

**UNA VOZ CRUEL, IMAGINARIA Y PERVERSA. ANÁLISIS PSICOANALÍTICO
DEL POEMA “XXVIII” DE *TRILCE* DE CÉSAR VALLEJO**

**A CRUEL, IMAGINARY AND PERVERSE VOICE. PSYCHOANALYTIC
ANALYSIS OF THE POEM “XXVIII” BY *TRILCE* BY CÉSAR VALLEJO**

Jhonny Jhoset Pacheco Quispe
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
pchujpac@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-7052-0317>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.239>

Fecha de recepción: 20.03.25 | Fecha de aceptación: 21.05.25

RESUMEN

En el poema “XXVIII” de *Trilce* (1922), de César Vallejo, se desarrolla una actitud cruel porque se anhela reconstruir, mediante la voz y los recuerdos, el hogar extinto debido a la muerte de la madre. Así, la voz maternal, el objeto de deseo del locutor poético, se muestra ausente e imposible de recobrar pese a las proyecciones ilusorias del vástago en su existencia cotidiana. A partir de esta obsesión compulsiva, el yo lírico evidencia su naturaleza cruel en busca de los sonidos familiares a fin de esquivar lo Simbólico y situarse en lo Imaginario para no significar lo Real: la extinción de la palabra, el fenecimiento del hogar y la muerte de la madre. Con lo expuesto, en el presente artículo se analiza la voz cruel, imaginaria y perversa que implica al yo lírico, la madre y las figuras paternas presentes en el texto en cuestión, así también de sus implicancias generadas como el padre cruel, el significante falo, la *voix acoustimatique*, entre otros aspectos. Asimismo, se realiza un análisis comparativo con el poema “LXI”, del mismo libro, en el cual se observa la convergencia y la diferencia de los tópicos mencionados. Para sustentar lo dicho, se utilizan los conceptos de la crueldad de Antonin Artaud explicados en su libro *El teatro y su doble* (1938), así como diversos conceptos del psicoanálisis de Jacques Lacan y Mladen Dolar, las ideas de Roland Barthes y las definiciones de Slavoj Žižek. La herramienta de análisis es la hermenéutica.

PALABRAS CLAVE: César Vallejo, voz, madre, crueldad, perversión.

ABSTRACT

In the poem “XXVIII” of *Trilce* (1922), by César Vallejo, a cruel attitude develops because it is long to rebuild, through voice and memories, the extinct home due to the mother’s death. Thus, the maternal voice, the object of desire of the poetic announcer, is absent and impossible to recover despite the illusory projections of the stem in its daily existence. From this compulsive obsession, the lyrical self shows its cruel nature in search of family sounds with the objective of dodging the symbolic and being imaginary so as not to mean the real: the extinction of the word, the fenence of the home and the death of the mother. With the above, in this article the cruel, imaginary and perverse voice that implies the lyrical self, the mother and the paternal figures present in the text in question is analyzed, as well as its implications generated as the cruel father, the significant phallus, the *voix acoustimatique*, among other aspects. Likewise, a comparative analysis is carried out with the poem “LXI”, of the same book, in which the convergence and difference of the aforementioned topics is observed. To support what has been said, the concepts of the cruelty of Antonin Artaud explained in his book

El teatro y su doble (1938) are used, in addition to various concepts of the psychoanalysis of Jacques Lacan and Mladen Dolar, the ideas of Roland Barthes and definitions of Slavoj Žižek. The analysis tool is hermeneutics.

KEYWORDS: César Vallejo, voice, mother, cruelty, perversion.

1. INTRODUCCIÓN

Trilce (1922), poemario emblemático de la vanguardia peruana, presenta una variedad de temas como el hogar provinciano, la cárcel, la madre y el tiempo; no obstante, también hay otros tópicos, a saber: el deseo, lo escatológico, la no concepción materna, etc. A los mencionados, se podría enunciar la voz cruel, imaginaria y perversa latente en varios de sus textos, como el poema “XXVIII”. En este se observa la búsqueda compulsiva del yo lírico por la voz de la madre. Su actitud anhelante es de crueldad, vale decir, sometimiento rígido por encontrar la figura maternal en el sonido, lo que genera una serie de efectos como el padre cruel y su voz, el significante falo —tanto imaginario ϕ y simbólico Φ —, las implicancias de lo Imaginario, la perversión y la *voix acoustimatique*. Asimismo, se realiza un análisis comparativo con el texto “LXI” del mismo libro con el objetivo de encontrar las similitudes y diferencias de ambos textos en relación con los tópicos mencionados. Para comprobar lo expuesto, se utiliza el concepto de crueldad de Antonin Artaud de su libro *El teatro y su doble* (1938), además de las ideas psicoanalíticas, como lo Imaginario y la perversión, entre otros aspectos teóricos de Jacques Lacan y Mladen Dolar, definiciones de Roland Barthes y nociones de Slavoj Žižek. Todo lo referido será aplicado al poema mencionado de César Vallejo. La herramienta de análisis es la hermenéutica.

Con relación a la bibliografía sobre el análisis de *Trilce*, se halla el libro de Xavier Abril, *Exégesis tríllica* (1980), en el cual se menciona la influencia del poemario *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, de Stéphane Mallarmé, y del tópico musical en sus diferentes escritos, verbigracia, el poema “XXVIII”. También está el estudio de Alberto Escobar, *Cómo leer a Vallejo* (1973), en el que se manifiesta la continuidad de ciertos tópicos como la madre o el hogar provinciano, desde *Los heraldos negros* hasta el poemario de *Trilce*, pero tratados con una óptica personal y distante del legado modernista como se observa en los poemas “LXI”, “LXV”, “LII” y “XXVIII”, este último objeto de nuestro análisis. A partir de ello, refiere la continuidad, parentesco y proyección de ciertas palabras y estilo de ambos libros como una transición poética, ya que son disímiles en cuanto a su propuesta de escritura. Luego, sobre el texto “XXVIII”, expresa que la marca espacial del hogar significa el vacío vivencial, así

también el aislamiento del afecto familiar y de los bienes de la casa. Por último, encontramos *Las palabras de Trilce* (1989), de Marco Martos y Elsa Villanueva, quienes inciden, al puntualizar los términos del poema en cuestión, en torno al sonido, a la imagen del padre y al acto ritual de la comida. En la interpretación, abordan el desarraigo familiar del yo lírico expresado en la casa de un amigo, y califican de “logrado” y de una “exactitud lírica notable” dicho texto.

