

Excavando la modernidad en *Trilce* de César Vallejo y *The Waste Land* de T. S. Eliot

Excavating Modernity in César Vallejo's Trilce and T. S. Eliot's The Waste Land

STEPHEN M. HART

School of European Languages, Culture and Society
305 Foster Court
University College London
Gower St. London, WC1E 6BT. Reino Unido
stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

RECIBIDO: 26 DE ABRIL DE 2022
ACEPTADO: 17 DE AGOSTO DE 2022

Resumen: Extraña coincidencia, tanto *Trilce* como *The Waste Land* se publicaron en octubre de 1922, *annus mirabilis* del «Modernism» anglosajón, y en este ensayo me propongo «excavar» la proyección de esta modernidad en la obra de T. S. Eliot y César Vallejo. Empleo cinco ejemplos de la excavación en la época moderna –la de la tierra, del cuerpo, del cerebro, del átomo y (con la ayuda de Heidegger y Foucault) del lenguaje– para luego pasar a una investigación de la búsqueda en la obra de estos dos poetas de una nueva dimensión de la realidad dentro del lenguaje poético. El significado del poema en la Obra de la Vanguardia ahora nace dentro de la grieta que existe entre las palabras. Finalmente concluyo con la discusión de la hipótesis de que tanto Vallejo como Eliot, con su construcción respectiva de «montones» de «imágenes rotas», crearon en 1922 una nueva mitología de la modernidad.

Palabras clave: Modernidad. Modernismo. Lenguaje poético. Excavación. César Vallejo. T. S. Eliot. *Trilce*. *The Waste Land*. Martin Heidegger. Michel Foucault.

Abstract: By a strange coincidence, *Trilce* and *The Waste Land* were both published in October 1922, the *annus mirabilis* of Modernism, and in this essay I intend to «excavate» how modernity was projected in the work of T. S. Eliot and César Vallejo. I draw upon five exemplars of excavation in the modern era – of the earth, of the human body and brain, of the atom, and (via Heidegger and Foucault) of language itself – before moving onto an investigation of the search in the work of T. S. Eliot and Vallejo of a new dimension of reality contained within poetic language. The meaning of the poem in the Work of the Avant-Garde now springs from within the crevices between words. I conclude the essay with a discussion of the hypothesis that – in 1922 – Vallejo, along with T. S. Eliot, in their respective poems which were constructed out of «piles» of «broken images», created a completely new mythology of modernity.

Keywords: Modernity. Modernism. Poetic Language. Excavation. César Vallejo. T. S. Eliot. *Trilce*. *The Waste Land*. Martin Heidegger. Michel Foucault.

El modernismo es una designación irresistiblemente esquemática para describir una variedad de obras literarias que se publicaron entre 1890 y 1925. Los escritores más famosos asociados con el modernismo son novelistas como James Joyce (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922) y Virginia Woolf (1882-1941), y poetas como T. S. Eliot (1888-1965), Ezra Pound (1885-1972), Paul Valéry (1871-1945) y Rainer Maria Rilke (1875-1926). Los esfuerzos por definir las características más destacadas de este movimiento literario a menudo se refieren a la tendencia a combatir la idea misma de la representación (Lawtoo 2013), junto con el enfoque en la ciudad (McCracken 2010), el individualismo (Meer 2011), la conciencia (Sotirova 2013) y la cultura de la fragmentación (Haslam 2008). Hasta la periodización del modernismo aún está en disputa. Fredric Jameson (2015, 1) ha ofrecido el Concilio de Trento (1545-1563) como inicio de la modernidad, Jean-Michel Rabaté (2007), por su parte, ha sugerido que el periodo moderno comenzó en 1913, pero 1922 sigue siendo una fecha de importancia indiscutible, sobre todo porque la innovadora novela *Ulises* de Joyce se publicó aquel año (Hart 2006).

Este ensayo busca proporcionar una nueva comprensión de la modernidad. En primer lugar, pone a América Latina más firmemente en el marco panorámico; después de todo, la versión latinoamericana de la modernidad, como sugerí en un libro que coedité con Nicola Miller en 2007, a menudo se caracteriza en términos de «tardanza» o «incompletitud» (Miller/Hart 2007). *Trilce* de César Vallejo, sin embargo, publicado en el *annus mirabilis* del modernismo (1922), desestabiliza este paradigma. En segundo lugar, quiero sugerir que las innovaciones provocadas por la tecnología no han sido tratadas con la seriedad que merecían en los análisis del modernismo y, en tercer lugar, quiero sugerir un nuevo *leitmotiv* clave del modernismo, a saber, la «excavación».

Extraña coincidencia, tanto *Trilce* de César Vallejo como *The Waste Land* de T. S. Eliot se publicaron en el mes de octubre de 1922 (Espejo Asturrizaga 1960, 109), el *annus mirabilis* del *Modernism* anglosajón. La crítica ha estudiado las posibles conexiones entre estos dos poetas «geniales» del siglo XX como los llama Cohen (1969, 7), y me refiero especialmente a los valiosos estudios de James Bauknecht (1984) y Nicoletta Ascuito (2016), pero, a mi modo de ver, no se ha enfatizado suficientemente lo chocante que resultó la expresión plástica y poética de ambos poetas para los lectores literarios de la segunda década del siglo XX. En mi ensayo me propongo excavar la modernidad en la obra de T. S. Eliot y César Vallejo; para empezar, quiero explorar –inspirándome en la metodología del Nuevo Historicismo– cuatro ejemplos de la exca-

vación material en la época moderna, que actuarán como preludeo del análisis de la excavación del lenguaje, y que son: la excavación de la tierra (el metro), del cuerpo humano (la radiografía), del cerebro humano (la producción freudiana del inconsciente), y del átomo (la disgregación de la materia del átomo). Después me centraré en la investigación del lenguaje del *Modernism* mediante la filosofía de Heidegger y Foucault, el análisis de la poesía de Eliot y Vallejo, y concluiré con la hipótesis de que estos dos poetas crearon en 1922 una nueva mitología de la modernidad.

