

**Más allá (o más acá) de *Trilce* (1922):  
recepción de la literatura de vanguardia en el Perú**

**Roxana de la Jara  
Florida International University  
USA**

En el Perú de los años 1920, cuando el excelso poeta modernista José Santos Chocano (Lima, 1875 – Santiago de Chile, 1934) lisonjeaba al gobierno dictatorial de Augusto B. Leguía, la corriente literaria modernista gozaba de la aprobación y del aval del oficialismo. Leguía y sus ayayeros retribuían al panegirista con reconocimientos públicos y con protección incondicional, hasta el punto de absolverlo judicialmente de asesinar en 1925 de un disparo a quemarropa al escritor Edwin Elmore, un opositor del régimen. Chirstian Elguera Olórtegui señala que

en Perú los discursos de la vanguardia significaron un escándalo para las [...] críticas acostumbradas [...] a una estética pomposa, rimbombante [se refiere a la de Chocano] que promovió incomprensión y desdén de obras como *Simbólicas* (1911) [lírica simbolista] de José María Eguren, *Trilce* [poesía vanguardista] de Cesar Vallejo (1922), y *La casa de cartón* (1929) [narrativa y poesía vanguardista] de Martín Adán. (“*El autómata*: la mirada surrealista, la crítica humanista”)

En esa época, también resonaba el narrador y poeta Abraham Valdelomar (Ica, Perú, 1888 – Ayacucho, Perú, 1919), célebre por su libro de cuentos y relatos *El caballero Carmelo* (1918), que incluye el cuento homólogo, escrito en prosa arcaica, y por su soneto “El hermano ausente en la cena de Pascua” (*Las voces múltiples*, 1916). Si Luis Monguió clasifica a Valdelomar como un “modernista terminal” probablemente por la estética del referido cuento, Estuardo Núñez no vacila en considerarlo un “vanguardista inicial” quizás por el aludido soneto (139).

Si comparamos “El hermano ausente en la cena de Pascua” de Valdelomar con el poema XXVIII (decididamente vanguardista) de César Vallejo

(Santiago de Chuco, Perú, 1892 - París, 1938), en el que el sujeto lírico evoca a la madre muerta después de haber almorzado solo, notaremos abismales diferencias.<sup>1</sup> Por ejemplo, la estructura del primer poema es clásica (un soneto), y el lenguaje es diáfano y fluido, en tanto que las estrofas del segundo poema son asimétricas, hay un verso dislocado, la palabra “madre” aparece en letra de molde, y, sobre todo, el lenguaje es críptico y accidentado. Las dos piezas literarias tienen en común el uso de imágenes (mucho más en el caso de Vallejo), lo cual es una de las características distintivas de la lírica vanguardista.

“El hermano ausente en la cena de Pascua” ( <i>Las voces múltiples</i> , 1916) de Abraham Valdelomar	Poema XXVII ( <i>Trilce</i> , 1922) de César Vallejo
La misma mesa antigua y holgada, de nogal, y sobre ella la misma blancura del mantel y los cuadros de caza de anónimo pincel y la oscura alacena, todo, todo está igual...  Hay un sitio vacío en la mesa hacia el cual mi madre tiende a veces su mirada de	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

<sup>1</sup> “El Perú no se reconoció en aquel extrañísimo libro [Trilce] y su autor fue anatematizado [...] Vallejo huyó del Perú, arrancándose de un seno materno fuera del cual su vida era un absurdo existencial [...] España —que ya ocupaba el lugar central de su corazón— se convirtió en el seno materno perdido y hallado, y en el hogar perdido y recuperado, España fue para Vallejo la madre España y la madre Patria; siempre lo fue, pero la toma de conciencia refleja [...] que fue incrementándose a partir del momento en que él mismo sintió visceralmente el vacío de su total orfandad: la física, por la muerte de su madre —el 8 de agosto de 1918, en Santiago de Chuco—, y la psicológica, por el desgarramiento que el rechazo del Perú produjo en su vida y que forzó su exilio definitivo” (Martínez García 11).

miel,  
y se musita el nombre del ausente;  
pero él  
hoy no vendrá a sentarse en la mesa  
pascual.

La misma criada pone, sin dejarse  
sentir,  
la succulenta vianda y el plácido  
manjar,  
pero no hay la alegría y el afán de reír

que animaran antaño la cena familiar,  
y mi madre, que acaso algo quiere  
decir,  
ve el lugar del ausente y se pone a  
llorar...

iba a servir  
de tales platos distantes esas cosas,  
cuando habrása 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, ¡qué  
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 brocado 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.
--	--

En el presente ensayo comento, de manera sucinta, sobre las piezas vanguardistas *Simplismo: poemas inventados* (1925) de Alberto Hidalgo; *Hollywood* (1931), *Difícil trabajo* (1935) y *Descubrimiento del alba* (1937) de Xavier Abril de Vivero; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat, *Las ínsulas extrañas* (1933) de Emilio Adolfo Westphalen y, finalmente, hago una reflexión más detallada sobre *Trilce* (1922), de César Vallejo, el poemario vanguardista más emblemático de la literatura peruana.

Después de Vicente Huidobro (Santiago de Chile, 1893 – Valparaíso, 1948), Alberto Hidalgo (Arequipa, 1897 – Buenos Aires, 1967) fue el segundo poeta vanguardista hispanoamericano y el primero en el Perú. Lo propusieron para el Premio Nobel de Literatura en 1957 y en 1967. Luis Monguió critica con sarcasmo que, para Hidalgo,

donde hay metáfora hay verso: la poesía es la metáfora y esta es toda la poesía. Toda la poesía anterior que no sigue esta regla es música, música en verso, pero no poesía [...] Cree Hidalgo que con ello se ha alcanzado la absoluta originalidad, sobre todo al tratar de hacer la metáfora lo más personal posible, el idioma lo más personal posible (no quisiera escribir en español sino en Hidalgo. (66)

En 1925, Hidalgo publicó en Buenos Aires un poemario titulado, precisamente, *Simplismo: poemas inventados*. “Huidobro había inventado antes del 20 y en Europa su creacionismo; Borges llevó de España a Argentina el ultraísmo en 1921;

Maples Arce lanzó en México el estridentismo, e Hidalgo en Perú el simplismo a mediados de la década del veinte. No fue coincidencia que Borges, Huidobro e Hidalgo publicaran una antología, *Índice de la nueva poesía americana*, en 1926” (Prieto 409-10, en O’Hara 99).