Entre los estudios recientes, por ejemplo, se ubica *Trilce. Poema por poema* (2025), de Víctor Vich y Alexandra Hibbett, quienes realizan una lectura sobre los diferentes textos que conforman el libro con el objetivo de desentramar los temas que se desarrollan en aquellos versos. Sobre el poema “XXVIII”, se aborda el aspecto familiar, el desamparo, los roles de los progenitores en la casa y la imagen edípica del yo poético. Por otro lado, entre los artículos que abordan dicha composición, se halla “«Recuerdo valeroso, triste esqueleto cantor»: la casa y las experiencias del ser en *Trilce* (1922) de César Vallejo” (2022), de Miguel Ángel Carhuaricra, en el que trata los tópicos del hogar, el oír y el gusto, en conjunto con la distribución formal de las estrofas y una hermenéutica de las palabras. Cada uno de los aspectos tratados refuerza la imagen del almuerzo familiar y la implicancia de los sentidos mencionados. Otro texto que estudia de manera tangencial el poema a tratar es “Tierra, amor y dolor en *Trilce*: una aproximación afectiva” (2012), de Alberto López, que, con una teoría de los afectos, menciona que el ámbito familiar del poeta de Santiago de Chuco es pretérito y que la alegría culmina cuando se recuerda con distancia a partir de su presente. Por último, el artículo “*Trilce*, XXVIII: un abordaje para el aula” (2016), de Juan de Marsillo, examina desde la hermenéutica tópicos como lo afectivo, lo económico, lo litúrgico y las imágenes cristianas.

En el plano contextual, *Trilce* se encuentra en la etapa de consolidación de la literatura nacional que forma parte del proyecto internacionalizador iniciado a finales del siglo XIX (Cornejo Polar, 1989). Así, en las décadas de los 20 y 30 se produce la vanguardia peruana, “a la que hoy se reconoce como fundamental en el proceso de constitución de nuestra tradición lírica contemporánea” (Chueca, 2009, p. 9). Este periodo se inserta en una modernidad de contradicciones sociales e históricas, en la cual lo andino se convierte en la base de la nación, además de generar su inserción en la cultura occidental (Cornejo Polar, 1989). Asimismo, estos años están enmarcados por la crisis de las estructuras sociales y tradicionales debido a los movimientos sindicales, obreros y estudiantiles (Vich & Hibbett, 2025). En ese orden, la transformación social producto de estos acontecimientos y la ruptura con la herencia colonialista (Cornejo Polar, 1989) demandaron nuevas sensibilidades para afrontar una

subjetividad expuesta al desamparo (Vich & Hibbett, 2025), a superar el legado modernista y a interpretar los ismos de vanguardia sin subordinarse a estos, tal como lo hace *Trilce* (Martos & Villanueva, 1989).

2. ANÁLISIS DEL POEMA “XXVIII”¹ DE *TRILCE*

Para una comprensión cabal de la exégesis del poema “XXVIII”, se colocará el texto completo de la primera edición publicada en 1922. Luego, se realizará el análisis correspondiente sobre los ejes temáticos de la voz y la crueldad, así como sus efectos en esta composición lírica. Leamos:

XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido. 5

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me 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. 10

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; 15
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.

¹ El número de verso del poema se ha colocado en el margen derecho del texto.

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.

20

25

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.
(Vallejo, 1922, pp. 44-45)

2.1. LA VOZ DE LO REAL: UNA CRUELDAD SIN SONIDO

En algunos poemas de *Trilce*, la impronta de la crueldad se muestra como el eje vivencial del yo lírico; no obstante, resulta necesario entender que “[n]o hay sadismo ni sangre en la crueldad [...]”. La palabra crueldad debe ser tomada en sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente” (Artaud, 2001, p. 115), ya que la “crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta” (p. 115). Esta acepción permite desentramar ciertos aspectos sobre este tema que se encuentran latentes en los textos, pero que a menudo no son observados y analizados. Por ejemplo, en el poema “XXVIII”, advertimos el desarrollo de la crueldad por parte del locutor poético, dado que se somete a “escuchar” una voz extinta, un paraíso acústico perdido donde se sitúa el hogar y la madre, mediante las siguientes palabras: “He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua”. Para el yo lírico, el sonido y el lenguaje implican la vida; por ende, cuando no hay articulación sonora, el silencio es vinculado con la muerte, en este caso, con la destrucción del hogar. Esto se debe a que, como lo sostiene Dolar (2007), “[e]l silencio absoluto resulta enseguida siniestro, es como la muerte, mientras que la voz es el primer signo de vida” (p. 26). Por consiguiente, el yo lírico al no percibir la voz de la madre que brinda vitalidad al hogar en situaciones cotidianas como el almuerzo familiar, el entorno se vuelve desolador y funesto, dado que no hay con quien interactuar o socializar, ya que “toda nuestra vida social está mediada por la voz” (p. 25). Al existir solo el silencio, entonces, no hay madre-hogar con sus palabras-vida.