LA EXCAVACIÓN: CUATRO PROCESOS MATERIALES DE LA MODERNIDAD

En esta sección sostengo que el *leitmotiv* clave del modernismo, visto desde el punto de vista de la tecnología, es la «excavación». Llego a esta conclusión como resultado de observar cuatro ejemplos de lo que podría llamarse «la modernidad tecnológica» durante el *fin-de-siècle* y las primeras décadas del siglo XX, es decir, precisamente cuando el modernismo literario constituía el estado de ánimo dominante en el mundo literario.

Una hazaña de la ingeniería, el primer sistema ferroviario subterráneo de transporte masivo del mundo se inauguró en 1863 en Londres y, al permitir la locomoción subterránea, transformó completamente la noción preestablecida hasta aquel entonces del espacio de la ciudad. El segundo ejemplo de la «excavación» de la interioridad del mundo mismo lo constituye el descubrimiento de la radiografía en 1895 por el científico alemán Wilhelm Conrad Röntgen al sacar una fotografía de la mano de su esposa. El tercer ejemplo de cómo la ciencia abrió y reveló la interioridad de la materia –incluyendo en este caso la materia humana– fue el descubrimiento por Sigmund Freud del inconsciente dentro del cerebro humano, en su estudio *La interpretación de los sueños* (1900). Y, finalmente, en 1913 el científico danés Niels Bohr demostró que el átomo no era como se había pensado desde el siglo V a. C., una partícula dura e indivisible, sino que tenía algo dentro (un núcleo y unos electrones). Según hemos visto, la tecnología –siguiendo el ritmo de una excavación implacable– estaba abriendo la interioridad de la materia misma del universo, es decir, tanto la tierra de nuestro planeta como la interioridad del cuerpo humano y las entrañas mismas del átomo.

Propongo que estos cuatro ejemplos de la excavación son como microhistorias de la génesis de la época moderna. Pueden verse como metáforas del proceso de la modernidad, el cual se caracteriza por su investigación escépti-

ca de la relación entre la superficie y la profundidad, entre el círculo y su centro. Con el beneficio de la retrospectiva, es posible sugerir que esta destrucción de la superficie –de la tierra, del cuerpo humano, de la mente humana y del átomo– creó una sensación de duda con respecto al antiguo paradigma heurístico y platónico de la superficie y el fondo. En efecto, estamos hablando del surgimiento en la época moderna de un *Zeitgeist* gobernado por el Principio de Incertidumbre y el «crepúsculo de los ídolos», según la fórmula de Friedrich Nietzsche (1893, el título de la obra original de Nietzsche es *Götzen-Dämmerung*). Y los cuatro casos aludidos arriba (la desnivelización de la tierra y del cuerpo humano, el descubrimiento del inconsciente y la disgregación del átomo) funcionan simultáneamente como la causa y como el síntoma de esta misma modernidad.

Para entender con más claridad cómo funciona este mapeamiento de la modernidad, es necesario hacer hincapié en la insustituibilidad del intersticio como elemento *sine qua non* de este paradigma del saber científico-cultural. El intersticio aquí significa el área que media entre los dos ejes de la ecuación formulada arriba, a saber, de la superficie y el fondo. En efecto el intersticio representa un *décalage* o escisión entre la superficie y el fondo, y, según veremos, es dentro de este intersticio donde surge la modernidad, tal como entendemos este término en este ensayo. Y para entender la problemática de este intersticio necesitamos recurrir a la filosofía del lenguaje, y, más específicamente, a la obra de Martin Heidegger y Michel Foucault. Para entender el impacto cultural creado por la «excavación» y articular esta aporía es importante referirse a la teoría de estos dos filósofos destacados.

LA EXCAVACIÓN DEL LENGUAJE: ¿HEIDEGGER O FOUCAULT?

En su *Introducción a la metafísica*, Heidegger, por ejemplo, define el término griego *physis*, que se traduce convencionalmente como el ‘mundo natural’ o el ‘mundo fenoménico’, como denotando una «salida autoflorecente (por ejemplo, el florecimiento de una rosa), abriéndose, desplegándose» (1977, 14; traducción mía). El filósofo alemán se centra principalmente en el uso de este término en la obra de Parménides y Heráclito, y propone que la filosofía presocrática considera el lenguaje y el ser como elementos indisolubles; tanto para Parménides como para Heráclito no existe una distinción empírica entre el ser y el pensar (1977, 117). Fue de resultados de desarrollos posteriores en la filosofía griega, particularmente en la obra de Platón y Aristóteles, que surgió

un nuevo sentido de la relación entre el ser y el lenguaje, lo que Heidegger define (y de hecho descarta) como «la visión gramatical del lenguaje y la actitud occidental básica hacia el lenguaje en general» (1977, 121). El culpable y el responsable de este nuevo sistema, sostiene Heidegger, fue la Lógica que «pudo surgir como una exposición de la estructura formal y las reglas del pensamiento solo después de que se hubiera efectuado una división entre el ser y el pensar» (1977, 121). La escisión que surgió según esta fórmula entre la palabra y la cosa, entre *logos* y *physis*, produjo la secesión del Logos y el dominio de la razón: «La secesión del logos que inició el logos en su camino hacia una corte de la justicia [...], de hecho, provocó el fin de la filosofía griega» (1977, 179).

Como podemos ver, Heidegger está interpretando la evolución de la filosofía griega y, de hecho, occidental, a contrapelo en el sentido de que cuestiona fundamentalmente la idea de la primacía del *logos* sobre la *physis*. En el sistema postsocrático, «el logos –en el sentido de discurso y enunciado– se convierte en el realismo y el escenario de la decisión sobre la verdad, es decir, originalmente, el desocultamiento de la esencia y, por tanto, de su ser» (1977, 186). Con este gesto, en efecto, se eliminó la cosmovisión poética que antiguamente caracterizaba la filosofía griega, ya que, como sugiere Heidegger, «el pensamiento de Parménides y Heráclito era todavía poético, lo que en este caso significa filosófico y no científico» (1977, 144). Se perdió el sentido en el que «el lenguaje es la poesía primordial en la que un pueblo habla su propio ser» (1977, 171), al mismo tiempo que se rompió el vínculo indisoluble entre el pensamiento y el ser.