En la estética del “simplismo”, influenciada por el ultraísmo (se remueve del poema todo lo accesorio) y por el futurismo (gusto por las máquinas y por la velocidad), generalmente cada verso es una metáfora que puede subsistir de manera independiente y, sin embargo, todo el poema, cuya comprensión debe ser accesible, puede ser una gran metáfora sobre un tema subjetivo y personal. Esto se aprecia, por ejemplo, en “Telegrafía simplista” (*Simplismo: Poemas inventados*, 1925):

La lluvia pone paraguas  
sobre las cabezas de los ciudadanos.  
Las miradas se resbalan al suelo,  
ignorantes del equilibrio.  
Los hilos de las conversaciones se humedecen  
y quedan en las aceras sus ovillos mojados.  
El telégrafo sin hilo es inútil.  
La lluvia es un aparato Morse  
sobre los vidrios de las ventanas:  
tac, tactac, tac, tac.  
El cielo y yo cambiamos noticias  
por intermedio de los alambres de agua.

Una interpretación audaz de este poema: el yo lírico reconoce que el ser humano necesita protegerse de las inclemencias del clima (“La lluvia pone paraguas / sobre las cabezas de los ciudadanos”), pero al hacerlo se olvida de que el mundo natural es más importante que los inventos (“Las miradas se resbalan al suelo / ignorantes del equilibrio). Lejos de aproximar a los seres humanos, los inventos nos distancian (“Los hilos de las conversaciones se humedecen”). Los inventos (la modernidad) no son buenos si incomunican al hombre (“El telégrafo sin hilo es inútil”) y esto nos lo

recuerda constantemente la propia naturaleza (“La lluvia es un aparato Morse / sobre los vidrios de las ventanas / tac, tactac, tac, tac.”). El yo poético se da cuenta del problema y, al hacerlo, recupera la armonía con el mundo natural (“El cielo y yo cambiamos noticias / por intermedio de los alambres de agua”).

En otro orden de ideas, José Carlos Mariátegui (Moquegua, Perú, 1894 – Lima, 1930) —apodado “el Amauta” tanto por el nombre de la revista que fundó y dirigió como por la admiración que muchos intelectuales sentían hacia su persona y obra—es uno de los pensadores más influyentes de Hispanoamérica. Amauta significa en voz quechua maestro, sabio o filósofo. En el capítulo “El proceso de la literatura” de sus *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928), Mariátegui le dedica un apartado a Alberto Hidalgo, cuya expresión lírica califica de “límpida, bruñida, certera, desnuda” (219), y en cuya temática percibe “un gusto viril por la mecánica, el maquinismo, el rascacielos, la velocidad” (ibíd. 219).

Mariátegui también fue el fundador del Partido Socialista Peruano y, debido a sus ideas marxistas, simpatizaba con el surgimiento de un “arte nuevo” (Ortega y Gasset) en la medida en que éste no estaba destinado al consumo burgués, como, en su opinión, a diferencia de la de Ortega y Gasset, ocurría con el romanticismo: “El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués” (Mariátegui, “Arte, revolución y decadencia” 412).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “El romanticismo—entendido como [un] movimiento literario y artístico, anexo a la revolución burguesa—se resuelve, conceptual y sentimentalmente, en individualismo. El simbolismo, el decadentismo, no han sido sino estaciones románticas. Y lo han sido también las escuelas modernistas en los artistas que no han sabido escapar al subjetivismo excesivo de la mayor parte de sus proposiciones” (Mariátegui, *7 ensayos* 220).

Curiosamente, al Amauta no le incomodaba la idea de que el arte nuevo fuese elitista, “dirigido a una minoría especialmente dotada”, capaz de apreciarlo y comprenderlo (Ortega y Gasset 47).<sup>3</sup> Para Mariátegui era inadmisibles un nuevo arte que no trajera sino una nueva técnica: "La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de [sic] conquistas formales" (“Arte, revolución y decadencia” 411).

Antonio Cornejo Polar (Arequipa, 1936 – Lima, 1997) interpreta que, para el Amauta, los artistas de vanguardia “habían percibido las contradicciones del orden burgués y lo ponían en debate, aún a costa de quedarse con el alma vacía” (*Escribir en el aire* 161). Mariátegui era escéptico de las ventajas que otros percibían en la supuesta deshumanización del arte nuevo, entendiendo este término como el alejamiento máximo del mundo natural, aunque permitiendo reconocer lo representado (Ortega y Gasset 60). Si, para José Ortega y Gasset, “construir algo que no sea copia de lo ‘natural; y que, sin embargo, posea alguna substantividad, implica el don más sublime, para Mariátegui, por el contrario, “[e]l arte se nutre siempre, conscientemente

---

<sup>3</sup> El elitismo, en oposición a la masificación burguesa, es una de las características del arte nuevo que había identificado José Ortega y Gasset (1833-1955) en su famoso ensayo *La deshumanización del arte* (1925): “[E]l arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público autocráticamente un curioso efecto sociológico [...] [D]ivide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden [...] El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada” (47).

