse; por ello, «relincha» y «orejea a viva oreja» (vv. 13-16). Por lo tanto, luego de la duda, el animal «intuye» que la casa se oye. Siguiendo el orden de experiencias, estamos en el instante en que el proceder de un animal confirma un saber del hombre. Se está iniciando, indudablemente, la comunicación entre seres diferentes.

Oír la casa significa escuchar los sonidos de las personas que habitan en ella. El rezo paterno («papá rezando») y el espontáneo canto de las hermanas («Las hermanas, canturreando sus ilusiones») (vv. 17-19) resuenan en el sujeto poético como ecos que restituyen la posibilidad de encontrar respuestas del interior de la casa. Humanamente, son sonidos que reintegran y nos hacen ver su esperanza fortalecida («Espero, espero»), aunque en el interior («el corazón») existe vitalidad y fragilidad naturales («un huevo») (vv. 23-24). Posteriormente, el poeta termina por aceptar que la casa está deshabitada y lo expresa en la imagen de la ausencia: «Numerosa familia que dejamos / no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera» (vv. 25-26). Se sabe «ser humano» y, por ello, su vocación comunicativa es constante. De ahí la necesidad de seguir buscando una respuesta, aunque sea

la confirmación de la ausencia de algún interlocutor al interior de la casa: «Llamo de nuevo, y nada» (v. 28). El sujeto poético y el caballo se unen para afrontar afectivamente la incomunicación con el interior de la casa: «Callamos y nos ponemos a sollozar» (v. 29). Pese al lamento, un último e intenso grito del caballo, instintivo y esperanzador, nos hará comprender que no es necesario pedir respuestas, sino que es más trascendente ser sentido y escuchado por un interlocutor: «relincha, relincha más todavía» (v. 30). Sin duda, estamos ante una lección del animal al hombre. El ser humano y el animal, al compartir este saber, inician el camino de una feliz comunicación.

Por lo dicho anteriormente, entendemos que la parte final de la experiencia del sujeto poético supera el estándar de un evento fantástico o extraño. Si bien la comunicación lingüística entre el sujeto poético y el caballo resulta extraña y colinda con lo ficcional, el hecho ejemplifica la realización de una utopía: la comprensión entre los seres diferentes. Es decir, el sujeto poético asume que, por la ausencia de sonidos, «Todos están durmiendo para siempre / y tan de lo más bien» (vv. 31-32), y que por ello resulta infructuoso insistir en la comunicación con «nadie». Para él, es más importante comprender a su cercano compañero. Por tal motivo, primero lo ve y se da cuenta de que el caballo se siente fatigado «por cabecear» y que está «entre sueños» (vv. 33-34). Unilateralmente, ha comprendido el sentir del animal, pero ahora será necesario comprenderse mutuamente con él; por ello, le hace la «venia», simulando consultarle «cómo está», y obtiene una respuesta que, sin necesariamente escuchar articulaciones de palabras del equino, le dice «que está bien, que todo está muy bien» (v. 35). No estamos frente a una conversación ficcional, sino ante un instante de comprensión entre el ser humano y el animal. Aunque la pretensión es utópica, el hecho del poema es real.

Creemos escuchar, ahora, las ideas de César Vallejo con mayor nitidez: oír el interior de la casa será un proceso muy importante para conectar nuestro ser con ella; además, nos aclara que los seres humanos deben buscar que la tonalidad ayude a recepcionar el sentir, auditivamente, nuestro mensaje. Al mostrarnos que el caballo también «entiende» esta idea, en realidad nos está evidenciando la posibilidad de iniciar la comunicación con el otro ser diferente. Ante el silencio del mundo, saber que la casa se oye es saber que cada ser posee un sonido y que, por ello, para la comunicación entre seres diferentes, más importante es captar el sonido ajeno. En síntesis, oír interiormente permite entender que las personas son «sonidos» y que ello concretará la comunicación con el ser del otro; es decir, el sentido auditivo posibilitará la comprensión entre seres diferentes. He ahí la utopía humana expresada y perseguida en *Trilce*.

## 8. CONCLUSIONES

*Trilce* ha motivado la búsqueda de entradas biográficas, lingüísticas, psicoanalíticas y estéticas. Un sector de la crítica literaria ha identificado muy bien que, ante la insuficiencia de la lengua, César Vallejo decidió comunicar el mensaje trícico a través de imágenes. Creemos, sin embargo, que esta identificación de la imagen poética ha sido aprovechada solo en parte, ya que, una vez reconocida en los poemas, se ha procedido a realizar interpretaciones aisladas y someras de versos y estrofas y, en algunos casos, en clara desconexión con las demás imágenes de los poemas. El presente estudio valora tales apreciaciones por destacar la imagen, aspecto trascendental para entender el espíritu vanguardista del poemario, y continúa el camino hacia la comprensión de su poética.

