

2ej
15



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**EL PROBLEMA DE LA LENGUA POETICA
EN TRILCE DE CESAR VALLEJO**



T E S I S A

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS**

P R E S E N T A :

YOLANDA GONZALEZ LOPEZ



▲ AGO. 27. 1989 ☆

**SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES**

**México
1989**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE PL. LENGUA HISPANICAS**

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I n d i c e

Pag.

Introducción.....	1
I. El estudio lingüístico de la poesía.....	4
II. La lengua poética en <u>Irila</u>	15
Conclusión.....	47
Bibliografía.....	49

El problema de la lengua poética en Irilca, de César Vallejo.

Por Yolanda González López

Introducción.

La segunda obra poética del poeta peruano César Vallejo, Irilca, fue escrita en gran parte en la cárcel de Trujillo, cuando el poeta padece 112 días de prisión en 1920. Financiado por él mismo con su sueldo de maestro de primaria, la obra fue impresa en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima en 1922 con un valor de tres soles una vez publicada.

César Vallejo en una carta a Antenor Urrego precisa:

El libro ha nacido en el mayor vacío...
Asumo la responsabilidad de su estética.
¡Dios sabe cuanto he sufrido para que el
ritmo no traspasara (la) libertad y cayera
en el 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 po-
bre ánimo viva!*

La génesis de la poesía en el vacío y el evitar que el ritmo, que fundamenta el lenguaje de la poesía, no cayera en el libertinaje, dan por resultado una antipoesía, un anticódigo del sistema poético existente entonces, porque precisa-

*) Carta de Vallejo a Antenor Urrego Cit. por Angel Flores en César Vallejo, Antología biográfica, bibliografía e índice de poemas, p. 32

mente está cimentado sobre una antítesis del mismo.

Esta experiencia poética propuesta por César Vallejo ha sido interpretada por la crítica de muy diversas maneras: Impresionista, psicológica, biográfica, histórica, sociológica, y no ha sido sino hasta fecha muy reciente que se ha ocupado de la lengua poética de César Vallejo. * *

Sin negar la importancia de lo biográfico, lo histórico, lo social, lo político, lo psicológico del mensaje poético, este trabajo centra la atención sobre la lengua poética en sí, usada por César Vallejo en su poesía, pues como la teoría literaria ha señalado, y no sólo la lingüística-estructuralista, la clave de la poesía se encuentra en el lenguaje.

Estudiar la lengua poética de Irilca a partir de las propuestas de los formalistas rusos y luego continuadas por la poética de Roman Jakobson es el objetivo del presente trabajo.

El presente ensayo se divide en dos partes: la primera trata los problemas de la lengua poética; la segunda, estudia estos problemas en Irilca.

Con ello pretendo mostrar cómo César Vallejo es uno de los poetas que produce una poesía que busca proponer un nuevo dis-

* *) Como ejemplo están los trabajos que ha realizado Enrique Ballón Aguirre y José Pascual Muxó.

González

- 3 -

El problema de la...

curso poético elaborando un complejo texto que desborde los
parámetros habituales de recepción tanto estética como crí-
tica.

I. El estudio lingüístico de la poesía.

"En 1915 un grupo de estudiantes de la Universidad de Moscú fundó el Círculo Lingüístico de Moscú. Un año más tarde en S. Petersburgo, unos cuantos jóvenes filólogos e historiadores de la literatura se asociaron en la Sociedad para el estudio de la lengua Poética, que muy pronto sería conocida por U P A J A Z (abreviatura de 'Общество изучающего поэтического языка') el formalismo ruso acababa de nacer." (1)

La necesidad de oponerse a la ciencia académica caduca -los estudios biográficos, historicistas, simbolistas, psicologistas y en general todo estudio que dejaba de lado a la lengua poética en sí- llevó a este "equipo intelectual raramente igualado en la historia de la ciencia literaria", (2) a una exageración audaz del estudio de la forma en la lengua poética. No obstante era necesaria para abrir nuevas y sólidas direcciones a la crítica (o historia, que así se la conocía) de la literatura; y según Šklovskij 'de todos modos nunca se obtiene todo lo que se pide' (3)

Roman Jakobson, que siempre se caracterizó por su prudencia arremetió duramente al decir, que el crítico tradicional se parece "al policía que 'al ordenar el arresto de una persona se llevase también, para mayor seguridad, a todos y todo lo que

1) Victor Erlich, El formalismo ruso. Historia-doctrina, p. 89

2) Ibid., p. 99

3) Victor Erlich anota a pie de página en Ibidem., p. 109

encontrara en el piso del inculcado, así como a los transeñ-
tes con los que tropezare en la calle"(4)

Todos los formalistas y paraformalistas tuvieron éxito y una gran producción teórica, sobre todo entre los años 1921 e 1925. Sin embargo, la OPAJAZ no podía existir dentro de los albores de la Revolución rusa, en donde era obvio que la crítica con vistas a tener futuro y afirmarse era la marxista-leninista.

A los formalistas se les acusó de algo que estaba lejos de ser verdad: de olvidarse de lo social de la literatura:

"La búsqueda progresiva de las leyes internas del arte no elimina del programa de estudio los problemas complejos de la relación entre este arte y los otros sectores de la cultura y de la realidad social"(5)

Pero si no se ocupaban de ello, se debía a que les quitaba -en ese momento- de su observación y estudio primordial: la forma.

"Si deseamos definir la percepción poética e incluso artística, se impone inevitablemente lo siguiente: la percepción artística es aquella en la que sentimos la forma (tal vez no sólo la forma, pero por lo menos la forma)" (6)

4) Cit. por Victor Erlich, El formalismo ruso. Historia-Doctrina, p. 100

5) Jakobson, et. al. Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Ant. preparada por Izveten Todorov p. 8

6) Sklovskij Cit. por M. Schembaum en Ibid., p. 30

lo que les permitía abordar la "autonomía de la función estética." (7)

En Checoslovaquia se le abrió la puerta al formalismo. Jakobson vivió en Praga a partir de 1920, allí se formó el "Círculo Lingüístico de Praga", en donde se plantearon de manera metodológica y exhaustiva las diversas formas de estudiar la lengua poética.

En "las tesis de 1929", se exponen las funciones de la lengua y en cada una de ellas se entrecruzan múltiples problemas, unos ya estudiados y otros aún no. Fueron redactadas por los integrantes del "Círculo Lingüístico de Praga", extensión en Checoslovaquia de la U P A J A Z. Dichas tesis se presentaron en el "Ier Congreso de Filólogos Eslavos" en octubre de 1929. Con ellas tienen los acuerdos que funcionan como bases para el desarrollo posterior de la Poética, Métrica y Lingüística General, en donde es necesario mencionar la importancia de los estudios de Fonética y Fonología en los que fue determinante el interés de los formalistas por el verso.

"El campo en el que los conceptos formalistas se emplearon con mejores resultados fue, sin duda alguna, en la teoría de la versificación. Sea que el lenguaje poético fue 'el primer amor' de los teóricos de la Opuz, sea que los formalistas que, ante todo, se ocuparon de problemas de versificación, por ejemplo Jakobson, Tomasevskij y Tjnjanov, se especializaron en estructuralismo en una

7) Jakobson Cit. por Victor Erlich, Op. cit., p. 284

época más bien temprana, es en esta esfera donde el formalismo aportó sus contribuciones más resonantes"(8)

Las tesis y los estudios de los filólogos del "Círculo de Praga" se nos presentan como ambiciosos porque estudian todos los aspectos de la lengua. De esta manera se colocaron las bases del estudio de la literatura con una rigurosidad no esgrimida antes y que ya resultaba necesaria.