“No discutamos ahora si es posible este arte puro. Tal vez no lo sea [...] Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que solo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico. He aquí por qué el artista nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un arte artístico” (Ibíd. 52-3).

o no—esto es lo de menos—, del absoluto de su época” (“Arte, revolución y decadencia” 412). Por esta razón, el Amauta piensa que “[e]l artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto” (ibíd. 412). Más adelante, refiriéndose al ensayo *La deshumanización del arte* (1925), en el que Ortega y Gasset sostiene que “el nuevo estilo [...] consiste en eliminar los ingredientes ‘humanos, demasiado humanos’, y retener sólo la materia puramente artística” (79), Mariátegui acusa al filósofo español de ser “responsable, en el mundo hispano, de una parte de este equívoco sobre el arte nuevo” (“Arte, revolución y decadencia” 412).

Pese a sus reparos acerca de algunos aspectos del movimiento vanguardista, la revista *Amauta*—fundada por José Carlos Mariátegui en Lima en 1926—acogió y promovió a connotados escritores de la *Avant Garde* nacional—tales como Gamaliel Churata (Puno, Perú, 1897 – Lima, 1969), Alejandro Peralta (Puno, 1899 – Lima, 1973), Magda Portal (Lima, 1900 – Lima, 1989), Carlos Oquendo de Amat (Puno, 1905 – Guadarrama, España, 1936), Xavier Abril de Vivero (Lima, 1905 - Montevideo, Uruguay, 1990), Martín Adán (Lima, 1908 – Lima, 1985), Serafín Delmar (Huancayo, Perú 1901 – Santiago de Chile, 1980) y Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1911 – Lima, 2001), entre muchos otros, así como a intelectuales y artistas a nivel internacional, como es el caso de Filippo Tommaso Marinetti (Alejandría, Egipto, 1876 – Como, Italia, 1944), André Breton (Tinchebray, Francia, 1896 - París, 1966), Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864 -Salamanca, 1936), Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986), Nicolás Guillén (Camagüey, 1902 - La Habana, 1989) y Alejo Carpentier (Lausana, Suiza, 1904 – París, 1980), entre otros (Pöppel *et al* 75).<sup>4</sup> Cabe mencionar que *Flechas*, fundada en 1924 por Magda Portal y Serafín Delmar, fue la

---

<sup>4</sup> José Carlos Mariátegui dirigió la revista *Amauta* desde septiembre de 1926 hasta abril de 1930, cuando falleció, con una interrupción entre junio y noviembre de 1927, en que no se publicó. Ricardo Martínez de la Torre dirigió la revista desde mayo hasta septiembre de 1930 (Pöppel *et al* 75).



primera revista de vanguardia en el Perú. Mas hubo otras: *La Aldea* (Arequipa, 1927), dirigida por Manuel Gallegos Sanz; y *ABCdario* (Lima, 1929-1930), dirigida por José Varallanos, en la cual colaboraba, por ejemplo, Westphalen (ibíd. 75). El propio Westphalen fundó y dirigió la revista *Las Moradas* (1947-1949), cuya filiación estética era diversa. Sin embargo, fue *Colónida*, la revista fundada por Abraham Valdelormar (1916) que, aunque tuvo una corta vida de apenas 4 números, la que rompió con las actitudes elitistas y con los moldes literarios copiados de España. Tuvo colaboradores variopintos y algunos de ellos unieron esfuerzos para publicar *Las voces múltiple* (1916), una antología poética que reflejaba el espíritu del movimiento Colónida. En opinión de Mariátegui, los “colónidos” “[c]umplieron una función renovadora. Sacudieron la literatura nacional. La denunciaron como una vulgar rapsodia de la más mediocre literatura española. Le propusieron nuevos y mejores modelos, nuevas y mejores rutas. Atacaron a sus fetiches, a sus iconos. Iniciaron lo que algunos escritores calificarían como ‘una revisión de nuestros valores literarios’.” (7 ensayos 203).

En una carta fechada 6 de mayo de 1927 que Mariátegui le escribe a Xavier Abril de Vivero, el poeta que introdujo el surrealismo en el Perú, le manifiesta su repudio a la autosuficiencia del arte: “Rechazo la idea del arte puro, que se nutre de sí mismo, que conoce únicamente su realidad, que tiene su propio y original destino [se refiere al modernismo]. Este es un rito de las épocas clásicas o de remansamiento; no de las épocas románticas [se refiere al romanticismo social] o de revolución”. Como buen marxista, Mariátegui también rechaza el planteamiento de que el arte es independiente de la política, como postulaban Huidobro y muchos otros puristas:

Esta aserción es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía y religión [...] [L]a política [...] es la trama misma de la Historia. En las épocas clásicas, o de plenitud de un orden, la política puede ser solo administración y parlamento: en las épocas

románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer Plano de la Vida. (“Arte, revolución y decadencia” 413).

Oquendo de Amat pensaba, igualmente, que “[L]a política está también llena de poesía” (en Ayala 204). Por otro lado, Octavio Paz, por ejemplo, elogiaba el purismo de la poesía de Westphalen: “Emilio Adolfo Westphalen es uno de los poetas más puramente poetas entre los que escriben en español. Su poesía no está contaminada de ideología ni de moral ni de teología. Poesía de poeta y no de profesor ni de predicador ni de inquisidor. Poesía que no juzga, sino que se asombra y nos asombra” (Kistral).

Xavier Abril de Vivero también era marxista, como Mariátegui, y esto se refleja en su quehacer lírico: “La poesía de Abril es una poesía sabia, en vigilia, así como la de Martín Adán es insomne y sonámbula. Tiene, además, como la de Hidalgo, a menudo, *intención social* [énfasis mío]. Pugnan en él un esteta y un marxista” (Sánchez, *La literatura peruana* 1524-6). Luego de recibir la influencia de Bretón, de Tristan Tzara (Bacău, Rumanía, 1896 - París, 1963), de Paul Eluard (Saint-Denis, 1895 – Charenton-le-Pont, 1952) y de Louis Aragon (París, 1897 – París, 1982) durante su estadía en Europa (1926-1936), Abril de Vivero retornó al Perú y formó parte de la llamada Generación del 30, conformada por él y por los vanguardistas Martín Adán (Lima, 1908 – Lima, 1995), César Moro (Lima, 1903 – Lima, 1956), Carlos Oquendo de Amat y Emilio Adolfo Westphalen.

