



# INTI

Revista de Literatura Hispánica  
y Transatlántica

**50** ANIVERSARIO  
1974-2024

DOSSIER: VENEZUELA  
FRAY JUAN ANTONIO NAVARRETE  
NARRATIVA URBANA



Nelson Garrido. *Caracas Sangrante*, 1993

## NORMAS EDITORIALES

*INTI* aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras hispanoamericanas y españolas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico. Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico y teórico representado en los enfoques. *INTI* es una publicación semestral arbitrada ("Peer reviewed publication") que incluye textos en español, inglés, portugués, francés e italiano. Está Indexada en JSTOR, Arts & Sciences XI Archive Collection, Gale & ProQuest, MLA International Bibliography (Modern Language Association, EBSCOhost: Fuente Académica Premier, University of California Latin American Institute, Hispanic American Periodicals Index (Online), IBZ-Internationale Bibliographie der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliteratur, Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes- und Sozialwissenschaftlicher Literatur, PIO- Periodicals Index Online, Dialnet (Universidad de la Rioja, España), y en el *INTI Archivo*, Providence College. Se publica en Providence College bajo los auspicios de la Phillips Memorial Library, Digital Publishing Services y Ediciones *INTI*, Providence, Rhode Island, 02918 U.S.A.

Los números misceláneos se publican dos veces al año (primavera y otoño). Los volúmenes especiales se publican una vez al año. Los trabajos pueden ser enviados como archivo electrónico a: [rcarmo@providence.edu](mailto:rcarmo@providence.edu) o por correo postal a: ***INTI*, Roger B. Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. U.S.A.**

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas con notas incluidas. Deben ser compuestos de acuerdo a las normas del *MLA Style Manual*. No se considerarán trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

No se aceptará material ya publicado y no se devolverán trabajos no solicitados. Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellos firmados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar.

## SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, RI, 02920 USA. E-mail: [rcarmo@providence.edu](mailto:rcarmo@providence.edu).

## SUSCRIPCIÓN ANNUAL

Para USA y otros países: Regular individual: USA \$60.00, otros países: \$80.00.  
Bibliotecas e instituciones: USA \$150.00, otros países: \$180.00

# **INTI**

## **REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA Y TRANSATLÁNTICA**

### **FUNDADOR - EDITOR**

**Roger B. Carmosino**

*Providence College, Providence, Rhode Island USA*

### **EDITOR DE ESTUDIOS TRANSATLÁNTICOS**

**Julio Ortega**

*Brown University, Providence, Rhode Island USA*

### **COMITÉ EDITORIAL**

**Rodrigo Cánovas Emhart**, *Pontificia Universidad Católica de Chile*

**Marcela Crespo Buiturón**, *Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina*

**Elena del Río Parra**, *Georgia State University, Atlanta, Georgia, USA*

**Daniel Escandell Montiel**, *Universidad de Salamanca, España*

**Miguel Gomes**, *University of Connecticut, Storrs, USA*

**Efraín Kristal**, *University of California, Los Ángeles, USA*

**Pedro Lastra**, *Stony Brook University, New York USA*

**Vittoria Martinetto**, *Università di Torino, Italia*

**Juana Martínez Gómez**, *Universidad Complutense de Madrid, España*

**Rafael Olea Franco**, *El Colegio de México*

**María Pizarro Prada**, *Editor, Iberoamericana/Verouert, España*

**Inés Sáenz Negrete**, *Instituto Tecnológico de Monterrey, México*

**Laura Scarano**, *Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina*

**INTI AUSPICIADA POR  
PHILLIPS MEMORIAL LIBRARY**

**Prof. Mark J. Caprio, Director**

*Providence College, Providence, Rhode Island, USA*

**DIGITAL PROJECTS & METADATA SPECIALISTS**

**Megan Lessard, Head of Digital Projects & Metadata  
Stephen Mattos, Digital Projects Specialist**

**Copyright ©2024 INTI ISSN 0732-6750**

# *INTI*

*REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA Y  
TRANSATLÁNTICA*

**DOSSIER: VENEZUELA  
FRAY JUAN ANTONIO NAVARRETE**

**COORDINADO POR  
José Balza**

**NARRATIVA URBANA**

**COORDINADO POR  
Miguel Gomes**  
*University of Connecticut, Storrs*

# ÍNDICE

## DOSSIER: VENEZUELA

### FRAY JUAN ANTONIO NAVARRETE

JOSÉ BALZA: Una imagen: Fray Juan Antonio Navarrete.....	9
FRANCISCO JAVIER PÉREZ: El padre Navarrete o la continua resurrección.....	24
ANTONIO CORREDOR AVELEDO: Apuntes sobre el discurso lexicográfico erudito en Juan Antonio Navarrete.....	30
SABINE KNABENSCHUH: Enciclopedismo venezolano del XVIII: de la cosmología filosófica al encanto de las máquinas.....	43
RENÉ MOLINA GALICIA: Los seis actos del <i>Arca de letras</i> y <i>Teatro Universal</i> .....	62
VINCE DE BENEDITTIS: Fray Juan Antonio Navarrete: música y musurgia.....	67
MARÍA RAMÍREZ DELGADO: Lo místico en Fray Juan Antonio Navarrete.....	82
ANÍBAL ALVARADO: Fray Juan Antonio Navarrete: dimensión geográfica y geológica.....	89
MIGUEL GONZÁLEZ GUERRA: Fray Juan Antonio Navarrete: Apóstol de la medicina venezolana.....	103
FRAY JUAN ANTONIO NAVARRETE: Cuentos, Fragmentos, Aforismos Astronómicos e Imágenes.....	110