Allí, se manifiesta que es necesario estudiar las lenguas desde el punto de vista de sus funciones, en relación con los métodos diacrónico y sincrónico. Asimismo, se plantean los problemas del estudio de las lenguas eslavas: su comparación con otras lenguas, su evolución, etc.

Igualmente, se presentan las funciones de la lengua postulando que todo estudio debe tener en cuenta "la variedad de funciones lingüísticas y [sic] de sus modos de realización" (9)

De todo ello se desprenden descripciones y definiciones numerosas, unas ya estudiadas por los propios teóricos del Círculo de Praga, otras han quedado como propuestas de investigación, en muchos casos aún no realizadas.

De las primeras tenemos que Roman Jakobson es el que ha llevado las investigaciones de los formalistas o funcionalistas

8) Victor Erlich, Op. cit., p. 303.

9) b. Trnka, et. al., El Círculo de Praga, p. 41

tas por caminos que han permitido el avance en el estudio de la lengua poética. Igualmente, de Jakobson y de otros formalistas como Tomaševskij, Tynjanov, Šklovskij, entre otros, existen investigaciones que han servido de base para otras posteriores en la Literatura y en la Lingüística. Como ejemplo están los estudios actuales sobre la semiótica y el ethos poético.

Las funciones de la lengua: comunicativa, emotiva y poética fueron el punto de partida de la teoría de la literatura de los formalistas rusos. Estas funciones consideradas a partir de las relaciones que los signos lingüísticos tenían con los referentes extralingüísticos, permitieron formular la idea de que la lengua poética es una desviación con respecto a los usos comunicativos. Esta desviación es por resultado de la función poética; en ella los signos llaman la atención sobre sí mismos.

El problema de la desviación del lenguaje poético, estudiado por Šklovskij, en relación con el lenguaje cotidiano, implique la revisión de los conceptos de: literaridad, extranamiento, deformación, expresión alógica, desviación de la norma, (10) vocabulario y naturaleza de la poesía. Este teó-

10) Victor Erlich, Op. cit. p. 255

rico saber que el problema de la desviación es fundamental en la percepción estética de la poesía; él es precisamente quien abate la posición de que en la imagen poética reside la diferencia de la poesía con los demás discursos.

La 'literaridad' (literariness) es el conjunto de los rasgos distintivos de los materiales literarios, es lo que hace a una obra ser Obra Literaria, y "el objeto de la ciencia literaria -escribió Jakobson- no es la literature en su totalidad, sino la 'literaridad" (11)

El siguiente paso -decían los formalistas- es determinar cuáles son los rasgos distintivos que determinan la 'literaridad' de una obra literaria. Se dieron cuenta que esos rasgos no estaban en la realidad que utilizaban para su poesía, tampoco en la emotividad, o en las explicaciones sociológicas, históricas o psicológicas de la obra, sino en la palabra misma, en el lenguaje que con sus relaciones lógico-formales aprovecha excelentemente, en su totalidad, la poesía.

La extrañificación o extrañamiento lo consideran unido al de desviación, deformación o expresión alógica: "El acto de la deformación creadora restaura la agudeza de nuestra percepción" (12)

11) Cf. Víctor Erlich, Op. Cit. p. 246

12) Ibid., p. 253

"Una propiedad específica del lenguaje poético es la de acentuar un elemento de conflicto y deformación, en relación con la lengua poética tradicional y con la lengua comunicativa. Siendo muy variable el carácter, la tendencia y la escala de esta deformación." (13)

Vallejo utiliza temas manejados por otros escritores, por ejemplo: el amor, el hogar, la familia, la horfandad, etc., los presenta a su lector en forma peculiar, dentro de lo que es su propia función poética retórica.

La "expresión alógica" (lengua transaccional), término utilizado por Šklovskij, da a entender esa manifestación especial de la poesía que contraviene la expresión usual del lenguaje de la comunicación, ya que la de la poesía es una lógica diferente que se niega a sí misma, pero también se afirma; es una lógica o proceso mental no regido por las reglas de la comunicación cotidiana.

Vocabulario de la poesía. La desviación (término de Šklovskij) hace referencia a un desplazamiento semántico que puede ir: 1o) de la lengua poética a la lengua poética (dicronía) o 2o) de la lengua comunicativa a la poesía (sincronía); esto es que dicho proceso ocurre sustituyendo un término erudito por otro semejante o de uno culto por uno coloquial.

La desviación. Leer poesía implica dos momentos (14): 1) Nega-

13) B. Trnka, *et. al.*, El círculo de Praga, "Las tesis de 1929" p. 47

14) Cf. Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético, p. 50

tivo o advertencia de la deformación en el lenguaje y 2) Positivo o de reestructuración de la norma. Ambos ocurren casi al mismo tiempo.

Jean Cohen primero y luego los investigadores del Grupo M abordan el fenómeno poético desde la desviación y desarrollan varios aspectos esbozados por los formalistas rusos. Ellos (Jean Cohen y Grupo M) dan las premisas de que todas las figuras retóricas son manifestaciones de la desviación.

"La retórica es un conjunto de desviaciones susceptibles de autocorrección, es decir, que modifican el nivel normal de redundancia de la lengua, infringiendo reglas o inventando otras nuevas." (15)

En este proceso intervienen, el autor o creador que es productor de los desvíos y el lector que los consume gracias a una marca. El lector puede consumir los desvíos porque pugna de reducirlos gracias a la presencia de una invariante. (16)

La teoría del desvío no es reciente, la encontramos ya con Aristóteles; él hablaba de la naturaleza diferente de la lengua poética y de su diferencia con la lengua normal.

El desvío retórico. La lengua está llena de desvíos, pero llamaremos desvío retórico a aquel que tiene intención poética. (17) Desvío es una operación del lenguaje en que se mani-

15) Grupo M. Retórica General. p. 91

16) Ibidem.

17) Ibid., p. 87

fiesta un grado cero alterado. Se distingue de la convención en que ésta es sistemática, previsible y no sorprende; el desvío, por el contrario, es asistemático, nos sorprende y es imprevisible.

Autocorrección. La autocorrección del desvío, significa que la lengua tiene una doble función; por un lado sus enunciados provocan un extrañamiento en el receptor, y por otro, gracias a una "marca" y a una "invariante" se da la pauta al receptor para que realice la reducción del desvío, es decir, que se lleve a cabo la operación de conectar el mensaje con la lengua normal o de la comunicación. (reestructuración)

La marca. Son las señales con las cuales un consumidor de poesía descubre el desvío, pueden ser fónicas, sintácticas o semánticas

Invariante. Es la estructura que permite la reducción o autocorrección del desvío, contiene el grado cero y el grado manifestado o figurado de la lengua; es la relación entre el grado cero y el figurado de la lengua.

Grado cero. No se ubica exactamente en un lugar del lenguaje, es móvil, puede estar en el lenguaje científico, en el cotidiano o en el referencial. Es aprehensible sólo metalingüísticamente porque es un discurso que lleve a sus temas esenciales (18) mediante un procedimiento metalingüístico. Se

18) Grupo N. Op. cit. p. 78

puede equiparar con la norma de una lengua y con ello estamos planteando que el grado cero no es algo estático y absoluto para todos los hablantes, sino movable, por las mismas razones de movilidad de la norma.

Redundancia. Se define como la repetición de elementos lingüísticos para que la comunicación sea eficaz. Los del Grupo M proponen que la poesía en su característica de desvío está modificando la redundancia normal de la lengua, la cual es base "de la coherencia semántica del mensaje" (19) Si la redundancia normal de la lengua ocupa gran parte del discurso lingüístico y si "En la zona de redundancia del lenguaje se realiza todo un dominio de la retórica, el cual reduce singularmente, pero asignándole (entre tanto) un límite infranqueable so pena de destrucción del mensaje (hermetismo) (20) quiere decir que el escritor cuando realiza su discurso poético tiene siempre presente la redundancia, así como sus propios mecanismos de transgresión de la lengua.

