

8
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



ANALISIS ESTRUCTURAL DEL POEMA I DE TRILCE



TESIS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE LETRAS HISPANICAS

QUE PARA OBTENER LA
LICENCIATURA EN LENGUA
Y LITERATURA HISPANICAS

PRESENTA

OLIVIA GOMEZ MORA



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.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	1
1. NIVEL FONICOFONOLÓGICO.....	8
1.1 Métrica y ritmo.....	8
1.2 Rima.....	11
1.2.1 Aliteraciones vocálicas internas	11
1.2.2 Aliteraciones consonánticas	14
2. NIVEL MORFOSINTÁCTICO.....	17
2.1 Análisis gramatical.....	17
2.2 Paralelismos y oposiciones.....	27
2.2.1 Verbos	28
2.2.2 Sustantivos	30
2.2.3 Adjetivación	32
2.2.4 Complementos circunstanciales	34
2.3 El modelo actancial.....	39
2.4 Alteraciones sintácticas.....	42
2.4.1 Supresión de la puntuación	42
2.4.2 Elipsis	43
2.4.3 Reticencia	43
2.4.4 Encabalgamiento	44
2.4.5 Hipérbaton	44
2.4.6 Zeugma	44
2.4.7 Neologismos	45
3. NIVEL LEXICOSEMÁNTICO.....	48
3.1 Metasemas o tropos de dicción.....	50
3.1.1 Elementos metonímicos	53
3.1.2 Elementos metafóricos	56
3.2 Isotopias.....	69
3.3 Análisis de las isotopias metafóricas.....	72
3.4 Metalogismos.....	82
3.4.1 Contexto literario	83
3.4.2 Aspectos biográficos	88
3.4.3 Análisis de los metalogismos	91
4. CONCLUSIONES.....	96
NOTAS.....	107
BIBLIOGRAFÍA.....	110

... "todo texto, por "abierto" que sea,
se constituye, más que como lugar de
todas las posibilidades, como campo de
posibilidades orientadas"

Umberto Eco

PRÓLOGO

Este trabajo se propone, a través de la realización de un análisis estructural, dos objetivos principales: descifrar, comprender y describir el poema I de Trilce, de César Vallejo, y probar y determinar, al hacerlo un esquema de método adecuado.

Se trata de definir un modelo de metodología de análisis poético que parta del texto mismo, como sistema particular, y de sus diferentes niveles y elementos estructurales para comprenderlo de la manera más completa y profunda posible, sin recurrir, más que en la estricta medida que el mismo texto vaya indicando y después de completar el análisis estructural, a relaciones externas a su composición como son las biográficas, históricas, psicológicas, filosóficas, etc.

A partir de los principios críticos establecidos por formalistas y estructuralistas, ha habido una tendencia decidida y drástica a fijar la atención más en el texto como construcción autónoma que en sus circunstancias externas, pero hay que reconocer que esta visión crítica no ha sido aceptada, entre nosotros, de una manera general, por una parte, y por otra, además, no ha sido ampliamente generalizada la difusión de sus ejemplos de análisis concretos que, la mayoría de las veces, son de textos de

otras lenguas cuya estructura no siempre tiene equivalente en la lengua española.

El propósito es, por lo tanto, probar las ventajas de un método que parte de los principios estructuralistas, y determinarlo de una manera concreta, didáctica y clara.

En la elaboración de los pasos del análisis se han tomado como marco de base los tres niveles de la lengua: fonico fonológico, morfosintáctico y lexicosemántico y lógico. Se han seguido para desarrollarlos, en gran parte, la Guía para la lectura comentada de textos literarios (parte I), de la Dra. Helena Beristáin, y la práctica llevada a cabo en el curso de Análisis del Discurso Poético, impartido por el Dr. Gilberto Giménez, durante el cual se consultaron textos de Greimas, Jean Michel Adam y F. Rastier, entre otros.

Los estudios semióticos que estos autores encabezan tienen ligeras diferencias y, en ocasiones, parecen estar en proceso de definición y enfrentarse aún con diversos problemas para organizarse de una manera completa y definitiva. De hecho, sus propuestas reconocen estar en proceso de determinación y se proponen, inclusive, como cualquier ciencia, no tanto llegar a definiciones absolutamente finales, sino mantenerse en un proceso de mejoramiento progresivo de los conocimientos y, por lo

tanto, de los modelos propuestos.

En los pasos seguidos en este análisis concreto se ha aprovechado lo que ha parecido útil de cada autor. Se incluye el modelo de los actantes del sistema (mítico) de Greimas dentro de las relaciones sintácticas, y se añade a las figuras de pensamiento el contexto referencial de que parten.

Este modelo, como cualquier otro, será perfectible en la medida en que se realicen otras prácticas de análisis concretos que vayan estableciendo mayor orden y claridad en el modelo básico utilizado aquí.

La elección de este poema para el análisis obedece, además de a la preferencia personal, a las siguientes consideraciones prácticas. Si se toma en cuenta que este autor es uno de los principales poetas peruanos, si no el principal, y uno de los más importantes, en su momento, de Latinoamérica, resulta evidente que los estudios realizados sobre él, especialmente en nuestro país, son relativamente muy pocos. Respecto al poema I de Trilce, en particular, los estudios más conocidos, no lo abarcan en su significación total, o implican en él significaciones que carecen de fundamento objetivo suficiente, y es claro que el poema merece especial interés por haber sido colocado en el inicio de un libro como Trilce, que significó un cambio radical en

la poética establecida y que se publicó con la conciencia de que implicaba una actitud revolucionaria y de que iba a levantar críticas adversas. Trilce es, por otra parte, un libro que produce momentos de emoción fuerte y diferente, a la vez que honda y humildemente humana por lo que, aun sin ser comprendido cabalmente, conmueve. Escudriñar sus sentidos es una labor atractiva que, tal vez, no se ha emprendido con más frecuencia por falta de un método propicio. El análisis estructural puede ser especialmente útil en poemas difíciles, como los del libro que nos ocupa, cuyo hermetismo obliga a un esfuerzo de interpretación que debe mantenerse, sin embargo, dentro del contenido específico del poema, sin dejarse ir por el camino, concurrendísimo, de la pura intuición y subjetividad que suele tener múltiples desviaciones.

El método de análisis que se propone es, en esencia, inmanente e inductivo, es decir, se desarrolla en función del propio texto como estructura y, por lo tanto, maneja los elementos que lo constituyen en tanto que son lenguaje y lenguaje literario. Sin embargo, el lenguaje está siempre relacionado con otro tipo de estructuras de manera que hacer el análisis estrictamente lingüístico y retórico puede resultar, en última instancia, parcial e insuficiente, dentro de una visión más amplia de la cultura. En el análisis propuesto sólo se seguirán contactos que las

estructuras propias del texto establecen con el referente o el contexto. El mismo texto debe indicar cuáles son los aspectos, externos a su estructura lingüística, que es pertinente investigar. Si éstos se excluyeran totalmente se estaría limitando el lenguaje poético, que ciertamente tiene como función recrear la lengua misma, pero que se empobrece, en mi opinión, si se desvincula de otros aspectos culturales que son también importantes, porque lo literario tiene que vincularse al hombre y a su realización total como ser humano.

Hay que dejar claro que esta descripción no pretende agotar completamente las posibilidades de interpretación del poema, ni las apreciaciones personales que de él se puedan hacer; debe abrir caminos a la percepción y comprensión del texto de una manera metódica, explorando los elementos que constituyen la obra, para identificarlos e identificar la red de relaciones que dentro del texto establecen, entre sí y con el todo. De esta manera se puede explicar el texto y comprenderlo de forma más completa y rigurosa, pero siempre considerando que el poema no tiene que limitarse, en última instancia, objetivamente a una explicación, por completa que ésta sea, sino que a través del tiempo y desde diferentes perspectivas histórico culturales puede ser objeto de innumerables y variadas lecturas. Éstas deberán, sin embargo, partir siempre de su comprensión estructural

global, que es imprescindible punto de partida para cualquier otro tipo de estudio.

Hay que admitir, por último, que la exposición puede resultar, en algunos momentos, monótona y repetitiva porque con frecuencia los hallazgos en un nivel repiten, apoyan o refuerzan lo que ya se ha visto en otro. Esto es inevitable puesto que una particularidad de la poesía es el isomorfismo entre los diversos planos o niveles y las unidades de éstos, aunque sean paralelas significativamente, no son "equidimensionales" (a un lexema no corresponde un fonema sino una combinación de éstos) y, por ello, el análisis debe realizarse en cada plano por separado.

Sin embargo, el trabajo de análisis implica ir descubriendo cómo a cada cambio de expresión corresponde un cambio de contenido, y cómo la innegable obscuridad de una primera lectura va aclarándose, poco a poco, al transcurrir los pasos de dicho análisis hasta llegar a una comprensión global del complejo significado del poema; lo cual espero recompense al posible lector por el tedio que las repeticiones le causen.

I

1 Quién hace tanta bulla, y ni deja
2 testar las islas que van quedando.

3 Un poco más de consideración
4 en cuanto será tarde, temprano,
5 y se aquilatará mejor
6 el guano, la simple calabrina tesórea
7 que brinda sin querer,
8 en el insular corazón,
9 salobre alcatraz, a cada hialóidea
10 grupada.

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

13 DE LOS MÁS SOBERBIOS

14 BEMOLES

15 Y la península párase
16 por la espalda, abozaleada, impertérrita
17 en la línea mortal del equilibrio.

1. NIVEL FONICOFONOLÓGICO

1.1 Métrica y ritmo

Desde una primera lectura de los poemas de Trilce es evidente que éstos no siguen un esquema tradicional.

El análisis del primer poema del libro confirma que los grupos de versos y las sílabas de éstos no guardan una organización fácilmente reconocible. Tratar incluso de determinar con exactitud el número de sílabas y la acentuación de cada verso es una tarea ardua. Con frecuencia sucede que al surgir una posible coincidencia en el número de sílabas ésta se rompe por la acentuación de la última palabra del verso, lo que sucede especialmente en los versos 3 y 4, y en otros, como puede verse en el cuadro adjunto que señala el acento rítmico y el número de sílabas.

En todo el poema sólo hay dos pares de versos con igual número de sílabas y acentuación, y uno de ellos es una repetición. Se trata de los versos 3 y 11, que repiten Un poco más de consideración. y 10 y 14, grupada y bemoles, que abren y cierran, respectivamente, las estrofas II y III.

De manera que el único paralelismo, en el poema, respecto a acento y número de sílabas se da dentro de las

ACENTO RÍTMICO Y NÚMERO DE SILABAS¹

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
1	˘	-	-	˘	-	˘	-	-	˘	-	-	-	-	-	decasílabo dactílico esdrújulo (acentos en 1a., 6a. y 9a. con apoyo en 4a.)
2	-	˘	-	˘	-	˘	-	˘	-	˘	-	-	-	-	decasílabo trocaico compuesto (acentos en 2a. y 4a. de cada hemistiquio)
3	-	-	-	˘	-	˘	-	-	-	-	-	˘	˘	*	endecasílabo a la francesa (4a., 6a. y 10a.)
4	-	˘	-	-	-	˘	-	-	-	˘	-	-	-	-	decasílabo mixto (2a., 6a. y 9a.)
5	-	˘	-	-	-	˘	-	-	-	-	-	-	-	-	variedad de eneasílabo mixto (2a., 6a. y 8a.)
6	-	˘	-	˘	-	-	-	-	˘	-	-	-	˘	-	tridecasílabo
7	-	˘	-	˘	-	˘	-	-	-	-	-	-	-	-	heptasílabo trocaico (acentos en sílabas pares)
8	-	˘	-	˘	-	-	-	˘	-	˘	-	-	-	-	eneasílabo dactílico (2a., 5a. y 8a.)
9	-	-	-	˘	-	-	-	-	-	˘	-	-	˘	-	endecasílabo galaico antiguo (5a. y 10a.)
10	-	-	-	˘	-	-	-	-	-	-	˘	-	-	-	trisílabo dactílico (2a.)
11	-	-	-	˘	-	˘	-	-	-	-	-	˘	˘	*	endecasílabo a la francesa (4a., 6a. y 10a.)
12	-	-	-	˘	-	˘	-	-	-	-	-	˘	˘	-	dodecasílabo polirrítmico (5a., 8a. y 11a., combina las variedades trocaica y dactílica)
13	˘	-	-	˘	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	hexasílabo trocaico (acento en sílabas impares)
14	-	˘	-	-	˘	-	-	-	-	-	˘	-	-	-	trisílabo dactílico (2a.)
15	˘	-	-	˘	-	-	˘	-	-	-	-	-	-	-	octosílabo dactílico (1a., 4a. y 7a., subraya la expresión enfática)
16	-	-	˘	-	-	˘	-	-	˘	-	-	-	-	-	endecasílabo (3a., 7a. y 10a., núcleos tetrasílabos)
17	-	-	˘	-	-	˘	-	-	˘	-	-	-	-	-	endecasílabo melódico (3a., 6a. y 10a., se distingue por su movimiento equilibrado y flexible)

* Repetición

** Igual número de sílabas y acento rítmico

estrofas centrales, mientras que la primera y última estrofas coinciden sólo en su irregularidad, en su falta de paralelismo.

Así, I y IV se oponen por su situación en la secuencia total del poema, son su principio y su final, mientras que II y III son parte central de éste, constituida por dos proposiciones paralelas y fuertemente marcadas por el único paralelismo en cuanto a acento y número de sílabas del poema, en sus versos iniciales y finales, pero cuyos otros versos no tienen regularidad alguna. Entre ellas la grafía mayúscula, en III, es una de las diferencias que, además del número del resto de los versos y las sílabas de éstos, debemos notar entre estas dos estrofas parcialmente semejantes.

Por lo tanto, se puede plantear el siguiente esquema respecto a las oposiciones y paralelismos en este aspecto.

I / II - III / IV

Y se puede concluir, además, que en el poema se ha evitado cuidadosamente seguir cualquier forma tradicional de distribución de versos y ritmo, salvo las ya mencionadas de los versos 3, 10, 11 y 14.

1.2 Rima

La rima consonante está ausente por completo. La posible rima entre temprano y quano, se evita ex profeso mediante el encabalgamiento (aunque pueda escucharse internamente). Sin embargo, hay algunas rimas asonantadas: entre quedando y temprano, entre consideración, mejor y corazón, y entre tesórea y hialóidea. Estas pueden constituir claves importantes para la determinación del sentido del problema, por lo cual las dejamos señaladas para retomarlas en el nivel lexicosemántico.

1.2.1 Aliteraciones vocálicas internas Si consideramos que en español la reiteración de vocales, acentuadas o no, constituye una expansión de la rima, es conveniente observar las asonancias y oscilaciones vocálicas señaladas en el cuadro de la hoja siguiente.

En él vemos que hay una abundancia del sonido a, frecuentemente en combinación con e, que se mantiene en casi todo el poema. Hay asonancia de a en los versos 5, 9, 15 y 16, y diversas oscilaciones alternadas o cruzadas en que se combinan ambas vocales, que rigen el tono general del poema, abierto y claro. A partir de la segunda estrofa hay combinaciones en las que intervienen o e i, combinaciones que se hacen más notables en la tercera, donde los sonidos graves, o, y los agudos, i, crean un cierto clímax de

tensión, remarcado por las mayúsculas. En la última estrofa estos sonidos graves y agudos se combinan con el restablecimiento de a y e, de manera que parece que la tensión se negara, que se mantuviera una tonalidad de expresa estabilidad, tranquilidad y equilibrio, salvo por el fonema vocálico o combinado con i que aparece en línea mortal y en equilibrio.

De la misma manera que no hay rima regular al final de los versos, puede decirse que en el interior tampoco la hay, aunque sí hay algunas combinaciones especialmente sonoras que pueden apreciarse en el cuadro de asonancias y oscilaciones vocálicas.

El juego de los sonidos vocálicos da al poema una tonalidad general equilibrada y abierta aunque en la tercera estrofa hay una serie de contrastes entre sonidos graves y agudos, especialmente en las palabras consideración, mantillo líquido y SOBERBIOS, que se amortiguan en la estrofa final por la reaparición de vocales abiertas, pero en donde los contrastes persisten, aunque en menor proporción, y están, especialmente, en la línea mortal del equilibrio.