En relación con el ambiente materno, este se encuentra esquivo porque no hay “ni súplica, ni sírvete, ni agua”, es decir, el lenguaje de la madre. Solo hay metonimias en estas palabras imitadas que remiten al cuidado que puede brindar la progenitora al hijo; también indirectamente a su imagen mediante el agua, porque esta se vincula con la figura maternal, ya que se relaciona con la gestación y el líquido amniótico del embarazo (Bachelard, 1978). La escena presentada al inicio del poema muestra la vida que existía en el hogar antes de la extinción de la palabra, ya que en la casa gobernaba el lenguaje, el ruido, en los demás actores y en las acciones relacionados a dicho entorno, tal cual se expresa en los siguientes versos: “ni padre que, en el facundo ofertorio / de los choclos, pregunte para su tardanza / de imagen, por los broches mayores del sonido”. En lo citado se denota una situación cotidiana y cultural, como la ceremonia religiosa de consagración a los alimentos, rodeado de sonoridad. Esto se debe a que “la civilización anuncia su progreso con mucho ruido” (Dolar, 2007, p. 26); con ello, en el poema se manifiesta que lo social se encuentra determinado por lo acústico. No hay acción sin dicción, “[c]omo si la voz fuese el epítome mismo de una sociedad que llevamos a cuestras y de la que no podemos alejarnos” (p. 26). En el caso del locutor, es la nostalgia de un hogar extinto: hechos familiares y palabras maternas que constituían su mundo y que no puede olvidar en su presente de silencio.

2.2. EL PADRE Y LA VOZ: LA INSTAURACIÓN CRUEL DE LO SIMBÓLICO

Continuando con el análisis del poema “XXVIII”, el padre es presentado en la primera estrofa con el dominio del sonido porque ejerce la función de “preguntar” y, en el caso de la acción, el ofertorio —acto de la misa antes de la consagración de la hostia— es descrito como “facundo” o con facilidad de la palabra. A partir de la nostalgia del lenguaje en la escena familiar, esta demanda principia a dilucidar la emergencia de la psique debido a la imagen paterna, es decir, “el falo imaginario [ϕ , su representación gráfica] en cuanto interesado concretamente en la economía psíquica en el plano del complejo de castración” (Lacan, 2008a, p. 270).

¿Por qué el padre es un falo imaginario en este poema? En la teoría psicoanalítica, “el falo es un significante, un significante cuya función, en la economía intrasubjetiva del análisis [...] [está] destinado a designar en su conjunto los efectos del significado, en cuanto el significante los condiciona por su presencia de significante” (Lacan, 2009, p. 657). Respecto a lo Imaginario, este pertenece a los registros del sujeto indicados por Lacan (1973/1974, como se cita en Fair, 2023): “Hay tres dimensiones del espacio habitado por el hablante, y esas tres dimensiones, tal como las escribo, se llaman lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real” (p. 3). Así,

“lo simbólico (el campo del lenguaje, expresado en la palabra) estructura para un sujeto el efecto de sentido de lo que llamamos realidad” (p. 3), mientras que “[l]a dimensión de lo Imaginario, aunque implica una construcción del lenguaje, ya que es vehiculizado por el orden simbólico, remite al modo ilusorio de constitución de la realidad” (Lacan, 1982, como se cita en Fair, 2023, p. 4), en tanto que “la dimensión de lo Real «puede definirse como lo imposible»” (Lacan, 1971/1972, como se cita en Fair, 2023, p. 5). Efectivamente, el progenitor no es un símbolo, no está manifestado, solo es una proyección de “tardanza / de imagen”, una ilusión del hijo; por ello, al ser todavía un falo imaginario ϕ , es comprensible que interrogue por los “broches mayores del sonido”, el lenguaje, para insertar lo Simbólico y generar la castración del sujeto, es decir, privarlo de su deseo —la voz de la madre— para arrojarlo de lo Imaginario. Esto se debe a que su sola presencia, como significante falo, conlleva la articulación de la voz que expulsará al sujeto de ese recuerdo que lo aísla del mundo y su presente, porque “la voz parece estar en el eje de nuestros vínculos sociales, y las voces construyen la textura misma de lo social, así como el núcleo de la subjetividad” (Dolar, 2007, p. 26).

La presencia y significación del padre, no el imaginario sino el simbolizado como significante falo en el presente, el ajeno y progenitor del amigo que proviene del mundo, se concreta para expulsar al locutor de lo Imaginario, entendida esta instancia como proyecciones de imágenes (Lacan, 2001) en que se vive una utopía. Este lugar se construye a partir de la teoría del espejo, en la cual el yo se gesta a partir de la representación especular de su cuerpo (Lacan, 2001). En el poema, el yo vive un espejismo, un cuerpo-hogar que ya no existe, y, por lo tanto, está encerrado en una ficción, en una mentira acústica donde se anhela, mediante la metonimia de los gestos y las frases de la progenitora, el retorno físico de ella. Esto se produce por las palabras de la madre-hogar que lo rodean en su recuerdo, ya que:

la sola noción de Imaginario en tanto que el punto de partida de esta es la referencia al cuerpo y al hecho de que su representación —quiero decir todo lo que para él se representa— no es sino el reflejo de su organismo. (Lacan, 2002, p. 4)