Precisamente, en la década de 1930, Abril de Vivero publicó *Hollywood. Relatos contemporáneos* (Madrid, 1931) y los poemarios *Difícil trabajo* (Madrid, 1935) y *Descubrimiento del alba* (Lima, 1937). La segunda obra, prologada por Westphalen, corresponde a la fase más surrealista del autor. Incluye poemas en prosa, imágenes oníricas y textos resultantes de la escritura automática: “La poesía de Xavier Abril es un dirigirse hacia el mundo del sueño, y sus temas han sido tomados de la suprarrealidad

que la fusiona en un acto de sensación simbólica” (Toro Montalvo, *Historia de la Literatura Peruana*). Esto lo observamos, por ejemplo, en los siguientes versos de su poema titulado “Estética”:

(Realidad, incierta realidad o sueño.  
Mujer siempre dormida en el poema.  
Gacela despierta en suave paisaje de nube.  
ausente de césped y horizonte  
POESÍA ES A CONDICIÓN DE OLVIDO).

La tercera obra— *Descubrimiento del alba*—era una de las joyas literarias que James Joyce (Dublín, 1882 - Zúrich, 1941) atesoraba en su biblioteca depurada, probablemente porque el escritor irlandés concordaba con Cornejo Polar en su apreciación de que la poesía de Abril de Vivero es “deslumbrante, libérrima en el seguimiento de sus sueños y visiones transreales, y al mismo tiempo rigurosa en su sabia modelación del ritmo general del poema. De aquí que pudiera [...] renovar el sistema estrófico y versificatorio de los clásicos españoles” (*Historia de la literatura del Perú republicano*), tal como como lo logra, por ejemplo, en su poema “Patética”:

Caída del éxtasis,  
en el atardecer, entre pasiones e incendio,  
música de silencio.  
Tu frente se eleva como el fuego.  
Se oyen los ríos, la corriente de la libertad y del paisaje.  
La hoja independiente, la gota de agua,  
iguales a un cosmos o poema.  
Estás allí donde la sangre canta,  
en lo desnudo del aire, en la vena del alba.

Algunos críticos hallan similitudes entre la “novela poemática” *Hollywood* (1931) de Abril de Vivero y *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán,<sup>5</sup> una

---

<sup>5</sup> Martín Adán es el seudónimo de Ramón Rafael de la Fuente Benavides. En el colofón de *La casa de cartón*, Mariátegui comenta que “su nombre [refiriéndose al *nom de plume* de de la Fuente], según él,

miscelánea de treintena relatos apenas conexos—nótese que la vanguardia también afectó la prosa—<sup>6</sup> que incluye, además, sus “Poemas underwood”, un poema que “celebra la liberación que ella [la modernidad] trae consigo en distintos campos de la experiencia humana [...aunque...] también la describe con mucha desconfianza porque intuye su lado más oscuro y problemático” (Vich 470). Javier Ágreda comenta que, en el libro de Martín Adán, “[l]os elementos vanguardistas (metáforas extrañas, sinestias, rupturas con la tradición literaria) se unen con otros (adjetivación múltiple, ritmo de la prosa, gusto por las palabras exóticas) provenientes más bien del modernismo o [de] la narrativa hispana. Adán recoge estas influencias, aparentemente contradictorias, para crear a partir de ellas una obra personal, original y valiosa” (*La República*).

La modernidad y la vanguardia coinciden temporal y temáticamente en las primeras décadas del siglo XX. Chrystian Zegarra observa que “[l]a gran expansión de ciudades como Buenos Aires, México y Lima llevó a una progresiva mecanización de la vida y la presión del trabajo creó una particular visión de las cosas. El espacio de la ciudad empezó a absorber a sus habitantes dentro de su esquema de alienación” (78). Como bien señala Mirko Lauer, “[e]l lenguaje del telegrama, del trasatlántico, de la motocicleta o del radar apareció como una salida para superar la matriz andina y la hispánica que atenazaban la conciencia cultural” (Lauer 79). Sin embargo, a Westphalen el ritmo acelerado y vertiginoso de la vida moderna le causaba angustia existencial, como podemos notarlo en su poema “Andando el tiempo” (*Las ínsulas extrañas*, 1933):

---

reconcilia el Génesis con la teoría darwiniana”. Sucede que, en la Lima de aquella época, los monitos de organilleros que “leían” la suerte solían llamarse Martín. El poeta confirma el significado de su seudónimo en una entrevista con Delia Sánchez en 1984  
<<http://biblioteca.pucp.edu.pe/martin-adan/bio/ma5.pdf>>.

<sup>6</sup> Por ejemplo, Enrique López Albújar manifestaba que el estilo de su novela *Matalaché* (1928) era “retaguardista”, precisamente para distanciarla de estilo de las vanguardias. José Vasconcelos celebra que López Albújar haya clasificado su obra de esa manera, porque entiende que lo hizo “como para burlarse y con justicia de todas esas ‘vanguardias’ que no teniendo mensaje propio se engañan a sí mismas con el estilo enrevesado” (Carta de Vasconcelos a López del 18 de julio de 1933).

Andando el tiempo  
Los pies crecen y maduran  
Andando el tiempo  
Los hombres se miran en los espejos  
Y no se ven  
[...]  
Corriendo el tiempo  
Zapatos de atleta  
Cojeando el tiempo  
Con errar de cada instante y no regresar  
Alzando el dedo  
Señalando  
Apresurado  
Es el tiempo y no tiene tiempo  
[...]  
El pañuelo nuevo y pronto  
Para el adiós  
Adiós y no ha llegado  
[...]  
Los zapatos  
Osamentas de pescado  
[...]  
Aunque cojee y se hiera y se lamente  
[...]  
Éste es su destino  
Llegar el tiempo  
[...]  
El pie a lo ignorado  
[...]  
Vértigo  
Te temía sin noche y sin día  
Aunque no regreses  
[...]