ASONANCIAS Y OSCILACIONES VOCALICAS 2

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
1	i	<u>a e a</u>		<u>a u ai</u>	i	<u>e a</u>								oscilaciones alternadas con <u>a</u>
2	<u>e a a</u>	i	<u>a e a e a</u>											oscilación compleja de <u>a</u> y <u>e</u>
3	<u>u o o</u>	<u>a e</u>		<u>o i e a</u>	<u>lo</u>									oscilación en serie notable
4	e u a	o	<u>e a a e</u>	<u>e a</u>										" abrazada de <u>e</u> y <u>a</u>
5	i	<u>e a</u>	i	<u>a a a e</u>										asonancia de a , en contacto con <u>e</u>
6	e u a	o a	i	<u>e a</u>	a	i	<u>a e</u>	o	<u>e a</u>					oscilaciones alternadas
7	<u>e i a i e e</u>													oscilación alternada y asonancia <u>e</u>
8	e e i u	<u>a o a o</u>												oscilación cruzada de <u>o</u> y <u>a</u>
9	a o	<u>e a</u>	<u>a a a a a i a</u>	o i	<u>e a</u>									oscil. alternada y asonancia de <u>a</u>
10		u a a												
11	<u>u o o</u>	<u>a e</u>		<u>o i e a</u>	<u>o</u>									oscilación en serie notable
12	i e	<u>a i o i i o</u>	ei	<u>e a a e</u>										oscil. alternada y abrazada de <u>o</u> e <u>i</u>
13		<u>E O A O E I O</u>												oscilación en serie notable de <u>o</u> y <u>e</u>
14		<u>E O E</u>												" alternada de <u>e</u> y <u>o</u>
15	i	<u>a e</u>	i u	<u>a a a e</u>										asonancia de a
16	o	<u>a e</u>	<u>a a a</u>	o	<u>a e a i e e i a</u>									asonancia de <u>a</u> y oscil.alter. y abrazada
17	<u>e a i e a</u>	o	<u>a e e i i i o</u>											alternada de <u>a</u> y asonancia de <u>i</u>

Los efectos del contraste resultan poco evidentes, sin embargo, los notamos tras un análisis cuidadoso. La forma está correspondiendo, en su carácter difuso, a lo ambiguo y difícil de la significación. En general el poema tiene un tono antiemotivo, contrario a los efectos musicales evidentes, es cauto ante todo desahogo sentimental fácil.

1.2.2 Aliteraciones consonánticas En cuanto a los sonidos consonánticos, es notable la abundancia, desde un principio, de los oclusivos, especialmente el velar k y el dental t, además de los bilabiales b y p, así como los velares g y j (que pueden ser oclusivos o fricativos, según su posición). Sonidos todos notables por la fuerza con que se perciben, por la dureza de su articulación, y que en los dos versos iniciales cumplen llamando la atención y contribuyen a un inicio directo y fuerte.

Como se ve en la hoja adjunta que indica los sonidos consonánticos, también abundan las oclusivas en los versos iniciales de las estrofas II y III, si bien no tanto como en los dos versos iniciales del poema, puesto que aquí ya hay algunos sonidos fricativos que no estaban antes.

Las vibrantes y líquidas r y l aparecen especialmente en los versos del 6 al 10 y del 12 al 14, lo que permite establecer un paralelismo entre estos dos grupos de versos. En ellos los sonidos se hacen menos estridentes. La calidad

de la l se va combinando con profusión de bilabiales m y b, así como con la fricativa g para llegar a los versos 12, 13 y 14, a partir de seis de la tarde, hasta dar la impresión de un cierto susurro entre dientes, de rabia contenida a medias, que parece manifestarse, sin embargo, en el empleo de las mayúsculas.

En la última estrofa los sonidos oclusivos dominan en algunas palabras, como impertérrita, pero, en general, están combinados con otros fricativos, vibrantes y líquidos. Así, en península hay oclusiva inicial, pero fricativas después; en por la espalda, abozaleada dominan las fricativas y en mortal del equilibrio vuelven a combinarse ambos tipos de sonidos. De manera que, tras la interiorización a que se llega en la estrofa III, la última estrofa intenta restablecer un cierto equilibrio, difícilmente mantenido por la fuerza que expresan las oclusivas de espalda, abozaleada e impertérrita, especialmente esta última que, además de las oclusivas, tiene la vibrante múltiple.

Hemos visto que los sonidos consonánticos han contribuido a marcar la fuerza de algunos momentos del poema, y sobre todo, a enfatizar la tensión en la tercera estrofa. Además, algunas palabras que se han mencionado por su sonido particularmente notable, como península, espalda, abozaleada, mortal y equilibrio, parecen guardar una relación, que esperamos confirmar en el aspecto metafórico y

que, por lo pronto, sólo anotamos.

SONIDOS CONSONÁNTICOS³

I

- 1 Quién hace tanta bulla, y ñi deja
2 testar las islas que van quedando .
- 3 Un poco más de consideración
4 en cuanto será tarde, temprano,
5 y se aquilatará mejor
6 el guano, la simple calabriña tesórea
7 que brinda sin querer,
8 en el insular corazón,
9 salobre alcatraz, a cada hialóidea
10 grupada.
- 11 Un poco más de consideración,
12 y el mantillo líquido, seis de la tarde
13 DE LOS MÁS SOBERBIOS
14 BEMOLES
- 15 Y la península para-se
16 por la espalda, abozaleada, imperterrita
17 en la línea mortal del equilibrio.

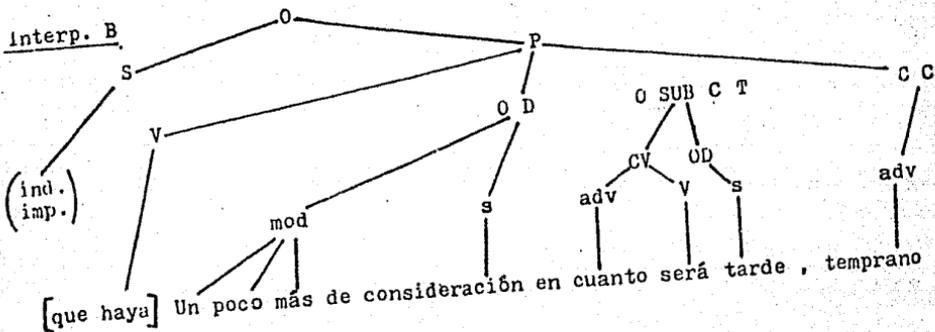
oclusivas (v)
nasales (w)
palatales (v)
fricativas (v)

2. NIVEL MORFOSINTÁCTICO

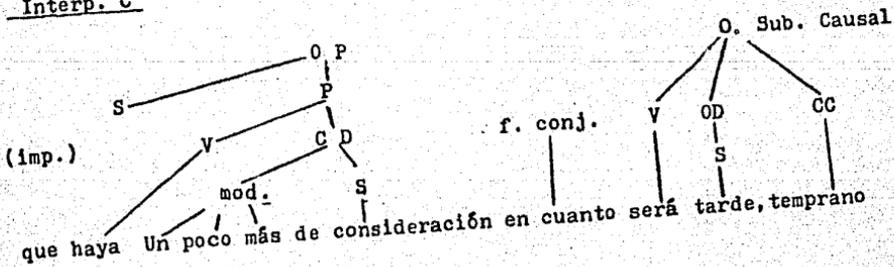
Dentro del nivel morfosintáctico es fundamental el análisis gramatical. Este revela muchos juegos de sentido y hace que se valoren elementos que de otra manera podrían pasar inadvertidos. Con este fin, se presenta el análisis esquemático adjunto que se comenta más explícitamente a continuación.

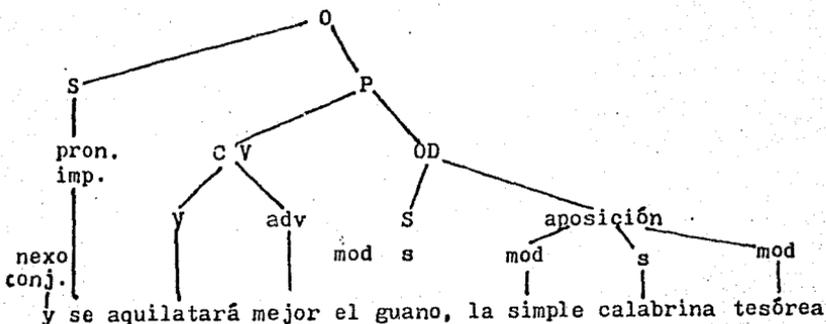
2.1 Análisis gramatical

En la primera estrofa hay dos oraciones coordinadas: Quién hace tanta bulla, y ni deja testar las islas que van quedando. Es de notar el que hayan sido unidas por dos conjunciones copulativas y + ni. El uso de ni en lugar de no implica que Quién, además de hacer tanta bulla y no dejar testar, impide otros actos tal vez más importantes, es decir, y ni sugiere una privación de la libertad mayor aún que la expresada en ambas oraciones coordinadas de carácter consecutivo. En ambas oraciones Quién es el sujeto, que es tácito en la segunda. El verbo dejar tiene aquí la acepción de permitir, y testar funciona como verbo y, a la vez, como parte del complemento directo. La oración sustantiva testar las islas constituye el complemento directo de ni deja, al que no corresponde ningún complemento indirecto, por lo cual queda en suspenso quién es afectado por la acción de no deja testar. Las islas que van quedando es objeto directo de

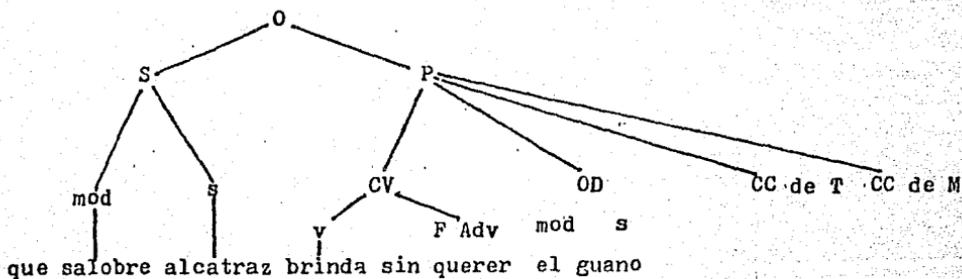


Interp. C

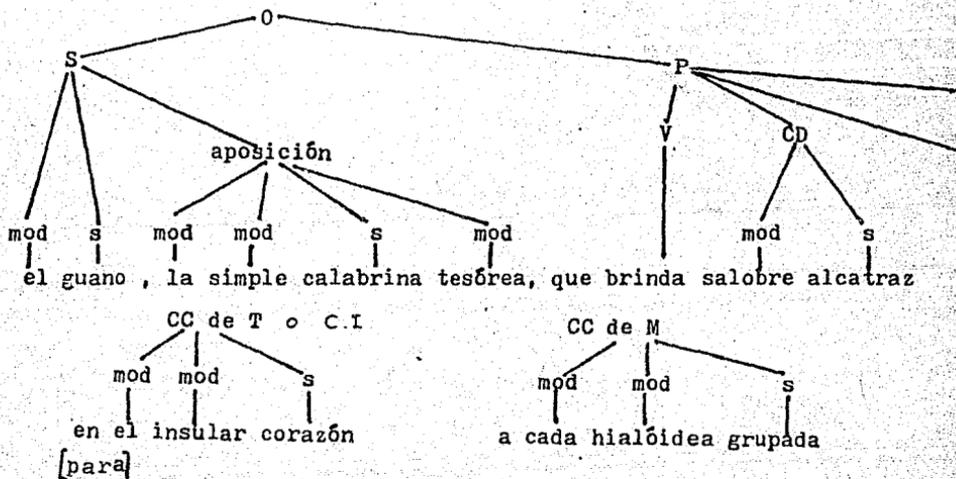




Interpret. A

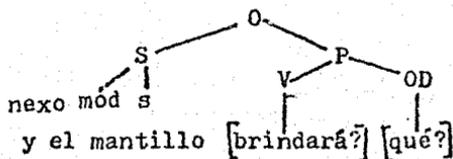


Interp. B

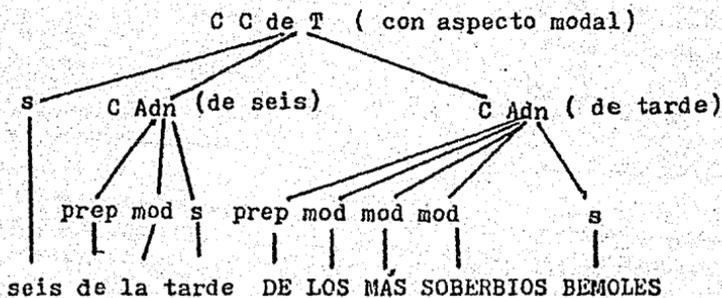
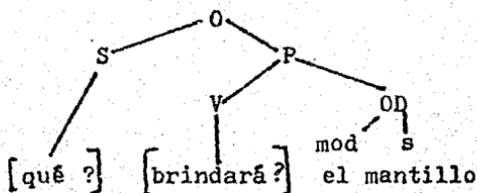


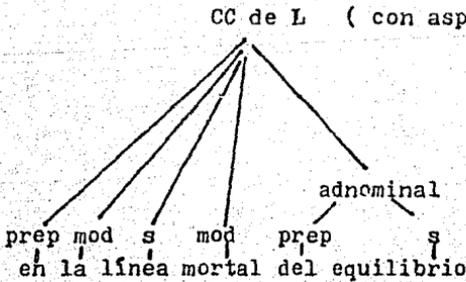
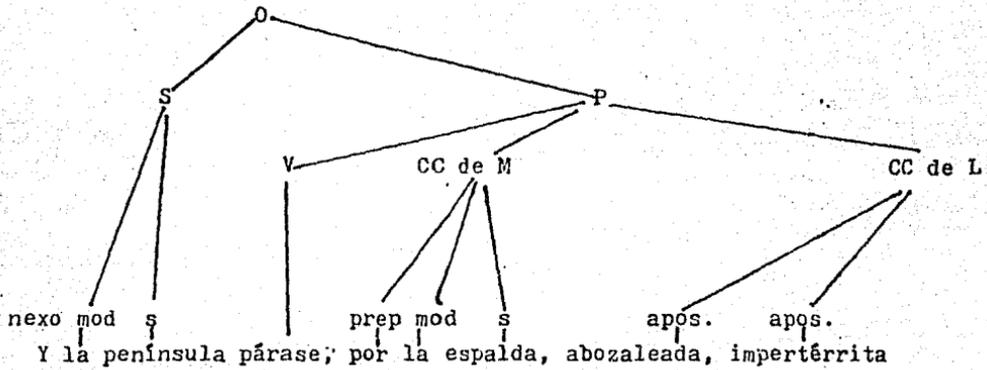
Un poco más de consideración (analizado en pág. anterior)

Interpretación A



Interpretación B





testar, formado por el sustantivo islas y por la oración adjetiva que van quedando, que determina a islas.

En los versos del 3 al 6 encontramos tres oraciones de las cuales es claro que (que haya) Un poco más de consideración y y se aguilatará mejor / el quano son oraciones coordinadas continuativas unidas por la conjunción y. Pero, el verso 4, en cuanto será tarde, temprano, puede entenderse de diferentes maneras. En primer lugar, puede considerarse como el complemento indirecto de la primera oración de la segunda estrofa pues, aunque las preposiciones que comúnmente introducen un complemento directo suelen ser a o para, puede también usarse en, y entonces cuanto actúa como adjetivo sustantivado que, unido a será tarde, significa todo aquello que estará fuera de tiempo, todo lo que habrá perdido su oportunidad o conveniencia temporal. En segundo lugar, en cuanto puede funcionar como adverbio circunstancial de tiempo que expresa sucesión inmediata, dentro de una oración circunstancial de tiempo algo extraña por el uso de en cuanto + futuro (será) + tarde, unido a temprano, en que las categorías gramaticales se oponen y anulan mutuamente y transmiten así una angustia apremiante. Una tercera interpretación puede considerar en cuanto como frase conjuntiva que introduce una oración subordinada causal, que equivaldría a porque se hará tarde temprano, es decir: tempranamente se hará tarde.