La modificación del nivel normal de redundancia se percibe por las llamadas "marcas" que son precisamente las que indican las alteraciones positivas o negativas de la redundancia

19) Helena Peristáin, Diccionario de Retórica y Poética p.415

20) Grupo M, op. cit., p. 82

dancia, según si aumenta o disminuye respectivamente el nivel normal de ella, dentro de la lengua. Observemos enuf que dicho nivel equivale, en parte con lo que hemos llamado "grado cero"

siguiendo al grupo M, los metábolos o desvíos retóricos se dividen en cuatro grupos: metaplasmos, metataxis, metasemas y metalogismos. Los metaplasmos son desviaciones o alteraciones del grado cero en el nivel fónico y fonológico; las metataxis, en el nivel morfológico y sintáctico; los metasemas transgreden el nivel semántico; los metalogismos, el nivel lógico y referencial de la lengua. Estos cuatro grupos son llamados metábolos, por ser desviaciones o alteraciones de elementos y porque hacen uso de la operación de sustitución, es decir, que toda metábole o figura retórica es sustitución de una estructura por otra, implique un cambio, de allí su nombre.

En la Historia General, el grupo M estudia sistemáticamente las figuras retóricas, a través de las leyes que las rigen (desviación fónica-fonológica, morfosintáctica y semántica) a través de las operaciones de supresión, adjunción, supresión-adjunción (sustitución) y permutación.

Los aspectos de la lengua poética, conforme a la teoría de la literatura de los formalistas rusos nos van a permitir entender las desviaciones con respecto a los usos comunicativos que emplea César Vallejo en su poesía y darnos cuenta de la compleja literariedad que plantea en sus textos.

11. La lengua poética en Irilca

"Antes de analizar la función poética, tenemos que definir su lugar entre las demás funciones" (1)

y para definirla y diferenciarla de las demás funciones dentro del proceso de la comunicación, es necesario que hablemos de la condensación y amalgama que significa Irilca; en cuya lectura nos perturban varios aspectos: los absurdos, la libertad en el manejo del lenguaje, el empleo de formas de comunicación como base importante que sustenta el contacto entre el texto y el lector; la función fática como elemento importante para mantenerse en la lectura, y la propia función poética que para poderla ubicar, definir y describir, antes, debemos hacerlo con las funciones que la rodean y apoyan.

En Irilca las funciones se encuentran amalgamadas unas con otras, y si en el lenguaje de la comunicación encontramos, en ocasiones, mezcladas dos o más funciones, aquí en el texto poético se nos presenta la misma situación de manera extrema.

Recordemos que las funciones de la lengua son seis: referencial, emotiva, fática, constativa, metalingüística y poética.

1) Roman Jakobson, Ensayos de Lingüística General. "XIV Lingüística y Poética." p. 352

Igualmente, que una función se reconoce siempre y cuando sea predominante entre las demás y si el mensaje está referido o centrado en el elemento que le corresponde dentro del proceso de comunicación: destinador, destinatario, mensaje, código y contexto.

(F. metalingüística)

CODIGO

EMISOR
(F. emotiva)

Mensaje
(F. poética)

RECEPTOR
(F. apelativa o
constativa)

C O N T E X T O
(F. referencial)

a) La función referencial está enfocada o centrada en el contexto. En Trilce resulta difícil de ver como discurso léxico, esto es, en cadena de palabras, sólo se le identifica en términos aislados. Es decir, la función referencial al encontrarse desvanecida o en amalgama entre las otras funciones sólo se deja ver en enunciados fragmentados o en vocablos que hacen alusión al mundo que nos rodea.

Ejemplo:

"Ciliado archipiélago, te desizas a fondo"

(Trilce XLVIII)

Alude a un contexto geográfico, sólo en la palabra archipiélago, y aunque se advierte también la presencia de dicho con-

texto en el vocablo desialas, el prefijo "des" le quita la posibilidad de significado en ese sentido. Por esto podemos considerar la presencia de la función referencial en la poesía de Iribe, aunque se presenta en segundo o tercer plano y como una forma de unirla con la realidad inmediata, en este caso geográfica (Iribe XLVII)

b) La función fática, ya mencionada arriba, propone un problema interesante en la relación destinatador-destinatario, en donde el destinatario desempeña doble papel: por un lado se le propone como escucha que se le inmiscuye en el discurso formulándole preguntas o emitiéndole amonestaciones o frases afectivas que él se debe contestar fuera del poema. Por otro lado, se le esume como lector que es el propio tiempo emisor, que se resuelve a sí mismo las preguntas y las llamadas de atención dentro del poema. Ejemplo en:

"Aguedita, Nativa Miguel?"

(Iribe III)

"...el trabajo del escritor (Vallejo) se realiza en tanto que lector de su propia huella escritural: del corpus de significaciones infinito y entrópico a la vez, el texto escrito, habiendo pasado previamente por una lectura y escritura" (2)

2) Enrique Sellón Aguirre, La poética de César Vallejo. (Un caso esencial de escritura.) p. 140

Dentro de este proceso de comunicación poética se observan los siguientes recursos: a) uso de interrogaciones b) elguciones en tono de diálogo c) frases afectivas del lenguaje familiar y d) amonestaciones o regaños.

Las funciones fática y demás son únicamente apoyo para la poética en Irilce, por ello es que se presentan de manera incompleta y no como en el discurso denotativo cotidiano. Ejemplo:

"¿No subimos acaso para abajo?"

(Irilce LXXVII)

en donde la interrogación formulada por un sujeto emisor y dirigida a un destinatario lector, supone, en este último, el doble juego del que se habló; es decir, el emisor pregunta al receptor algo que se deberá contestar fuera del poema; esta interrogación la resuelve el propio sujeto emisor y su respuesta la hallamos dispersa en todo el poema, así como en la frase "Canta lluvia en la costa aún sin mar" (Irilce LXXVII)

c) La función emotiva se percibe de manera fragmentada como las demás funciones: se deja ver en el uso de constantes interjecciones, de frases hechas emotivas y transgredidas. Ejemplo: "Ohs de ayes", (Irilce V) "Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!" (Irilce LXXVII)

d) La función conativa o apelativa está implícita en la fática, en ella se apela al receptor de manera muy directa

con el uso de la segunda persona. En el ejemplo "¿No subimos
acaso para abajo?" (Irixca LXXVII) el destinatario recibe la
interrogación y trata de contestarle aunque es una antitesis.

e) La función metalingüística en Irixca está casi como
función predominante, es decir, está -en orden de importancia-
después de la función poética, en poemas que reflexionen so-
bre la lengua y lo que ella implica de aprehensión de concep-
tos. Esto es, pone en evidencia la convención arbitraria de
la lengua. Ejemplo:

"¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre."

(Irixca II)

f) Por último, en la función poética sabemos que la inten-
ción del texto es llamar la atención por sí mismo. Esta llama-
da de atención sucede debido a un conjunto de mecanismos labo-
riosos a que se somete la lengua, que Jakobson define como "la
proyección del principio de equivalencia del eje de la selec-
ción en el eje de la combinación", que se realiza en todos los
niveles del lenguaje: de fonema a fonema, de signo a signo, de
frase a frase, de estrofa a estrofa, de poema a poema.

En los versos: 1) "Quién hace tanta bulla y ni deja" 2) "tes-
tar las islas que van quedando". La palabra testar considerada
en su eje paradigmático nos remite a sememas que tienen una
equivalencia proyectada en el enunciado y en todo el poema:

tester
 ↓
 escribir
 trabajar
 crear
 producir

La equivalencia que tienen entre sí los sememas, está proyectada en todo el enunciado y en la totalidad del poema, porque se habla de lo que significa la escritura con finalidad estética, el trabajo, la creación y la producción de poemas, con una condensación y una síntesis no utilizadas antes en poesía. Cada uno de los sememas de la lista anterior tiene sentidos diferentes que se conforman entre sí, como una constelación, en la lectura de los enunciados del poema, gracias a la función poética. Por ello la lectura de poemas es siempre sintagmática y paradigmática.