“La secuencia andar/correr/cojear/errar/no regresar sintetiza la totalidad de la experiencia humana percibida a través del prisma temporal” (Zegarra 83).

De otro lado, tanto Abril de Vivero como Adán se muestran escépticos de que la modernidad y el alejamiento del mundo natural sean la clave de una vida más

feliz. Mientras que, en “La rosa eterna” de Abril de Vivero, la flor desconoce el motivo de su aflicción por sentirse vacía al alejarse de su tallo, en “Poemas underwood” de Adán la voz lírica confiesa que no añora la vida rural, que su instinto primitivo es capaz de convivir con la modernidad, aunque ello implique cierta deshumanización (“Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi / nada hombre”); no obstante, desconfía de los productos manufacturados que suponen industrialización, comercio y consumo (“Me gustan los colores del cielo porque es / seguro que no son / tintes alemanes). Estas dos perspectivas pueden apreciarse mediante la comparación de los siguientes poemas:

“La rosa eterna” de Xavier Abril de Vivero	“Poemas underwood” de Martín Adán
<p>En la mañana vacía vestida de su alborada; en la tarde fenecía cual la rosa de la nada.</p> <p>Estaba abierta de día, de noche estaba cerrada; cantaba como gemía, sentía cuanto lloraba,</p> <p>La flor del mundo ignorada, que sólo el alma adivina, de su tallo se alejaba a ser la rosa divina.</p>	<p>Nací en una ciudad, y no sé ver el campo. Me he ahorrado el pecado de desear que fuera mío. En cambio deseo el cielo. Casi soy un hombre virtuoso, casi un místico. Me gustan los colores del cielo porque es seguro que no son tintes alemanes. Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada hombre.</p>

Víctor Vich señala acertadamente que “Martín Adán se salió del encasillado debate tradición/modernidad, pues se dio cuenta de que ninguna de las dos opciones zanjaba o suturaba los problemas centrales de la vida [...] Para los “Poemas underwood”, la modernidad miente y la tradición miente también” (479). Por otro lado, Magda Portal reniega abiertamente de la vida citadina en su poema “Imagen” (*Una esperanza i el mar*, 1927):

[. . .] las ciudades donde  
el hambre de los hOMBReS  
se ha trepado por los rascacielos  
i se enreda a los radiogramas  
del espacio  
para llorar su esclavitud  
Ciudades congestionadas de epilepsia  
donde nos damos con la  
muerte. (13-21)

Erin S. Finzer observa que, en algunos poemas de Portal, “*earth and urbanity* [énfasis mío] are associated with material and spiritual poverty, imprisonment, and inequality” (324).

Retomando a Abril de Vivero, algunos críticos vinculan su libro *Hollywood* con el poemario *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat (publicado por Editorial Minerva de propiedad de los hermanos José Carlos y Julio Mariátegui) por las descripciones cinematográficas que contiene. Puede ser. Es pertinente comentar que *5 metros de poemas* en un libro conformado por una sola página de 5 metros de largo que, plegada en forma de acordeón, contiene a lo ancho—emulando los cuadros de una cinta cinematográfica—18 poemas, todos conformados por versos sin rima, sin métrica y sin estrofas, escritos con tipografía diversa y dispuestos a capricho. “Abra el libro como quien pela una fruta”, nos advierte al autor al inicio del producto que ofrece, el cual constituye en sí mismo un objeto estético.

En *Poesie d'aujourd'hui: un nouvel état d'intelligence* [Poesía de hoy: un nuevo estado de inteligencia] (1921), el cineasta y teórico de cine polaco-francés Jean Epstein (Varsovia, 1897 – París, 1953), tras analizar el poema “El emigrante de Landor Road” (*Alcoholes*, 1913) de Guillaume Apollinaire (Roma, 1880 – París 1918), predijo “Within five years we will write cinematographic poems: 150 meters of film with a string of 100 images that minds will follow” (en Keller y Paul 275). Curiosamente, *5 metros de poemas* incluye una página en la que aparece—en diagonal, de arriba abajo y de izquierda a derecha—la palabra “intermedio”, y—en sentido opuesto y en tipografía diminuta—“10 minutos”, aludiendo a los largometrajes antiguos que le concedían un receso al espectador en la sala de cine.

Agustina Ibañez nos recuerda que “*5 metros de poemas* no es un mero conjunto de textos poéticos, sino la sumatoria, el montaje de diversos fragmentos compuestos por hojas en blanco, intermedios, palabras y anuncios publicitarios que se extienden y despliegan de manera lineal en una cinta de casi cinco metros de papel. Su estructura elástica, su organización en cuadros encadenados y sus dimensiones nos ubican ante una tira fotográfica transformando la cinta de papel en celuloide” (52).

Por su característica de ser un texto impreso sobre un papel acordeonado [sic] y desplegable, el poemario de Oquendo de Amat me recuerda a *La Prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France* [La prosa del Transiberiano y la pequeña Juana de Francia] (1913), un objeto de arte vanguardista de 2 metros largo y 36 centímetros de ancho, conformado por un poema de Blaise Cendrars (seudónimo de Frédéric-Louis Sauser) (La Chaux-de-Fonds, Suiza, 1887 - París, 1961) y por una pintura abstracta de Sonia Delaunay-Terk (Hradyzk, Ucrania, 1885 - París, 1979). “La pintura y el poema—dispuestos de manera simétrica, en paralelo y en sentido vertical—están ubicados a la izquierda y a la derecha del papel, respectivamente. No obstante, el



elemento textual también tiene un componente visual debido a que se emplearon doce tipos topográficos distintos” (Otero Luque 9).