En realidad las tres posibilidades se suman y la oposición de las expresiones temporales nos hace pensar y sentir que aunque la consideración se preste pronto, es decir temprano, será tarde en algún sentido, y a la vez, temprano en otro.

Esa forma de trastocar el tiempo se encuentra con frecuencia en otros poemas de Vallejo. Es como si con estas alteraciones se expresara la contundente relatividad del tiempo, causa de la caducidad de cosas y seres y, a la vez, dimensión en que éstos necesariamente nacen y progresan dentro de una misma cadena vital.

Es notable que se use en cuanto en un poema, especialmente como conjunción que introduce una oración causal, puesto que, como señala Gili y Gaya, ésta es propia del discurso lógico y no del poético que "desborda el engranaje del lento razonar"⁴. Vemos en esto otro rasgo de la tendencia de César Vallejo a transgredir los usos poéticos tradicionales y a tratar de llevar elementos provenientes de otros registros lingüísticos a la poesía.

El uso de expresiones como Quién hace tanta bulla, Un poco más de consideración y DE LOS MÁS SOBERBIOS / BEMOLES, que contienen elementos del habla cotidiana y familiar, son otro ejemplo de la variedad de hablas que Vallejo introduce, y que, en este caso, rescatan formas poco prestigiadas

literariamente, pero de gran expresividad por su efecto directo y franco que contribuye a establecer una cierta familiaridad afectiva, dentro del hermetismo general de una primera lectura.

Los versos del 6 al 10 constituyen, en ambos casos, una oración adjetiva referida al guano, elemento central de esta estrofa. Una oración que, a la vez que está subordinada a las anteriores por el pronombre relativo que, es, por su importancia y extensión, prácticamente independiente. El guano es así complemento directo de dos oraciones diferentes; es lo que será aquilatado y lo brindado por el alcatraz. Aunque esta segunda oración resulte un poco difícil de percibir, debido al hipérbaton que coloca al sujeto salobre alcatraz hasta el verso 9.

Existe un paralelismo evidente entre las dos estrofas centrales. El mismo verso inicial, repetido (anáfora) en las dos, así como la repetición de la conjunción y, hacen suponer una idéntica o similar organización sintáctica para ambas. Es decir, aunque la segunda no tenga ningún verbo, éste, de alguna manera, se sugiere paralelo a se aquilatará, y es labor del lector cubrir esa reticencia.

Hay paralelismo también entre guano y mantillo, ambos abono orgánico. Ello hace aún más pertinente suponer, en la lectura de la estrofa III, otra oración continuativa de un

poco más de consideración, paralela o igual a se aguilatará mejor; de la cual mantillo líquido sería complemento directo, y cuyo sujeto tendríamos que imaginar.

En los versos del 12 al 14 encontramos un complemento circunstancial de tiempo, claramente indicado por seis de la tarde, pero cuyo adnominal DE LOS MÁS SOBERBIOS / BEMOLES contiene elementos que no son de tipo temporal. SOBERBIOS está calificando a BEMOLES y es pertinente recordar que, aunque se refiere en primer término a lo que tiene soberbia o se deja llevar por ella, tiene otra acepción que designa lo "alto, fuerte o excesivo en las cosas inanimadas", y otra figurativa para lo "grandioso y magnífico", y finalmente, otra que "aplicase ordinariamente a los caballos" de "fugoso, orgulloso y violento" (Dicc.Acad.).

El uso de BEMOLES es común en el habla figurativa y familiar; "tiene sus bemoles" se dice para indicar algo que resulta grave y dificultoso o que tiene desventajas. De esta manera, seis de la tarde estaría adjetivado como el momento de las dificultades graves y complejas. El adjetivo SOBERBIOS las designa como magníficas, grandiosas y violentas, y las letras mayúsculas remarcaban este sentido.

Respecto al paralelismo entre estas dos estrofas, podríamos añadir que en ambas hay una adjetivación importante, en la primera referida a el quano y, en la

segunda a seis de la tarde. Ambas tienen, también, oraciones circunstanciales; la primera de modo y lugar y, la segunda de tiempo (aunque implica también modo).

En la última estrofa encontramos nuevamente la conjunción y que, por estar al inicio del párrafo, nos indica enlace lógico y afectivo con lo anterior.⁵ La misma conjunción y, en posición similar (inicio de verso) en las estrofas II y III, contribuye con esta última a crear un efecto acumulativo de tensión emotiva, establece un nexo evidente entre proposiciones aparentemente deshilvanadas.

En seguida tenemos el sustantivo península, adjetivado por abozaleada (construcción, con carácter iterativo, a partir de abozalar, que significa poner bozal), y por impertérrito; después del verbo en forma reflexiva, párase, y la construcción adverbial por la espalda. Finaliza la estrofa con un complemento circunstancial de lugar en la línea mortal del equilibrio cuyo adjetivo, mortal, y su adnominal, del equilibrio, nos hacen sentirlo también como modal.

2.2 Paralelismos y oposiciones

La poesía se expresa primordialmente por medio de imágenes que evocan aquello que queremos expresar pero que no podemos, o no queremos decir directa y explícitamente. Es un mecanismo de expresión que implica el establecimiento

de paralelismos, y por lo tanto también de oposiciones, dentro de los sistemas que constituyen los textos.

De la misma manera que en la lengua las palabras son representaciones de los conceptos que designan aspectos de la realidad y adquieren su valor por medio de paralelismos y oposiciones, o semejanzas y diferencias (b y p son bilabiales oclusivas pero se distinguen porque una es sonora y la otra sorda), así mismo, el texto poético completo es un sistema y sus elementos adquieren sentido a través de oposiciones y paralelismos que se establecen entre ellos, y de la importancia que se deriva de éstos.

A continuación se hace una exposición de estas relaciones en cuanto a las categorías verbales, adverbiales, nominales, adjetivas y de complemento del poema I de Trilce.

2.2.1 Verbos

La acción no tiene especial preponderancia dentro del poema y, por lo tanto, los verbos no presentan gran interés, en comparación con el que pueden tener los adjetivos, los sustantivos o los complementos circunstanciales del poema.

En el aspecto temporal la mayor parte de ellos está en presente y solamente hay dos en futuro.

PRESENTE	SUBJUNTIVO	FUTURO
<u>hace</u> <u>deja testar</u> <u>van quedando</u> <u>brinda</u> <u>párase</u>	[que haya]	<u>será</u> <u>se aguilatará</u>

La oposición entre los verbos en presente y aquellos en futuro se origina en el sustantivo tácito que haya que expresa posibilidad, deseo o necesidad de algo aún irreal, más que un tiempo determinado (aunque sabemos que se trata del presente de subjuntivo). De manera que se plantea, por un lado, una situación real y, por otro, un hipotético y deseable futuro que depende del cumplimiento de la condición expresada en el subjuntivo.

En relación con el significado mismo de la acción que expresan los verbos, en la primera estrofa el valor de hacer y dejar está muy determinado por los complementos directos tanta bulla y testar las islas, puesto que ambos verbos por sí solos no tienen mayor expresividad.

Es notable, como ya se mencionó, la unión de será + tarde + temprano, por su peculiaridad, que marca el valor del tiempo en el poema.

La oposición entre aguilatar y brindar sí es muy importante porque expresa dos formas de comportamiento

distintas. La primera en relación con la valoración material (calcular los quilates) nos sugiere provecho y comercialización, mientras que la segunda sugiere la oferta voluntaria y generosa. Dicha oposición implicaría, curiosamente, una actitud más solidariamente humana en el alcastraz, que brinda el guano (aunque sea sin querer), que en el sujeto impersonal, el cual, cuando sea capaz de consideración, sólo aguilatará, tasará.

El único verbo de la estrofa final, párase, constituye la respuesta a la situación que se planteó en la primera estrofa. La península, que se detiene pero también se levanta erguida, es una posibilidad de "eliminar la bulla" y "testar las islas". Posibilidad que no sabemos si llegará a realizarse pero cuya existencia hace factible una resolución positiva, a pesar de que en ese momento esté, o precisamente porque lo está, en la línea mortal del equilibrio.

Las isotopías metafóricas explicarán más claramente el sentido de estas afirmaciones.

2.2.2 Sustantivos

Si anotamos los sustantivos del poema con sus respectivas funciones podremos establecer la siguiente división:

SUJETOS	OBJETOS DIRECTOS	OBJETOS INDIRECTOS
<u>Quién</u>	<u>bulia</u>	[a todo cuanto caducara]
<u>se</u>	<u>islas</u>	<u>en cuanto será tarde</u>
<u>el guano</u>	<u>consideración</u>	[para, o en, el hombre solo]
<u>salobre alcatraz</u>	<u>el guano</u>	<u>en el insular corazón</u>
<u>mantillo líquido</u>	<u>mantillo líquido</u>	
<u>la península</u>	<u>salobre alcatraz</u>	

En donde los primeros sujetos que encontramos son indeterminados e impersonales (Quién, la tercera persona del tácito que haya, y se), y se oponen a los bien definidos como guano, alcatraz, mantillo líquido y península.

Al plantear esta oposición hay que hacer notar que aun los sujetos determinados están en tercera persona, mientras que la primera y la segunda no aparecen en absoluto. Es decir, aparentemente se está excluyendo la identificación del hablante poético y la relación directa con otra persona y sólo se plantea una situación "objetiva", por lo menos aparentemente, que no implica relación personal alguna, en la que podemos considerar que la tercera persona es utilizada como la no-persona.⁶

Por otra parte vemos, nuevamente, el paralelismo entre las dos estrofas centrales, ahora respecto a la ambigüedad funcional de el guano y mantillo que lo mismo pueden

considerarse como sujeto que como objeto directo, según la lectura metafórica que se elija.

Entre los sustantivos que tienen función de objeto directo sólo parecen importantes las oposiciones entre bullá y consideración, que ya se determinaron arriba, y el paralelismo entre mantillo y guano, par de elementos que son metáfora de los valores que hay que reconsiderar a pesar de su apariencia poco apreciable.

Otra relación posible se da entre alcatraz, guano e islas; ésta es evidente y no necesita explicación.

Respecto a los objetos indirectos, podemos encontrar dos, ambos en las estrofas centrales. El primero puede ser en cuanto será tarde, es decir, todo cuanto estará caduco o fuera de oportunidad y, el segundo, insular corazón, considerado como metáfora sinecdótica de hombre solo. Ambos se relacionan puesto que el valor temporal para el que se pide más consideración viene a ser importante en tanto que tiene que ver con el hombre y con su percepción objetiva y subjetiva del tiempo.

2.2.3 Adjetivación

En la primera estrofa la adjetivación no es muy abundante. Sólo encontramos el adjetivo tánta, referido a bullá, y la oración subordinada adjetiva que van quedando,

referida a islas, ambos se refieren a cantidad, aunque con un marcado aspecto de circunstancia amenazante.

En las estrofas centrales este aspecto cobra mayor importancia. En la II, el guano está adjetivado por la aposición explicativa la simple calabrina tesórea que hace resaltar el aspecto valioso de este abono orgánico que no había sido, seguramente, un tópico poético antes de su mención en este poema de César Vallejo; y al que se le otorga, a la vez que la naturaleza tesórea, la cualidad de simple, es decir, de sencillo, que este autor defiende con frecuencia.

Después, la oración que brinda sin querer y los complementos circunstanciales que la acompañan constituyen una larga oración subordinada adjetiva de el guano. La profusa adjetivación marca notoriamente la importancia de la palabra, remarcada por el zeugma, el encabalgamiento y el hipérbaton (cfr. pag.44) que le dan un lugar especial en la estrofa.

La estrofa III tiene también dos adnominales importantes, el segundo resaltado con letras mayúsculas. El primero de la tarde, referido a seis, es muy usual y contiene elementos temporales, mientras que el que se refiere a tarde expresa más bien una situación. En DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES, soberbios califica directamente a

bemoles. El uso de BEMOLES es común en el habla figurativa y familiar; "tiene sus bemoles" se dice para indicar algo que resulta grave y difícil, o con desventajas poco claras. De manera que dichos adnominales indican que se trata del momento de las más graves y complejas, tal vez terribles e insuperables, dificultades, aunque posiblemente también de las más orgullosas, grandiosas y excesivas (Dicc.Acad.). Y dado que soberbia tiene una acepción que significa "cólera e ira expresadas con acciones descompuestas o palabras altivas e injuriosas" (Dicc.Acad.), podemos considerar estos BEMOLES como manifestaciones expresivas con ese carácter.

En la última estrofa la adjetivación es menos rica aunque también es muy importante. Península está determinada por el participio pasado de abozalear. De manera que abozaleada se opone, en cierta manera, a impertérrita, el otro modificador de península, que quiere decir sin miedo, atrevida, impávida .

La última estrofa contrasta con las anteriores por lo directo y contundente de sus expresiones adjetivas, que ya habíamos visto remarcadas por los sonidos consonánticos.

2.2.4 Complementos circunstanciales Este es uno de los aspectos más importantes del poema. A través de los complementos circunstanciales percibimos una gran carga emotiva.

Hay, desde los primeros versos, otros elementos que expresan cierto ambiente de dificultad y peligro como tánta, y ni y, sobre todo, la perífrasis de ir + gerundio, van quedando, que manifiestan una idea de dificultad y esfuerzo continuado ⁷ que los complementos circunstanciales confirman.

Cuando analizamos éstos, encontramos, en primer término, la oposición entre dos expresiones de circunstancia temporal, en cuanto será tarde y temprano, ambas relacionadas con la oración tácita del primer verso de esa estrofa (que haya) Un poco más de consideración, y que son complementos circunstanciales de tiempo contrarios. La oposición entre estos términos parece anular el tiempo, crea una idea compleja de urgencia, irreversibilidad y renovación a la vez. La búsqueda de consideración se hace apremiante pero, al mismo tiempo, se ve condenada, por ese será tarde, a ser infructuosa o tardía. Si consideramos que en cuanto puede también entenderse como todo aquello que perderá su oportunidad o para lo cual se hará tarde, entonces temprano indicaría que esa consideración debe prestarse prontamente. La oposición es extremadamente rica en matices y sugerencias abiertas, entre las que también está la idea de la continua renovación del tiempo, mientras unas cosas están en trance de perder su vigencia o su oportunidad, otras apenas se inician.

Esta oposición temporal se relaciona directamente con la valoración o revaloración de términos como guano o mantillo, que sólo puede llevarse a cabo a través de la transformación que el tiempo permite en ellos. El guano sólo llega a transformarse de desecho en materia nutritiva después de un tiempo determinado; pero la transformación es constante, inherente a todo lo orgánico que cambia incesantemente.

Este juego de oportunidad o falta de oportunidad en el tiempo puede abarcar, dentro del poema, aspectos relacionados con la dignidad, sensibilidad y comunicación humanas, que se podrán analizar mejor al tratar las isotopías metafóricas.

Aparece después la oposición entre dos adverbios de modo, ambos en posición final del verso

mejor / sin querer

referidos a se aguilatará y brinda respectivamente, que nos sugieren oposiciones relacionadas con la intencionalidad: lo natural y lo voluntario. El aguilatar mejor es resultado de prestar más consideración, es decir, de un acto valorativo, racional y voluntario, mientras que sin querer es justamente lo contrario, un acto sin control, natural y necesario en cualquier ser animal, aunque curiosamente esté modificando a brindar que implica la intencionalidad de cierto ofrecimiento generoso.

Se puede derivar de la relación entre ambos adverbios, y de los elementos unidos a ellos, una oposición basada en la racionalidad y la generosidad

ANIMAL
sin querer
brinda
GENEROSIDAD

SER RACIONAL
mejor
aguilatará
CÁLCULO

que implicaría una manifestación anormal de estos valores, puesto que la generosidad debería ser cualidad de la capacidad racional del ser humano y no de la naturalidad animal. De manera que metafóricamente la naturaleza se presenta como generosa, y se cuestiona esta cualidad en el ser racional, lo que constituye una crítica y expresa un resentido llamado a la solidaridad humana.