Con lo citado, se entiende que el yo se represente, ante las palabras imaginadas de la madre, como un hijo afligido en la casa extinta de los padres; esta debilidad se genera por la sola proyección de lo Imaginario (Lacan, 2002). Ante ello, la imagen paterna es fundamental en este sistema psíquico toda vez que su emergencia propicia la salida del vástago de este entorno, pues “[l]a situación del sujeto [...] está caracterizada esencialmente por su lugar en el mundo simbólico; dicho de otro modo, en el mundo de la palabra” (Lacan, 2001, p. 130). Esto sucede

porque el padre, en esencia, está constituido de lenguaje, de lo Simbólico, pero, “¿[q]ué es un orden simbólico? Es más que una ley solamente, es también una acumulación, y además numerada. Es un ordenamiento [de los objetos imaginarios]” (Lacan, 2008b, p. 269). Entonces, el hijo, al expresar la presencia paterna, invoca la necesidad de salir de lo Imaginario hacia lo Simbólico, espacio donde las proyecciones de sujetos y objetos ya no existen. Por este motivo, el padre —mostrado dualmente como propio y ajeno— es cruel al insistir de forma rigurosa y sin contemplaciones en la generación del sonido (de la voz) para que el yo poético se relacione con su medio social y vital, ya que la crueldad es “en el sentido de apetito de vida [...] torbellino de vida que devora las tinieblas” (Artaud, 2001, pp. 116-117). Así, se observa que la metáfora paternal marca y delinea la ausencia del vástago en la realidad, lo Simbólico, debido a que cumple la función del falo imaginario ϕ . En otras palabras, este funciona como agente para la expulsión del sujeto de lo Imaginario, lugar donde las sombras y proyecciones gobiernan habida cuenta de que el hijo se encuentra encerrado aquí en un tiempo amputado del presente, pues solo percibe el retorno de lo reprimido, lo que no cesa de no significarse en la cadena significante, a saber, la imagen de la madre, pero sin comprender que solo es una proyección y un espectro sin significación en la realidad.

2.3. LA MADRE SIN VOZ: PALABRAS ILUSORIAS DE UN HOGAR AMPUTADO

Pese a la aparición del ϕ imaginario como elemento castrador del sujeto para ser expulsado hacia lo Simbólico, hay un arraigo del hijo en sus proyecciones hogareñas ya fenecidas, es decir, de anclarse en un pasado absurdo en que coexiste el deseo por la presencia-ausencia de la madre y su lenguaje, que solo es emitido por el yo lírico a la sazón de un ventrílocuo, tal como se observa en la siguiente estrofa que reitera el lamento por la pérdida del aura maternal y su realidad, sus palabras: “Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir / de tales platos distantes esas cosas, / cuando habráse [sic] quebrado el propio hogar, / cuando no asoma ni madre a los labios. / Cómo iba yo a almorzar nonada”. Esta actitud se debe a la imposición del locutor ante “la crueldad [que] es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia” (Artaud, 2001, p. 116). En ese estado cruel, no hay flexibilidad en dejar de acatar al deseo, a perseguirlo de forma constante para satisfacer las primeras necesidades, o principios básicos, que conducen al sujeto a las imágenes iniciales de su ser: la familia, la madre y los sonidos. Al no hallarlas, insiste el vástago en reconstruirlas, dado que hay un sometimiento a lo instintivo proyectado que prevalece en su raciocinio.

De este modo, en el poema hay “conciencia” de recuerdos e ilusiones para aproximarse a esa necesidad, pues lo Imaginario es una instancia intrincada y de soporte del sistema psíquico: “la tríada de lo Imaginario, de lo Simbólico y de lo Real, es en tanto que esta tríada existe porque allí se conjuga la adición de lo Imaginario” (Lacan, 2002, p. 10). Esto es posible dado la naturaleza de dichas dimensiones, por ejemplo, “lo Real es lo que es estrictamente impensable” (p. 10), mientras “que lo Simbólico *se escribe*” (p. 5; énfasis del autor), vale decir, es lo simbolizado y lo articulado; por ello, el Imaginario es el punto intermedio, o base, de dichos campos. Así se explica el llamado por parte del hijo a la manifestación verbal, aunque imaginada, de la madre, dado que le resulta sustancial: “[l]a palabra es la que instauro la mentira en la realidad” (Lacan, 2001, p. 333). De tal modo, se comprende que el hijo ya se encuentra en lo Simbólico, en la dictadura del lenguaje, espacio donde reina la palabra y no las proyecciones, ya que la madre no está presente, sino solo invocada e imaginada. Este será el *leitmotiv* de su permanencia en lo Imaginario, porque dicha imagen maternal lo engaña proyectando un hogar a partir de sus palabras ilusorias e imitadas por medio de las cuales se revitalizaría el almuerzo y la casa familiar.

La sensación de abandono, debido a la ausencia del significante materno, se propicia a causa de que, en lo Simbólico, se encuentra el sujeto castrado, esto es, aquel que ha perdido su *objet petit a*, o, mejor, el deseo (en este caso, la voz de la madre) a razón de que “[e]l *objet petit a* (pequeño a) metaforiza simbólicamente a la Cosa (la Madre)” (Fair, 2023, p. 5). De forma equivocada, el hijo cree que, con el llamado a los gestos o a los sonidos de la progenitora, tendrá sentido su existencia en lo Simbólico sin comprender que “eso no es el sentido. El sentido, es aquello por lo cual responde algo que es diferente que lo Simbólico; y este algo no hay medio de soportarlo de otro modo que por lo Imaginario” (Lacan, 2002, p. 4). Ello resulta posible, ya que, como se ha dicho, la palabra propicia la ficción y el Imaginario en la realidad al estar correlacionados y porque “[e]s en este efecto de escritura de lo Simbólico que se sostiene el efecto de sentido” (p. 5). Por consiguiente, la única salvación del hijo es instaurar y refugiarse en sus proyecciones, pues, en lo Simbólico, el locutor sufre la ausencia del significante materno. Con lo dicho, se colige que el yo lírico encuentra un sentido a su devenir vivencial en el Imaginario con las frases invocadas de la madre; de ahí que solo en lo Simbólico siente el efecto de ese sentido: la no respuesta de ella, pues está muerta.