Asimismo, Otero Luque advierte la influencia de *La Prose en 5 metros de poemas*, aunque el concepto de simultaneidad de lectura-percepción visual que reclamaban los autores de las vanguardias no era novedoso (ibíd. 30). “Beltrán Peña sostiene que la poesía concreta ‘se remonta hacia miles de años’ y proporciona muchos ejemplos, entre los que destaca el conocido Huevo de Simias de Rodas (hacia 300 a.C.) (22-24). A la completísima lista de Beltrán Peña, sólo añadiría como paradigmas indiscutibles de simultaneidad visual-verbal la tablilla de Kish (Babilonia, Irak), en atención a su antigüedad (3500 a.C.); y las jarchas, por constituir los ejemplos más remotos conocidos de poesía en lengua romance” (Ibíd. 18).

Sin duda, *Trilce* (1922) de César Vallejo es el poemario vanguardista más emblemático de la literatura peruana. Sin necesidad de audaces recursos plásticos— como en el caso de *5 metros de poemas*—, Vallejo logra transmitirnos sus terribles sentimientos de desamparo y orfandad—“He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, / ni padre [...] / pregunte para su tardanza [...]” (XXVIII) —, así como una sobrecogedora visión del mundo en el que “Dios está ausente o, si aparece, es incapaz de proteger a las personas de las desgracias y la soledad” (Chang y Rodríguez 361): “Y se apolilla mi paciencia,/ y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá el domingo bocón y mudo del sepulcro; / cuándo vendrá a cargar este sábado / de harapos, esta horrible sutura / del placer que nos engendra sin querer, y el placer que nos DestieRRa!” (LX). Keith McDuffie afirma que “[l]a mayoría de los críticos están de acuerdo en cuanto a los motivos principales de *Trilce*: la orfandad; la pérdida de la inocencia; la búsqueda de la unidad en un mundo fragmentado y hostil; el amor materno, familiar y erótico; y la experiencia existencial de la vida como un continuo morir o como cárcel” (204). Debido al lenguaje críptico y al

frecuente uso de una sintaxis dislocada, muchos de los 77 poemas que conforman *Trilce* suelen ser interpretados de manera alegórica. Por ejemplo, “el poema XXXVIII del ‘cristal que aguarda ser sorbido’ es, para Neale-Silva, una referencia a la confianza vallejana en la ideología comunista [...], mientras que, para Mariano Iberico, LIII es una alegoría de la vida y la muerte a través de la imagen de un reloj” (López 13). Juzguen ustedes mismos:

Poema XXXVIII	Poema LIII
<p>Este cristal aguarda ser sorbido en bruto por boca venidera sin dientes. No desdentada. Este cristal es pan no venido todavía.</p> <p>Hiere cuando lo fuerzan y ya no tiene cariños animales. Mas si se le apasiona, se melaría y tomaría la horma de los sustantivos que se adjetivan de brindarse.</p> <p>Quienes lo ven allí triste individuo inoloro, lo enviarían por amor, por pasado y a lo más por futuro: si él no dase por ninguno de sus costados; si él espera ser sorbido de golpe y en cuanto transparencia, por boca ve nidera que ya no tendrá dientes.</p> <p>Este cristal ha pasado de animal, y márchase ahora a formar las izquierdas,</p>	<p>Quién clama las once no son doce! Como si las hubiesen pujado, se afrontan de dos en dos las once veces.</p> <p>Cabezazo brutal. Asoman las coronas a oír, pero sin traspasar los eternos trescientos sesenta grados, asoman y exploran en balde, dónde ambas manos ocultan el otro puente que les nace entre veras y litúrgicas bromas.</p> <p>Vuelve la frontera a probar las dos piedras que no alcanzan a ocupar una misma posada a un mismo tiempo. La frontera, la ambulante batuta, que sigue inmutable, igual, sólo más ella a cada esguince en alto.</p> <p>Veis lo que es sin poder ser negado, veis lo que tenemos que aguantar, mal que nos pese. ¡Cuánto se aceita en codos</p>

los nuevos Menos.  
Déjenlo solo no más.

que llegan hasta la boca!

*Trilce* pasó casi inadvertido cuando fue publicado, salvo por el entusiasta prólogo de Antenor Orrego y a un comentario de Luis Alberto Sánchez. En el prólogo a la primera edición, Orrego ensalza la originalidad de la lírica vallejana:

Es así como César Vallejo, por una genial y tal vez, hasta ahora, inconsciente intuición de lo que son en esencia las técnicas y los estilos, despoja su expresión poética de todo asomo de retórica, por lo menos, de lo que hasta aquí se ha entendido por retórica, para llegar a la sencillez prístina, a la pueril y edénica simplicidad del verbo. Las palabras en su boca no están agobiadas por tradición literaria, están preñadas de emoción, están preñadas de desnudo temblor. Sus palabras no han sido dichas. Acaban de nacer. El poeta rompe a hablar porque acaba de descubrir el verbo. Está ante la primera mañana de la Creación y apenas ha tenido tiempo de relacionar su lenguaje con el lenguaje de los hombres. Por eso es su decir tan personal; y como prescinde de los hombres para expresar al Hombre, su arte es ecuménico, es universal.