Encontramos además tres complementos circunstanciales:

en el insular corazón C C de lugar y de modo

a cada hialóidea grupada C C de modo

seis de la tarde / DE LOS MÁS SOBERBIOS/BEMOLES C C de tiempo y modo

Todos ellos tienen sentido modal de alguna forma, aunque sean de lugar o de tiempo. En insular corazón se alude no tanto a un lugar como a una situación de

aislamiento, de incomunicación. De la misma manera que DE LOS MAS SOBERBIOS/BEMOLES está mucho más relacionado con dificultad y complejidad que con tiempo; este es un símbolo del momento en que se hace de noche y la incomunicación va a tornarse más abrumadora.

La relación es muy directa entre los circunstanciales de lugar y de tiempo insular corazón / seis de la tarde, por una parte, y los plenamente modales, por otra, puesto que el sentimiento de soledad y el momento en que oscurece están muy unidos. En el poema III del mismo libro se menciona nuevamente esta hora asociada con la ausencia de seres queridos.

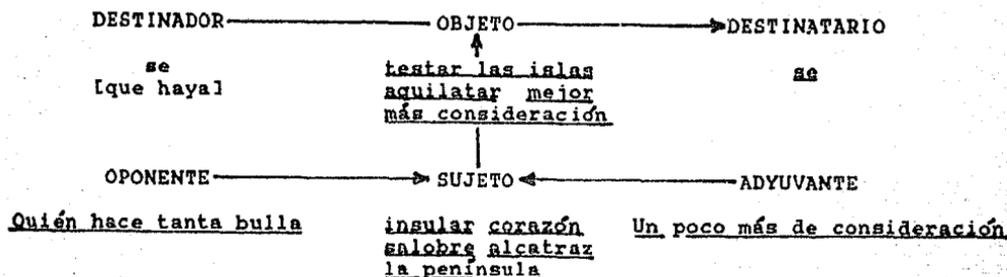
Los complementos modales a cada hialóidea grupada y "DE LOS MAS SOBERBIOS/BEMOLES" (aunque el segundo sea de tiempo funciona como modal, principalmente), también tienen un paralelismo muy marcado. Formalmente la igualdad de acento rítmico, el número de sílabas y la colocación que hay entre grupada y BEMOLES así lo señalan. El sentido de ambas frases es de los más oscuros del poema y, a la vez, está muy cargado de significación; las mayúsculas no son un mero capricho (en el poema no hay "ruido", todo significa). Esta relación entre los complementos modales, que se manifiesta tanto en el fondo como en la forma, necesitará de un análisis metafórico y lógico para poder explicarse; por el momento planteamos solamente su fuerza e importancia.

El circunstancial de la última estrofa, en la línea mortal del equilibrio, funciona como corolario de los circunstanciales anteriores. Es parte final de la secuencia que expone una situación de emergencia que llega en él al límite. Aunque aparentemente se trata de un complemento de lugar por el uso de la preposición en, el aspecto modal es nuevamente el más importante. No se trata de especificar el lugar sino la contingencia: la frontera, más o menos azarosa, entre la estabilidad y la pérdida de ésta, tal vez, entre la vida y la muerte. La frontera o línea calificada de mortal puede ser naturalmente determinada como relativa a la muerte, pero también puede referirse a lo humano o incluso a algo "excesivo y penoso" (Dicc.Larousse).

También es válido considerar este complemento como de lugar, relativo a la línea de la escritura y por lo tanto del pensamiento y la expresión humanos.

2.3 El modelo actancial

Si consideramos las oposiciones entre algunos de estos sustantivos es posible esquematizar sus principales relaciones, basándonos en el modelo actancial, propuesto por A.J.Greimas⁸, para determinar las relaciones entre los términos de un sistema semiótico narrativo, el cual puede ser útil también para establecer las relaciones entre los elementos que actúan en el poema.



En donde el destinador, el destinatario y el sujeto están, en principio, muy indeterminados y sólo sabemos con seguridad que el sujeto Quién, al hacer bulla, impide testar las islas, por lo que se reclama Un poco más de consideración a un sujeto indeterminado, y se podrá, de esa manera, aquilatar mejor. Es claro que los objetos perseguidos son testar las islas, aquilatar mejor y más consideración, éste último indirectamente, puesto que funciona también como adyuvante, dado que es propuesto como medio para alcanzar los otros objetivos deseados.

La obscuridad sobre cual es el sujeto puede aclararse si, adelantándonos al estudio de las metáforas, consideramos que, tanto insular corazón como península están connotando a hombre, aislado en la primera expresión y con posibilidad de comunicación en la segunda; de manera que podemos postular que éstos constituyen el sujeto. En todo caso, este sujeto es siempre un sujeto poco definido, nunca en primera

persona, que se percibe como "el hombre" en abstracto, en general. El hablante poético se diluye como por interés de quedar incluido en la especie humana y de no marcar su individualidad. El uso de Quién y se, así como la indeterminación personal del infinitivo testar, hacen que no se pueda saber quiénes, en particular, asumen los papeles.

El oponente sería el sujeto indeterminado Quién, que produce tanta bulla, y el posible adyuvante sería el también sujeto indeterminado capaz de tener Un poco más de consideración y aquilatar, por lo tanto, mejor. No hay explícitamente un destinador ni un destinatario. Estos papeles son parcialmente asumidos por el sujeto y por sus adyuvantes y oponentes, que al estar expresados de manera imprecisa e impersonal forman un todo que podría abarcar, o no, a la divinidad, pero que parece estar mucho más en relación con la comunidad humana, capaz de transformarse y mejorar, que con la idea de un destinador divino que implica el modelo de sistema actancial mítico de Greimas *.

Es evidente que la adjetivación y los complementos circunstanciales tienen, en este poema, más importancia que las otras categorías gramaticales; las cualidades asignadas a cada sustantivo y las circunstancias son especialmente significativas, y el estudio metafórico de ellos debe encauzar la comprensión del poema.

En este capítulo sólo planteamos las oposiciones y paralelismos en el nivel de la estructura gramatical que tiene que ser la base de un análisis más profundo.

2.4 Alteraciones sintácticas

Las alteraciones que operan sobre la sintaxis normal con el objeto de lograr una determinada expresión poética se llaman metataxas o figuras de construcción.⁹

La obra de Vallejo presenta con frecuencia novedades en ese nivel. En el poema I de Trilce hay varias que mencionamos a continuación.

2.4.1 Supresión de la puntuación Aunque encontramos comas y puntos casi siempre normalmente utilizados, se omite el uso de signos de interrogación y admiración en el primer verso. Hay un acento en quién que indica que es una frase admirativa o interrogativa, o ambas, y sin embargo no está presente un signo que lo confirme. La claridad de la frase hace que la supresión no le reste intencionalidad ni sentido, sino por el contrario, que connotativamente los sentidos se sumen. Es decir, podemos considerar la frase como afirmativa, en tanto que afirma la existencia de un quién, de un sujeto actante, del que sólo conocemos la acción (Hace tanta bulla que...); admirativamente se está acusando a ese sujeto indeterminado, y a la vez se cuestiona o pregunta su identidad. Las palabras mismas, su

intencionalidad, expresan más y más profundamente con la omisión de los signos.

Se omite, también, el punto final de la estrofa III, lo que marca su sentido incompleto, su término pendiente.

Por el contrario, hay un acento innecesario ortográficamente en tánta que da énfasis a ese adjetivo, además de marcar más claramente la acentuación rítmica.

2.4.2 Elipsis En los versos 3 y 11, Un poco más de consideración, hay elipsis, puesto que se sobreentiende (que haya).

Esta es una elipsis de uso común en la lengua hablada cuyo aprovechamiento en un texto poético es significativo, puesto que implica la intención de utilizar en el lenguaje poético formas del habla familiar.

2.4.3 Reticencia En la estrofa III encontramos una omisión importante: la falta de un verbo que acompañe a mantillo líquido, lo cual, aunado a la supresión del punto final, hace que la estrofa quede abierta a la mayor participación del lector. El uso de las letras mayúsculas tras la reticencia sugiere una de esas ocasiones en que iniciamos frases que no pueden terminarse porque serían ofensivas por su carga emotiva o subversiva.

2.4.4 Encabalgamiento En el verso 5 hay un encabalgamiento por medio del cual se separa el objeto directo, es decir, el guano, del sujeto (impersonal se) y del verbo de la oración (se aguilatará mejor). Esto además de romper una cacofonía, como ya se vio, se propone dejar abierto, en ese verso, el complemento directo de aguilatar. Al finalizar el verso 5 con se aguilatará mejor, por un momento tenemos que suplir esa reticencia con el complemento tácito (todo lo aguilatable) aunque después, en el verso 6, el complemento directo sea concretamente el guano.

2.4.5 Hipérbaton Como hemos ya mencionado salobre alcatraz es el sujeto de brinda y, sin embargo, está tan separado de este verbo que cuesta trabajo relacionarlos, en un principio. Este hipérbaton obedece al propósito de colocar el guano como elemento central de esa estrofa ya que es sujeto y objeto directo, a la vez, del enunciado principal.

2.4.6 Zeugma Este manejo de el guano constituye también un zeugma puesto que se menciona dicho sustantivo una sola vez aunque como sustantivo central de esa estrofa, es dos veces complemento directo: es lo que se aguilatará y también lo que brinda el salobre alcatraz. Puede, inclusive, proponerse también con función de sujeto de otra oración más, la más metafórica, en la que brinda un salobre alcatraz en el insular corazón.

2.4.7 Neologismos Encontramos en el poema algunas palabras cuya función sintáctica podemos saber pero que son creaciones del autor y cuyo significado, por lo tanto, tenemos que descubrir porque no es completamente claro. Es el caso de calabrina, tesórea y hialóidea.

Calabrina es un sustantivo formado a partir de calabre o calabrote, ambos términos marinos que designan cabos hechos con un cable o con cordones, respectivamente. El primero, ya en desuso, viene de la raíz griega que significa acto de bajar y el segundo, derivado del primero, es un cabo hecho con nueve cordones en grupos de tres y en sentido contrario. En este neologismo por derivación la terminación ina que escoge Vallejo es claramente opuesta al sufijo ote del término usual actual, y tiene un cariz más suave y afectivo.

También podemos considerarla en su acepción antigua de calambrina o calabrina que significaba hedor o podredumbre de cadáveres *.

Tesórea está creada a partir del sustantivo tesoro y por lo tanto su sentido está relacionado con cantidad acumulada de dinero, valores u objetos preciosos y, figurativamente, con personas o cosas, o conjuntos de éstas, muy dignas de estimación, muy queridas. Es, así mismo, un término forense que designa un conjunto escondido de monedas

o cosas de cuyo dueño no queda memoria. Su morfema derivativo significa calidad de, naturaleza. Posee la naturaleza de lo que es un tesoro.

En el caso de hialóidea no es propiamente un neologismo sino el uso novedoso de un vocablo ya existente al que se le altera la acentuación.

Hialóidea a pesar de estar acentuada en la o, gráficamente, y no en la e, sólo fonéticamente como se acostumbra, nos remite al adjetivo que denota lo "que se parece al vidrio o tiene sus propiedades" (Dicc. Acad.). El cambio de acentuación es explicable por la búsqueda del paralelismo fónico con tesórea.

Más adelante trataremos de aclarar más el sentido de este término. En todo caso, está referido a grupada, sustantivo que tiene dos acepciones, una derivada del catalán, que significa golpe de aire o agua, y otra, del germano, que designa el movimiento de la parte superior trasera del caballo cuando se apoya en las patas delanteras.

De las alteraciones sintácticas mencionadas sacamos en conclusión, principalmente, el interés y el gusto del autor por el juego, ya sea gramatical o léxico. Su manejo de encabalgamiento, hipérbaton y zeugma hace que se amplíen muy efectiva y profundamente las posibilidades de expresión. La creación de términos, así como el rescate de algunos ya en

desuso, indica su amplio conocimiento de la lengua culta, por un lado, y su creatividad personal, por otro. Encontramos, también, por el uso de términos populares un gran interés por hacer participar lo cotidiano y familiar en la lengua poética. Finalmente, hay una clara determinación de desmitificar la poesía, haciéndola partícipe del placer del juego y de la cotidianidad, con un espíritu transgresor que se propone romper convencionalismos y buscar nuevas formas capaces de expresar mejor la complejidad de la vida humana.

3. NIVEL LEXICOSEMÁNTICO

Hasta ahora hemos tratado aspectos del lenguaje poético que constituyen propiamente la forma, o según la terminología de Hjelmslev, la forma de la expresión en el plano de la expresión.¹⁰

En este capítulo analizaremos el fondo, es decir, la forma del contenido en el plano del contenido. Se entiende que la separación entre ambos planos es meramente didáctica puesto que, de hecho, se trata de aspectos de una misma entidad bien integrada que actúa siempre como un todo.

La poesía, especialmente la moderna, es capaz de evocar simultáneamente, en un solo y denso discurso connotativo, una gran cantidad de significados que la lengua referencial sólo puede expresar sucesivamente mediante varios segmentos metalingüísticos diferentes. El lenguaje poético elabora juegos de sentido con las asociaciones entre los diferentes significantes, de manera que logra expresar una complejidad artística y emotiva mucho mayor que la lengua habitual.

Describir el contenido lexicosemántico de un poema implica realizar un trabajo en varias etapas para descifrar los elementos y mecanismos del lenguaje que intervienen en estos juegos de sentido. La primera de ellas es el análisis de los tropos o figuras de dicción, llamados también metasemas (comparación, metáfora, metonimia, prosopopeya,

sinécdoque, hipálage y oximoron) y que hoy tienden a ser abarcados, en su mayoría, dentro de los mecanismos de la metáfora y la metonimia. Ya que "según Jakobson (1956), constituyen el armazón de cualquier otra operación retórica, en cuanto que representan los dos tipos posibles de substitución lingüística, uno realizado sobre el eje del PARADIGMA, el otro sobre el eje del SINTAGMA; una constituye substitución 'por semejanza', la otra 'por contigüidad'".¹¹

Después de analizar semánticamente los elementos metafóricos y metonímicos veremos que éstos se asocian en diferentes líneas temáticas, o de significación, a las que Greimas llama isotopías.¹² Las isotopías son como procesos de significación independientes y relacionados a la vez, que el poema presenta en síntesis y que sólo después de su análisis, el segundo paso analítico dentro de este plano, podemos ver aisladamente.

Finalmente, tomaremos en cuenta las figuras y tropos de sentencia (litotes, reticencia, hipérbole, gradación, pleonasma, antítesis, alegoría, ironía, paradoja, dilogía, símbolo y comparación),¹³ es decir, aquellas figuras que alteran en cierta manera la lógica del discurso y que constituyen alteraciones relacionadas con el contexto al que se refieren.

Dado que para determinar algunos de estos metalogismos

se requiere conocer el contexto al que hacen referencia, en esta parte se incluyen los aspectos históricoliterarios y biográficos relacionados con el poema.

El conjunto de estos análisis y los de los planos precedentes, con los elementos significativos que resulten de ellos, deben darnos el material básico para la descripción de la estructura y el funcionamiento del poema.

3.1 Metasememas o tropos de dicción

La poesía se expresa propiamente de manera metafórica, es decir, el mecanismo de la metáfora es el que más frecuente, profunda y esencialmente nos transmite un contenido poético. Pero además del reconocimiento de esta figura como la más representativa del género poético, ha habido tradicionalmente una extensa serie de figuras retóricas, o tropos de dicción, que han sido reconsideradas por la teoría literaria en mayor medida recientemente, con lo cual ha dado lugar a una nueva concepción de la retórica. Especialmente, la tesis de Saussure que afirma que los elementos lingüísticos determinan su valor por las relaciones entre ellos y no por sí mismos aisladamente, llevó a Jakobson a definir dos tipos de relaciones entre las palabras: las sintagmáticas, en la cadena del habla, dadas por combinación, y las paradigmáticas, en el sistema de la lengua (y en la memoria, por lo tanto), dadas por selección.