2.4. EL PADRE FALO Φ : EXPULSIÓN HACIA LO SIMBÓLICO

En la siguiente estrofa, continúa la proyección de las imágenes caseras y los actos familiares como el almuerzo, pero en una casa ajena y creyendo acentuar el sentido a su existencia. Empero, el efecto de la circunstancia lo situará, una vez más, en la realidad que denota la ausencia del hogar-madre:

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 [sic] en su casa. Así, ¡qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar
(Vallejo, 1922, p. 44)

Como se observa en la cita, la ilusión del almuerzo familiar fracasa, lo cual se debe a dos factores que principian a gravitar: la metáfora del padre y el lenguaje. En el caso del primero, mediante su presencia invita al locutor a desaparecer la proyección de un hogar extinto, pues la figura paternal del amigo, en estos versos, cumple la función del falo Φ , “*Phi* mayúscula [...] como símbolo del lugar donde se produce la falta de significante” (Lacan, 2008a, p. 270). Antes, el padre del locutor funcionaba a la sazón de un falo imaginario ϕ al denotar la ausencia de algo; por ello, “*phi* minúscula [...] lo hemos encontrado en primer lugar de forma eminente, allí donde el neurótico lo vive de un modo que representa su forma particular de operar y maniobrar” (p. 270). Esta imagen funciona así en la medida en que su padre es un recuerdo, una proyección; en cambio, en la mesa ajena, en el hogar postizo, la figura paternal está en presente y, por tanto, representa el falo Φ :

Este símbolo Φ [...] como símbolo del lugar donde se produce la falta de significante [...]. Digo *significante*, en la medida en que se utiliza como tal. Pero cuando lo he introducido hace un momento he dicho el *símbolo* falo, y quizás este es, en efecto, el único significante que merezca en nuestro registro —y de un modo absoluto— el título de símbolo. (p. 270; énfasis el autor)

El padre del amigo cumple esta función del falo Φ ante la falta del significante maternal del yo poético en lo Simbólico; por consiguiente, aquel todavía se sitúa en el Imaginario. Dicho

símbolo Φ se presenta con el propósito de expulsar del Imaginario al hijo que se manifiesta como un neurótico toda vez que “la neurosis se sostiene en las relaciones sociales” (Lacan, 1989, p. 69); tal como sucede en este caso: en dicha reunión casera con su amigo y con el progenitor de este donde prima la conversación, el lenguaje. Así, en esta conducta neurótica, el yo lírico lo que ha buscado plasmar es la proyección de su hogar en el almuerzo ajeno, aunque también ser expulsado de la utopía de lo Imaginario.

Retornando al padre simbólico Φ , en la acepción once del *Diccionario de la lengua española* (2024), el significante “tío” refiere a “Padrastro”, lo que refuerza la imagen acotada y su función desplegada por la figura paternal ajena. Asimismo, es portador de la palabra por la presencia de sus “canas tías” que hablan, a veces con sonido semejante a un ave (“tordillo”) y, en otros casos, “bisbiseando por todos sus viudos alvéolos”. También en su conversación lleva otro símbolo Φ que no cesa de no significarse, la muerte, mediante el significante “viudos”. Con dicho diálogo, a la manera de sonidos pajareros, la presencia mortal se manifiesta mostrando la fragilidad de la vida, con lo cual expulsa de lo Imaginario al yo poético.

Por otro lado, el lenguaje ha empezado a atiborrar no solo el almuerzo, sino que además los objetos se han impregnado de palabras: “cubiertos francos de alegres tiroriros”. Ya situado en el mundo de lo Simbólico, espacio permeado por la desazón, el “hijo ajeno” expresa su orfandad a raíz del sonido vital “estánse [*sic*] en su casa” del padre ajeno. Bajo dicha lógica podrían comprenderse los últimos versos de la tercera estrofa: “Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar”. Los objetos se han rebelado ante el yo lírico en tanto no son el soporte de la nostalgia ni del tiempo amputado del presente, dado que estos pertenecen a lo Simbólico, al mundo exterior recorrido por el lenguaje. De esta manera, la proyección del hogar propio se ha quebrado al no tener asidero en las cosas, pues estas son construcciones del lenguaje, es decir, de lo ajeno. Si bien estos elementos se hallan impregnados de sonido vital, para el locutor no son íntimos ni próximos y mucho menos continúan su devenir en el camino ilusorio de referencias maternas; por el contrario, lo enajenan de sus emociones hacia su verdadera existencia en el mundo: ser vástago de una madre muerta.

2.5. LA CRUELDAD DE LA PÈRE-VERSION Y LA VOIX ACOUSTIMATIQUE

En el poema, el hijo, tras descubrir que su proyección imaginaria sobre la familia ha sido difuminada por la presencia del símbolo falo Φ , la persistencia inflexible por escuchar la voz maternal prosigue en la cuarta estrofa. Esta actitud es cruel, porque “[e]n el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior, a la que el mismo verdugo suplicador [*sic*]

se somete, y que está dispuesto a soportar llegado el momento” (Artaud, 2001, p. 116). En este caso, en la situación del hijo huérfano del calor maternal y del hogar, este se encuentra subyugado a una obsesión sentimental que lo muestra como un locutor cruel y sin complacencias para evitar el sufrimiento, pues su único objetivo es recrear el hogar familiar en otras estancias, tal cual se aprecia en estos versos: “El yantar de estas mesas así, en que se prueba / amor ajeno en vez del propio amor”. Tal tenacidad tiene correlación con su actitud cruel: “El esfuerzo es una crueldad, la existencia por el esfuerzo es una crueldad [...] un sufrimiento que tal vez produce armónicos [*sic*] de alegría” (Artaud, 2001, p. 117).