### NARRATIVA URBANA

MIGUEL GOMES: Presentación: Ciudad y modernidad en la novela venezolana de entre milenios.....	126
VÍCTOR CARREÑO: Ciudad y exilio en la narrativa de Victoria de Stefano.....	137
JUAN CARLOS CHIRINOS: Las ciudades son los ríos: Urbes, transfiguraciones y selva en la narrativa de José Balza.....	153
MARÍA FERNANDA LANDER: Los fantasmas de la modernidad en <i>Muerte en el Guaire</i> de Raquel Rivas Rojas.....	165
LUIS MORA BALLESTEROS: Ciudad, distopía y estado de control en <i>Averno</i> de Gabriel Jiménez Emán y <i>Nocturama</i> de Ana Teresa Torres.....	179

## ENTREVISTA

ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA: “La historia más que un bello bosque es un bosque sangrante”. Conversación con la escritora Elisa Lerner.....	198
---	-----

## ESTUDIOS

SARA CASTRO KLARÉN: El enigma de Chavín y los límites de una poética andina.....	216
ETHEL BARJA CUYUTUPA: Más allá de las rejas: deshumanización, encierro e imaginación en <i>Trilce</i> de César Vallejo.....	241
LILVIA SOTO: <i>El agua y la sombra</i> o La eternidad fugaz del esplendor: La poesía de Enrique Servín Herrera.....	253
JUAN CARLOS ABRIL: La poesía de María Auxiliadora Álvarez....	275
YANDREY LAY FABREGAT: Investigación literaria: Avanzada de la adaptabilidad y la evolutividad humana.....	287

## CREACIÓN

HELENA ARELLANO MAYZ: Papel & Barro.....	298
--	-----

## CUENTO

JOSÉ BALZA: Un Hombre Mira(n)do. (Ejercicio narrativo).....	303
SILDA CORDOLIANI: Del corazón todavía.....	311
ANTONIO LÓPEZ ORTEGA: Kira Nikanorova.....	320
GABRIELA MAYER: Los pelirrojos.....	331
FERNANDO DÍAZ SAN MIGUEL: Anatomía de un violonchelo [o Análisis forense].....	337

## POESÍA

RAFAEL CADENAS: <i>Poemas de Trinidad</i> (1954).....	344
MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ: Poema con dos versiones inseparables.....	347
ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA: Cinco poemas.....	354
GONZALO RAMÍREZ QUINTERO: <i>Lo que atestigua</i> y otros poemas.....	359

GRACIELA YÁÑEZ VICENTINI: Tocar la fábula, tocar el sol y otros poemas.....	365
SANTIAGO MONTOBBIO: El campo.....	374

### NOTAS

JULIO ORTEGA: Sobre Juan Sánchez Peláez: Selección de poemas..	380
HELENA ARELLANO MAYZ: Dulce y amarga, Caracas, verde y dolorosa.....	397
GERARDO ZAVARCE: Nelson Garrido. Rebelión y revelación: Apuntes para interpretar las imágenes de un vidente.....	406

### RESEÑAS

MARÍA FLORENCIA ANTEQUERA: Raúl Antelo. <i>La vida se complica cuando se hallan escombros a cada paso</i> . Santa Fe: Vera cartonera CONICET / Universidad Nacional del Litoral 2023.....	418
JUAN MANUEL ROMERO: María Auxiliadora Álvarez. <i>La mañana imaginada</i> . Abril, Juan Carlos (Ed.) Valencia, Pre-Textos. 2021.....	423
MARGARITA AGUILAR URBÁN: Lilvia Soto. <i>Lies of an Indispensable Nation- Poems About the American Invasions of Iraq and Afghanistan</i> . U.S.A., Atmosphere Press, 2022.....	426

### COLABORADORES...431

### NOTICIAS

<b>INTI TRANSATLÁNTICO:</b> Mapa global de la lectura. Últimas estadísticas.....	442
---	-----



## MÁS ALLÁ DE LAS REJAS: DESHUMANIZACIÓN, ENCIERRO E IMAGINACIÓN EN *TRILCE* DE CÉSAR VALLEJO

Ethel Barja

Salisbury University

Entre setiembre y octubre de 1922 se publicó el poemario *Trilce* de César Vallejo en los talleres de la cárcel central de Lima también conocida como Panóptico (Coyné 119). Son poemas escritos antes, durante y después de su encarcelamiento en Trujillo que duró 112 días desde fines de 1920 hasta el 26 de febrero de 1921<sup>1</sup>. Este contexto de producción ha guiado muchas lecturas y aún suscita sendas propuestas de interpretación. Aunque se tiene una idea sobre las condiciones de su enunciación, es relevante subrayar un análisis del campo de acción de *Trilce*: ¿dónde actúan sus poemas?, ¿en el ensimismamiento melancólico del amante y del prisionero huérfano?, ¿en la experiencia identificada minuciosamente por el biógrafo acucioso?, ¿en la experiencia del lector que se embelesa con cada verso? ¿el poema actúa solo en el poema? Considero que el poema está en diálogo con estas alternativas; pero, sobre todo, que actúa en la elástica materia de la imaginación en dos niveles: en la que corresponde al trabajo sensorial- imaginativo con el lenguaje y en la que involucra la recepción del poema en una respuesta imaginativa del lector. Tanto en su composición y su lectura, el poema trílce habita la imaginación, sin que este territorio se entienda aquí como imaginario (puramente mental), sino simultáneamente sensorial e imaginativo, pues comprende recreaciones fónicas y semánticas en la página que rebasan el lenguaje normativo y estándar y que conducen la interpretación hacia un más allá del lenguaje conocido.