Por ejemplo si escogemos el semema escribir en el sentido de "práctica escritural" como trabajo humano, igual a cualquier otro, observamos que el poema (Irisca I) en su cadena de enunciados de señales que conforman y refuerzan dicho sentido:

-Se pide silencio y consideración para trabajar.

-Se menciona la hora "seis de la tarde" que como veremos en el apartado del análisis retórico, es simétrica y en la tradición católica coincide con la hora del angelus, que se reza a las seis de la mañana y a las seis de la tarde, antes del rosario, dedicado a la virgen. El angelus habla de la

anunciación que hizo el "angel del señor" a María manifestándole que el verbo empezaba a ser carne en su vientre.

Menciona los dos sentidos porque están indisolublemente unidos, uno lleva al otro, ya que el angelus es también, el momento en que se tocan las campanas de las iglesias de los pueblos, que marca para los campesinos el término de su jornada de trabajo y el comienzo del recogimiento.

-Se describe en profundidad el momento específico del trabajo poético: "el mantillo líquido", tarde temprano" y los momentos anteriores a él: "Un poco más de consideración" anunciados en el verso 3) y en el 11).

-En el nivel fónico, el fonema /t/ de "testar" tiene paralelismo en todo el poema con:

tánte
cuanto
tarde
temprano
equilatare
tesóres
alcotraz
mantillo
tarde
impertérrito
mortal

El grupo M en la Retórica General desarrolla, precisa y describe los mecanismos retórico-lingüísticos de la función poética de Jakobson, por lo que he considerado conveniente ligarle función retórica-poética. Así, adelante trabajaré fundamentalmente con Trilce I, siguiendo esta línea de análisis.

1) Quién hace tanto bulla y ni deja

2) testar les islas que van quedando

son enunciados que forman metesemema o conjunto de palabras que integran una metáfora, ya que realizan las operaciones de sustracción y de adjunción; en este sentido se efectúa el proceso metasesémico que consiste en "cambiar un semema por otro"(3)

Recordemos (dentro del lenguaje poético) que sabemos que existe desvío porque nos lo manifiesta una marca que, en este caso, es testar; verbo intransitivo ya que tales verbos -en primer lugar- no necesitan, generalmente, del objeto directo, el cual, si se les anota, se incurre en un pleonasma que ejemplificado en los enunciados de estos dos versos quedaría así: Quién hace tanto ruido y ni deja trabajar el trabajo. Observamos que suceden tres operaciones que dan como resultado los dos versos mencionados: a) existe una transgresión sintáctica: verbo intransitivo+ objeto directo; b) que se sustituyen

3) Grupo M, Retórica General, p. 156

unos sememas por otros: *testar* por *trabajar* e *islas* por *trabajo*; c) que se efectúa el cambio de sentido, debido a la intersección y a la reunión de los sememas *testar* e *islas*.



Sucede así que la supresión consiste en eliminar el semema *trabajar* y por la operación de adyunción se anota "*testar*"; igual que en lugar de *trabajo* o *testamento* se anote "*islas*".

Ya que existe un verbo intransitivo con un objeto directo que no pide dicho verbo, consideramos que se trata de una:

METAFORA SINTACTICA (o transferencia de clase).

Figura * de la construcción del discurso * porque altera a la forma * de las expresiones. Consiste en sustituir una categoría gramatical por otra, por ejemplo, un sustantivo en lugar de un adjetivo o de un verbo o de un adverbio. (...) Se trata de una metáfora de la clase de los metatexas * porque afecta al nivel morfosintáctico de la lengua. * Se produce por supresión-adyunción. La sustitución se funda, como en el caso de la metáfora-tropo *, es decir, de la metáfora metasemémica, en una semejanza semántica. (...)

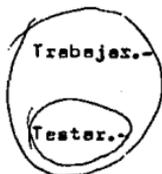
La diferencia entre esta metáfora que es metatexa y la que es metasemema radica en que la relación de similitud entre los sememas * proviene como un subproducto, de que se modifique la funcionalidad de uno de los elementos del sintagma. (4)

y que Helena Meristáin considere parte de los metatexas; sin embargo en estos versos se considera sobre todo metasemema, porque es precisamente la subversión de significados la que

4) Helena Meristáin, Diccionario de Retórica y Poética, p. 316 y 317.

llama nuestra atención, en primer lugar. Es metáfora porque existe "una tensión, una distancia" -reforzada por la sintaxis- entre los dos sememas: *trabajar* e *islas*.

Por otro lado, el verbo *trabajar* se relaciona con *testar*, desde un punto de vista sinecdótico. *Trabajar* se encuentra en el grado cero que hemos manejado.



Hacer un trabajo

Hacer un testamento

Existe sinecdote porque hacer un testamento es una forma de trabajo.

En segundo lugar está el término *islas* que descrito igual que "testar" nos remite al siguiente grado cero: Quién hace tanto ruido y ni deja trabajar los poemas que van quedando. En el nve "islas" equivale a los poemas, porque entre ambos sememas existe relación metonímica en la que:

(...)La relación espacio-temporal puede ser:

3.1. Basada en una convención cultural:

3.1.1. Del símbolo por la cosa simbolizada: "defendió 'la cruz'" (el cristianismo); "compartió 'la corona'" (el poder) (5)

5) Helena Beristáin, Op. Cit. p. 329

Entre poemas e islas existe una relación de "coinclusión de los términos dentro de un conjunto de semas, debido a la co-pertinencia de ambos a una misma realidad material" (6)

islas poemas

1. Unas y otros son un bien para el hombre
 2. Pertenecen a alguien
 3. Emergen de algo
 4. Es característica en ambos, de diferente manera, la soledad.
1. Islas. Bien territorial, de la naturaleza.
Poemas. Bien cultural, creado por el hombre.
 2. Islas. Pueden ser propiedad de un hombre o de una nación.
Poemas. Pertenecen a Vallejo, pero son leídos por muchos individuos.
 3. Islas. Emergen del mar.
Poemas. Emergen del caos de la vida.
 4. Islas. Las islas están solas en el mar, es decir, no unidas a los continentes como las penínsulas.
Poemas. Se crean en la soledad, su mejor lectura sucede en ella. Además recordamos el rechazo que tuvieron los poemas de Islas.

Por lo que corresponde a la expresión "que van quedando" es una oración subordinada adjetiva que califica a islas, que observada en el grado cero queda igual. Como oración complemento

6) Helene Beristáin, Un. Cit., p. 330

cumple la función de actualizar la acción de trabajar los poemas: de "trabajar las islas". Lo que nos lleva al significado del trabajo creativo en un presente que se refuerza y confirma varias veces en todo el poema; verbos en presente; frases iterativas que indican la acción realizándose; se propone un futuro subordinado a la acción en presente actual.

Entonces, se considere que los versos 1) y 2) son una metáfora corregida *in absentia*, (del grupo de las metasememas) y una metáfora sintáctica que forma parte de una sucesión de ellas para integrar una alegoría de la creación poética. Corregida porque no está dentro de la generalidad que propone el Grupo M: "la metáfora es el producto de dos sinécdoques" (7) pues, como se observó, la segunda parte de la idea metafórica (islas-poemas) es una metonimia, realizada en un nivel del contexto de la lengua que no es el de la comunicación, es un nivel simbólico. "Se puede corregir la metáfora con una metonimia. Este procedimiento es muy frecuente en M. Masterlinck, que es quizá su inventor" (8)

3) Un poco más de consideración

4) en cuento será tarde, temprano,

7) Cf., Retórica General, p. 176

8) Ibid., p. 181

5) y se equilateralá mejor

6) el guano,

Veremos estos versos como un metalogismo, cuyo foco o núcleo es el verso 4) en cuanto será tarde, temprano.