Michel Foucault, por su parte, ha propuesto la existencia de un distanciamiento semejante entre las palabras y las cosas, pero para el filósofo francés este rompimiento del molde ocurrió más tarde. En *Les Mots et les choses*, Foucault sostiene que se produjo un cambio de paradigma en Europa a principios del siglo XVII con la llegada del clasicismo, el cual se caracterizó por la crítica cartesiana de la semejanza, la matematización del pensamiento y la sustitución del análisis por la jerarquía de analogías. Fue una época en la que la *episteme* del Renacimiento empieza a desvanecerse, y Foucault utiliza el personaje literario de don Quijote de Cervantes como metáfora de ese cambio de paradigma:

Don Quijote es el negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser prosa del mundo; las semejanzas y los signos han disuelto su antigua alianza; las similitudes se han vuelto engañosas y rayan en las alucinaciones y la locura; las cosas aún permanecen obstinadamente dentro de

su identidad irónica; ya no son nada más que lo que son; las palabras vagan solas, sin contenido, sin semejanza para llenar su vacío; ya no son las marcas de las cosas; yacen durmiendo entre las páginas de los libros, cubiertas de polvo. (1989, 53; la traducción es mía)

La metáfora utilizada por Foucault es acertada, ya que el *Quijote* es, según Foucault, «la primera obra literaria moderna», puesto que «en ella el lenguaje rompe su antiguo parentesco con las cosas y entra en esa soberanía solitaria en la que reaparecerá, en su separación semántica, sólo como literatura» (1989, 54). La conclusión de Foucault es sumamente tautológica: el momento en que nace la literatura moderna es el momento en que existe «sólo como literatura», es decir, sólo idéntica a sí misma.

La representación del nacimiento de una escisión entre el ser y la palabra, entre la existencia y el lenguaje, en la obra de Heidegger y la teoría de Foucault no consiste en demostrar que el primero tiene razón mientras que el segundo está equivocado, o al revés, sino más bien en utilizar sus elucidaciones respectivas de un terremoto epistemológico como un pasaporte que nos permite entrar plenamente en la modernidad. Aunque los dos filósofos proyectan esta separación entre la palabra y el ser en el pasado –el ejemplo proporcionado por Heidegger es muy remoto (la filosofía griega) y el de Foucault, más cercano (el Renacimiento)–, hay que subrayar que estas teorías de la escisión entre la existencia y el lenguaje nacieron en el siglo XX. Por eso es lícito proponer que el verdadero desdoblamiento de la Realidad que los dos filósofos vieron y expresaron en sus obras tuvo su origen en la época moderna, es decir, el periodo en que nació tanto la modernidad como la vanguardia. Interpreto los sistemas hermenéuticos de Heidegger y Foucault como irrevocablemente arraigados en una controvertida lectura alegórica de la evolución del pensamiento filosófico que tiene la desventaja de no estar arraigada en un continuo histórico. Así, tanto para Heidegger como para Foucault, la evolución de un paradigma a otro es vista como la manifestación o superación de una aporía autocontenida, más que como una reacción a las circunstancias sociales; en resumen, un problema intelectual de alguna manera desprovisto de significado político o histórico.

Mi objetivo al comparar la obra de Heidegger con la de Foucault ha consistido en usar sus teorías respectivas con relación a la disgregación entre el ser y la palabra como una lente que nos permite entender la modernidad como un acto combativo de «excavación» de la realidad mediante el arma del lenguaje. La palabra ya no acepta su papel de accesorio sumiso de la realidad. El mun-

do del lenguaje ahora es tan importante como el mundo de la realidad. En efecto el lenguaje no se rinde. La modernidad es su aliado y le ha ofrecido al lenguaje poderes y saberes sobrehumanos y hasta posthumanos, que le permiten al lenguaje luchar con la realidad. La modernidad y su excavación de la realidad es el comienzo de la agonía de la realidad. Según veremos, *The Waste Land* y *Trilce* son expresiones arquetípicas del comienzo de la agonía de la realidad a principios del siglo XX.

ELIOT Y VALLEJO: EXCAVADORES DE LA TRADICIÓN OCCIDENTAL

Eliot y Vallejo fueron vistos en su época como profetas y heraldos de la modernidad, pero también fueron excavadores de la tradición occidental en el sentido de que escribieron a través de la herencia de la poesía europea. Ambos poetas tenían un agudo sentido de la construcción palimpséstica de la cultura y su concepto de la modernidad es, por ende, rigurosamente histórico. En efecto, refleja el sentido de lo «moderno» articulado por Marshall Berman en su estudio *All That Is Solid Melts into Air*, donde sugiere que el *Modernism* del siglo XX es un movimiento en que, paradójicamente, «se ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad» (1983, 17). También relevante en este contexto es la tesis de Roger Shattuck, que propone que el arte moderno crea otro tipo de unidad, el cual es «sin progresión causal» y donde «todo es medio» (1958, 268), es decir, artificial y no real. Los artistas modernos del siglo XX –y Vallejo y Eliot reflejan esta tendencia– son «coléricos», son destructores, y tienen el objetivo de «deshacer» su propio arte (Shattuck 1958, 268). Este tema de la destrucción de su propia poesía es algo que estaré analizando en este ensayo sobre Eliot y Vallejo. En efecto, ambos poetas «deshacen» su arte de varias maneras. Esta ambigüedad que caracterizaba a la actitud de los dos poetas con respecto a la tradición occidental tiene que ver con su trayectoria biográfica: ambos poetas nacieron en el Nuevo Mundo, viajaron al Viejo Mundo, para nunca regresar, y tanto *The Waste Land* como *Trilce*, ahora vistos como obras maestras, en la fecha de su aparición sufrieron la oposición de detractores crueles.