Mi lectura se aleja de la búsqueda del Vallejo de carne y hueso en sus poemas, que se ocupa de conectar y hacer calzar sus versos con su biografía, como hace André Coyné o quienes identifican poemas precisos con la importancia de Zoila Rosa Cuadra u Otilia Villanueva, personas relacionadas románticamente con el Vallejo biográfico. Más allá de buscar

los correlatos concretos que animan la existencia de *Trilce*, exploro el campo de acción de la poesía vallejiana en lo que corresponde al vínculo de la poesía, la imaginación y el lenguaje en general. Esta perspectiva se aproxima a los procedimientos compositivos que configuran la originalidad de *Trilce* y que redireccionaron el ethos poético de su época.

Mi aproximación se alinea con apreciaciones críticas anteriores que se alejan de una lectura meramente referencial. Por ejemplo, Roberto Paoli ha subrayado que el estatus original y fecundo de la obra de Vallejo se caracterizó por un alejamiento del “fetichismo de los objetos” de los poetas europeos e hispanoamericanos de la época (Sobrevilla 116). En cambio, *Trilce* crea efectos de una aproximación instintiva al lenguaje. En palabras de José Bergamín en el prólogo a la segunda edición del libro: “La poesía de *Trilce* ...[está] retorcida duramente por un sufrimiento animal que se deshace en un grito alegre o dolorido, casi salvaje” (39). El carácter indómito de *Trilce* y su hermetismo expresan la singularidad de sus efectos en el tiempo de su producción y en la tradición experimental que inaugura y se prolonga hasta nuestros días.

Según Gustav Siebenmann el “vanguardismo antimodernista” de Vallejo: fue ruptura, innovación, incluso agresión, pero no dejó imitadores como los otros ismos, ni “consecuencias terminológicas” (36). Con su radicalidad verbal *Trilce* rechaza la reproducción e impide que cualquier acto de “acuñación” lo convierta en modelo a seguir. De hecho niega la lógica de réplica implicada en la lectura que transcribiría un sentido justo para el poema en la interpretación del lector. El legado de *Trilce* es de la ruptura y no se puede imitar pero sí transmitir. Esta contradicción apela a su actitud fundamentalmente vanguardista que, según Octavio Paz, dialoga con una tradición de lo moderno que es “heterogeneidad, pluralidad de pasados, [y] extrañeza radical” (18). Particularmente, la variedad expresiva, el comportamiento anti cronológico y la rareza de *Trilce* se entienden como una subversión de la interpretación que despliega una ilegibilidad premeditada y revestida con la seducción de lo que se muestra entre penumbras. Sostengo que *Trilce* crea un mapa inédito de lenguaje, donde la pulsión poética, que es el impulso que asegura la continuidad de la poesía en la dicción, configura lo que entiendo como “poemas sujetos de la imaginación”, que son entidades con una ecología y movimientos propios que desafían la previsibilidad y cualquier instrumentalización del sentido poético. A continuación, me aproximo a cómo el motivo de la reclusión impregna *Trilce* y hace visible la mecánica de la imaginación en su composición y lectura.

## 1. La fuerza sensorial-imaginativa del poema

Peter Balakian interpreta que el hecho de que Primo Levi, sobreviviente de Auschwitz, intentara recordar una parte del Canto 26 del *Inferno* de Dante durante su prisión forzada fue signo del poder potencial de

la poesía para reivindicar la fuerza de la vida y para materializar la continuidad de la cultura en su ligazón primaria con el lenguaje. A través de un análisis de *Trilce*, las reflexiones de Balakian sobre la reclusión y la poesía, así como los postulados sobre la imaginación artística de Robin George Collingwood, exploro las tensiones entre el contexto carcelario de la producción de *Trilce* y la función de la imaginación en su lenguaje; principalmente, cómo la imaginación en *Trilce* le otorga autonomía y subvierte el pacto de comprensibilidad con el lector.

En su estudio sobre el romanticismo español, Vallejo hace una analogía de la cárcel y el mundo pagano vaciado de gracia, como el infierno de Dante que se hace insoportable luego de la experiencia del amor y la plenitud espiritual invocadas por Beatriz. En palabras de Vallejo: “Porque mientras más se descubre su aliento de cielo en él [el amor], más intensa, y conmovedora es la atracción a la gloria celestial, y es más triste y tormentoso hacer el viaje por la Tierra, atravesar la cárcel mundanal entre una leve sonrisa de esperanzas y un espasmo de sombra e inquietud” (El romanticismo 27). En sus estudios vallejanos, Julio Ortega ha señalado la centralidad de la cárcel como tópico de resonancias dantescas en *Trilce*, porque si lo celeste remite a la armonía, lo infernal implica leer este libro como un encuentro con el absurdo (39). En *Trilce* la escritura y la cárcel comparecen productivamente, se desafían y retroalimentan.