Sánchez, desconcertado, comenta lo siguiente: “Y he aquí, ahora, a un poeta brujo. A un poeta con cuyo libro lucho en vano, pues cada línea me desorienta más, cada página aumenta mi asombro. ¿Por qué ha escrito *Trilce*, Vallejo?” (*Revista Mundial*, No. 129, 3 de noviembre de 1922). Un poco después de que el poemario saliera de la imprenta, Vallejo le escribe a Orrego en los siguientes términos:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el

ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva! (Mariátegui, 7 *ensayos* 228-9)

Ciertamente, “*Trilce* fue una isla incógnita y [después] repudiada” (Sánchez, “César Vallejo”, epílogo de *Poemas humanos*, 1939). Peor aún, “fue una bomba en el campamento de las letras peruanas” (Martínez García, “La recepción” 17). Por ejemplo, en *Historia general de la literatura española hispanoamericana* (1950), Emiliano Diez-Echarry y José María Roca Franquesa tildan la poesía vanguardista de Vallejo de “descoyuntada, incoherente, ininteligible y... absurda” (en Brown 267), de un conglomerado de “[f]rases sin contenido, imágenes desquiciadas, agrupaciones de sílabas y letras” (ibíd. 267). Por esa incompreensión, Vallejo le comenta a Orrego en tono confesional:

Las palabras magníficas de tu prólogo han sido las únicas palabras comprensivas penetrantes y generosas que han acuñado a *Trilce*. Con ellas basta y sobra por su calidad. Los vagidos y ansias vitales de la criatura en el trance de su alumbramiento han rebotado en la costra vegetal, en la piel de reseca yesca de la sensibilidad literaria de Lima. No han comprendido nada. Para los más, no se trata sino del desvarío de una esquizofrenia poética o de un dislate literario que solo busca la estridencia callejera. (Vallejo, *Correspondencia completa* 46)

La segunda edición de *Trilce* (1930) es prologada por el escritor español José Bergamín (Madrid, 1895 – Fuenterrabía, 1983):

Por este descoyuntado lenguaje, por esta armazón esquelética se transmite, como por una apretada red de cables acerados, una corriente imaginativa, una vibración, un estremecimiento de máxima tensión poética: por ella se descarga a chispazos luminosos y ardientes el profundo sentido y sentimiento de una razón puramente humana. De esto debe estar advertido el lector de TRILCE, de que la poesía vuelve a la infancia espiritual del pensamiento, traspasando fronteras conceptuales.

Asimismo, esta edición incluye la salutación en verso “Valle Vallejo” de Gerardo Diego (Santander, Cantabria, 1896 – Madrid, 1987):

<p>Albert Samain diría Vallejo dice Gerardo Diego enmudecido dirá mañana y por una sola vez Piedra de estupor y madera dulce de establo querido amigo hermano en la persecución gemela de los sombrosos desprendidos por la velocidad de los astros Piedra de estupor y madera noble de establo constituyen tu temeraria materia prima anterior a los decretos del péndulo y a la creación secular de las golondrinas Naciste en un cementerio de palabras una noche en que los esqueletos de todos los verbos intransitivos proclamaban la huelga del te quiero para siempre siempre siempre una noche en que la luna lloraba y reía y lloraba y volvía a reír y a llorar jugándose a sí misma a cara o cruz Y salió cara y tú viviste entre nosotros Desde aquella noche muchas palabras apenas nacidas fallecieron</p>	<p>Y otras nunca jamás oídas se alumbraron sobre la tierra, así como Madre Mira Moribundo Melquisedec Milagro y todas las terminadas en un rabo inocente Vallejo tú vives rodeado de pájaros a gatas en un mundo que está muerto requetemuerto y podrido Vives tú con tus palabras muertas y vivas Y gracias a que tú vives nosotros desahuciados acertamos a levantar los párpados para ver el mundo tu mundo con la mula y el hombre guillermo secundario y la tiernísima niña y los cuchillos que duelen en el paladar Porque el mundo existe y tú existes y nosotros probablemente terminaremos por existir si tú te empeñas y cantas y voceas en tu valiente valle Vallejo</p>
---	---

repentinamente tales como Caricia Quizás Categoría Cuñado Cataclismo	
--	--

En opinión de Julio Ortega, “*Trilce* es el libro más radical de la poesía escrita en lengua castellana” (9). Por esta razón, habiendo transcurrido medio siglo desde la edición príncipe del poemario, haciendo un esfuerzo de hermenéutica Jorge Basadre se vio en la necesidad de explicar que

debajo de todo ello [del aparente caos de la poesía de Vallejo en *Trilce*] balbucea una vital emoción humana, se arremolinan recuerdos e imágenes subconscientes, aparecen las huellas de estupendos fracasos, refléjanse experiencias de pobreza, prisión y soledad en una vida que no tiene sentido, donde priman el dolor y la angustia que sumen a los hombres en triste orfandad, un mundo hostil cuyo alquiler todos quieren cobrar, unidos al dulce recuerdo de la infancia y del hogar arrebatados por el tiempo y a una solidaridad esencial con los que sufren y con los que son oprimidos. Muchos poemas son autobiográficos; pero estos motivos son una causal para descender a las entrañas más profundas del ser. (3517)

Debido a esta maraña, “*Trilce* es, en efecto, el hueso más duro de roer para los lectores de Vallejo y, también, para sus críticos y escoliastas. No es para menos, dado el tortuoso y reconcentrado hermetismo del poemario” (Martínez García, “Vallejo, *Trilce* Vallejo” 139).

A pesar de que Vallejo es un poeta universalmente conocido y reconocido en la actualidad, en general en el Perú la vanguardia no caló tan hondo ni tan fuertemente como en otros países hispanoamericanos, como México, Chile y Argentina:

[E]n Vallejo o Adán la vanguardia es un momento, en el mejor de los casos una faceta efímera; Oquendo de Amat no duró mucho más allá de su experiencia vanguardista; Alberto Hidalgo se dedicó a experimentar por su cuenta: mantuvo la concepción vanguardista del proceso creativo, pero descartó la retórica para

volver a una versión política radical del modernismo que lo vio nacer; Xavier Abril se deslizó con elegancia hacia lo hispánico (y en eso es semejante a Adán); Peralta y Churata perfilaron el componente indigenista de su vanguardismo [este maridaje amerita un estudio separado]; Magda Portal se desplazó hacia la poesía política, compañera de su militancia. Es significativo que muchos de los poetas restantes, que aparecieron en las revistas de la vanguardia, prácticamente no volvieron a escribir luego de 1931 (Lauer 78).