The Waste Land de T. S. Eliot se publicó en el primer número de *The Criterion* (octubre de 1922). Para algunos críticos fue un poema muy malo. Amy Lowell, por ejemplo, opinó que era «una tontería», y Charles Powell lo llamó un «enredo loco» y «papel de basura» (en Cox/Hinchliffe 1968, 30-31; traducción mía). La reseña de F. L. Lucas publicada en *The New Statesman* llamó

la atención sobre las notas, al sugerir que «un poema que tiene que ser explicado en notas no difiere de un cuadro que contiene la leyenda “Esto es un perro” escrito debajo del objeto pintado» (en Cox/Hinchliffe 1968, 30-31). Pero, a despecho de las críticas negativas, el poema –poco a poco– generó una fuerte reacción en el público inglés para quien, en las palabras de I. A. Richards, *The Waste Land* fue «la expresión más clara y completa de la situación difícil en que se encontraba toda una generación» (citado en Cox/Hinchliffe 1968, 55). Como Leavis señaló, *The Waste Land* nos presenta a una generación que se sentía desarraigada y abrumada por el impacto de la tecnología en su vida cotidiana:

Al considerar nuestra situación actual, también debemos tener en cuenta el cambio rápido e incesante que caracteriza la *Época de las máquinas*. El resultado es una ruptura de la continuidad y el desarraigo de la vida. Esta última metáfora tiene una resonancia particular, pues lo que estamos viendo hoy es el desarraigo definitivo de los modos de vida inmemoriales, de la vida enraizada en la tierra. (citado en Cox/Hinchliffe 1968, 14)

Pero aparte de su aparente ultramodernidad –y esta era la paradoja–, el poemario *The Waste Land* no estaba desprovisto de alusiones clásicas. Las notas, al menos, constituyen un aviso de que Eliot estaba leyendo la cartografía de Londres a través del lenguaje poético y las imágenes proporcionados, entre otros, por Virgilio, Ovidio y Dante. Pero hay una diferencia porque, mientras que el clasicismo de otros poetas de la misma época, tales como el poeta francés Paul Valéry, es recuperativo (es decir, que intenta vivificar el mundo clásico en el mundo contemporáneo), el clasicismo de Eliot se caracteriza por una nostalgia abrumadora. Virgilio y Dante aparecen en *The Waste Land* para demostrar cuánto se ha perdido de ese mundo –el mundo de Londres se ha despojado de sus raíces–. En *The Waste Land*, como ha señalado Edmund Wilson, se representa «un país desolado y estéril gobernado por un rey impotente, en el que las plantas no pueden crecer, ni pueden reproducirse los animales, y en el que los seres humanos son incapaces de tener hijos» (en Cox/Hinchliffe 1968, 100). La visión de Londres que Eliot proyectaba en su obra, inspirada por el *Inferno* de Dante (Eliot, *Selected Poems* 69; libro 3, vv. 55-57), está caracterizada por la muerte en vida –los londinenses viven en un mundo completamente roto–. Pero en lugar de recrear a Dante, Eliot «deshace» al escritor italiano. En *The Waste Land* Eliot nos muestra una tierra baldía agobiada por el «crepúsculo de los ídolos».

Trilce de Vallejo, por su parte, es vista hoy en día como una de las expresiones más importantes de la vanguardia en la literatura latinoamericana, pero hay que recordar que Vallejo fue desilusionado por la falta de impacto que tuvo en círculos literarios después de su publicación. Según explicó a Antenor Orrego en una carta:

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 libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡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. (Espejo Asturriaga 1960, 111)

Tanto Eliot como Vallejo deshacen la tradición poética europea y la hacen desaparecer. Eliot hace este gesto al incluir una desconcertante variedad de citas de varios escritores en *The Waste Land*, reformulándolas, convirtiéndolas en pastiche, siguiendo el método poético de Ezra Pound. Este fue el primer comentario que Pound le hizo a Eliot cuando vio el primer borrador de *The Waste Land*. Vallejo, por su parte, en *Trilce* se mofaba abiertamente de sus antecesores y vaciaba desde dentro la obra de los poetas simbolistas y modernistas (a saber, Samain y hasta Rubén Darío). En las décadas de 1910 y 1920, por ejemplo, se sabe que Vallejo leía artículos que versaban sobre los nuevos desarrollos de la lírica francesa en las revistas literarias que llegaban de París y Madrid a Lima; las revistas normalmente mencionadas en este contexto son *Grecia* y *Cervantes* (Paoli 1981, 43). En lugar de aceptar la tesis de Xavier Abril, la cual propone que Vallejo estuvo influenciado sobre todo por su lectura de una traducción de *Un Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé (Abril 1980, 7-26), es preferible aceptar la línea más razonable propuesta por André Coyné: que la obra de Vallejo tiene claras similitudes con las diversas vanguardias surgidas en las décadas de 1910 y 1920, pero no necesariamente con el surrealismo (que, en todo caso, se asocia con la publicación en 1924 del *Manifeste du Surréalisme* de Breton; Coyné 1969, 45). Seguramente tiene razón Roberto Paoli al señalar que el *Trilce* de Vallejo se encuentra a medio camino entre el

modernismo y la vanguardia (1981, 43), y la sugerencia de Jorge Cornejo Polar de que con este libro de 77 poemas Vallejo creó una poesía que cuenta entre «las más significativas en la historia de la literatura del mundo entero» (1991, 85) es generalmente reconocida como una evaluación sensata y confiable. Pero hay que reconocer que, en el momento en que apareció, *Trilce* fue visto como un libro ridículo.

Según vemos, tanto Eliot como Vallejo utilizan sus poemas como una plataforma que conduce a la expresión de una cosmovisión que, en este caso, es la experiencia de la modernidad, al mismo tiempo que nos llevan en un paseo a veces irónico por una selección de textos canónicos tales como Virgilio, Dante, Baudelaire, Samain y Rubén Darío. Estas figuras existen para Eliot y Vallejo y son tan reales que hasta conversan con ellos, tal como lo hacía Petrarca cuando hablaba con Cicerón en sus cartas, pero, en última instancia, son figuras fantasmales, desaparecidas, muertas.

LA EXCAVACIÓN DE LA POESÍA

Crear una excavación de la poesía implica investigar la realidad subterránea del texto, es decir, los borradores de la versión acabada del poema. Tanto en *The Waste Land* como en *Trilce*, esta versión subterránea del texto es tan interesante como la versión finalizada. El poeta moderno es un escritor obsesionado por los borradores de sus poemas. El poema moderno es una obra en marcha, un proceso más que una obra perfecta y acabada, y la obra de T. S. Eliot y Vallejo demuestra este hecho.