Jean-Michel Adam explica que esta concepción vino a renovar la reflexión teórica y originó un movimiento de redescubrimiento y reexaminación de las nociones retóricas clásicas que aspira a fundarse en bases más científicas, mejor definidas y apoyadas en estudios lingüísticos.

Al tratar de hacerlo así se ha considerado que, en primera instancia, el proceso metafórico se refiere a la organización sémica del lenguaje y, por lo tanto, debe formularse en términos semánticos.

Básicamente la metáfora se ha visto siempre como un tipo de símil. En ella se da la misma coexistencia de semas (unidades de significación) que entre dos términos similares que se comparan, pero se omite la cópula analógica o sus derivados y, así, la comparación no se completa en el texto, no es explícita sino implícita. Se usa un término en lugar de otro - que sería el propio en lenguaje denotativo - con el objeto de remarcar los semas que ambos comparten. Hay, por lo tanto, una relación interna de similitud entre los términos por la cual éstos suman rasgos distintivos (semas) comunes, y a la vez, se desentienden de otros que no son compatibles o los anulan. Decimos que la relación es interna porque se realiza entre elementos constitutivos de los sememas que en la realidad pueden estar completamente separados.

La metonimia, por el contrario, abarca construcciones en que hay un desplazamiento del referente. Se menciona un aspecto por otro relacionado en la realidad referencial con el primero. La metonimia, aunque suele reducirse a la noción pseudoespacial de contigüidad, abarca también la causa por el efecto, el signo por la cosa significada, el nombre del lugar por el producto fabricado en él y el continente por su contenido. Se hace la elipsis, en cada una de esos casos de: el efecto, la causa, la realidad simbolizada, el producto y el contenido, respectivamente. La sinécdoque es, prácticamente, un caso de metonimia en el que se da la parte por el todo.¹⁴ El proceso metonímico implica un desplazamiento del referente que se realiza siempre dentro del contexto unívoco de éste, de manera que establece, con frecuencia, un campo espacial paralelo al de la realidad designada metafóricamente, o el de esta misma realidad designada. En términos de isotopías, los elementos del texto que participan de un mecanismo metonímico desarrollan la isotopía del contexto, es decir establecen un plano espacial referente al contexto. Como la sinécdoque puede abarcarse dentro del tipo de funcionamiento referencial y elíptico de la metonimia, ambas figuras constituyen juntas el plano metonímico o referencial.

Aunque tanto la metáfora como la metonimia son figuras propias del lenguaje poético (lo que no excluye, por

supuesto, su uso en el habla cotidiana) podríamos decir, siguiendo a Jakobson, Michel Le Guern y otros, que la metáfora es la forma más propia de la poesía, mientras que la metonimia es más frecuentemente usada en beneficio del relato realista. La metáfora crea nuevos niveles de significación, establece nuevas isotopías ajenas, en parte, al sentido general, primario, del texto, y aumenta así su profundidad y complejidad, mientras que la metonimia manifiesta relaciones en un contexto paralelo a la realidad. Establece la isotopía referencial.

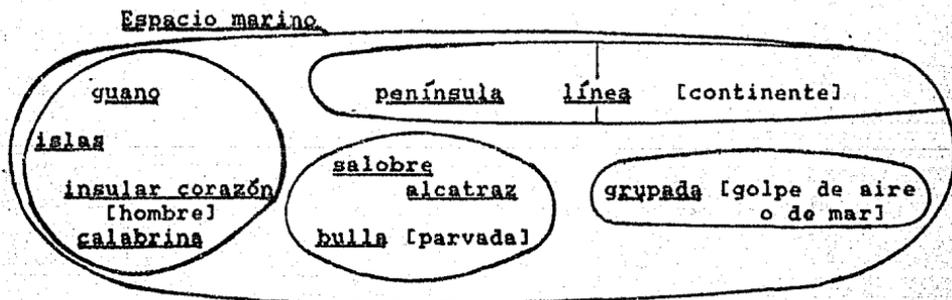
En todo caso, un poema habla siempre de realidades metafóricamente, y por lo tanto los campos referenciales que la metonimia determina vienen a formar parte, casi siempre, de una construcción mayor de tipo metafórico.

3.1.1 Elementos metonímicos Se ha dicho ya que la metonimia es una figura literaria por medio de la cual se nombra algo con un término que no es el preciso, pero con el que ese algo guarda una relación de contigüidad espacial o funcional, la cual queda elíptica. Si la metonimia funciona siempre con base en un desplazamiento de la referencia y en una elipsis de la relación que existe, en la realidad extralingüística, entre el término normal y el que lo substituye, podemos afirmar que se funda en la relación externa de los términos. Esta relación más cercana a la realidad de las cosas que a la lengua en sí, nos permite

establecer un determinado plano metonímico con los términos que forman el campo semántico relativo a la realidad mencionada en el texto, y que M. Le Guern llama la isotopía del contexto.¹⁵

En el poema I de Trilce hay una serie de elementos alusivos al mar: islas, quano, calabrina (cfr. pag. 61), insular, salobre, alcatraz, grupada (cfr. pag. 65), península y línea (frontera) que constituyen un plano metonímico referente al espacio marino que podemos relacionar con el litoral peruano.

Siguiendo el modelo de J.M. Adam¹⁶, podemos representar este plano metonímico así:



Representación en la que se ve que los elementos forman subconjuntos pertenecientes a un conjunto mayor.

Dentro de este espacio metonímico hay elementos que no se mencionan de una manera explícita pero que, sin embargo,

están evidentemente presentes como mar, continente, hombre, parvadas, etc.

Así, cuando se habla de bulla, se puede entender que hay una referencia al ruido que hacen los alcatraces productores de guano, lo que sería una metonimia de la causa por el efecto. Cuando se menciona salobre alcatraz, solamente, y no parvadas de éstos, como ameritaría el hecho de la formación de islas de guano por ellos, estamos ante una sinécdoque de la parte por el todo. El término continente, no mencionado, está implícito a partir de península y línea; y es claro que mar es un elemento que no necesita mencionarse si se habla de islas.

No es fácil determinar con exactitud todos los casos concretos de metonimia en un poema, como éste, en que no se alude a la realidad claramente. Cuando el discurso es evidentemente referencial podemos percibir con exactitud los elementos en que se da el deslizamiento de la referencia, pero esto es difícil de determinar en un texto moderno de poesía en el que la realidad está muy fragmentada y encubierta metafóricamente. Por esta razón es que aceptamos como suficiente el establecimiento del plano metonímico, y señalamos sólo los ya mencionados casos de metonimias y sinécdoques.

Dentro del plano metonímico ya señalado del litoral

peruano, podemos determinar otro plano, referente al ser humano constituido por términos como corazón y espalda que directamente nombran partes de cuerpo, y por testar que alude indirectamente a la cabeza, en tanto que de ella parten las ideas ordenadoras del caos sensible, equivalente a la bulla; y otro más, alusivo a elementos del cuerpo animal, en que abozaleada y grupada nos permiten connotar metafóricamente boca y glúteos para complementar el plano referencial del cuerpo humano.



Es evidente, enseguida que consideramos estos elementos, que todos ellos tienen un valor que va más allá de la simple pertenencia al cuerpo humano. Todos representan o simbolizan cualidades, actitudes o actividades humanas, relativamente claras, de las que se hablará más detalladamente en el espacio dedicado a los elementos metafóricos, las isotopías y los metalogismos, puesto que aquí interesa sólo determinar el espacio metonímico, lo cual parece que está ya planteado.

3.1.2 Elementos metafóricos Como ya hemos esbozado antes, la metáfora se logra gracias a un proceso de abstracción que

se funda en la similaridad, pero evita el mecanismo lógico de la comparación o simil, a favor de una impresión más sensible que intelectual .

Tanto en el simil como en la metáfora se puede decir que hay dos términos sobre los que se expresa una analogía fundada en un atributo dominante. Cuando la analogía se expresa por medio de una comparación o simil, la imagen introducida tiene un carácter concreto y evidente, y la palabra que usamos para expresarla no pierde parte de los elementos que la constituyen semánticamente; la concreción de la imagen y lo explícito de su situación en el texto hacen que tenga un considerable efecto de persuasión intelectual. Por el contrario, cuando se trata de una metáfora y hacemos abstracción de la analogía, se pierden parte de los elementos que semánticamente la constituyen y se pierde también en concreción lógica, sin embargo, se gana extraordinariamente en impresión sensible, a través de la imaginación. La metáfora constituye entonces la introducción de una isotopía ajena al contexto referencial y cuanto más sorpresiva y atinada sea, mayor impacto causa en nuestra percepción.

Para Gaston Bachelard, inclusive, el nombre de imagen sólo debe darse a la metáfora, puesto que ésta es la única figura que, por asociarse fuera del pensamiento lógico, es una fuente de ensueños y emociones, superior por su riqueza

de sugestión poética a la imagen intelectualizada del simil o del símbolo *..

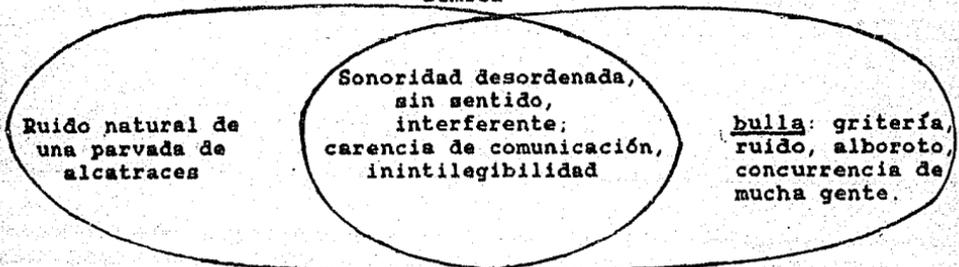
Cabe aquí determinar el lugar que ocupa el símbolo en relación con la comparación y la metáfora como un proceso intermedio que reúne tanto el carácter lógico e intelectual del simil, como la impresión sensible de identificación de realidades ajenas que busca producir la metáfora. Además, el símbolo tiene mayor relación con la cultura y la tradición del autor.

Este poema constituye una metáfora continuada, o serie de metáforas que podemos llamar alegoría, y que puede describirse como una figura compuesta, por metasememas, en un nivel, y metalogismos, en otro. Vamos, pues, a ocuparnos de los metasememas o metáforas propiamente dichas, dejando los metalogismos para cuando tratemos el nivel lógico.

Sabemos que la metáfora puede darse in praesentia o in absentia del término "normal" que remplaza. En el poema I de Trilce, como después en casi toda la poesía contemporánea, encontramos sólo metáforas in absentia cuyo sentido tenemos que descifrar apoyados en el resto del texto, es decir en el cotexto, siguiendo sugerencias que pueden fundarse en el plano metonímico ya determinado, puesto que éste constituye un plano referencial.

El primer ejemplo de un sustantivo empleado metafóricamente es bullá. Si aplicamos a bullá el esquema que muestra la intersección sémica propia de la metáfora, y consideramos que tiene generalmente el significado de: gritería, ruido, alboroto o concurrencia de mucha gente, podemos afirmar que este término se puede referir, al menos en la isotopía del contexto geográfico (plano metonímico) al alboroto o ruido que hacen los alcatraces en conjunto (aunque no se mencione esta palabra en plural, por metonimia del efecto por la causa). Los dos términos que participan en la metáfora son ruido de la parvada de alcatraces y bullá (gritería). De manera que la intersección sémica estaría constituida por los rasgos comunes a ambos términos, es decir: ruidos naturales, sonoridad desordenada e interferente, expresión desordenada e ininteligibilidad. La representación gráfica que de este ejemplo metafórico podríamos hacer sería así:

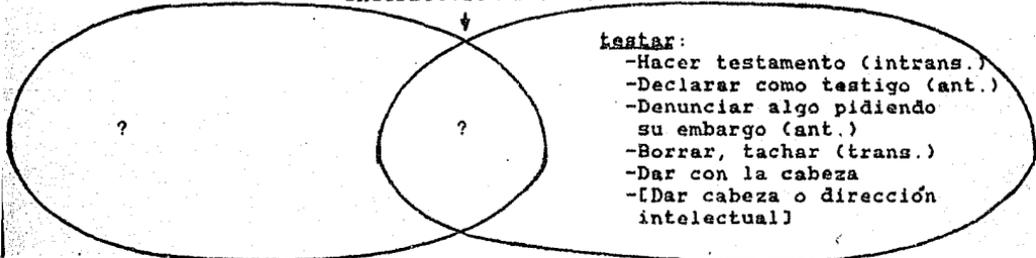
intersección
sémica



Al tratar de continuar este tipo de representación esquemática con el resto de las metáforas (utilizando para

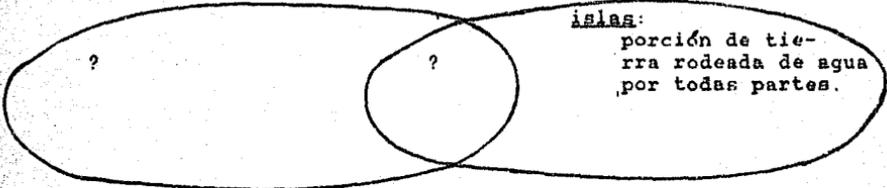
ello los lexemas que, por su carga semántica, lo permiten) encontramos que en algunos casos es muy difícil hacerlo, en un primer momento del análisis, y sólo podemos plantear una incógnita respecto al término no expresado de la metáfora.

intersección sémica



testar:

- Hacer testamento (intrans.)
- Declarar como testigo (ant.)
- Denunciar algo pidiendo su embargo (ant.)
- Borrar, tachar (trans.)
- Dar con la cabeza
- [Dar cabeza o dirección intelectual]

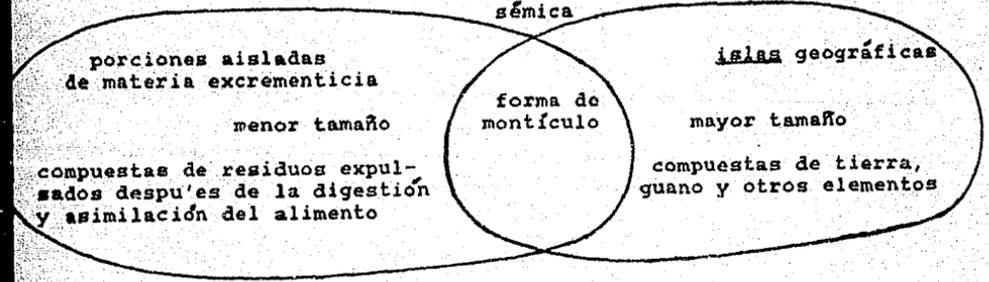


islas:

porción de tierra rodeada de agua por todas partes.