En palabras de José María Eguren, la poesía temprana de Vallejo lucía una “riqueza musical e imaginativa” (Coyné 25). Cabe aclarar que no se trata de una riqueza expresiva de experiencias específicas, porque debe recordarse con Collingwood que cuando se escribe un poema no hay una meta. No se puede saber del poema antes de que esté terminado. Es diferente a saber la forma de una mesa antes de hacerla (Collingwood 28). Es decir, el propósito de *Trilce* no era reportar algo de antemano conocido. Los atributos del lenguaje de este libro son musical e imaginativo porque como arte en sentido riguroso, como diría Collingwood, no es visto, ni oído, sino imaginado (Collingwood 142). La poesía en general tiene el poder de traer no solo el sonido que constituye el tejido audible del poema, sino otros sonidos, imágenes y experiencias táctiles y motoras, e incluso olores que poseemos en la imaginación cuando escuchamos el poema (énfasis mío Collingwood 147). Se produce, entonces, lo que Collingwood llama una *experiencia imaginativa de actividad total* (énfasis mío 148) que convoca sensaciones presentes y ausentes en la materialidad del poema. Además, esta experiencia incluye ir hacia un fin vago para liberar al artista y hacer posible la novedad (Anderson 58)<sup>2</sup>. Entonces, pensar el campo de acción de la poesía en la imaginación no señala la relación entre el poema y el mundo o el poema y la mente, sino la convergencia de la percepción de quien lee, el mundo poemático y el lenguaje renovado que la experiencia imaginativa de actividad total suscita mediante de la provocadora sensorialidad del poema. En consonancia con el planteamiento de Collingwood, propongo que lo imaginativo en

*Trilce* está en su esfuerzo por hacer presencia de lo inédito, en términos lingüísticos, semánticos e interpretativos, en la realización sensorial-imaginativa de su lenguaje.

Cabe subrayar que el término “poemático” sirve aquí para expresar la naturaleza dinámica del espacio que abre el poema para el lector, dado que el poema exhibe su ágil trayectoria en camino a la existencia. *Trilce* presenta una coreografía de mapas morfológicos y semánticos de su presencia para el desconcierto e incomodidad de sus lectores. Se trata de una tensa relación que como ha indicado Michelle Clayton, se expresa en que pareciera que *Trilce* nos habla directamente, pero desde una posición que no compartimos con su enunciador (73). Es patente que *Trilce* busca programáticamente descolocar su espacio de recepción para imponer sus propios caminos, sinuosos y, a veces, sin salida.

Los efectos de los poemas de *Trilce*, también, dialogan con la noción de imaginación poética de Balakian, quien sostiene que esta funciona es como una tenaza, cuya presión forma un tipo único de claridad y conocimiento (Balakian xi). La reclusión como lugar de enunciación real, metafórico y existencial agudiza dicha presión ya que involucra fines de autopreservación. Sobre el intento de Levi de recordar los versos de Dante en Auschwitz, Balakian indica que es muestra de cómo el poema se convierte en una fuerza de la imaginación y del lenguaje que ayuda a sobrevivir al yo maltratado (20). Paralelamente, en la experiencia carcelaria de Vallejo la tenaza de la imaginación también actúa en la memoria en busca de la supervivencia frente al encierro real, pero sobre todo para que lo sobreviva la poesía.

La reclusión en *Trilce* aparece a través del motivo de una tautología que es sugerida por la reiteración del encierro que amenaza la integridad del yo poético: “En la celda, en el sólido también / se acurrucan los rincones” (248). No obstante, el poema denuncia que la redundancia y el estancamiento conforman un estado antinatural para el sujeto: “En la celda, en el gas ilimitado / hasta redondearse en la condensación, / ¿quién tropieza por afuera?” (249). En su soledad, el yo no se resigna e invoca lo que excede a su reclusión:

Qué contenido el de esta casa encantada,  
me da muertes de azogue, obtura  
con plomo mis tomas  
a la seca actualidad (“Trilce XXVII” 211)

Las “muertes de azogue” connotan el ensimismamiento reflexivo al que el prisionero es condenado. Por su parte las “tomas” aluden a lo que en el campo son compuertas de canales de riego, que administran la subsistencia y salud de los cultivos y, por ende, del individuo; pero que ahora están cerradas y obstruyen la memoria de un yo consumido por la monotonía del presente. Sin embargo, en su confinamiento, queda en

presencia de sí mismo hasta que su trabajo sensorial-imaginativo con el lenguaje lo lleva a imaginar un más allá de su aburrimiento:

Zumba el tedio enfrascado  
bajo el momento improducido y caña.

Pasa a una paralela a  
ingrata línea quebrada de felicidad.  
Me extraña cada firmeza, junto a esa agua  
que se aleja, que *ríe acero, caña*.

Hilo retemplado, hilo, hilo binómico  
¿por dónde romperás, nudo de guerra?