Tanto el metalogismo como los metasememes son metáboles que se confunden, y por lo tanto, difíciles de diferenciar. Mientras que los metasememes pervierten el significado de las palabras, ya que en ellos "se trata de pasar de una significación a otra" (9) el metalogismo "puede recurrir a la objetividad de la realidad tal como es para separarse francamente de ella y obtener efectos de este distanciamiento" (10)

En las expresiones consideradas como metalogismos, podemos observar dos planos: a) Metasemémico, porque existe reunión e intersección de semes y b) Referencial-metalógico, porque existe un problema con el referente. En la expresión: Este perro es un león, existe metáfora y metalogismo a la vez porque "se asiste a un 'traslado analógico de dominaciones' que, si se impusiera, modificaría el sentido de las palabras. Pero está claro también que el empleo del demostrativo remite a una situación ostensiva, es decir, a un más allá del lenguaje."(11)

9) Grupo N, Op. cit. p. 20

10) Ibid., p. 201

11) Ibidem., p. 203

es decir, el referente o posibilidad de constatación en la realidad.

...el metalogismo exige el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que se podría dar de éste. Por vía de los metasemas asociados, puede llegar accidentalmente a modificar el sentido de las palabras, pero en principio contradice los datos reputados inmediatos de la percepción o de la conciencia."(12)

Los metalogismos ocurren como situaciones particulares del lenguaje, es decir, que con los metaplasmos, metatexas y metasemas, cuya característica y naturaleza incide en la expresión fundamentalmente, así pueden realizarse generalizaciones y fórmulas; pero el metalogismo por ser comprobable sólo en la realidad, adquiere la particularidad del referente que expresa. Por ejemplo, la hipérbole se constata en la medida que se comprueba como una exageración de la realidad, del referente.

Los versos:

- 3) Un poco más de consideración
- 4) en cuanto será tarde, temprano

contienen una idea formada por la "base" de la desviación:

- 3) Un poco más de consideración
- 4) en cuanto será tarde...

12) Grupo M, Op. cit., p. 204

y el desvío:

4)

...temprano

amplificación del término "tarde".

Encontramos en primer lugar la elipsis de verbos y de la partícula: *que*, del nexo: en cuanto *que*; así como la sustitución del nexo que se usa generalmente en las oraciones consecutivas: "en cuanto" por: *ya que*.

[*Tene*] un poco más de consideración
(elipsis)

ya que se hará tarde [y se hará] *temprano*
(sustitución y (elipsis)
elipsis)

Los versos que corresponden al grado cero anterior, contienen una antítesis: metábole perteneciente a los metalogismos, *que*, "en principio contradice los datos reputados inmediatos de la percepción o de la conciencia" (13) En dicha expresión el receptor o lector nota una no correspondencia con su conciencia del tiempo, puesto que él tiene separados los conceptos del tiempo: *tarde* y *temprano*. Dichos términos -por la función poética-retórica- se acercan, se reúnen, casi se igualan.

13) Grupo M, *Op. cit.*, p. 204

En la percepción de la realidad empírica -al receptor- se le presentan por separado. Tarde es el final de un proceso dentro del tiempo. Temprano significa el inicio. El lector no registra estos hechos como inmediatos, sino totalmente opuestos. He ahí, la condición hiperbólica de la entítesis. De esta forma constatamos su no correspondencia con el referente de la realidad inmediata.

En el plano de la función retórica-poética, lo que rodea a dicha entítesis; la base: "Un poco más de consideración/en cuanto será ..." contribuye a crear en el receptor la ilusión de expansión del tiempo, rebasando el concepto convencional; al mismo tiempo, los dos términos se superponen, porque pertenecen a un mismo proceso temporal, que tiene en sí mismo lo dinámico (entendido como proceso) y lo estático (el instante tarde y temprano) que son un mismo instante en el poema, de ahí el apremio que se deja ver en la expresión poética.

En otras palabras, existe el metalogismo porque la expresión "tarde, temprano" contraviene la lógica inmediata de la realidad. Es metasemema porque existe desvío lingüístico en el plano poético, tiene una significación que ya no es la de la lengua común. "Esto no implica que los tropos se confunden entonces con los metalogismos, puesto que éstos modifican el valor de la secuencia en tanto que aserto, mientras que aquellos actúan solamente sobre el valor de los elementos de la secuen-

cia en tanto que significados." (14)

La antítesis "es una figura por repetición" con "la posibilidad de una negación léxica" (15) y "tarde, temprano" es una forma de repetición porque reitera el seme de la temporalidad; también es una "negación léxica" porque cada uno de los términos comprende al contrario, en forma opuesta, en cuanto que uno niega el otro complementariamente.

Helena Heristáin dice que la antítesis posee isotopía, la cual se deduce del manejo que hace Vallejo del seme común; tiempo, dentro de los sememes tarde, temprano. Así, la isotopía o coherencia semántica no se ve afectada. Haciendo notar que esta reestructuración de la coherencia de la expresión poética se ha realizado dentro de un concepto del tiempo que no es el que se maneja comúnmente.

Señala Berthelot que la ordenación del tiempo suele proceder de la del espacio, en especial la de la semana (7). Efectivamente, el conocimiento de las siete direcciones del espacio (dos por cada de las tres dimensiones, más el centro) origina la proyección de ese orden en el tiempo. El domingo -el día de descanso- corresponde al centro y, por relación que uno entra a todos los centros ligándolos al centro primordial o místico, el divino origen, ese día tiene carácter sagrado. El descanso expresa la inmovilidad del centro, mientras las otras seis direcciones

14) Grupo M, Op. cit., p. 161

15) Ibid., p. 218

son dinámicas. De otro lado el centro en espacio y en tiempo no sólo se halla en estos dominios sino que puede encontrarse con aspecto espiritual. Por ello dice Clikin: 'no debe pensarse que la época mítica es simplemente un tiempo pasado, sino también un presente y un futuro: tanto un estado como un período'. A esa zona circular del centro corresponde en rigor lo inespecial e intemporal, lo no formado, es decir, la 'nada mística' oriental, el agujero del símbolo del cielo chino, el Pi de jade. Cierta señal que, in illa tempore, todo era posible. Las especies y las formas no estaban fijadas, eran 'fluidas'. Indica este autor que el retorno de ese estado señala el fin de la temporalidad (17). La idea de que el tiempo (la semana) proviene de la organización del espacio debe, en realidad ser sustituida por la noción de que son el resultado de un mismo principio. De acuerdo con ello, el espacio puede ser considerado conjuntamente con el tiempo. En el espacio se producen, a la vez que en el tiempo, las fases: no manifestación-manifestación-no manifestación, que constituyen el ciclo de la vida. Los egipcios simbolizaron o, mejor, vieron este proceso en el transcurso del sol y su 'viaje por el mar' (16)

En esta concepción de la antítesis del tiempo en Vellejo en la época contemporánea o casi contemporánea, debemos notar que como lector de los escritores barrocos debió tomar dicho mecanismo como instrumento para nombrar la realidad. Y si en el barroco era una figura que expresaba eficazmente la concepción de la realidad histórica, política y social de esa época y de cómo la veían los artistas barrocos; en la época que vive Vellejo la antítesis igualmente responde para nombrar concepciones que el ser humano en este siglo XX ya tiene como aceptadas. Es decir, mientras que en el barroco lo opuesto o paradójico era una realidad triste resultante de

16) Cit. por Juan Eduardo Lirio, Diccionario de símbolos, p. 40

la forma de actuación de algunos hombres en el poder, en este siglo, lo opuesto o antitético porque no llega a ser paradójico, sólo explica las características de las dimensiones en que se encuentra ubicado el hombre, y que en este siglo se presentan como aceptadas en su complejidad considerable.