Ante la desdicha de no hallar la reduplicación de la familia, las cosas muestran su verdadera naturaleza: “torna tierra el bocado que no brinda la / MADRE, / hace golpe la dura deglución; el dulce, / hiel; aceite funéreo, el café”. El alimento ya no es vital en tanto no es brindado por la progenitora. Lo Simbólico muestra la desazón de la vida y el deseo, el objeto *a* (en este caso, la voz de la madre), se ha perdido. Al ya no estar preparados por ella, los alimentos se han resignificado: el bocado sabe a tierra y se atraganta en la deglución por donde sale la voz; las sensaciones son contradictorias en las cosas y manifestadas mediante el oxímoron: “el dulce, / hiel”; y otros muestran una constitución perversa: el café descrito como “aceite funéreo”. Estos han sido pervertidos, alterados, luego de relacionarse con el símbolo Φ , el padre ajeno, dado que “*père-versement*... perversión {perversion}, única garantía de su función de padre {*père*}, la cual es la función” (Lacan, 2002, pp. 9-10). Es decir, la *père-version*, el “padre-versión”, ha revestido de lenguaje su presencia: “canas tías que hablan”, “bisbiseando por todos sus viudos alvéolos”; y de los animales, “tordillo retinte de porcelana”. Esto se debe a que el padre ajeno tiene recorrido en el mundo al punto que ha recogido sus sonidos y los ha transmitido a las cosas, a saber: “cubiertos francos de alegres tiroriro”. Como la *père-version* es el guía y jefe del hogar ajeno, se entiende el dolor del locutor en “todo el paladar”.

Situados en lo Simbólico, donde se manifiesta la desazón de la castración por la pérdida del objeto de deseo (la madre), el hijo percibe la crueldad en su máxima expresión, debido a que “la muerte es crueldad, la resurrección es crueldad” (Artaud, 2001, p. 118). La nostalgia y la rememoración de aquellas palabras de la progenitora se han realizado por esa disciplina rígida en busca del paraíso perdido (el hogar) y que metafóricamente es transformado en la voz de la madre ausente, puesto que supone “la transfiguración es crueldad” (p. 118). Ante ello, tras haber sido expulsado de lo Imaginario por el símbolo Φ , lo que consigue el hijo es situarse en la realidad para percibir que la *voix acoustimatique* —sonido invisible que proviene de un algún lugar enigmático o secreto (Chion, 1982, como se cita en Žižek, 1994)—, de la figura maternal,

tiene su origen en su propio Imaginario ante lo Real, esto es, la madre muerta: “Cuando ya se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba”. No se admite lo Real a causa de que esta dimensión es lo imposible, lo que no cesa de no significarse (en este caso, el significante de la progenitora fenecida). De este modo, el Imaginario, al proyectar la voz y los gestos de la madre en el hogar, cumple con el objetivo de no significar la extinción de ella. Como el lenguaje, el falo Φ , ya se ha arraigado en la realidad del hijo y ahora este percibe el hogar quebrado al final del poema: “la cocina a oscuras, la miseria de amor” (p. 45). Entonces, su invocación hacia las palabras de la madre al inicio del poema solo era la vía para salir del Imaginario angustiante hacia la desolación de lo Simbólico, donde el falo Φ logra nominar la muerte de la progenitora y su ausencia irremediable de amor maternal.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO: LA CRUELDAD, LO IMAGINARIO Y LA VOIX ACOUSTIMATIQUE EN EL POEMA “LXI”

Los tópicos del sonido, de las voces y los recuerdos de un pasado extinto se encuentran en otros poemas como el “LXI”. A fin de consolidar y entablar un diálogo con el análisis anterior, a continuación, se realizará una hermenéutica comparada que encuentre los aspectos en común y las divergencias entre dichos textos. Para tener un mejor entendimiento, colocamos la composición mencionada de la edición de 1922. Leamos:

LXI

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

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

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

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

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

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

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien.
(Vallejo, 1922, pp. 95-96)

En este texto hallamos un locutor poético cruel toda vez que busca el pasado extinto mediante las voces familiares: “ante la puerta de la casa [...]. / Está cerrada y nadie responde [...]. / Llamo de nuevo, y nada”. La demanda por los sonidos tiene como objetivo restaurar tiempos lejanos y las vivencias cotidianas de un hogar inexistente. Esta rigurosidad se debe a su

implacable necesidad de vitalidad, porque “«crueldad» [es] como habría podido decir «vida»” (Artaud, 1932, como se cita en Derrida, 1989, p. 320). Por ello, se observa la remembranza con la madre y su hermano mayor, el rezo del padre y el canto de las hermanas, pues estas son imágenes cotidianas de un hogar armónico e ideal que pertenecen al pasado. Son recuerdos en los que el yo lírico no está presente, debido a que “la definición de la imagen [...] es aquella de lo que estoy excluido” (Barthes, 1998, p. 154). El yo lírico está fuera de esta situación pretérita del hogar, aunque no comprende esa exclusión; por consiguiente, sigue produciendo esa cotidianidad aniquilada, de modo que “las imágenes de las que estoy excluido me son crueles; pero a veces también (inversión) soy apresado en la imagen” (p. 155). En relación con el poema “XXVIII”, la comparación resultante muestra que, en dicho texto, no se producen los recuerdos familiares, sino la invocación a la palabra para que se instaure la ficción (Lacan, 2001), las ilusiones del pasado —ya amputadas del devenir existencial del locutor— en la realidad.