En este ensayo podemos indicar solo algunas de las pistas para estudiar este tema. En el caso de *The Waste Land*, por ejemplo, la intervención de Ezra Pound es el componente de la ecuación que revela más que ninguna otra cosa el funcionamiento del laboratorio de Eliot. *The Waste Land*, según hemos indicado arriba, salió en octubre de 1922 en el primer número de *The Criterion*, la revista literaria trimestral fundada y editada por Eliot, y en el mismo mes, Eliot envió a John Quinn, un abogado y mecenas de las artes que vivía en Nueva York, un paquete que contenía un cuaderno titulado *Inventions of the March Hare* ('Invenciones de la liebre de marzo'), en el que había hecho copias de la mayoría de sus primeros poemas y las 54 hojas de los borradores de *The Waste Land*. Quinn insistió en pagar por el cuaderno, pero accedió a regañadientes a aceptar como regalo los borradores de *The Waste Land* como pago por sus largas negociaciones en nombre de Eliot con varias revistas y edi-

toriales de Nueva York. Quinn murió inesperadamente dos años después, y los manuscritos de *The Waste Land* fueron almacenados con el resto de sus papeles. A principios de los años cincuenta, los manuscritos finalmente se recuperaron y se vendieron en condiciones secretas a la Colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York. No fue hasta 1968, es decir, tres años después de la muerte del propio Eliot, que se anunció a la prensa lo que había pasado con esta colección de borradores. La viuda de Eliot, Valerie, se dispuso inmediatamente a preparar y editar los papeles para una edición facsímil publicada en 1971. Esta edición reveló el papel principal desempeñado por Ezra Pound en la revisión de los borradores de *The Waste Land* antes que llegara a su forma final (Ford 2016). Los borradores son importantes porque revelan las fuentes empíricas de algunos de los pasajes del poema de Eliot; el segundo libro, «A Game of Chess», por ejemplo, está basado en una conversación que Eliot tuvo una noche con su primera esposa (que era neurótica), Vivien, y el quinto, «What the Thunder Said», se escribió en un sanatorio que Eliot visitó en 1921, que estaba cerca del Lago de Ginebra (Valerie Eliot 1971). El manuscrito tiene varias anotaciones escritas por Pound en las cuales le recomienda a Eliot que corte algunos pasajes («verse not interesting enough as verse to warrant much of it») o le critica por el uso excesivo del pentámetro yámbico («too penty») (Ford 2016). Es importante subrayar que las recomendaciones certeras de Pound mejoraron *The Waste Land* y lo transformó en la quintaesencia de lo que Pound llamaba «our modern experiment» (Rainey 2005). Después de leer *The Waste Land* en su forma revisada, Pound le escribió una carta a Eliot el 24 de enero de 1922 y le dio su enhorabuena («Complimenti, bitch!») y agregó: «I am wracked by the seven jealousies». Esta carta incluía un poema titulado «Sage Homme», en el que Pound se figuraba a sí mismo como el partero masculino (*sage femme* es el término francés para una partera) que había realizado una «operación cesárea» con el poema de Eliot; la «operación cesárea» que Pound había realizado al revisar el poema de Eliot fue la última «excavación» sufrida por *The Waste Land*.

Encontramos algo semejante en *Trilce* de Vallejo. A diferencia de la cantidad enorme de borradores que tenemos de las poesías póstumas de Vallejo (véanse Vallejo 2003; Ballón Aguirre 2018), hay muy pocos borradores de los 77 poemas que se unieron para formar *Trilce*. Juan Espejo Asturrizaga publicó los borradores de cuatro poemas: XV, XLVI, XXXVII y LXI (1960, 189-92), las primeras versiones de tres otros poemas (XII, XXXIII y XLIV) aparecieron en *La Crónica* (20 de junio de 1921), el borrador del XLVI salió en *Perú* (1 de no-

viembre de 1921) y la primera versión del III en *Perú* (1 de diciembre de 1921). Un análisis de estos nueve borradores demuestra que Vallejo tenía la costumbre –al reescribir sus poemas– de reducir la evidencia de la fuente empírica del poema, al mismo tiempo que solía comprimir las imágenes del poema y complicar el sentido y el ritmo de las estrofas. En la primera versión del XLIV, por ejemplo, Vallejo había escrito que el piano «medita en cerrado reposo» y, en la versión final, vemos que el piano ahora «medita en ferrado reposo» (Vallejo 2016, 69), lo que le añade una profundidad metálica a la visión del piano. En el borrador del XII, Vallejo había abierto el poema con una descripción mundana de la exaltación de sus emociones («Escapo de una exaltación...», pero luego complicó la alusión al acuñar una expresión más rebuscada: «Escapo de una finta...» (Vallejo 2016, 21). En el mismo poema, para minimizar la facilidad de su poesía, sacó la referencia contextual al oído («Oigo el chasquido de un moscón que muere...», y ahora simplemente dice: «Chasquido de moscón que muere...» (Vallejo 2016, 21). Al reducir la referencialidad contextual del poema ¡Vallejo en efecto sorprende al lector con la llegada del moscón! En *Trilce* XXXIII Vallejo emplea un elipsis deliberadamente para sugerir al lector una atmósfera de incomprendibilidad y misterio. En el borrador del poema Vallejo se había referido al calor en términos empíricos:

Si al menos el calor nos acabara
de liquar en sudor, ya que una vez
y hasta la misma pluma... (*La Crónica*, 20 de junio de 1921)

Pero luego decide añadirle al poema un ingrediente de misterio:

Si al menos el calor (— Mejor
no digo nada.
Y hasta la misma pluma (XXXIII; Vallejo 2016, 51)

La alusión que Vallejo hace a «la misma pluma» –un acto supremamente autorreferencial en el sentido de que el escritor describe el acto de escribir cuando compone sus poemas– es un ingrediente sustancial de la excavación de la materia de la poesía desarrollada por Vallejo en su obra entera. Para Vallejo en muchos de los poemas tríficos, el acto creativo se convierte en un componente intrínseco del mensaje del poema. En el I, por ejemplo, la descripción de la evacuación del estómago del poeta en el retrete de la cárcel se asocia poética y sutilmente con el guano producido por las aves en las islas de la costa peruana en el crepúsculo y también con la creación dificultosa del poema, a

saber, «el mantillo líquido, seis de la tarde / DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES» (i; Vallejo 2016, 5). Y este tipo de autorreflexión está presente también en *The Waste Land* de Eliot en las 50 notas que acompañan la edición de Dial, las cuales clarifican el origen del pensamiento poético en el laboratorio creativo de Eliot (*Selected Poems* 68-74).