La incógnita se aclara al definir las isotopías metafóricas. Por ejemplo, en el caso de islas, se encuentra que el esquema resulta, dentro de la isotopía del acto de la defecación, así:

intersección sémica



porciones aisladas de materia excrementicia

menor tamaño

compuestas de residuos expulsados después de la digestión y asimilación del alimento

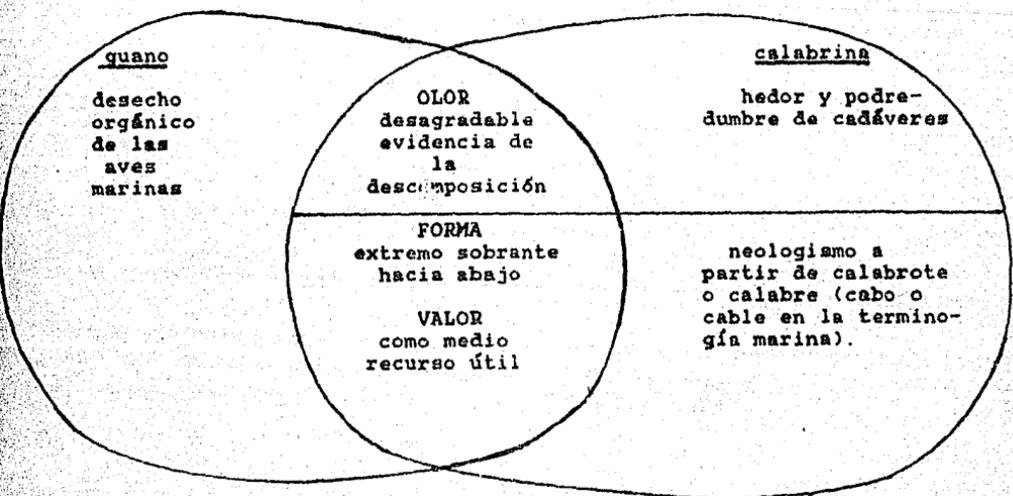
forma de montículo

islas geográficas

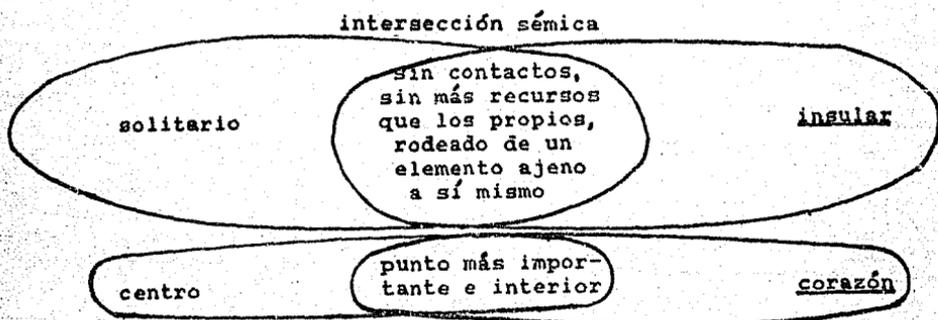
mayor tamaño

compuestas de tierra, guano y otros elementos

En el verso 6, la aposición de el guano, la simple calabrina tesórea presenta una metáfora in presentia, entre guano y calabrina. Esta metáfora es muy compleja porque calabrina es plurisótopa pues tiene más de una acepción: una que registra Corominas, propia del castellano antiguo, que significa "hedor y podredumbre de cadáveres"¹⁸; otra, que sería un neologismo, se da a partir del término marino calabrote, que designa un cabo grueso, o bien, a partir del también término marino, de uso anticuado, calabre, que viene de la palabra que en griego significaba acto de bajar y que se refería a un cable. A reserva de encontrar más datos que pudieran eliminar alguna de estas acepciones, ambas parecen posibles. De manera que esta extraña metáfora haría participar las dos acepciones, una referida al olor y otra referida a la forma, e inclusive, tal vez, una tercera referida a la utilidad. Gráficamente podríamos presentarla así:

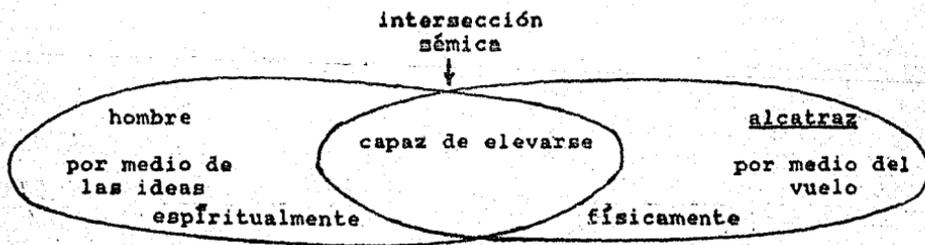


En el verso 8 encontramos nuevamente referencia a islas, ahora en insular corazón que constituye una dilogía o antanaciasis, "figura por la que una palabra es empleada a la vez en sentido propio y en sentido figurado"¹⁹, puesto que tanto insular como corazón pueden ser tomadas en dos sentidos diferentes. Esta figura constituye el cruce de dos isotopías y puede entenderse simultáneamente como alusiva al centro de una isla o a un ser sensible aislado, es decir, solitario. Se trata en ambos casos de lexicalización de mecanismos metonímicos. En el primero hay sinécdoque de la parte por el todo, corazón por hombre, y en el segundo hay metonimia del signo, por la realidad simbolizada, corazón por sentimientos. Es fácil ver, en este caso, cómo la metonimia y la metáfora se entrecruzan o superponen, pues podemos también determinar claramente la relación metafórica según la coposesión de semas así:



Así, en este verso es claro el cruce de dos isotopías, la que se refiere al litoral peruano y la que se refiere al hombre privado de comunicación. Existe, por otra parte, un cierto paralelismo entre este insular y las islas que van quedando del segundo verso; esperamos poder aclarar su relación más adelante.

El verso 9, como ya se vió, puede tener dos sentidos gramaticalmente y, por lo tanto, también semánticamente. Si consideramos alcatraz como sujeto agente, tomamos el sentido estricto del término y se trata de un pájaro marino (salobre); si consideramos este alcatraz como complemento directo e insular corazón como indirecto, el ave sería metáfora de la capacidad del hombre para sentir y concebir sentimientos e ideas que lo elevan y le permiten superar la simple realidad concreta,



El uso de salobre constituye una sinestesia o "transposición sensorial" porque nos hace, en cierta forma, "saborear" la calidad marina del alcatraz. Su imagen nos llega con el sabor salado del aire marino. Esta

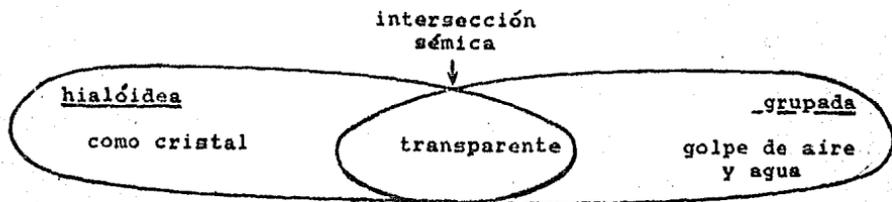
sensación gustativa nos lleva a otra, la de las lágrimas, también saladas, signo de dolor. Aunque la sinestesia suele explicarse por una estructura metafórica, en este ejemplo hay evidencia de relaciones metonímicas que nos hacen pensar en la estrecha relación que guarda el funcionamiento de ambas figuras. Es claro que la cualidad salobre del alcatraz, está vinculada con su habitat, que le hace compartir el elemento salado y, el mismo tipo de relación sinecdótica, de la parte por el todo, nos lleva a lágrimas y, después, por metonimia del signo por el significado, al dolor que éstas representan.

En este caso, hay también, implícita, una hipálage, es decir, un desplazamiento del adjetivo propio del mar (salobre) hacia el ave que vive en él.

El adjetivo salobre es, por otra parte, comúnmente empleado por los autores del romanticismo con el sentido de doloroso.

Así, salobre alcatraz representa, metafóricamente, cierta capacidad humana de elevarse intelectual y emocionalmente a pesar de, o tal vez por, las situaciones dolorosas que enfrenta. El salobre alcatraz implica una posibilidad de superar la penuria y esperar y buscar mejores posibilidades, aunque sea de una manera dolorosa.

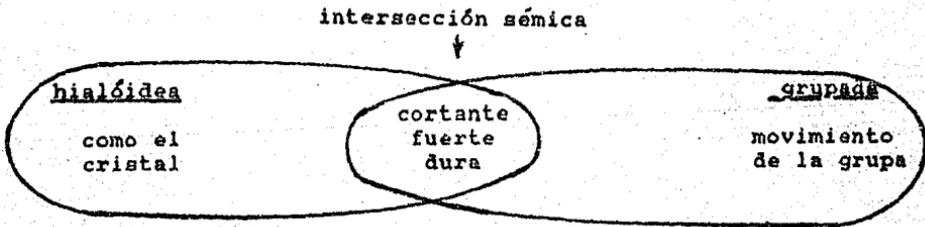
A continuación, encontramos a cada hialóidea / grupada, complemento modal que es bastante obscuro en su significado, a primera vista. Como ya hemos mencionado, hialóidea nos remite a aquello "que tiene la transparencia del vidrio" (Dicc.Larousse) o "que tiene sus propiedades" (Dicc.Acad.) y grupada tiene dos posibles acepciones. Si consideramos la que se refiere a "turbión o aguacero" (Dicc.Larousse) o a "golpe de aire o agua, impetuoso o violento" (Dicc.Acad.), el adjetivo hialóidea, transparente, está usado en un sentido perfectamente normal y propio.



Si se toma la acepción de grupada en relación con la grupa del caballo y con la definición que el diccionario de la lengua da de "acción de levantar el caballo la grupa apoyándose en las manos y extendiendo las patas posteriores" (Dicc.Larousse), entonces se connota el movimiento de la grupa, pero la calificación de hialóidea tiene que relacionarse con una de las propiedades del vidrio, la de ser cortante. ¿Se está indicando aquí una sensación física similar a la que produce el vidrio al cortar la carne? Puede ser, en todo caso, si queda muy clara la idea de movimiento

y fuerza en la grupa.

Estamos nuevamente ante una dilogía (silepsis o antanacласis), es decir, ante un cruce de isotopías; nuevamente una pertenece al paisaje marino y otra al animal. Grupa no tiene en el texto ningún otro elemento que permita establecer una isotopía del caballo, por lo tanto, tenemos que relacionarla con el plano metonímico del hombre y considerar grupada como una alusión a la parte del cuerpo que el hombre, o de cualquier otro animal, incluso el alcatraz, ponen en juego para defecar: los glúteos. De esa manera, hialóidea grupada puede ser metáfora del acto de defecar que podemos esquematizar así:



Esta es una metáfora muy encubierta y rebuscada; cabe decir que el tópico lo amerita así.

En el verso 12 se alude al mantillo líquido, es decir, al "abono que resulta de la descomposición del estiércol" y que forma la "capa superior del suelo formada en gran parte por la descomposición de materias". La alusión resulta

bastante obscura, especialmente por la ausencia de verbo y porque las asociaciones entre ese mantillo líquido y el miedo expresado en relación con la hora, resultan muy poco relacionadas con motivos poéticos tradicionales, prosaicas.

Mantillo líquido puede sugerir, por un lado, la calidad viscosa de un suelo que se hace inseguro en virtud de que en él se realizan transformaciones generadoras de vida; podría sugerir, también, la liquidez de una evacuación motivada por el miedo; ya que no podemos separar esto de la angustiada mención sobre la hora de la tarde que, como ya hemos dicho, implica la inminencia del término del día y una soledad angustiada, equiparable a la de la muerte, en cierto sentido. O puede ser, simplemente, la metáfora por medio de la cual se connota la fluidez de esta materia orgánica que sirve de abono.

intersección sémica



El adnominal de tarde, DE LOS MAS SOBERBIOS / BEMOLES constituye la calificación de un término relacionado con la expresión musical con otro que proviene del campo de las actitudes humanas. En este caso, no parece necesaria mayor explicación puesto que bemoles es una metáfora lexicalizada

que expresa problemas, alteraciones de la norma, puesto que es una alteración en la expresión musical.

La última estrofa del poema se inicia con la mención de península, sustantivo que se opone a isla, y cuyos semas se relacionan fácilmente con la existencia de unión con un continente. Así, península es metáfora de hombre comunicado, como insular lo era de hombre aislado. Se trata de la figura retórica llamada prosopopeya puesto que se están otorgando, metafóricamente, los semas característicos de lo humano a algo inanimado.

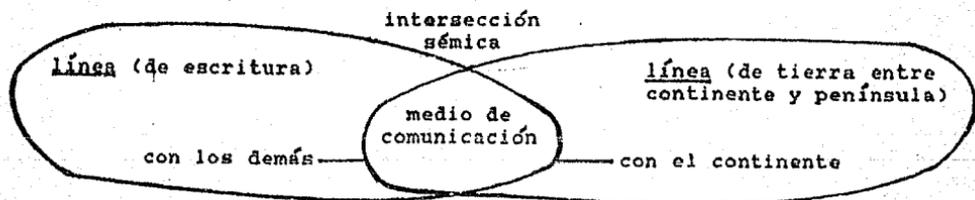


El sustantivo espalda, por metáfora lexicalizada, constituye un símbolo propiamente, y por lo tanto, lo trataremos en el capítulo de los metalogismos, pero es evidente que la imagen connota negativamente la comunicación.

El adjetivo abozaleda, referido a península, está implicando nuevamente dos isotopias, una se refiere a la animalidad dentro de la cual el bozal impide la

manifestación sonora al perro, y otra, relacionada con la metáfora de península, se refiere a la negación de la capacidad de comunicación del hombre.

El último verso es especialmente rico por su valor metafórico. El término línea presenta dos sentidos, uno ligado a península y al resto de la isotopía marina, es la separación imaginaria que podemos hacer entre el terreno que constituye la península y el que constituye el continente; el otro, nos remite a la línea escrita por medio de una metáfora ya lexicalizada, que se funda en la forma de la escritura.



El análisis de las metáforas aclara algunas de las incógnitas que el poema presentaba y tal vez el establecimiento de las isotopías ayude a lograr una mayor claridad.

3.2 Isotopías

Antes de pasar a la exposición del análisis de las isotopías metafóricas del poema, vamos a hacer una somera explicación teórica de lo que se entiende por isotopía y de

cómo se determinan éstas en un texto dado. Antes que nada, isotopía es toda iteración de una unidad significativa en cualquier nivel del texto

"Los semas conceptuales o clasemas definen, en un texto dado, la (o las) isotopía(g) que garantiza(n) su homogeneidad: diremos que una secuencia discursiva es isótopa si posee uno o varios clasemas recurrentes", afirma Courtes, citando a Greimas, creador de este concepto, y continúa así: "El concepto fundamental de isotopía debe entenderse entonces como un conjunto redundante de categorías semánticas (clasesemáticas) que posibilita la lectura uniforme del relato, tal como ésta resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades, y que está guiada por la búsqueda de la lectura única".²⁰

Si estamos hablando de semas y clasemas, sería pertinente definirlos y explicarlos antes de seguir adelante, y habría que empezar por el lexema (la palabra, o su parte esencial e invariable).

Se define lexema como "el punto de manifestación y encuentro de diferentes semas provenientes a menudo de categorías y de sistemas sémicos diferentes y que mantienen entre sí relaciones jerárquicas",²¹

De manera que sema viene a ser un "rasgo distintivo" del lexema, y por lo tanto unidad mínima significativa de sentido, en el nivel semántico de la lengua.

Como las palabras definen su valor - como todos los elementos de la lengua - por sus relaciones con los elementos restantes del texto, vamos a tratar al lexema situándolo dentro de un contexto y lo llamaremos semema, y entonces su valor va a ser determinado en parte por sus relaciones contextuales. Hay una parte de su contenido sémico, sin embargo, que permanece estable aun en contacto con diferentes elementos del contexto, ésta parte constituye el núcleo sémico²², formado por uno o varios semas que son invariables, que son su significado mínimo. Otra parte se aliará con partes compatibles de otros sememas y podrá expresar un número mucho más amplio de variaciones de sentido. De esta manera, el contexto "funciona como un sistema de compatibilidades e incompatibilidades entre las figuras sémicas que acepta o no reunir, residiendo la compatibilidad en el hecho de que dos núcleos sémicos pueden combinarse con un mismo sema contextual"²³. Estos semas contextuales, también llamados clasemas, forman un recorrido semémico homogéneo o, lo que es lo mismo, una lectura única, una isotopía que permite quitar al enunciado su ambigüedad. La isotopía suspende las particularidades y establece un denominador común que nos permite un nivel de

lectura, un plano isótopo.²⁴

Naturalmente, un texto poético suele presentarnos diversos planos significativos y, por lo tanto, diversas isotopías. En esta parte del trabajo se trata de determinar cuáles son éstas y cuál es su sentido en el poema I de Trilce.

3.3 Análisis de las isotopías metafóricas

En el poema I de Trilce se pueden encontrar, en principio, seis isotopías diferentes, que se pueden encabezar así: a) origen telúrico y geográfico, b) denuncia sobre la explotación del guano, c) coprológica, d) del espíritu humano, e) de la comunicación escrita y f) de la revaloración.