Sabemos que la antítesis es una figura que ha existido siempre, pero que se adecúa según a lo que quiere o necesita nombrar con ella el escritor de cada época.

"La antítesis es un recurso estilístico de todas las épocas; existente en la poesía popular, se agudiza en las escuelas más cortesanas y cultas. Arrestada de los cancioneros y del patrerquismo a la segunda mitad del siglo XVI, va a tener un extraordinario desarrollo en el conceptismo y el gongorismo del siglo XVII. Esto por lo que se refiere a los orígenes literarios." (17)

En la poesía mística, la antítesis es una "fórmula de expresión de lo inefable" (18), en la poesía de Vallejo es una figura que le sirve para expresar las complejas dimensiones de la vida, en donde el hombre está ubicado: tiempo, espacio, amor, arte, conocimiento, sociedad, etc.

En otra parte del poema se refuerza dicha concepción del tiempo en relación con la creación poética:

17) DEMASO ALONSO, Poesía española. (Ensayo de métodos y límites estilísticos). Barcelona, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Sánchez, Lope de Vega, Quevedo, p. 289

18) Ibidem.

- 11) Un poco más de consideración,
 12) y el mantillo líquido, seis de la tarde
 13) DE LOS MAS SUBERBIOS BÉRGLES

Se utiliza también la "base" del verso 3), en el verso 11) "Un poco más de consideración" y el 12) "y el mantillo líquido" significa lo estático, es la línea que separa "a la persona y el mundo. El manto de Apolonio expresa la posesión completa de sí mismo, que aisla al sabio de las corrientes instintivas de la generalidad." (19)

- 12) ...seis de la tarde
 13) DE LOS MAS SUBERBIOS BÉRGLES

Hece alusión a las campanadas de las iglesias que llaman al Angelus que se reza antes del rosario a las seis de la mañana y a las seis de la tarde. Lo cual nos lleva a la oposición implícita en la expresión "seis de la tarde" en la que existe una equivalencia de la tarde con la mañana, en el elemento común, el Angelus. Con lo que constatamos que César Vallejo expresa en este poema la creación poética concebida y expresada en forma exclusiva, que requiere precisamente los aspectos que se desarrollan en el poema: el arte (poesía) como un medio para atrapar un instante de distintas maneras,

19) Eliphaz Levi y P. V. Fiobb Cits. por Juan Eduardo Liriot, Op. cit. p. 297

por medio de la palabra. Para que sea posible la creación de la palabra, es necesario de un momento en que el artista cree, en el que también se siente premiado por las coordenadas que lo determinan y circundan: tiempo, espacio, arte, conocimiento, sociedad, etc.

El tema agua, presente en la expresión "el mantillo líquido" significa también, la línea que divide "la vida de la muerte" es el mediador entre lo informe y lo formal. En la creación poética es el instante que la permite. Es el punto estático.

Por lo anterior, podemos confirmar que el referente que se repite es simbólico, y no por ello deje de ser una realidad: "lo simbólico es verdadero y activo en un plano de lo real, pero resulta casi inconcebible aplicado por sistema y casi constantemente en el ámbito de la existencia." (20)

Así comprobamos que independiente al metalogismo está el interés y el uso de cada artista en las diferentes épocas, prueba de ello es el manejo de la antítesis en Vallejo que aunque tiene analogías con la barroca, también tiene grandes diferencias.

Los escritores barrocos se caracterizan por el uso de figuras de oposición; Vallejo también, sólo que en cada corrien

20) Juan Eduardo Cirlot, Op. cit., p. 18 y ss.

te literaria, se enfocan y realizan de diferente manera; el receptor por tanto, los percibe en sus semejanzas y diferencias. Considero importante decir una de cada una:

La semejanza.- el barroco es una revolución del lenguaje poético. La vanguardia literaria -en la que se inscribe Vallejo- también es una revolución del lenguaje artístico.

La diferencia.- en la época barroca el hombre no tiene que manejar la complejidad de las coordenadas que maneja el hombre actual, debido sobre todo a los descubrimientos científicos y avances tecnológicos. Ello cambia definitivamente la manera de asumir el lenguaje y de nombrar el mundo.

Por lo que se refiere a los versos:

- 6) el guano, le simple celebrine tesórea
- 7) que brinda sin querer,
- 8) en el insular corazón
- 9) salobre alcetrez, a cada hialóides
- 10) grupada.

percibidos como metasemas; es metáfora en presencia (in praesentia) integrada por metáforas continuadas que forman una alegoría del sentido numérico de la poesía. Es metáfora en presencia porque se enuncia tanto el término comparado: el guano, como los términos con que se compara: simple celebrina, salobre alcetrez, etc.

n) La metáfora "en presencia" (in praesentia)

aquella en que aparecen explícitos ambos términos hace posibles las aproximaciones más insólitas, aquellas de que sólo es capaz el genio que percibe intuitivamente lo similar en lo disemejante:

El cubo de sal, los triangulares
dedos del cuarzo: el agua
lineal de los diamantes: el laberinto
de azufre y su gótico esplendor:
scentro de la nuez de la amatista
la multiplicación de los rectángulos:
todo esto hallé debajo de la tierra:
geometría enterrada:
escuela de la sal: orden del fuego.

NERUDA

como se ve en esta "metáfora continuada" de los elementos constitutivos de la tierra (donde varios términos corresponden a uno solo literal o recto; componente terráqueo) que desemboca luego en una alegoría* (en la que todos los términos son metafóricos) del planeta que en sus entrañas posee una geometría (un repertorio de todas las formas geométricas) que se aprende en la "escuela de la sal", bajo la "orden del fuego" (21)

En la metáfora en presencia, Vellejo anota pares de elementos disímiles que producen un significado nuevo en la unión de dos sememas con significados distantes uno de otro.

el guano ----- la simple celebrina tesórea (F. Aj.)
insular ----- corezón (C.C. de una U.Sub. Aj.)
salobre ----- alcetraz (U.D. del vb. brindar)
hialóides ----- grupada (frase iterativa que también tiene como verbo a brindar)

21) Helena Ceristóin, Un. cit. p. 314

Los términos pares anteriores no son una sucesión de adjetivos del guano, sino que cada par de elementos desempeña distinta función gramatical en torno al sujeto; el guano.

Los elementos enunciados, en pares y con significados distantes uno de otro, logran el nuevo sentido de lo rítmico de la poesía, que se ve logrando a través de elementos que tienen que ver con la naturaleza física de la tierra: sal, agua, etc., y con semas de la naturaleza afectiva del hombre: Agrimas cadáver, dolor, etc., los que se unen para formar los sememas: corazón, hielódica, salobre, calabrina,

guano

tesórea

calabrina

"...calabrina 'cuerpo separada del alma' (Barceo, S. Dr. 104; desde T. A. Sánchez se viene entendiendo erradamente 'celda, choza') 'sanueleto' o 'cadáver'..." (22)

"cosa, o conjunto o suma de cosas, de mucho aprecio, o muy digna de estimación" (23)

En la conjunción de estos dos términos tenemos un nuevo significado logrado por el mecanismo de Vallejo: una "calabrina"

22) Joan Coromines, Diccionario crítico, etimológico, catalano e hispanico. vol. 1. p. 758

23) Gran Diccionario Patria de la Lengua Española. T. VI p. 1536.

(cadáver o esqueleto) con "tesórea" (algo valioso) para llegar a un significado en donde lo innoble o infame que puede ser el esqueleto pasa a ser algo valioso en un sentido nuevo.