A partir de la concepción fenomenológica de la imagen poética y de la casa, así como del recuerdo de la casa de César Vallejo,

hemos observado y analizado los poemas como experiencias objetivadas del sujeto poético. Este procedimiento ha resultado una vía confiable para entender la poética de *Trilce*, ya que, en primer lugar, la experimentación con el lenguaje requería «capturar» los versos y las estrofas a modo de instantáneas; en segundo lugar, el hermetismo del significado de los poemas exigía la exploración de los sentidos de ese ser, de esa «persona en vivencia» que quiere conectarse con el presente, restituir sus afectos y comprender al ser diferente de él, en otras palabras, de ese ser que se humaniza con la experiencia.

Precisamente, los poemas «XXVII», «XXVIII» y «LXI» de *Trilce* evidencian cómo el sujeto poético, frente a su casa de infancia y apoyado en los recuerdos, busca ser percibido sensorialmente por sus interlocutores y, justamente por ello, decide comunicarse mediante imágenes poéticas. Asimismo, el análisis y la interpretación de estas revelan cómo Cesar Vallejo ha ido comprendiendo las experiencias del ser como instancias de su humanización. Así, en «XXVII», las imágenes visuales y auditivas nos muestran la conexión del ser con el presente, entiéndase la partida de la humanización; en «XXVIII», las imágenes auditivas y gustativas manifiestan la restitución del ser, léase la humanización en proceso; y en «LXI», el predominio de la imagen auditiva nos revela la comprensión del ser diferente, vale decir, la humanización consolidada.

Creemos conveniente reflexionar sobre la relevancia de la casa y la trascendencia de la imagen poética. Por un lado, más que un espacio geoméricamente diseñado, la casa es un lugar construido afectivamente. Sabemos que los valores del hogar de infancia constituyen las columnas de nuestra personalidad y, aun cuando nos alejemos de ella, debemos ser leales a los principios primigenios. En síntesis, no habitamos la casa, sino que este «recuerdo valeroso» siempre habita en nosotros. Por otro

lado, más que una figura retórica ornamental, la imagen poética diluye las barreras de la comunicación lingüística, alcanza los requerimientos de la comunicación literaria y traduce los instantes de la comprensión humana; he ahí su trascendencia: su continua potencialidad para permanentemente inquietar nuestra cognición y evaluar nuestra afectividad.

Hacia 1920, César Vallejo, provisto de los valores de su experiencia en Lima, regresó a Santiago de Chuco sin la posibilidad de ser atendido por su madre, pero con el ánimo latente de sentir la casa y reencontrarse con los afectos primeros. Efectivamente, el hogar ya había sido un motivo poético presentado y descrito en *Los heraldos negros*; sin embargo, en estos años ya transitaba por los caminos de una poética inédita. Concibió, entonces, que la escritura de un poema requiere, además de signos gráficos, la adecuación de sonidos, olores, sabores, observaciones y texturas, en suma, de sensaciones humanas. De hecho, ya lo intuía, pero esta vez comprendió la exigencia de una escritura acorde con la vivencia. Llamó a su interior y se hizo *Trilce*, poemario de sensibilidad nueva escrita en imágenes. Desde 1922, sus versos tocan las puertas de nuestra imaginación con el firme propósito humano de habitar en nosotros por mucho tiempo.

## REFERENCIAS

- Altamirano, N. (1999). *Vallejo: poeta corporal del alma. Una lectura psicoanalítica*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Coyné, A. (1989). *César Vallejo*. Ediciones SEA.
- Fernández, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Editorial Cátedra Vallejo.

- Ferrari, A. (1997). *El universo poético de César Vallejo*. Universidad de San Martín de Porres.
- Ferrater, J. (1995). *Diccionario de filosofía de bolsillo I-Z*. Alianza Editorial.
- Franco, J. (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Editorial Sudamericana.
- Lapesa, R. (1981). *Introducción a los estudios literarios*. Cátedra.
- Martos, M. (2013). *Poéticas de César Vallejo*. Academia Peruana de la Lengua; Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pallares, R. (2016). La «trizura» de César Vallejo. En G. Flores y A. Echevarría (eds.), *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (pp. 65-76). Editorial Cátedra Vallejo.
- Samaniego, A. (1954). *César Vallejo: su poesía*. Editorial Sudamérica.
- Sánchez, D. (2001). *Intensidad y altura en César Vallejo*. Instituto del Libro y la Lectura del Perú.
- Sánchez, D. (2008). *Vallejo: yo que solo he nacido. Testamento del padre*. Instituto del Libro y la Lectura del Perú.
- Sicard, A. (2015). *César Vallejo, el poeta de la carencia*. Cátedra Vallejo.
- Thorne, C. (1994). La búsqueda del ser en la poética de *Trilce*. En J. Cornejo y C. López (eds.), *Actas del Coloquio Internacional Vallejo: su tiempo y su obra. Tomo I* (pp. 173-177). Universidad de Lima.
- Vallejo, C. (1991). *Obras completas. Tomo I: Obra poética* (edición crítica de R. González Vigil). Banco de Crédito del Perú.
- Yurkievich, S. (1971). *Trilce XXVIII*. En Á. Flores (comp.), *Aproximaciones a César Vallejo. Tomo II* (pp. 153-161). Las Américas.
- Yurkievich, S. (1978). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barral Editores.