Acoraza este ecuador, luna. (“Trilce XXIX” énfasis mío 214)

Se conjuga un sustantivo: “el tedio...caña” y cañar evoca una reacción al encierro, como la de quien va de la pasividad al acto de cortar la dulce caña en el campo y sorbe sus delicias. En la estrofa siguiente la acción de cañar está acompañada por “ríe acero”. El poema se hace fuerte y, lejos de la redundancia, adquiere una posición de “sujeto de la imaginación” que plantea funciones nuevas a las palabras y trabaja en su plausibilidad al ponerlas a prueba en la materialidad sensorial-imaginativa del poema. Entiéndase aquí sujeto en una connotación fenomenológica, por la que el sujeto es siempre un cuerpo. Sigo aquí a Maurice Merleau-Ponty, quien sostiene que la subjetividad no precede al cuerpo, sino que para el ámbito del alma el cuerpo es el lugar que habita: “su espacio natal y la matriz de cualquier otro espacio existente” (40); es decir, el sujeto es iniciado en su relación consigo mismo, con los demás cuerpos y con la naturaleza a través de su cuerpo. De la misma manera el poema adquiere un peso y orientación en la página en función de sus manifestaciones morfológicas, sintácticas y ortográficas que, además, lo ponen el diálogo con los otros poemas del conjunto.

Con un comportamiento activo el poema traza su porvenir con libertad mediante una dicción lúdica y la creación de un contexto en el que la risa produce caña o en el que reír y cañar están en un mismo plano semántico. Después, entre reír y cañar surge la posición defensiva invocada por el acero y, así, se esboza la posibilidad de destruir el tedio. Este poema hace gala de lo que Bergamín identifica en Vallejo como la “fluidez viva de su lirismo [que] hace de su misma corriente natural, de su propio curso fugitivo, la pura transparencia imaginativa de su pensamiento” (38). Con *Trilce* se ingresa a una modalidad de la imaginación que bebe de una descarnada irreverencia que nos sitúa en el corazón mismo del desplazamiento de los vocablos y su transformación en otra cosa, aún informe y llena de misterio. Se trata de una travesía inversa donde leemos para desaprender el lenguaje y entrar en mecanismos descabellados, pero

no imposibles, porque *Trilce* les abre la posibilidad material de existencia sensorial-imaginativa; es decir, sonora, gráfica y novedosa.

En el poema, si se “caña” la risa, ahora se habla del cáñamo, origen del hilo y luego de las hebras que al dividirse producen un ente “binómico”. Este elemento inserta la esperanza: “¿por dónde romperás, nudo de guerra?” (214). El hilo anudado le hace frente al tedio de la reclusión y al peligro del no reconocimiento de uno mismo en la alienación que produce el presidio. El “nudo de guerra” sería el intento por preservar la propia humanidad. Los desplazamientos morfológicos y semánticos de los neologismos permiten observar la autonomía de este poema sujeto de la imaginación. Su acto dinámico de quehacer en curso lo exhibe como soberano de relaciones gramaticales y de significado que dejan al lector con la obligación de una intervención arqueológica en busca de la arquitectura del poema. No obstante, aunque se dejan indicios para la reconstrucción de su devenir sensorial-imaginativo, el lector es condenado a conjeturas. Este gesto profundamente subversivo del acto de la lectura se presenta desde el título: *Trilce*<sup>3</sup>, que hasta hoy suscita diversas interpretaciones y que, como ha sostenido Federico Bravo, despierta “una ilusión lingüística de ser un término ‘posible’ en español” (333). La fascinación que produce *Trilce* es expresión de su carácter imaginativo debido, también, a sus consecuencias empáticas. Como ha señalado Vivienne Little mientras algo es más lejano de mis pensamientos, hábitos y patrones de respuesta, mayor es mi esfuerzo imaginativo por alcanzarlo (30). La empatía sería la consecuencia intersubjetiva que produce *Trilce* al reorientar la mirada del lector hacia un paisaje que le es radicalmente ajeno pero que no puede ignorar.

Según Balakian en el caso de Levi, la importancia de la poesía para él en Auschwitz recae en su lucha contra la irracionalidad Nazi y la forma cómo la poesía conecta al poeta con su vida antes de la catástrofe. La poesía en el campo de concentración reivindica al yo ante la brutalidad deshumanizante y lo vincula con su cultura y un archivo aprendizaje que lo excede (22). Por un lado, la radicalidad de *Trilce* se puede leer como una agresiva respuesta a su contexto, como ha indicado Alberto Escobar:

En *Trilce* ocurre una tercera ruptura (ya no sólo la desautomatización de una retórica literaria [la modernista], ni solo una comprensión del rol de la poesía); la tercera y definitiva consiste en la repulsa del escritor –todavía en el Perú– hace de su realidad y de todas las instituciones que convergen en la valoración de un quehacer artístico que no tiene cabida ni sentido en la sociedad modelada por el régimen de Leguía [entonces presidente de la República] [...] y de] la literatura mimética y su papel superfluo, aunque tolerado a desgana de núcleos cada vez más estrechos de los sectores pequeño-burgueses. (Sobrevilla 37)

Por otro lado, más allá de que la poesía de Vallejo se comprenda

como un modo de protesta frente a la irracionalidad de la injusticia de su encarcelamiento y frente a las condiciones materiales del Perú de su época, *Trilce* le recuerda al lector todo lo que en el lenguaje y la imaginación supera a una experiencia de deshumanización y cárcel. En otras palabras ofrece la posibilidad de ir más allá de la celda, rodearla, morderla, paladearla, y atravesarla con la fuerza sensorial-imaginativa del lenguaje. No solo le permite remitirse a un archivo ya existente de la cultura, como significan los versos de Dante para Levi, sino inaugurar formas de nombrar y desandar el lenguaje establecido con el fin de encontrar un horizonte para su esperanza. Así, la imaginación poética en Vallejo es un canal que orienta la experiencia del encierro por acueductos inopinados y es, también, la potencia que abre las compuertas de la experiencia lingüística y humana.