En la Edad Media la calabrina es el cuerpo, la carne que con tentaciones pierde el alma. Para Vallejo la calabrina es tesórea, el cuerpo es valioso -basta recordar uno de tantos versos de su obra, en los que las partes del cuerpo humano y aún la ropa y los objetos, sufren con el hombre.

¡Jamás hombres humanos,

hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa,

en la cartera,

en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!

La metáfora (*in absentia* o *in presentia*), según se le enfoque) "calabrina tesórea" junto con las que le suceden forman la alegoría de la ilusión de la producción poética, así como de la recuperación económica del Perú a través de sus islas queneras."

La condensación y complejidad del lenguaje de Vallejo se puede encontrar en movimientos como el ultraísmo, el cubismo, etc., y aunque Vallejo decía que el artista revolucionario no debería pertenecer a ninguna escuela que no fuera la de la vida, no pudo escapar al influjo de algunas de ellas:

... Huidobro... no copie la vida, sino que la transforma,...
pero la transforma viciándola, falseándola. Es educar a

un niño malo para hacerlo bueno, pero al transformarlo se llega a hacer de él un muñeco de lene con dos cabezas o con rabo de mono, etc. Esto hacen todas las escuelas artísticas: surrealismo, etc. (Nota del autor(24))

Sobre todo en la época de la producción de Irilca, Vallejo debió de haber tenido influencia de los movimientos vanguardistas europeos, así como -ha quedado definido en estudios críticos- la influencia del simbolismo; pues Irilca, punto fundamental de su trabajo estético, busca el límite extremo de las estructuras en que se basa. Asimile las influencias y las rebasa:

"El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca siento gravitar sobre mí, una heavy ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y artista, ¡la de ser libre! ... (25)

Vallejo, a su pesar propone -él que denostaba contra las escuelas- la expresión poética más revolucionaria.

Así vemos que el ultraísmo tiene rasgos que Vallejo utilizaba de determinada manera:

- 1) Reducción de la lírica a su elemento primordial; la metáfora.
- 2) Rechaduras de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
- 3) Abolición de los trabajos ornamentales, el confesio-

24) Anotación a pie de página de Vallejo en sus Obras completas, IV. El arte y la revolución p. 13

25) Carta de Vallejo a Antonio Arrago Cit. por Angel Flores, Leer Vallejo. Síntesis biográfica, bibliográfica e índice de poemas, p. 32

nalismo, las prédicas y la nebulosidad.

- 4) Síntesis de dos o más imágenes en una que ensanche así su facultad de sugerencia. Los poemas ultraícos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida." (26)

Encontramos en Trilca I, sobre todo el mecanismo del inciso 4), con la observación de que Vallejo de al lector apoyos tan sencillos por su uso cotidiano, que contrasten en gran proporción con la complejidad que alcancen, por su condensación en cada uno de los poemas. Así vemos que: "insular corazón" está remitiéndonos a varios significados:

"En el esquema vertical del cuerpo humano tres son los puntos principales: el cerebro, el corazón y el sexo. Pero el central es el segundo y por esa misma situación adquiere el privilegio de concentrar en cierto modo la idea de los otros dos. El corazón era la única viscera que los egipcios dejaban en el interior de la momia como centro necesario al cuerpo para la eternidad (todo centro es símbolo de la eternidad, dado que el tiempo es el movimiento externo de la rueda de las cosas y, en medio, se halla el "motor inmóvil" según Aristóteles). En la doctrina tradicional, el corazón es el verdadero asiento de la inteligencia, siendo el cerebro sólo un instrumento de realización; por ello, el cerebro corresponde la luna y al corazón el sol, en el sistema analógico antiguo que demuestra la profundidad de los conceptos y su persistencia. Todas las imágenes de "centro" se han relacionado con el corazón, bien como correspondencias o como sustituciones, tal como la copa, el cofre y la caverna. Según los alquimistas, el corazón es la imagen del sol en la tierra. La importancia del amor en la mística doctrina de la unidad explica que aquél se funde también con el sentido simbólico del corazón, ya que amar sólo es sentir una fuerza que impulsa en un sentido determinado hacia un centro dado. En los emblemas, pues el corazón signi-

26) Gloria Videla, El ultraísmo, pp. 108 y 109

fica el amor como centro de iluminación y felicidad, por lo cual aparece rematado por llamas, una cruz, la flor de lis, o una corona. (27)

Por tanto:

a) El corazón (sinécoua de hombre) está solo en el trabajo poético

b) El corazón (hombre) en analogía con el sol, que está solo en el cosmos.

c) "La simple celebrine tesórea" guarda al insular corazón (centro de la inteligencia) "En la doctrina tradicional, el corazón es el verdadero asiento de la inteligencia, siendo el cerebro sólo un instrumento de realización"

En "salobre alcetraz":

a) La sangre salada, que el bombeo del corazón hace circular.

b) El agua de mar que iterativamente llega a las costas.

c) El ritmo del universo.

d) Un trago de agua salada que se le brinda al hombre (mg tífere in abantia de tragos amargos; penas)

En: "hisliuea grupada" por mecanismos sinécouicos y metafóricos:

27) Harold Bayley, René Guénon y C. G. Jung. Cits. por Juan Eduardo Liriot, Op. Cit., p. 145

hieloidesgrupada

"Qué se pare
ce al vidrio
o tiene sus
propiedades"
(29)

"nubarrón tom
petuoso"(28)

"Golpe de si-
re o agua im-
petuosa y vig-
lento" (30)

- a) El golpe de agua en la costa
de la isla (insular corazón)
- b) El pulso del cuerpo humano;
los latidos del corazón o
bombeo de la sangre.
- c) El líquido de las lágrimas
que salen con cada golpe,
en sentido figurado (Cf. Los
Heraldos Negros)

Se proponen metáforas en presencia y en ausencia, en un juego como de caleidoscopio en base a los semas, de tal manera que cuando el lector está atento a un sentido que le ofrecen las figuras retóricas, al mismo tiempo hay semas que le llamen la atención para otros sentidos. Al dar vuelta al caleidoscopio, ve un sentido y los semas de otros posibles. Todas las significaciones se unen en una constelación compleja que por la comprensión de semas y sememas explícitos e implícitos nos lleva muchas veces sólo a una confusión que es:

"fenómeno de carácter orgánico y permanente en la sociedad burguesa. La confusión se densifica más

28) Gran Diccionario Petria... Vol. IV p. 860

29) Joan Corominas Diccionario... Vol. III. p. 228

30) Gran Diccionario Petria... vol. IV p. 827

cuando se trate de problemas confusos ya por los propios términos históricos de su enunciado. (31)

Por lo que podríamos seguir uniendo semas, que si son infinitos en sus posibilidades de combinación, también deberán ser infinitas las posibilidades de significación e interpretación.

- 11) Un poco más de consideración
- 12) y el mentillo líquido, esia de la tarde
- 13) DE LOS MÁS SUTANIOS BEMULES
- 14) y la península párese
- 15) por la espalda, abozoleada, impertérrita
- 16) en la línea mortal del equilibrio.

En las páginas anteriores hemos visto las correspondencias que establecen entre sí los versos 3), 4) y 5), con los versos 11), 12) y 13). Como una referencia más el lector se puede remitir al cuadro impresionista de Jean Francois Millet (1814-1875) El Angelus, cuya descripción es: una mujer en medio de un campo de labranza, con las manos debajo de la barbilla en posición de oración, en un momento que pudiera ser la aurora, pero también puede ser el crepúsculo; por lo que podemos afirmar que el poema plantea una geometría circular; es decir un círculo con su centro que es el verso 8) "en el insular corazón".