Por otro lado, en el texto “LXI”, el yo poético se resiste a situarse en lo Simbólico, región en que prima el lenguaje de los animales mediante los sonidos: “me despedí con el cantar del gallo”, “cual llamando también, el bruto”, “Luego duda, / relincha”, “Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal / relincha, relincha más todavía”. Empero, para el locutor, este ruido animal no tiene mayor trascendencia, puesto que no hay una articulación de la voz:

Lo que destaca a la voz entre el vasto océano de sonidos y ruidos, lo que define a la voz como especial entre la infinita variedad de fenómenos acústicos, es su intrínseca relación con el significado. La voz es algo que señala en dirección del significado. (Dolar, 2007, p. 27)

Por tanto, el vástago, al no escuchar una voz en el exterior, se refugia en el Imaginario y es allí donde se encuentran los sonidos familiares: “Ha de velar papá rezando”, “Las hermanas, canturreando sus ilusiones / sencillas, bullosas”. Estos se hallan relacionados al significado del hogar que acoge al hijo que los rememora; no obstante, esta utopía del Imaginario que se despliega no puede ocultar su verdad: ser solo ilusión fantasmal de una familia que ya no existe. Por ende, la imperfección de la escena: “Numerosa familia que dejamos / no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera / puso en el ara para que volviéramos”. Este mundo Imaginario llama al locutor, porque “lo imperfecto es el tiempo de la fascinación; parece estar vivo y sin embargo no se mueve: presencia imperfecta, muerte imperfecta; ni olvido ni resurrección; simplemente señuelo agotador de la memoria” (Barthes, 1998, p. 213). En las ilusiones que prodiga el yo, no hay vida; en su actitud cruel, sí; de ahí la búsqueda ineludible de las imágenes y sus personajes de antaño a raíz de que ellos portan en su ser la voz —“rezando”, “bullosas”—

que lo expulsarán de este imaginario. En el análisis comparativo, los textos “XXVIII” y “LXI” buscan restaurar lo pretérito y lo aniquilado por la muerte: en el primero, “y el sírvete materno no sale de la / tumba”; en el segundo, “Todos están durmiendo para siempre”. Pese a ello, este mismo evento, que pretenden obnubilar con ilusiones del pasado, gestará su expulsión de lo Imaginario ante la respuesta anhelada: una voz, pero no la familiar, sino aquella delineada por lo imposible y proveniente de lo animal y de la muerte.

En efecto, la *voix acoustimatique* emerge en ambos poemas. En el caso de la composición “LXI”, la retórica animal, que en principio era un lenguaje sin significado para el yo lírico, se manifiesta en una voz, pero que no es la esperada por el hijo, es decir, no proviene del hogar, pues este está extinto, ni tampoco de sus recuerdos, que solo son imágenes ficcionales, sino de lo Simbólico, de la realidad imperante donde se escucha una voz, aunque no humana, con significado: “mi caballo acaba fatigado por cabecear / a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice / que está bien, que todo está muy bien”. Esta articulación animal se produce habida cuenta de que, en el silencio reinante del hogar, emerge una voz interna; o como lo dice Dolar (2007):

En el aislamiento, en la soledad, a solas por completo, lejos del mundanal ruido, no nos libramos de la voz sin más. Puede ser que entonces aparezca otra clase de voz, más intrusiva y apremiante que la usual algarabía: la voz interna, una que no que se puede acallar. (p. 26)

Con lo citado, se comprende que dichas palabras del equino no son emitidas por este, sino que provienen de un lugar inesperado: del mismo sujeto que anhela una respuesta del hogar fenecido. Así, esta voz enigmática se constituye como una *voix acoustimatique* en que el hijo cumple la función de ventrilocuo para suplir la voz amputada que no se pronuncia y que se requiere, pues la voz es consustancial de la subjetividad del yo (Dolar, 2007). Esto se contrasta con “XXVIII”, poema en el cual las palabras de la progenitora solo son recordadas por el yo lírico: “ni súplica, ni sírvete, ni agua”; esto sucede a causa de que su voz “no sale de la / tumba” a raíz de que está muerta.

4. CONCLUSIONES

En este artículo se presentó que las interpretaciones del poema “XXVIII” del libro *Trilce*, de César Vallejo, tiene una tradición de estudios desde Xavier Abril, Alberto Escobar, Marco Martos y Elsa Villanueva, hasta referencias bibliográficas recientes de Víctor Vich, Alexandra Hibbett, Miguel Ángel Carhuaricra, Alberto López, y Juan de Marsillo, los cuales abordan la influencia musical y de Stéphane Mallarmé, el ritual familiar del almuerzo, los rasgos formales

del poema, los sentidos del oído y el gusto, los recuerdos del hogar y las imágenes litúrgicas cristianas.

Sobre lo contextual, *Trilce* forma parte de la etapa de consolidación del proyecto internacionalizador de la literatura peruana durante los años de la vanguardia peruana, la cual se desarrolló en la década de los años 20 y 30 del siglo pasado. Este fue un periodo caracterizado por conflictos y contradicciones sociales, tales como la lucha sindical, obrera y estudiantil en que se reconoce la herencia indígena como base de la nación, y se produce, además, su inserción en la cultura occidental, hecho que muestra la ruptura y la superación de la hegemonía colonial que existía en el país.

Con respecto a los tópicos abordados, en el texto “XXVIII” del poemario *Trilce*, la voz se muestra como un aspecto cruel. Siguiendo el concepto de la crueldad de Antonin Artaud, es decir, el sometimiento rígido a una necesidad compulsiva, el yo poético se encuentra en esta obsesión sin complacencia al recrear las voces familiares (en especial de la madre), ya que ella actúa como la organizadora del hogar. No obstante, ante la ausencia de las palabras de la progenitora, la imagen de la familia ya no existe, aunque que el sujeto no lo reconoce, pues busca implacablemente la voz de la madre muerta.