EL ESPEJO DEL SIGNIFICANTE

El autodiálogo metapoético (*self-talking*) que hemos visto en la obra poética de Eliot y Vallejo en la sección anterior de este ensayo es una técnica que asociamos especialmente con el arte del siglo XX. La experimentación artística conlleva una actitud más abierta con respecto a la inclusión de una multitud de voces diferentes en la obra. Tanto Vallejo como Eliot mezclaron conscientemente varios estilos expresivos en su poesía, es decir, lo coloquial con lo poético, lo mítico con lo cotidiano, lo religioso con lo profano –en efecto vemos el surgimiento simultáneo en *The Waste Land* y *Trilce* de la metapoesía, la colisión de idiolectos, el pastiche y el *shock-cut* (Hart 2008, 427)–. Lo que estamos viendo, claro está, son los síntomas de la escisión entre las palabras y las cosas que vimos en nuestro análisis de la filosofía de Heidegger y Foucault.

Típicamente las innovaciones de la literatura vanguardista son estudiadas para crear una lista de las técnicas usadas que –según esta metodología– son estructuradas y ordenadas para crear una suerte de diccionario de «trucos artísticos», un conjunto de técnicas tales como el antiestrofismo o el rechazo de la rima, que se utilizan algo mecánicamente para explicar el «significado» de la vanguardia. En esta sección, sin embargo, me propongo analizar el nacimiento de la vanguardia como el momento en que la brecha entre la palabra y el ser se vuelve tan grande que inaugura el comienzo de la muerte del significado. El arte de las primeras décadas del siglo XX, en efecto, comienza a enunciar el grito de la modernidad, creando así una psicosis cultural en la cual las palabras quedan atrapadas en el momento en que comienzan a perder su significado, en el momento en que se convierten en mero sonido, es decir, solo enunciado, solo significante.

Esta muerte del significado no implica la existencia de un mundo sin horizontes. Es el punto de partida del descubrimiento de nuevos espacios dentro del lenguaje. Estos nuevos espacios incluyen no solo la acronía (tiempo antilíneo) y la utopía (espacio antieucliciano), sino también la creación de nuevos niveles dentro de la realidad sensorial del lenguaje, a saber, el significante, el

participio presente del sentido, el *significans*, más que el pretérito del lenguaje, el *significatum*. Paul Valéry, por ejemplo, sugirió que, en el poema, el sentido surge del sonido y no al revés (Valéry I, 1479). Robert Desnos en *Rose Sélavy* (1922-1923) y Michel Leiris, en *Glossaire, j'y serre mes gloses* (Leiris 1925, 6-7), al explotar las resonancias fonéticas de las palabras, dan la impresión de que el significado se crea a partir del sonido y no al revés. Ramón Gómez de la Serna, en su libro *Greguerías* (1917), recurre a chistes sonoros para crear nuevas definiciones ingeniosas de las palabras. En sus intenciones cratílistas (Genette 1972) estos pioneros de la vanguardia trataban de eliminar el aspecto azaroso del lenguaje, con el objetivo de convertir el significante en un vehículo necesario –y no meramente arbitrario– del significado. Los vanguardistas quieren crear un nuevo lenguaje en el cual el artista puede «begin again to make soundsense and sensesound kin again» (Joyce 1975, 121). De la misma manera Guillaume Apollinaire en su poemario, *Calligrammes* (1914), y Vicente Huidobro, en sus poemas creacionistas, buscaban una nueva dimensión dentro de la fibra fonética de las palabras, ampliando así lo que Saussure había denominado «l'image acoustique» y Elizabeth Sewell el «sound-look» del lenguaje (Sewell 1951, 47-49). Este desmantelamiento del logocentrismo en las obras vanguardistas produjo un nuevo sentido del lenguaje en el que la estática de la profundidad y el pretérito (el *significatum*) es reemplazada por la kinética de la superficie y el presente (el *significans*).

Esta búsqueda de una nueva dimensión dentro del lenguaje que hemos visto en la vanguardia es visible también en *Trilce*. El poema 1 –que ya hemos analizado por su articulación de la autorreferencialidad– ofrece un ejemplo excelente de este vaivén creativo entre el significante y el significado dentro del espacio fonético del lenguaje. El contrapunto expresado en el poema entre mayúsculas y minúsculas, por ejemplo, refleja la idea del lenguaje como un espacio híbrido caracterizado por dos modos de ser:

Un poco más de consideración,
y el mantillo líquido, seis de la tarde

DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES (I; Vallejo 2016, 5)

Vallejo sugiere en su poema que hay una lucha en su alma entre una realidad superior e ideal (realidad «mayúscula») y otra que es cotidiana e inferior (a saber, una realidad «minúscula»). Esta idea nos recuerda la obra de poetas tales como Pedro Salinas para quien era posible «vivir» en los «pronombres» (en su obra *La voz a ti debida*).

Esta lucha entre la realidad y el sueño es expresada en otros poemas tríficos en el contraste entre los versos, los cuales actúan como si fueran imanes que se repelen. En lugar de resonar juntos tal como hacían los versos en el soneto, las palabras en el poema de Vallejo actúan como si fueran seres independientes, y por ende expresan una visión fragmentaria del mundo:

por lo uno, y sobre duras áljidas
pruebas espiritivas. (IV; Vallejo 2016, 10)

El significado del poema –en vez de nacer del sentido preestablecido del diccionario– en la obra de la vanguardia ahora nace dentro de la grieta y del intersticio entre las palabras. El significado es creado mediante la fricción entre los significantes, es decir, palimsépticamente, más que a través de un proceso horizontal entre las palabras (véase Hart 1984-1985).