La primera, que abarca el plano metonímico más evidente, se refiere a un espacio marino que podemos relacionar con el litoral peruano porque en él se concede especial importancia al guano, valiosa materia excrementicia de aves marinas que abunda en las islas del Perú. Esta isotopía o línea temática se va construyendo como un proceso de significación constituido por los elementos semiológicos (aquellos en que las figuras sémicas nucleares son las dominantes) siguientes: islas, guano, insular, salobre, alcatraz y península; y por otros elementos que integran esta isotopía en virtud de sus semas contextuales, a través

de figuras metonímicas o metafóricas, como es el caso de: bullá (graznidos), calabrina (cfr. pág. 61), hialóidea (transparencia), grupada (golpe de aire o agua), línea (división entre la península y el continente, pero también línea vertical de la posición erecta del ser humano) y, finalmente, mortal (hombre).

Esta isotopía representa la creación de un espacio geográfico y el surgimiento del hombre en él. El espacio se establece con términos de un paisaje marino pero su importancia está fundada en un elemento que no suele apreciarse fuera del aspecto económico: el guano, que constituye, en gran parte, la materia de las islas.

La acción del tiempo es determinante en esta isotopía; el tiempo forma poco a poco la geografía y determina la transformación que se lleva a cabo en la materia para pasar de algo inútil, desechado, a producto capaz de ser alimento vital. Dentro de esta isotopía, la península que se "para" sugiere la aparición del hombre en esta geografía primaria, por la acepción americana que da a "pararse" el sentido de levantarse, de erguirse. La línea mortal del equilibrio puede aludir aquí a la posición erecta del hombre, a su capacidad de mantener el equilibrio, capacidad que, como la de hablar (implícita en abozaleada), lo hace realmente diferente de los animales. Este mortal erguido que aún no afirma su capacidad de comunicación está, justamente, entre

la calidad de lo humano y lo infrahumano.

Se puede establecer otra isotopía de carácter económico y político a partir del valor que el guano ha tenido para el Perú, y del hecho de que estas islas, económicamente importantes, no han servido en realidad para fortalecer la economía de todos los peruanos, sino solamente la de una minoría que ejerce el poder, y explota, en contubernio con las compañías extranjeras, este recurso natural. En esta isotopía testar se refiere a la posibilidad legal de recuperar esta riqueza nacional para el pueblo peruano y Un poco más de consideración / en cuanto será tarde, temprano alude a que pronto será tarde para tomar medidas, pues el guano se habrá ya explotado sin beneficio real para los peruanos. En se aguilatará mejor / el guano tenemos los elementos claves de esta isotopía, clara y concretamente mencionados. Los recursos retóricos que subrayan el guano, en toda la estrofa II, contribuyen a darle una importancia y valor especiales en el poema.

La estrofa III, la más difícil de esclarecer, al hablar de mantillo líquido, puede probablemente connotar riqueza marina, potencial de fertilidad que se escapa como el agua, y que de hecho, se ha ido perdiendo ya de manera que se acaba el tiempo, seis de la tarde es el fin de la jornada, es decir del periodo propio para actuar, y esto se expresa intensamente con un verbo ausente que pide ser definido y

actuado por alguien; pues está en el momento de las más terribles dificultades, en donde SOBERBIOS BEMOLES connota la posibilidad de que ese alguien, con una gran seguridad y dignidad enfrente el reto que la situación significa.

La península simboliza la unión entre el Perú como país y las islas guaneras que a pesar de ser propiedad nacional no están siendo realmente un recurso provechoso al pueblo peruano. El que llegue a ser una riqueza para todos queda pendiente; cuando el país goce plena y justamente los beneficios que éste produce, la península no se habrá detenido, no le habrá "vuelto la espalda" al resto de sus compatriotas, y las islas serán verdaderamente parte de la nación peruana.

Los adjetivos impertérrita y sbozaleada indican la actitud con que los pueblos latinoamericanos soportan las imposiciones de sus dirigentes y como éstos implementan las de los explotadores extranjeros. Finalmente, la línea mortal del equilibrio expresa las facultades del hombre de pensar, enjuiciar y comunicarse con los demás para luchar y ganar sus derechos como tal; lo que implica contacto y, potencialmente, solidaridad.

La tercera isotopía del poema establece, además del campo isótopo horizontal, en el sintagma, un campo semántico vertical, en el paradigma, relacionado con la vida animal,

en el que el acto de defecar es importante. Esta acción del alcatraz produce el guano, y el mantillo, la de otros animales, y tanto para el uno como para el otro se solicita mayor consideración.

Los términos grupada y abozaleada marcan un paradigma animal en el que podemos incluir al hombre como un animal racional. Podemos reunir en esta isotopía, en la que el alcatraz es muy importante, todo lo característicamente animal y se integran en ella, por lo tanto, los términos siguientes: bullas (ruido inarticulado), islas (amontonamientos aislados entre sí de materia orgánica), guano (producto de la defecación), alcatraz (productor de éste, que metafóricamente puede connotar ser humano, a partir de su relación con espalda, corazón y mortal), grupada (parte del cuerpo implicada), mantillo (abono compuesto de materia vegetal y también de estiércol), abozaleada (imposibilidad de comunicación) y mortal (característica de los animales, en general, que suele aplicarse comúnmente al humano).

La defecación se menciona, aunque veladamente, en todos sus aspectos. Las hiperbólicas islas de excremento que van quedando son creadas por el hombre y no sólo por el alcatraz; el testarlas (no sólo encabezándolas, es decir poniendo la parte superior, sino también donándolas simbólicamente) es un acto de desahogo iracundo ante la

bulle; la satisfacción física por la función natural llevada a cabo está asociada a la imagen gratificante del alcastraz en libertad; hialóidea sugiere una sensación física cortante; grupada sugiere la parte anatómica involucrada; SOBERBIOS BEMOLES corresponde a la imagen sonora y la estrofa final Y la península pérase / por la espalda vuelve a la descripción visual que calabrina ya había iniciado, acompañada de sensaciones olfativas.

La cuarta isotopía, complementaria y opuesta a la tercera, se refiere a los aspectos en que el hombre supera su condición biológica mediante las facultades que le son propias de sentir, recordar y pensar. En ésta se manejan aspectos mucho más abstractos y subjetivos. El semema clave de la isotopía es insular corazón y todos los elementos que lo forman nos refieren a lo intransferible de cada hombre y a todo lo que abarcara el espíritu humano. Aquí, las islas que van quedando son, metafóricamente, los recuerdos, ilusiones e ideales que a partir de las experiencias vitales, a veces azarosamente ingratas, vamos elaborando y conservando, y que constituyen nuestro verdadero caudal intelectual y emocional. Este bagaje espiritual se equipara al desperdicio, porque es lo que resta de lo vivido, de lo realizado, y es, sin embargo, materia necesaria para seguir nutriendo nuestra vida. Materia psicológica que, como el guano, es a veces carga enorme, desagradable y despreciada,

pero de la que necesariamente tenemos que partir para alimentar el futuro, porque el hombre sólo puede partir de su propia experiencia para avanzar y aunque esta experiencia sea poco grata su reconsideración y la relatividad del tiempo inexorable, inevitablemente se unen o deben unirse para que la materia nutritiva o positiva pueda servir de substancia motora para continuar viviendo. El tiempo y la consideración, que implica amorosa revaloración de las cosas, abarcan el desarrollo de la actividad abstracta, de la que sólo el hombre es capaz y que le permite manejar y superar la realidad concreta, aunque ello sea por un proceso a veces penoso, como lo indica metafóricamente galobre alcatraz.

La consideración que se nos exhorta a prestar a la relatividad del tiempo y al guano es un llamado a ejercer la racionalidad y despertar emotivamente respecto a cuanto nos rodea, todo ello perecedero como nosotros mismos, para valorarlo adecuadamente y aprovecharlo para que no perdamos la oportunidad por sólo entender o percibir lo superficial.

Dentro de esta isotopía, hialoides grupada connota los impactos recibidos en el aprendizaje vital. Los principios de experiencia que nos van dejando esas islas de materia en descomposición, recuerdos, sensaciones y sentimientos del pasado nos han llegado generalmente como "golpes en la vida", que diría Vallejo en el primer poema de Los Heraldos

Negros, como avalanchas de evidencia, a veces muy dolorosa, que tienen emocionalmente la fuerza arrasadora de algunos fenómenos naturales en el medio ambiente.

El mantillo líquido es también, posiblemente, la corriente de asociaciones mentales angustiosas que despierta la llegada de la noche, símbolo de soledad y muerte, que en el caso particular de Vallejo se asocia, además, con recuerdos de la niñez, en los que la ausencia de los mayores se aunaba a la angustia nocturna.

Dentro de esta isotopía, la península que se detiene puede indicar la carencia de una relación solidaria, la constatación de que la situación de emergencia o problemática que se vive es causada por el hombre mismo. Si los hombres constituimos una misma especie, la falta de consideración entre nosotros mismos implica una ruptura. La península es el signo de la posibilidad de comunicación y en el momento en que ésta se detiene se alude a la suspensión de tal capacidad. El hombre, del que la península es metáfora, permanece en calidad de animal, abozaledado, presentando la espalda, en lugar de la cara, y en un momento determinante para su condición humana, social, sensible e intelectual. El que se le preste o no una mayor consideración puede proporcionarle o no el equilibrio como ser humano.

Muy cercana a esta isotopía se desarrolla otra referente a la expresión escrita, en la que son fundamentales los términos bulia (caos previo a la organización sintáctica), testar, no sólo como acción de dejar testimonio y heredar, sino como acción de tachar (acto sin el cual no se puede llegar a escribir mucho), consideración, y línea (renglón de la escritura).

En esta isotopía, SOBERBIOS BEMOLES alude al carácter de la expresión. La alteración musical corresponde a la necesaria alteración de la manifestación literaria, que va a salirse de la norma establecida y va a asumir una actitud desafiante, soberbia, ante todo lo estabilizado y constitucionalizado en el campo poético.

La reticencia y las letras mayúsculas indican las implicaciones de esta posición; algunas personales porque parten de una situación especialmente conflictiva del autor en ese momento, y otras en relación con el medio literario preestablecido que coarta la libertad del escritor, que es un medio cerrado para quienes no siguen sus principios y que impone de antemano la censura a quienes quieren alterarlo. Se está haciendo, con esta expresión, un énfasis marcado en lo difícil de la situación, en lo extraordinario de los problemas. El uso de BEMOLES indica que sólo una manifestación formal, musical o literaria, fuera de la norma puede usarse para expresar vivencias que están fuera de lo

común. De esa manera, SOBERBIOS BEMOLES es una especie de declaración de la posición poética de Vallejo y expresa su convicción de que realidades profundamente conectadas con lo irracional o lo instintivo, a la vez que con lo ideal, como son las realidades profundas del hombre, inarmónicas y contradictorias, angustiosas a veces, no pueden manifestarse propiamente más que de manera alteradora de la norma, de manera a veces poco clara, fragmentada, inarmónica, con frecuencia irónica o burlona, porque el humor nos ayuda a sobrellevar la evidencia del mal irremediable.

Podemos considerar, finalmente, una isotopía referida a la valoración, muy relacionada con la anterior, en la que se dan dos tipos de valores susceptibles de ser "testados"; por un lado los ya establecidos a los que se alude con aguilataz y con tesóro que se relacionan, evidentemente, con piedras preciosas, elementos frecuentes o constantes en la estética modernista, y por otro, con términos que se asocian con nuevos valores propuestos a través de: guano, mantillo, hialóidea, tarde, temprano, brindar, simple, SOBERBIOS, BEMOLES y línea.

Guano y mantillo, como hemos visto ya, reciben su valor de la transformación que el tiempo opera en ellos, de su constante cambio y, en esta isotopía, representan lo que, a pesar de una apariencia desagradable y despreciable, encierra vida interior y la posibilidad de generar más vida.

Aquí, podemos aceptar el valor de la isotopía del acto de defecar, puesto que es placentero y saludable, y el valor de la isotopía del espíritu humano, puesto que las experiencias vividas nos enriquecen.

El tiempo y su oportunidad, así como lo apremiante de su adecuada consideración están expresados en los términos opuestos tarde y temprano, y definen lo posible y lo que ya no lo es, lo vivo y lo decadente, lo actual y lo caduco.

Hialoídea es el elemento más oscuro del grupo y, sin embargo, es evidente su importancia por su colocación y su rima con tegórea, también término valorativo. se puede proponer la hipótesis de que en esta isotopía la palabra tiene cierta independencia de grupada, por su posición final en el verso, y funciona como un neologismo que designa idea transparente, idea clara. El cambio que Vallejo realiza en la acentuación destaca la terminación idea, y, si consideramos el gusto del poeta por el juego de palabras, la suposición parece bastante factible.

3.4 Metalogismos

Las figuras retóricas que tradicionalmente se conocían como "de pensamiento" se denominan actualmente metalogismos. Se trata de construcciones que afectan el contenido lógico de los enunciados, pues el grado cero de tales figuras hace intervenir, más que los criterios de corrección lingüística,

la noción de un orden lógico de presentación de los hechos, o la de una progresión lógica del razonamiento,²⁵ Son, por lo tanto, operaciones que afectan la organización del significado pero que no alteran realmente la gramática ni el léxico, puesto que el signo y su sentido permanecen estables. La "desviación" lógica, para ser entendida, requiere de un conocimiento previo del referente, que puede estar en el mismo contexto discursivo o puede corresponder a un dato extralingüístico. Así, para la localización de los metalogismos son necesarios una referencia y un conocimiento claros de la realidad de que se habla, pues los signos lingüísticos, por sí solos, no los indican necesariamente.

Algunos de los metalogismos son simplemente formas lógicas de organización del contenido del discurso, mientras otros son realmente tropos, pues implican una ruptura de la isotopía principal que, sin embargo, sólo se revela por el contexto.

Dado que los metalogismos sólo pueden detectarse en relación con la referencia a la que aluden, dentro o fuera del texto, es pertinente, en este caso, servirnos de algunos datos biográficos e históricos relacionados con el contexto en que el poema fue escrito.

3.4.1 Contexto literario Para tener una idea de cuál era el ambiente literario que rodeó la creación y aparición de

Trilce, con el fin de apreciar qué tanto este libro innovador puede considerarse más como reacción a un medio anquilosado, o como la consecuencia natural de un ambiente vanguardista previo, se recogen aquí algunos datos sobre la situación cultural del Perú, en ese momento.

Puede decirse que algunos poetas habían ya realizado innovaciones vanguardistas, es el caso de Abraham Valdelomar, José María Eguren, Alberto Guillén y Alberto Hidalgo quien, en 1918, ya había emigrado a la Argentina buscando un contacto más cercano con las vanguardias. Sus manifestaciones vanguardistas estaban, sin embargo, cifradas en la pura rebelión, en el egotismo y en ciertos alardes futuristas que hoy han perdido valor.

Fuera de ellos, nos dice André Coymé, "el reino de Chocano continuaba"; justo en noviembre de 1922 éste es coronado como "poeta de América" en teatral ceremonia y manifiesta en el discurso que pronunció en tal ocasión un estilo rimbombante, apasionado, pomposo hasta el ridículo y completamente ajeno a las vanguardias.²⁶ Respecto a las revistas, parece que éstas ofrecían un material muy escaso sobre las verdaderas "novedades" internacionales, y que, en general, las nuevas corrientes se propagaban menos intensamente que el modernismo lo había hecho en su momento.