En el caso de la imagen maternal, esta no existe en la realidad en la medida en que no tiene lenguaje o una voz que la instaure en el presente. A partir de ello, el vástago revela su esencia cruel al encontrarse encuentra sometido a la necesidad incansable de reconstruir un ambiente donde se escuche la palabra materna (su objeto de deseo) en situaciones cotidianas como, por ejemplo, el almuerzo familiar. Incluso, las palabras de la progenitora son imitadas por el hijo para proyectarla en una realidad donde la madre ya no existe.

En cuanto a la imagen del padre, a partir de los conceptos de Jacques Lacan, aquel se presenta cruel en los recuerdos del hijo, así como también caracterizado con sonidos y voces; por ello, actúa como un falo imaginario ϕ , puesto que su presencia de significante falo busca expulsar al yo poético del Imaginario, mundo intermedio entre lo Real y lo Simbólico. Esto se concreta con la crueldad de la figura paterna ajena, el falo Φ , porque con sus palabras sitúa al locutor en lo Simbólico, donde no existe el almuerzo familiar realizado por la madre. Con ello, cumplió su función cruel de significante Φ al expulsar al sujeto del Imaginario, vale decir, de la utopía de los recuerdos pretéritos.

En lo que concierne a la perversión y a la *voix acoustimatique*, cabe precisar que aquella sigue el desdoblamiento etimológico de Jacques Lacan de la *père-version*, el “padre-versión”, que,

en el poema, está implicado con el padre ajeno, el falo Φ , y que ha conllevado no solo la expulsión del yo lírico del Imaginario situándolo en lo Simbólico, sino que también ha trastocado los objetos a su alrededor, ya que estos se maculan por la perversión de su presencia y muestran la esencia de las cosas y la realidad circundante al locutor: un ambiente desolado por la ausencia de la madre. Por su parte, el concepto de la *voix acoustimatique*, de Michel Chion y citado por Slavoj Žižek (1994), revela que las palabras imitadas al inicio del poema, las cuales recrean el almuerzo de la madre, provienen de un lugar secreto y enigmático: el Imaginario del hijo para obnubilar lo imposible, lo Real, que es la muerte de su progenitora; en ese orden, este ha intentado suplir de forma imaginaria su voz que no sale de la tumba, como se expresa en la última estrofa del poema.

Por último, en el análisis comparativo con el poema “LXI”, varios tópicos de “XXVIII” también se hallan en aquel texto, a saber, la crueldad, lo Imaginario y la *voix acoustimatique*. En el primero, el locutor se muestra cruel por la necesidad rigurosa de escuchar una respuesta ante su retorno al hogar familiar. Al no existir las voces que anhela, genera recuerdos de escenas cotidianas en el mundo Imaginario donde se hallan los progenitores y las hermanas, portadores de la voz y la muerte; no obstante, tomando las ideas de Roland Barthes (1998), en las imágenes pretéritas que evoca el hijo, este se encuentra excluido de tales remembranzas, dado que las imágenes también son crueles. Con ello, la voz esperada que se articula, la *voix acoustimatique*, es la del caballo con sus palabras de aliento, aunque, siguiendo las ideas de Mladen Dolar (2007), estas provienen del mismo vástago que, a la manera de un ventrílocuo, genera dicho lenguaje sonoro habida cuenta que la voz es parte fundamental de la subjetividad, pues busca esquivar el hogar extinto, la familia muerta. En el caso del segundo poema, la crueldad por anhelar la voz es similar: el vástago desea escuchar los sonidos familiares. En relación con lo Imaginario, también se recrean escenas del hogar pretérito con el fin de obnubilar lo Real, vale decir, la muerte de la progenitora. En torno a la *voix acoustimatique*, la voz provenía del mundo Imaginario del hijo para esquivar la extinción de la palabra y, por ende, del hogar maternal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL, X. (1980). *Exégesis trilateral*. Editorial Gráfica Labor.

ARTAUD, A. (2001). *El teatro y su doble*. Edhasa.

BARTHES, R. (1998). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI.

BACHELARD, G. (1978). *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.

- CARHUARICRA, M. A. (2022). «Recuerdo valeroso, triste esqueleto cantor»: la casa y las experiencias del ser en *Trilce* (1922) de César Vallejo. *Archivo Vallejo*, 5(9), 17-49.
- CHUECA, L. F. (2009). *Poesía vanguardista peruana I*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CORNEJO POLAR, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones.
- DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos.
- DOLAR, M. (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.
- ESCOBAR, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. P. L. Villanueva Editor.
- FAIR, H. (2023). Cruces entre lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario en la Teoría del Discurso de Laclau: modos de interacción óptica y transformaciones. *Revista Brasileira de Ciência Política*, (41), 1-33.
- LACAN, J. (1989). *El Seminario 24. L'insu que sait de l'une-bevue s'aile a mourre*. Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- LACAN, J. (2001). *El Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud*. Paidós.
- LACAN, J. (2002). *El Seminario 22. R. I. S*. Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- LACAN, J. (2008a). *El Seminario 8. La transferencia*. Paidós.
- LACAN, J. (2008b). *El Seminario 16. De un Otro al otro*. Paidós.
- LACAN, J. (2009). *Escritos 2. Siglo XXI*.
- LÓPEZ, A. (2012). Tierra, amor y dolor en *Trilce*: una aproximación afectiva. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 3(6), 7-22.
- MARSILLO, J. (2016). *Trilce*, XXVIII: un abordaje para el aula. *Revista Espergesia*, 3(2), 44-51.
- MARTOS, M., & VILLANUEVA, E. (1989). *Las palabras de Trilce*. Seglusa Editores.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2024). *Diccionario de la lengua española*.
- VALLEJO, C. (1922). *Trilce*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- VALLEJO, C. (1930). *Trilce* (2ª ed.). Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S. A.
- VICH, V., & HIBBETT, A. (2025). *Trilce. Poema por poema* (2ª ed.). Pesopluma.

ŽIŽEK, S. (1994). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Manantial.