## 2. Poemas sujetos de la imaginación utópica

La actitud de Vallejo en *Trilce* es plenamente metaliteraria, pues se enfoca en la elaboración misma del sentido, en el antes y el después de la realización de la escritura, de modo que complejiza el acto de poner un poema frente al lector. El poema no es una entidad que se respalda en una tradición poética como antesala. No desmonta el lenguaje modernista in situ como lo hizo en *Los heraldos negros* (1919), sino que ahora gracias a la generación de neologismos y su rebelión sintáctica, el poema recrea el nacimiento de los vocablos al mismo tiempo que se construye como un contexto de su necesidad. En otras palabras, *Trilce* ejerce una autonomía radical donde la prioridad del poema es establecer la urgencia de su existencia. No se trata solamente de un nuevo léxico, sino también de toda una ecología en el espacio sensorial-imaginativo del poema, cuyo distintivo es una singular temporalidad interior: “El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera” (“Trilce VI” 187). Se observa un comportamiento anti cronológico o pluralmente temporalizado que es paralelo a la aparición de nuevas formas del lenguaje: “¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama lo mismo que padece / nombre nombre nombrE (“Trilce II” 182). La reiteración cuasi ritual del “nombre” ocasiona perplejidad respecto a un “lo mismo” que no es “lo mismo” y que se conjuga mediante la cadencia y la expresividad gráfica. La repetición eriza y (h)eriza, pues implanta incomodidad cuando pone la ache en nuestro ojo hasta que la visión y la corrección normativa del lenguaje se dejan llevar hacia una mañana que “esotro día” (189), como se lee en Trilce VIII. Un mañana que, en su rebelión ortográfica, no termina, es infinita, donde el yo ve su reflejo insondable, donde alcanza su plenitud hasta ver el inicio de su fin en espiral:

Pero mañana sin mañana...  
 margen de espejo habrá  
 donde traspasaré mi propio frente  
 hasta perder el eco  
 y quedar con el frente hacia la espalda (189)

Presenciar el mañana-infinito donde el yo comienza, finaliza y reinicia su aparecer permite observar unos grandes deseos de saciarse de vida. Se insiste en esta idea en otro verso: "Vusco volvvver..." ("Trilce IX" 190). Aquí la rebelión contra la ortografía imprime una cualidad cinética al verso que materializa el aspecto sensorial de la imaginación en la página. Se trata del campo poemático en que se expresa la agresividad del movimiento de la dicción y que semánticamente se traduce en una mañana que hierde con su claridad: "Esto lacera de tempranía" ("Trilce XIV" 195). Asimismo, en Trilce VIII la proyección optimista del yo poético que le permitiría traspasar su "propio frente" es atemperada por el desenlace absurdo de "quedar con el frente hacia la espalda" (189), de tal forma que se neutraliza una aproximación meramente optimista respecto a la orientación hacia el futuro. Si bien la esperanza se abre al porvenir resguardada por la capacidad para lo nuevo y se expresa con convicción: "Tengo fe en ser fuerte" ("Trilce XVI" 197), también se nombra la precariedad existencial, material y lingüística que está en su punto de partida. Por ejemplo, en Trilce XIV, el medio adverso es evocado mediante un acercamiento a la migración: "Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles" ("Trilce XIV" 195). Aunque el desplazamiento voluntario puede ser en sí mismo una afirmación de esperanza, también confronta al yo poético con una realidad insuficiente y mezquina que lo entrega a la orfandad del tránsito, que evoca al mismo tiempo la suerte del individuo migrante y recluso, y también la situación del lenguaje poético que se subleva al lenguaje normativo y padece la soledad que le imprime su hermetismo.

Aún con este matiz que subraya la lucidez con la que *Trilce* reconoce los constreñimientos de su trashumancia poética, el libro ofrece formas de imaginar la esperanza y un más allá de las limitaciones: "Y tú, sueño, dame tu implacable, / tu tiempo de deshora" (197). *Trilce* encuentra su fortaleza en el carácter anti cronológico que imprime a sus poemas. La tenacidad sensorial-imaginativa configura una temporalidad emotiva que se sobrepone a los impedimentos contextuales: "...tu memoria viene/ sin probar ni agua, de lo puro triste" ("Trilce XLVI" 234). El poema trae una duración emocional que moviliza el verso más allá de su precariedad, donde los recuerdos son fieles y regresan a pesar de todo. Por ejemplo: "La tarde cocinera te suplica / y te llora en su delantal que aún sórdido/ nos empieza a querer de oírnos tanto" ("Trilce XLVI" 234). En estos versos la sordera y la sordidez de la necesidad deben ceder ante el dinámico campo poemático. La insistencia de la dicción



poética instaure la escucha, es capaz de conmover en el plano de las emociones y de poner en movimiento el ánimo hacia la empatía.