Jugando con las palabras de Luis Alberto Sánchez, cabría preguntarnos por qué Vallejo no escribió más poemarios como *Trilce*?

© Roxana de la Jara

*Obras Citadas*

- Adán, Martín. *La casa de cartón*. Impresiones y Encuadernaciones Perú, 1928.
- Abril de Vivero, Xavier. *Descubrimiento del alba*. Front, 1937.
- . *Difícil trabajo*. Plutarco, 1935.
- . *Hollywood: relatos contemporáneos*. Ulises, 1931.
- Ágreda, Javier. "La casa de cartón reeditada". *La República*, 1° de julio de 2005.
- Ayala, José Luis. *Carlos Oquendo de Amat: cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*, Editorial Horizonte, 1998.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú*, octava edición, tomo 14, pág. 3517. Santiago de Chile, s/f
- Baeza Pérez, Francisco. Selección. *José Carlos Mariátegui: Obras: Tomo I*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- Bergamín, José. "Prólogo a la segunda edición de Trilce", *Litoral*, no. 76/78, 1978, pp. 37-41.
- Chang, Rodríguez, Raquel y Malva E. Filer. *Voces de Hispanoamérica: Antología Literaria*, Heinle & Heinle, 1996.
- Cornejo Polar, Antonio. "Historia de la literatura del Perú republicano", *Historia del Perú, Tomo VIII. Perú Republicano*. Editorial Mejía Baca, 1980.
- Diez-Echarry Emiliano y José María Roca Franquesa. *Historia general de la literatura española hispanoamericana*, 1590.
- Elguera Olórtegui, Christian Alexander. "El autómatas: la mirada surrealista, la crítica humanista", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 43, noviembre 2009. Red. <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/automat.html>>
- Epstein, Jean. "Poésie d'aujourd'hui: un nouvel état d'intelligence", en Keller, Sarah y Jason N. Paul. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, 271-6.



Hidalgo, Alberto. *Simplismo: Poemas inventados*. El Inca, 1925.

Ibañez, Agustina. "Boletín Titikaka: Carlos Oquendo de Amat a 3800 metros de Altura". *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 9, no. 17, Ene. 2018, pp. 45-58.

Lauer, Mirko. "La Poesía vanguardista en el Perú". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 8, no. 15, 1982, pp. 77-86.

López, Alberto. "Tierra, amor y dolor en *Trilce*: una aproximación afectiva". *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 3, no. 6, julio 2012, pp. 7-22.

López Albújar, Enrique. *Matalaché*. 1928. Juan Mejía Baca & L.P. Villanueva Editores, 1950.

Mariátegui, José Carlos. *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Biblioteca Amauta, 1995.

---. "Arte, revolución y decadencia", en Baeza Pérez, Francisco. Selección. *José Carlos Mariátegui: Obras: Tomo 2*. La Habana: Casa de las Américas, 1982. 411-14

---. Carta Xavier Abril de Vivero del 6 de mayo de 1927. *Mariátegui Total, Empresa Editora Amauta*, 1994, pp. 1853-54

Martínez García, Francisco. "La recepción de Vallejo en España". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 502, abril 1992, pp. 7-20.

---. "Vallejo, *Trilce* Vallejo... Notas a una caudalosa edición". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 502, abril 1992, pp. 139-41.

McDuffie, Keith. "*Trilce* 1 y la función de la palabra en la poética de César Vallejo". *Revista Iberoamericana*, vol. 36, no. 71, 1970, 191-204.

Monguió, Luis: *La poesía postmodernista peruana*. México, F.C.E., 1954.

Núñez, Estuardo. "Valdelomar y los orígenes de la vanguardia". *Hispanamérica*, vol.20, no. 60, 1991, pp. 133-140.

O'Hara, Edgar. "Alberto Hidalgo, hijo del arrebató." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, no. 26, 1987, pp. 97-113.

Oquendo de Amat, Carlos. *5 metros de poemas*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2007.

Ortega y Gasset, José. "La deshumanización del arte y otros ensayos de estética". Alianza Editorial, 1991.

Otero Luque, Frank. "La prosa del Transiberiano y la pequeña Juana de Francia (1931): ¿simultaneidad y poesía?" *Palabra en Libertad: Revista Peruana de Literatura*, vol. 18, no. 145, 2016, pp. 9-33.

Pöppel, Hubert, Miguel Gomes, y Amalia Salazar-Pöppel. *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela: Bibliografía y Antología Crítica*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Prieto, Adolfo: "Conflictos de generaciones". En: *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXL-UNESCO, 1972, pp. 409-10.

Sánchez, Luis Alberto: "César Vallejo", epílogo de *Poemas humanos* (París, Les Editions des Presses Modernes au Palais Royal, 1939.)  
---. Reseña de *Trilce*. *Revista Mundial*, no. 129, 3 de noviembre de 1922.

Toro Montalvo, César. *Historia de la Literatura Peruana. Tomo X. Siglo XX. Poesía-Teatro (1900-1995)*. A.F.A. Editores, 1996.

Vallejo, César. *Trilce*. Introducción de Julio Ortega, Cátedra, 2003.

Vich, Víctor. "Los "Poemas Underwood" de Martín Adán." *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*, vol. 41, no. 2, Julio 2017, pp. 469-480.

Westphalen, Emilio Adolfo. *Las ínsulas extrañas*. Enrique Bustamante y Ballivián, 1933.

Zegarra, Chrystian. "Las Ínsulas Extrañas De Emilio Adolfo Westphalen: Distancia Crítica Frente a La Velocidad en La Modernidad Literaria." *Mester*, vol. 34, 2005, pp. 78-97.