31) César Vallejo, "Función revolucionaria del pensamiento" en Obras Completas. IV. El arte y la revolución. p. 11

Por lo que se refiere a los tres últimos versos: 14), 15) y 16):

anfnava

1. parte de la costa litoral
2. parte de un continente
- semes: 3. porción de tierra rodeada de agua y unida a la tierra por un extremo.
4. el corazón unido al cuerpo humano.

anvalda.

1. parte clara del cuerpo humano
2. de perfil dibuje una línea
- semes: 3. parte posterior del cuerpo humano
4. anttesis del frente

línea

1. trazo de geometría
2. trazo recto o curvo
- semes: 3. Límite
4. Lo que separa una cosa de otra.

La "línea mortal del equilibrio" es el cuerpo humano, sus límites, que lo separan de lo demás que existe: aire, tierra, hombres, etc.

Línea mortal del equilibrio es la calabrina tesorera que guarda el corazón, que es el centro del hombre de donde emana...

na, su intelecto, su habla.

Se ha dicho (Juan Larrea) que Vallejo es surrealista por esas imágenes -que él mismo reconoce- tan audaces en su libertad- y teme que nadie las entienda.

Los versos 14), 15) y 16) son una metáfora totalmente in absentia del momento estático de la producción poética, en donde el artista entregado a su trabajo -cuando las cosas que le rodean se lo permiten- siente o percibe el tiempo detenido, estático, y sabe, al mismo tiempo, que ello es una quimera, consuelo ficticio que sólo aligera sus cuidados en tanto que lo distrae, consuela y reconforta.

C o n c l u s i ó n

Si en un principio la poesía de César Vallejo se nos aparece como un misterio, el estudio de su lengua poética comienza a despejar la incógnita de Trilce, con descripciones de carácter lingüístico, que se proponen de base para un estudio más allá de la lengua (extralingüístico) pero del que tendrán que ser fundamento.

La lengua de la comunicación y la lengua poética son fenómenos esencialmente diferentes en sus finalidades. En Vallejo la primera es puente para tener acceso a la segunda y limitante, porque propone igual que la lengua poética imperante, una restricción formal que logra rebasar con su poesía.

César Vallejo embiste contra la redundancia de la lengua, en lo semántico y en lo sintáctico. En la gran condensación de elementos de usos dos órdenes, puede comprimirlos y lograr que no se vean totalmente, sino que únicamente se esbozen. Sólo cuando se abre la caja en donde están comprimidos todos los elementos, el lector se da cuenta de la infinidad de sorpresas que un poema le reserva. En Vallejo, el nivel de redundancia disminuye en el grado figurado e límites nunca antes explorados.

En los poemas existe condensación de:

- a) funciones lingüísticas
- b) de semas
- c) de metáforas: metasemas y metalogismos (metáforas, síncdoques, antítesis, etc.)

resultado de un trabajo escritural, de una práctica continua de la escritura, con infinidad de "pizarras" o borradores. Y si Trilce es el grado figurado manifestado del discurso, entonces la explicación de la restructuración del mismo, deberá contener tanto la descripción de las operaciones que realiza el receptor (lector) como la construcción del discurso con su contexto (corpus) para de allí, pasar al fenómeno del ethos.

Trilce I es una alegoría de la creación poética que plantea las diversas definiciones que a tal fenómeno le han dado las sociedades (mítica, divina, intemporal, social, geográfica, etc.) sobre la concepción básica del propio poeta: definición casi visceral que le da un gran sentido humano.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso. Poesía española, (Ensayo de métodos y límites estilísticos). Barcelona. Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, 5a. edición. Madrid, Ed. Gredos, S.A., 1971. 672 pp. (Estudios y ensayos, 1).
- Bellón Aguirre, Enrique, La poética de César Vallejo. (Un caso especial de escritura) Puebla, U A P, 1986 151 pp.
- Barthes, Roland. El grado cero de la escritura. (seguida de nueve ensayos críticos). Tr. de Nicolás Rose, 6a. edición. México-España-Argentina-Colombia; siglo veintiuno editores, 1983. 247 pp.
- Christin, Helena, Diccionario de Retórica y Poética. México, Ed. Porrúa, S.A., 1985. 508 pp.
- Buxó, José Pascual, César Vallejo: Crítica y contracritica. México, Ed. UAM, 1982 99 pp. (Molinos de viento, 11).
- Carreter, Fernando Lázaro. Diccionario de términos filológicos. 3a. edición corregida. Madrid, Ed. Gredos, S.A., 1974. 442 pp.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1981. 473 pp. (Nueva colección Labor)
- Cohen, Jean, estructura del lenguaje poético. Vers. española de Martín Blanco Alvarez. Madrid, Ed. Gredos, S.A., 1970 227 pp.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

- Coreminas, Joan y José A. Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, Madrid, Ed. Gredos, S.A., 1980. 5 Vols. (Diccionarios, 7)
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario sociolingüístico de las ciencias del lenguaje. Tr. Enrique Pezzoni. México-España-Argentina-Colombia, siglo veintiuno editores, 1986. 421 pp.
- Erich, Víctor, El formalismo ruso. Historia-Doctrina. Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1974. 450 pp.
- Fernández Moreno, César, (Coordinador) América Latina en su literatura. México, siglo veintiuno editores, S.A., 1979. 494 pp.
- Flores, Angel, César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliográfica e índice de poemas. México, Premiá editora, S.A., 1982. 145 pp.
- Friedrich, Hugo, Estructura de la lírica moderna. (De Baudelaire hasta nuestros días) Tr. española de Juan Petit. Barcelona-Seix Barral, S.A., 1959. 414 pp. (Biblioteca Breve)
- Gómez Mora, Glivia, Análisis estructural del poema I de Lirica. Tesis. México, UNAM, 1986. 112 pp.
- Grupo N. Estética General. Tr. de Juan Victorio. Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1987. 316 pp.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y del arte. Tr. A. Tovar y F. P. Vares-Royes. 16a. edición. Barcelona, Cu. Guadarrama, 1980. 3 Vols. (Punto Omega, 19, 20 y 21).

- Hjelmslev, Louis, Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Vers. española de José Luis Díaz de Liaño. 2a. edición. Madrid, Ed. Gredos, S.A., 1980. 198 pp. (Estudios y ensayos, 155)
- Jakobson, Roman, Ensayos de Lingüística general. Tr. de Josep M. Pujol y Jan Urbanes. 2a. edición. Barcelona-Las Vegas-México, Ed. Seix Barral, S.A., 1981. 406 pp.
- Real Academia Española. Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española. Madrid, Ed. Espasa Calpe, S.A., S.A., 1981. 592 pp.
- Todorov, Tzvetan, Literatura y significación. 2a. edición. Barcelona, Ed. Planeta, 1974.
- _____ (Antología) Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Tr. de Ana Ma. Nethol. México-España-Argentina, siglo veintiuno editores, 1970 235 pp.
- Trnka, B. et. al., El Círculo de Praga. Barcelona, Ed. Anagrama, 1980. 129 pp.
- Vallejo, César, Crónicas. Pról., Cronol. Recop. y notas de Enrique Bellón Aguirre. México, UNAM, 1985 2 Tomos.
- _____ Obra poética completa. Edición, Pról. y Cronol. de Enrique Bellón Aguirre. España, Ed. Galaxis, S.A., 1979. 329 pp.
- _____ Poesía completa. 3a. edición, México, Premis editora, S.A., 1978. 413 pp. (La nave de los locos) 17)

Obras poéticas completas. Pról. de Roberto Fernández Retamar. 3a. edición. La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1975.

Trilce. 5a. edición. Buenos Aires, Ed. Losada, 1975. 126 pp.

Obras completas. IV. El arte y la revolución
Barcelona, Ed. Laie, 1978. 168 pp.

Videla, Gloria, El ultrafano. (Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España) 2a. edición. Madrid, Ed. Gredos, S.A., 1971, 246 pp. (Estudios y ensayos, 69)