Mediante el comportamiento multitemporal y la duración emotiva de los poemas, *Trilce* diseña un lugar para su utopía. Por ejemplo exhorta a imaginar una nostalgia de plenitud como el impulso hacia un futuro pleno. Sobre la poesía del romanticismo español, Vallejo indica que la imaginación genera una nostalgia de utopía “de añoranza por lo que se contempla en sueños y falta en la realidad, una poesía cuyo rasgo sincrético es el tema del pasado y el eterno problema del futuro” (*El romanticismo* 19). La utopía en *Trilce* depende de una particular concepción anti cronológica del tiempo que se vierte en la experiencia de actividad total de la imaginación, que como se señalé anteriormente, indica la evocación simultánea de sensaciones (auditivas, táctiles y motoras) en la imaginación y en la materialidad del lenguaje a propósito el poema.

En la sala de arriba nos repartías  
de mañana, de tarde, de dual estiba,  
aquellas ricas hostias de tiempo, para  
que ahora nos sobrasen (“Trilce XXIII” 204)

En estos versos operan la memoria y, particularmente, la nostalgia utópica, cuya orientación es hacia el futuro, pero que se nutre de un pasado de realización. Se sigue la estructura anacrónica de la utopía que Ernst Bloch teorizó como una orientación retrospectiva que busca señales que confirmen la presencia previa de la utopía para, así, garantizar su posible reaparición futura<sup>4</sup>. En la falta, el poema reparte la memoria sensorial-imaginativa de una plenitud anterior para atesorarla como reducto de esperanza. Las hostias de tiempo retornan y amortiguan la escasez presente o al menos elevan el reclamo ante la expropiación de una abundancia heredada, que por morar en la imaginación o en la memoria no es menos verdadera. Así, la imaginación utópica en *Trilce* abre un espacio afirmativo que protege un tiempo por venir que no existe si no es por el deliberado esfuerzo de la propia poesía.

Cuando Collingwood expone sobre la naturaleza imaginativa del arte recuerda que: “El arte no es indiferente a la verdad; es esencialmente la búsqueda de la verdad. Pero la verdad que persigue no es una verdad de relación, es una verdad de hecho individual. La verdad que descubre el arte son esas individualidades únicas y autónomas... de la cual nada ha sido abstraído aún por el trabajo del intelecto” (mi traducción 288). En *Trilce* esta búsqueda es más propiamente, como señala Ortega, una “aventura de conocimiento”, pues “reclama los extremos, las tensiones, [y] el riesgo” (40). Los peligros en *Trilce* consisten en que la verdad se da en relación con una noción particular de la realidad, que “debe ser fundada otra vez desde el prisma interior que la persona poética figura”

(38). Leemos en *Trilce*: “Ha triunfado otro ay. La verdad está allí” (“Trilce LXXIII” 267) y se reitera “Ha triunfado otro ay y contra nadie” (“Trilce LXXIII” 267). El yo poético reconoce que la lucha consigo mismo es su verdad. En su soledad la poesía le permite desfigurarse y encontrarse en un lenguaje naciente a pesar del riesgo implicado en tales términos de la refundación de sí mismo. Así descubre su inalienable autonomía: la de ser hablante y poseedor de una ciencia propia: “Oh exósmosis de agua químicamente pura” (“Trilce LXXIII” 267). También, declara con estos versos su soberanía poética:

Tengo pues derecho  
a estar verde y contento y peligroso, y a ser  
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;  
a meter la pata y la risa (“Trilce LXXIII” 267)

La búsqueda de la verdad, sin embargo, difiere de la naturaleza del quehacer de otras áreas de conocimiento, como la ontología o las ciencias exactas. La imaginación en *Trilce* hace uso del desparpajo y del humor de forma operativa, por eso no se debe pasar por alto su apertura a “meter la pata y la risa”. Como ha señalado Saúl Yurkievich, el humor “preserva la movilidad expresiva, la versatilidad formal y la mixtura referencial...recurre a menudo a la disparatada disparidad, al inventario de lo heterogéneo...Cualquier cosa puede acaecer sobre la escena del poema” (23). El carácter socarrón e imprevisible del lenguaje vallejiiano es una provocación y una afirmación de su autonomía y de la elasticidad y tangibilidad de su naturaleza sensorial-imaginativa. El uso del humor, consustancial a una sintaxis y una semántica propias, es además signo de su pulsión poética: “Hemos a peso bruto caminado, y, de un solo / desafío, / blanqueó nuestra pureza de animales” (“Trilce LXVIII” 261). *Trilce* desafía las represiones ortográficas y del decoro del decir para invocar posibilidades del habla que la audiencia desconoce pero que está obligada a admitir. De esta manera fuerza su entrada en la realidad, deseoso de imponer su dimensión utópica basada en la memoria y la capacidad de hacerle frente al porvenir con herramientas que producen falta de certezas, como si le diera al futuro de su propia medicina. La incertidumbre que el lenguaje sensorial-imaginativo de *Trilce* produce demuestra la capacidad humana para improvisar y resistir frente a las inseguridades del futuro:

Quién hubiera pensado en tal domingo,  
cuando, a rastras seis codos lamen  
de esta manera, hueras yemas lunesentes.