LA NUEVA MITOLOGÍA DE ELIOT Y VALLEJO

Según hemos visto, a despecho de su asociación primaria con la modernidad y el *Modernism*, Eliot y Vallejo no pudieron desasirse tan fácilmente de las raíces mitológicas de sus culturas respectivas. Y los dos reaccionaron con respecto a ese legado de manera semejante. Recurrieron a la misma estrategia poética, la de ver este legado cultural como lo que en *The Waste Land* se describe como «a heap of broken images». Según leemos en el primer libro del poemario de Eliot:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock... (Eliot, *Selected Poems* 51)

La frase paradigmática de Eliot en este poemario aparece en esta cita que sugiere que «Hijo del hombre, / no puedes decir, o adivinar, porque conoces solamente / un montón de imágenes rotas...». Esta imagen del «montón de imágenes rotas» es muy aplicable también al libro poético de Vallejo. Y esta imagen es un motivo esencial de *The Waste Land* y tiene su ejemplificación mayor en el poemario en la figura mítica por excelencia de Madame Sosostriis, la cual es descrita en el poema de Eliot en estos términos:

Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations. (Eliot, *Selected Poems* 52)

La señora Sosostris, en el poemario de Eliot, es una clarividente que vive en Londres. Su nombre indica que es una alusión a Sesostris (Σέσωστρις), nombre dado por Heródoto a un supuesto rey del Egipto antiguo quien habría conducido una gran expedición militar contra Europa. Basándose en ese relato, otros autores clásicos le atribuyeron la conquista de gran parte del mundo antiguo. Actualmente se considera que es una figura compuesta por el recuerdo de varios faraones y la interpretación errónea de estelas hititas. Si es una figura enigmática en términos históricos, esta connotación también aparece en el poemario de Eliot; la señora Sosostris expresa el poder de la muerte y la misteriosa fuerza de las aguas turbulentas del río Támesis, con que parece tener una relación mística y sobrenatural:

Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card,
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. (Eliot, *Selected Poems* 52)

El equivalente de Sosostris en *Trilce* de Vallejo es la Venus de Milo, que aparece en XXXVI. Veamos el poema:

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!

¿Por ahí estás, Venus de Milo?

Tú manqueas apenas pululando
entrañanda en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imprefección.
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilos, aúnes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!

Tal siento ahora al meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
Y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad! (xxxvi; Vallejo 2016, 57-58)

El poeta se dirige a la estatua de una figura mitológica muy famosa, a saber, la Venus de Milo, que se encuentra en el Museo del Louvre (París), la cual, pese a carecer de brazos, es universalmente aclamada como un paradigma de la belleza femenina. Aunque la Venus de Milo es considerada como la personificación de la belleza según la fórmula clásica, Vallejo no le escribe un poema en el molde clásico. No hay rima y –aún más– el poema expresa cierta disconformidad con la idealización del mundo clásico. Rechaza, por ejemplo, la «segu-

riedad dupla de la Armonía» (la Armonía es un valor muy prestigioso de la cultura del clasicismo, desde luego) y también la «simetría» (igualmente un valor muy clásico). Como sugiere Saul Yurkievich: «Vallejo nos invita a penetrar, tras de una nueva aventura espiritual, en un mundo desconocido donde no sirven los viejos andadores: ni la armonía tradicional, ni la simetría clásica ni las reglas tan consagradas como anacrónicas» (1971, 25). Y, aún más revelador, el poema expresa su apoyo a favor de una cosmovisión basada en una fórmula que precisamente rechaza el clasicismo: «el nuevo impar». Lo que sí es interesante es que Vallejo expresa su disconformidad con el idealismo clásico mediante la creación de un poema cuyos ingredientes parecen muy semejantes a la fórmula de Eliot, a saber, «un montón de imágenes rotas». Las imágenes con que se describe a la Venus de Milo están rotas. Por ejemplo, leemos primero que esa diosa clásica «manquea», y que lo hace «apenas pululando», lo que es una desmitificación fea y algo grotesca de la manquedad de la estatua que representa a la diosa Venus. Luego hay una descripción del brazo de la diosa Venus que «revuélvese y trata de encodarse», lo cual tiene un parentesco con la creación de Frankenstein en la novela de Mary Shelley. Después, se describe a la diosa como una «laceadora». Vallejo está sugiriendo claramente, por lo tanto, que los falsos ídolos del pasado, incluido el taller anticuado (asexuado) de la Venus de Milo y la irreflexiva reverencia por la forma del soneto, deben ser rechazados a favor de un compromiso más creativo con la lucha con la vida cotidiana (Neale-Silva 1975, 288). Está claro que la estrategia empleada por Vallejo para desmitificar a la Venus de Milo tiene una semejanza muy fuerte con aquella usada por Eliot, es decir, la representación de los ídolos del pasado como si fueran «un montón de imágenes rotas». Esta desmitificación está subrayada por el uso de una alusión al acto sexual de la Venus de Milo. Como James Higgins ha señalado, «En el acto sexual los amantes se esfuerzan en pasar por un ojo de aguja, en superar sus limitaciones humanas y ganar acceso a otra dimensión de la realidad» (1970, 26-27). Según vemos, Vallejo, en xxxvi, ha empleado algunos tópicos derivados de la cultura clásica para destriparlos y convertirlos en una serie de imágenes rotas. Al hacerlo, tenía el mismo objetivo: crear una nueva mitología de la modernidad basada en la excavación.

CONCLUSIÓN

En este ensayo he empleado varios ejemplos del proceso de excavación para tratar de calar hondo en la articulación de la modernidad en la obra de T. S. Eliot

y César Vallejo, con referencia especial a sus obras maestras, *The Waste Land* y *Trilce*. Estos dos poemarios se publicaron hace cien años en el mismo mes (octubre) y, por eso, pueden verse legítimamente como obras gemelas. Eliot y Vallejo fueron excavadores angustiados de la tradición occidental, y descubrieron, al hacer sus excavaciones, el enorme abismo que mediaba entre la palabra y el ser. En 1922 los dos poetas vivían en un mundo en donde la relación entre el fondo y la superficie se había vuelto muy osmótica. La superficie de la tierra, de la piel humana, del cerebro, del lenguaje y hasta la cápsula del átomo, todo se había roto. En aquel mundo torturado por la duda la poesía se convierte en el cuerpo del paciente que sufre la «operación cesárea» realizada por la modernidad; la metáfora escogida por Pound para describir el papel de partero masculino que había desempeñado al corregir la primera versión de *The Waste Land* fue acertada. Eliot descubrió y excavó la tumba en que Londres –la Ciudad Irreal– había caído:

Unreal City,
 Under the brown fog of a winter dawn,
 A Crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many. (Eliot, *Selected Poems* 53)

Y Vallejo, por su parte, descubrió y excavó el nombre de las cosas y lo nombró el origen del dolor en el mundo moderno:

Nombre Nombre
 ¿Qué se llama cuanto heriza nos?
 Se llama Lomismo que padece
 nombre nombre nombre nombrE. (II; Vallejo 2016, 7)

OBRAS CITADAS

- Abril, Xavier. 1980. *Exégesis tríllica*. Lima: Gráfica Labor.
- Asciuto, Nicoletta. 2016. «Bergsonian Memory and Simultaneity in the Poetry of T. S. Eliot and César Vallejo». *Forum for Modern Language Studies* 52: 43-55.
- Ballón Aguirre, Enrique. 2018. «Manuscritos poéticos de César Vallejo: edición diplomática». *Texto / Textes et cultures* 23(2): 1-640.
- Bauknecht, James. 1984. «The Recuperation of Christianity in the Poetry of César Vallejo and T. S. Eliot». Dissertation, University of Wisconsin.

- Berman, Marshall. 1983. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Londres: Verso.
- Cohen, J. M. 1969. «César Vallejo: poeta genial de este siglo». En *Homenaje Internacional a César Vallejo*, eds. Washington Delgado y Carlos Milla Batres, 7-8. Lima: Milla Batres.
- Cornejo Polar, Jorge. 1991. «Vallejo y la vanguardia: una relación problemática». *Apuntes* 28: 73-85.
- Cox, Charles Brian, y Arnold P. Hinchliffe. 1968. *T. S. Eliot: The Waste Land: A Casebook*. Londres: Macmillan.
- Coyné, André. 1969. «César Vallejo, vida y obra». En *Homenaje Internacional a César Vallejo*, eds. Washington Delgado y Carlos Milla Batres, 44-57. Lima: Milla Batres.
- Eliot, T. S. 1975. *Selected Poems*. Londres: Faber and Faber.
- Eliot, Valerie. 1971. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts*. New York: Harcourt Brace.
- Espejo Asturrizaga, Juan. 1960. *César Vallejo: itinerario del hombre 1892-1923*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Ford, Mark. 2016. «Ezra Pound and the Drafts of *The Waste Land*». *Discovery Literature. British Library*. December 13. <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/ezra-pound-and-the-drafts-of-the-waste-land>.
- Foucault, Michel. 1989. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge.
- Genette, Gérard. 1972. «Avatars du cratylysmo». *Poétique* 11: 367-94.
- Hart, Stephen M. 1984-1985. «El arcaísmo y la motivación etimológica en *Trilce* de César Vallejo». *Quaderni Ibero-Americani* 57-58: 20-35.
- Hart, Stephen M. 2006. «The Twilight of the Idols in Modernism's 1922». En *Modernisms and Modernities: Studies in Honour of Donald L. Shaw*, ed. Susan de Carvalho, 175-99. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Hart, Stephen M. 2008. «Latin American Poetry». En *A Companion to Latin American Literature and Culture*, ed. Sara Castro-Klaren, 426-41. Oxford: Blackwell.
- Haslam, Sara. 2008. *Fragmenting Modernism: Ford Madox Ford, the Novel, and the Great War*. Manchester: Manchester UP.
- Heidegger, Martin. 1977. *An Introduction to Metaphysics*, trad. Ralph Manheim. New Haven: Yale UP.
- Higgins, James, ed. 1970. *César Vallejo, An Anthology of his Poetry*. Oxford: Pergamon.

- Jameson, Fredric. 2015. *The Ancients and the Postmoderns: On the Historicity of Forms*. London/New York: Verso.
- Joyce, James. 1975. *Finnegans Wake*. Londres: Faber.
- Lawtoo, Nidesh. 2013. *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious*. East Lansing, MI: Michigan State UP.
- Leiris, Michel. 1925. «Glossaire, j'y serre mes gloses». *La Révolution surréaliste* 3: 6-7.
- McCracken, Scott. 2010. «Imagining the Modernist City». En *The Oxford Handbook of Modernisms*, eds. Peter Brooker, Andrzej Gąsiorek, Deborah Longworth y Andrew Thacker, 637-54. Oxford: Oxford UP.
- Meer, Zubin, ed. 2011. *Individualism: The Cultural Logic of Modernity*. New York: Lexington Books.
- Miller, Nicola, y Stephen Hart, eds. 2007. *When Was Latin American Modern?* New York: Palgrave/Macmillan.
- Neale-Silva, Eduardo. 1975. *César Vallejo en su fase trélcica*. Madison, WI: Wisconsin UP.
- Nietzsche, Friedrich. 1893. *Götzen-Dämmerung*. Leipzig: Naumann.
- Paoli, Roberto. 1981. «En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre modernismo y vanguardia». En *Mapas anatómicos de César Vallejo*, 33-50. Florencia: D'Anna.
- Rabaté, Jean-Michel. 2007. *1913: The Cradle of Modernism*. London: Blackwell.
- Rainey, Lawrence. 2005. *Revisiting The Waste Land*. New Haven: Yale UP.
- Sewell, Elizabeth. 1951. *The Structure of Poetry*. Londres: Faber.
- Shattuck, Roger. 1958. *The Banquet Years*. Londres: Faber and Faber.
- Sotirova, Violeta. 2013. *Consciousness in Modernist Fiction: A Stylistic Study*. New York: Palgrave/Macmillan.
- Valéry, Paul. 1957. *Œuvres complètes*. 2 vols. Paris: Seuil.
- Vallejo, César. 1998. *Selected Poems*, ed. Stephen M. Hart. Bristol: Bristol UP.
- Vallejo, César. 2003. *Autógrafos olvidados: edición facsimilar de 52 manuscritos*, eds. Juan Fló y Stephen M. Hart. Londres: Tamesis.
- Vallejo, César. [1922]. 2016. *Trilce*, edición facsimilar. Lima: Academia Peruana de la Lengua.
- Yurkievich, Saúl. 1971. «En torno de *Trilce*». En *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, 15-37. Barcelona: Seix Barral.