Habríamos sacado contra él, de bajo  
de las dos alas del Amor,  
lustrales plumas terceras, puñales.

nuevos pasajes de papel de oriente.  
 Para hoy que probamos si aún vivimos,  
 casi un frente no más. (228)

Las “plumas terceras”, como la expresión de un elemento impar inesperado son “puñales” y esa connotación evoca una preparación para lo nuevo. El paso del dos al tres, que se afila, hace eco de la productividad de las maniobras imprevisibles del lenguaje poético. De modo que el poema se convierte en un campo de entrenamiento para la imaginación, que es en *Trilce* signo determinante de afirmación vital.

En suma, las privaciones de la cárcel paradójicamente permiten pensar la fecundidad en ausencia. *Trilce* invoca posibilidades prodigiosas que se sobreponen a la nada en la materia sensorial-imaginativa de su poesía. Va del nadir al zenit y viceversa. Sin adormecerse por la mera ilusión, recalca la tensión entre desgracia, esperanza y potencialidad. Si terminamos hablando trílrico es porque tanto nos empapa su lluvia hasta sacar “lengua a las más mudas equis” (LXXVI 270), porque al trilcear se espolea el deseo de “destapar la toma de un crepúsculo, / para que de día surja / toda el agua que pasa de noche” (“Trilce LII” 242). La esperanza de *Trilce* no es ingenua, sino atenta como cuando se incita a la dentolabial V y su culata hacia la b de bueno y hacia la suspicacia de baldío (“Trilce LII” 242).

## NOTAS

1 Habiendo regresado a Santiago para ver a su familia en compañía de Juan Espejo, Vallejo en pleno camino de vuelta Lima, decide volver a Santiago y participar de las fiestas patronales en honor a Santiago apóstol en su pueblo. Allí tiene lugar un motín e incendio en perjuicio de los bienes de la familia “pardista”, Santamaría, quienes tras de una contienda política debían ceder el poder a los “leguístas” a los cuales apoyaba la familia Vallejo. En medio del incidente se responsabiliza, entre otros doce, a Vallejo por lo sucedido (Coyné 111-114).

2 Esta noción dialoga con la concepción de Collingwood de una dimensión corporizada del lenguaje, que es entendido como una expresión corporal de las emociones que acompaña todos los actos de la imaginación (Grant 242).

3 Según André Coyné el título haría referencia al costo, treinta soles peruanos (tres libras). Por otro lado, Juan Espejo Asturrizaga sostuvo que devenía de una reacción a un incremento de precio del libro dado el cambio de opinión de Vallejo de quitar su seudónimo, César Perú, de las primeras páginas ya impresas del libro y que significaría un incremento de tres libras en el costo del libro. Por su parte, Georgette Vallejo aseguró que Vallejo le contó que su elección se debió a su sonoridad. Juan Larrea, por su parte, sostuvo que se trataba de una mezcla de “tri-ple” y “dul-ce”; mientras que en función de la importancia numérica en el libro, Roberto Paoli ha insistido en la importancia de la noción de dialéctica que animaría la palabra (Bravo 334-336).

4 Por ejemplo, Bloch considera que *El Quijote*, al materializar el deseo del caballero andante, sustentó la esperanza en el retorno de una época ennoblecida: "El caballero es llevado, una y otra vez, al pasado, a la creencia de que en su propia época, tan distinta, tenían todavía calidez acciones caballerescas" (vol. 3, 129).

### OBRAS CITADAS

Anderson, Douglas R. "Artistic Control in Collingwood's Theory of Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, no. 1, 1990, pp. 53-59.

Bergamín, José. "Prólogo a la segunda edición de 'Trilce'" *Litoral*, no. 76/78, 1978, pp. 37-41.

Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Traducido por Vicente F. González. Madrid: Trotta, 2004. 3 vols.

Bravo, Federico. "La Palabra Trilce: Origen, Descripción e Hipótesis de Lectura." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 48, no. 2, 2000, pp. 333-58.

Grant, John. "On Reading Collingwood's Principles of Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, no. 2, 1987, pp. 239-48.

Little, Vivienne. "What Is Historical Imagination?" *Teaching History*, no. 36, 1983, pp. 27-32.

Michelle, Clayton. *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2011.

Collingwood, R.G. *The Principles of Art*. Oxford UP, 1938.

Coyné, André. *César Vallejo*. Ediciones Nueva Visión, 1968.

Sobrevilla, David. "La Crítica Vallejiana: El Aporte de Paoli." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, no. 18, 1983, pp. 115-27.

Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Paidós, 1986.

Ortega, Julio. *La teoría poética de César Vallejo*. Del sol editores, 1986.

Vallejo, César. *El romanticismo en la poesía castellana*. Juan Mejía Baca, 1954. *Poemas completos*. Universidad César Vallejo, 2011.

Yurkievich, Saúl. "César Vallejo: la vigencia del rechazo." *Inti: Revista de Literatura Hispánica y Transatlántica*, no. 36, 1992, pp. 23-28.