En noviembre de 1922, cuando ya Trilce estaba a la

venta, aparece en el Mundial un artículo en que se dice apenas "Es hora de que lleguen al Perú, movimientos cuyos iniciadores ya mueren en Europa (...), que ya logran toda su fuerza en Chile y Argentina. ¡Qué sucedería de aparecer en Lima un poeta verdaderamente dadaísta, ultraísta o creacionista? Se dudaría de su razón seguramente".²⁷

De cualquier manera, sabemos por los aportes de Juan Larrea, que menciona André Coymé, que Vallejo tuvo acceso a revistas ultraístas españolas, especialmente a Cervantes, "las que llegaban a la librería limeña La Aurora Literaria, asiduamente visitada por el poeta santiaguino", y parece claro que éstas tuvieron un papel decisivo en su determinación de arriesgarlo todo al publicar Trilce.²⁸

Cervantes había dado a conocer, además de "Una jugada de dados" de Mallarmé, en traducción y presentación de Cansinos Assens, una Antología Dadá, obras de los ultraístas españoles Juan Larrea, Gerardo Diego, etc., y poemas del mexicano José Juan Tablada.²⁹

Así podemos decir que Trilce irrumpe dentro de un marco general de poesía modernista, ya en sus últimos momentos pero aún dueña del escenario institucionalizado, y tal vez por eso es que Vallejo expresa su miedo al publicarla y no muestra alteración alguna cuando se da cuenta de la fría acogida que tiene el libro.

Las propias palabras del autor, tomadas de una carta a Antenor Orrego, nos hablan de su relación con el contexto literario del momento y de su posición al respecto: "El libro ha nacido en el mayor vacío... asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy y más que nunca quizás siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista, la de ser libre. Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás... Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística... ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje!".³⁰

Espejo Asturrizaga también deja un testimonio claro sobre la calidad del entorno cultural. "Vallejo se marcha del Perú porque empezaba a ahogarse dentro del ambiente estrecho y provinciano que era la Lima de aquellos días. Incapáz para amoldarse y menos soportar la 'mentalidad enana' que predominaba en los ambientes literarios y que le eran francamente hostiles, no solamente porque no lo entendían, sino por el sordo egoísmo de sus 'capillas' y de sus grupos literarios que le extrañaron de sus ambientes."³¹

Así vemos que si, por un lado, en el ambiente local no había propiamente un círculo vanguardista ni publicaciones propias de esta corriente, si llegaban algunos ejemplares de revistas extranjeras ultraístas, y si hubo algunos escritores que se manifestaron contra este anquilosado medio

local, inclusive antes que Vallejo, pero no tuvieron tanta trascendencia como él, al correr del tiempo.

Trilce resultaba, por lo tanto, un libro que rompía definitivamente con el modernismo anquilosado y también con muchos elementos de la poética anterior. Participaba del movimiento vanguardista principalmente por ello, es decir, por su propósito de querer actuar libremente y de romper los límites de lo establecido faltándoles al respeto. Si los poetas ultraístas tendían, según dice Guillermo de Torre ³² a buscar más la imagen y la metáfora, suprimiendo todo lo ajeno a ellas: anécdota, tema y efusión retórica, Vallejo participa también como ellos, de "la necesidad de liquidar la herencia del siglo XIX"; eliminación que se lleva a cabo suprimiendo la rima, los ritmos regulares, "las cadenas de enganche sintáctico y las fórmulas de equivalencia". Suprime también o utiliza libremente la puntuación, da un nuevo carácter a la grafía poética y deja de hacer énfasis en la musicalidad, para hacerlo en la "arquitectura visible" ³³, en la espacialidad del poema.

Trilce "rebaso su época y resulta único en la poesía de habla castellana de aquél entonces, pero difícilmente podría haberse dado en un tiempo distinto" ³⁴, dice, con razón, A. Coyné. En realidad, este aspecto y el de las corrientes vanguardistas específicas que participan en Trilce, merecen ser objeto de mayores estudios. Pero lo innegable es que

Trilce abre caminos en su época y lo hace dentro de una línea muy auténtica y personal, a la vez que universal, que determina su valor como verdadera poesía trascendente.

3.4.2 Aspectos biográficos En cuanto a los datos biográficos particulares se tomarán aquí en cuenta únicamente los pertinentes por estar más relacionados con los años en que fueron escritos los poemas de Trilce y con su publicación.

Los poemas que constituyen el libro fueron escritos entre 1918 y 1922, y siguiendo la clasificación temporal que de ellos hace Juan Espejo Asturrizaga³⁵, amigo personal de Vallejo, se pueden dividir en seis grupos:

a. Escritos desde 1918, es decir desde su llegada a Lima, pero en su mayoría durante 1919, cuando Vallejo "atravesó una de las etapas más angustiadas y difíciles", que abarca el rompimiento con Otilia, con quien había tenido una relación bastante seria: LX, LXV, LXVI, III, IV, V, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XXI, XXIII, XXV, XXVII, XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLIX, LI, LIII, LIV, LVII, LXII, LXIV, LXVIII, LXIX, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXVI y LXXVII.

b. Escritos en Lima, durante el verano de 1920, pero antes de agosto: XXVIII, LVII, LXX y LXXV.

c. Escritos durante su permanencia en la casita de campo de Atenor Orrego, tratando de esquivar a la policía que tenía orden de detención contra él, desde agosto hasta los primeros días de noviembre de 1920: XIX, XXII, XXIV, LII y LXIII.

d. Escritos en la cárcel central de Trujillo, en la que estuvo desde el 6 de noviembre de 1920 hasta el 26 de febrero de 1921: I, II, XVIII, XX, XLI, L, LVIII y LXI.

e. Escritos en Lima, en 1921, después de su liberación: VII, XIV, XXIX, XXX, XXXIII, XXXIV y XLVII.

f. Escritos durante el verano de 1922: XXVI y LIX.

Los poemas tienen carácter autobiográfico y Espejo Asturrizaga lo testimonia, por lo cual es oportuno dejar sentado que el primer poema del libro pertenece al periodo que pasó en la cárcel de Trujillo; periodo sobre el que opinaría más tarde "el momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú".³⁶

Acercas de su estancia en la cárcel, este mismo amigo del autor cuenta que supo por él cómo "cuatro veces al día, en la mañana y en el atardecer, los detenidos en la celda donde estaba recluido Vallejo, eran sacados y llevados a las letrinas. Los guardias que debían cumplir con esta misión, urgían a los detenidos, con lenguaje grosero a que

procedieran con rapidez"³⁷, tras lo cual afirma la relación del poema aquí analizado con esa situación particular, y especifica que éste relata el acto de evacuar el intestino, afirmación que limita en gran medida el sentido global de dicho poema.

Otro aspecto biográfico interesante y simpático que conocemos sobre este libro, a través de los comentarios de los amigos de César Vallejo, es el de la creación del título. Originalmente el título elegido era Cráneos de Bronce, el cual provocó desfavorables y jocosas reacciones entre los amigos de Vallejo quien, además, inconforme con el sufijo de su apellido, quería cambiar éste por el de "Perú", lo cual tampoco era aceptado por éstos sin bromas y críticas. Una circunstancia fortuita, el aumento de tres libras en el precio de la publicación del libro, y un pequeño tropiezo verbal al pronunciar este tres monetario, hizo que surgiera Trilce³⁸, título que, además de ser realmente sonoro, sugiere varios significados (dulce y triste son señalados como los únicos por The Oxford Companion to Spanish Literature³⁹), entre los que la implicación del número tres es el más importante, puesto que Trilce juega con la simbología numérica y la importancia de este número puede verse, entre otros, en el poema XXXVI:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.

Rehusad la simetría a buen seguro.

¡Ceded al nuevo impar

potente de orfandad!

Las consideraciones biográficas que se pueden hacer sobre el resto de los poemas de Trilce son muy numerosas, en este caso se han considerado primordialmente las pertinentes al poema I.

Cabe añadir, no por necesidad del análisis del texto sino por aprecio al autor, que su estancia en la cárcel fue injusta y debida a declaraciones, tendenciosamente falsas, de personajes menores de la política provinciana, que lo acusaron de participar en el incendio de una tienda.

3.4.3 Análisis de los metalogismos Pasemos ahora al análisis concreto de los metalogismos de este poema. Es evidente que éste constituye una alegoría, es decir, una sucesión de metáforas que remite a realidades más complejas y profundas de lo que parece a simple vista. La isotopía que se refiere al litoral peruano es, en cierta forma, una alegoría de la creación del mundo y del hombre, estrechamente relacionada con la que implica la reconsideración y posibilidad de recuperación del guano por su valor económico. Hay también una alegoría cuando se habla de la defecación animal que implica el rescate de la condición biológica del hombre; hay una alegoría de la

transformación de la experiencia vital en ideas y sensaciones capaces de ser expresadas y, finalmente, otra de la selección de los valores. Cada isotopía constituye prácticamente una alegoría diferente, ya que cada una es una secuencia metafórica nueva, un campo isotopo que se desarrolla simultáneamente con los otros, con los que se entreteje dentro de los mismos segmentos de discurso.

Otra figura importante en este nivel es la hipérbole que encontramos en el caso de islas que van quedando, en que se unen dos isotopías, la de la creación geográfica y la de la defecación. En esta última las islas de materia fecal están evidentemente magnificadas si las relacionamos con la isotopía geográfica. En este caso, la hipérbole está combinada con la ironía. Es evidente que el hecho de tratar el tema de la defecación en un poema implica una burla, un juego humorístico, dirigido sin duda a cierto auditorio apegado a la concepción estética anterior. Por otro lado, el humor es una forma de reacción ante una realidad demasiado ardua.

Dentro de la isotopía de la defecación casi todos los elementos son irónicos, especialmente si se considera el paralelismo entre esta isotopía y las otras. Testar las islas de materia fecal parece un desahogo malintencionado y agudamente burlón; recrearse en este acto y en el alivio que suele brindar es también sarcástico.

BEMOLES aludiendo a la sonoridad del acto es igualmente burlón, de la misma manera que lo es la descripción figurativa de la última estrofa. Uno de los principios fundamentales de este poema y de casi todos los de Trilce, es la irrespetuosidad hacia cualquier lector, o mejor cualquier crítico, que no sea capaz de participar en el juego y ver con ironía la realidad. Ironía que presupone un entender profundamente las contradicciones y posibilidades de una realidad adversa.

Otro elemento cargado de intencionalidad, dentro de la ironía general de la isotopía de la defecación, es la reticencia. La interrupción del discurso, en la tercera estrofa, está evidentemente cargada de intención, subrayada por las mayúsculas. Aquí se asocian estrechamente la isotopía de la animalidad (defecación) y la de la expresión, con una carga de violencia libre de todo respeto. Es la respuesta violenta a la privación de la libertad física personal, por un lado, y por otro, a la falta de libertad literaria que para una concepción más contemporánea del hombre significaba la supervivencia de la poética modernista.

Hay, si continuamos con el análisis de los metalogismos, una paradoja en la unión de los términos tarde, temprano, que nos obligan a pensar en las implicaciones de ambos. Suponemos que el tiempo que

transcurre en la cárcel es un tiempo particular, ajeno al tiempo exterior y que se vuelve apremiante en su lentitud. Ambos términos aluden a la relatividad dimensional del tiempo; elemento que fluye constantemente, se determina personalmente por acontecimientos subjetivos que parecen atemporales y que, sin embargo, son irremediamente temporales y pasajeros en un nivel real y objetivo.

La consideración que para el hombre y la relatividad e irreversibilidad del tiempo se demanda es apremiante, porque el proceso vital no puede detenerse y ese tiempo, aun cabalmente valorado, es susceptible de perderse. Aunque los procesos de vida y muerte sean permanentes en un nivel general, en el personal y subjetivo la oportunidad de cada momento es única.

Consideramos parte del nivel lógico, también, algunos símbolos que en el aspecto metafórico ya se mencionaron. Corazón y espalda son símbolos surgidos, sin duda, de metáforas y metonimias lexicalizadas. Es claro que el primero designa vida, fuerza, sentimientos, generosidad y valor a través de un largo proceso cultural que hoy está completamente establecido y ajeno, generalmente, a la designación visceral. Lo mismo sucede con espalda que simboliza la negación a la comunicación; volver la espalda es signo de ruptura de la relación comunicativa y emocional. En ambos casos, se reconoce una metáfora en el nivel de los

metasememas, cuya impresión va a los sentidos, por una parte, y un metalogismo en tanto que cultural e intelectualmente está establecido el significado de los términos.

Como conclusión, podemos afirmar que en este nivel se hace evidente una de las características estilísticas más claras de Vallejo: su respuesta ridiculizante e irónica a una realidad que le parece antisolidaria, fragmentada y absurda. Vallejo, como Quevedo, usa la ironía para agredir; hace reír porque le duele lo que vive y la única defensa que puede ejercer contra la arbitrariedad es el humor hiriente del solitario. Humor que, por otra parte, vino a ser, a partir de la segunda década del siglo, una característica de la poesía y del arte en general.

4. CONCLUSIONES

Dado que los objetivos principales de esta tesis son dos, las conclusiones corresponden a estos dos aspectos: las que se refieren al método de análisis utilizado, y las que tratan del poema analizado en particular.

Respecto a la metodología, la riqueza de elementos que se pueden percibir tras el análisis llevado a cabo, justifica su extensión y su minuciosidad. Los pasos planteados podrán modificarse ligeramente según sea el poema por analizar, pero no en lo fundamental, ya que se abarcan todos los aspectos básicos. Las modificaciones podrían más fácilmente ampliarlo que reducirlo. Por ejemplo, en el caso del poema I de Trilce, podría ampliarse con estudios sobre sus relaciones con otros poemas del mismo libro, con otras obras del mismo autor, con alguna perspectiva psicoanalítica, con las corrientes de vanguardia, con la obra de otros poetas, etc.. Pero en cualquier caso, el estudio, para ser realmente válido, tendría que abarcar la profunda y total comprensión del texto en sí, visto como una red de relaciones cuyo establecimiento, al codificar y al decodificar, constituye el proceso productor de significación, para hallar el cual es indispensable realizar, ante todo, el análisis estructural.

Respecto a los resultados del análisis del poema I de

Trilce, propiamente, hay que mencionar, antes que nada, que por ser éste el primer poema del libro, constituye prácticamente la presentación del mismo. En él se plantea una posición personal respecto a la poesía y una visión del mundo que es exclusiva de Vallejo, posición que se desarrollará en el resto de los poemas, pero que se define desde éste con firmeza.

La ruptura con la tradición es evidente en seguida, el acento rítmico, el número de sílabas de los versos y la distribución de éstos no guardan ninguna relación con los esquemas tradicionales, y lo mismo sucede con la rima. Sin embargo, esta posición no rompe totalmente con las formas, aún se dejan dos pares de versos con el mismo acento rítmico y un número de sílabas en situación paralela (Un poco más de consideración, grupada y BEMOLES), todavía se encuentra la rima asonante entre quedando y temprano, entre consideración, mejor y corazón, y entre tesórea y hialóidea; y por supuesto, estas figuras de relación y oposición formales tienen su valor correspondiente en el contenido semántico del texto. La musicalidad, una de las cualidades primordiales de la poética modernista, se ha evitado, alterando el ritmo, el tono general del poema es abierto y claro porque los sonidos vocálicos están equilibrados y a y e predominan. Sin embargo, en las estrofas centrales el contraste de la cerrazón y agudeza de la i con el sonido

grave y abierto de la o manifiestan cierta tensión en palabras como consideración, mantillo, líquido y SOBERBIOS, y en la conclusión del poema en línea mortal del equilibrio; lo cual nos manifiesta la coherencia entre el aspecto fonico fonológico y el lexico semántico.

De la misma manera, los sonidos consonánticos no contribuyen a crear una armonía musical sino que más bien corresponden a la manifestación de una circunstancia de emergencia que se plantea en un lenguaje no musical ni preciosista sino dialéctico e intelectual. La abundancia de oclusivas establece un clima sonoro de dureza que en las estrofas centrales, especialmente en la tercera, se transforma, por los sonidos sibilantes y bilabiales (LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES) en un susurro que, unido a la reticencia y a las mayúsculas, nos indica la carga agresiva y subversiva interiorizada. Después los sonidos alveolares y dentales (l y n) de la estrofa final, que hacen doblar y frotar la lengua tras los dientes (península, espalda, abozaleada, mortal y equilibrio) contribuyen a la tensión indicadora de un momento de coyuntura, de decisión. Es claro que no se está descuidando la relación del nivel fonico fonológico con los demás. Este está estableciendo correspondencias con el del contenido, pero de una nueva manera, la relación entre los sonidos y los significados no pretende ser placentera y melódica sino impactarnos para

apoyar la expresión compleja y problemática que motiva una realidad de la misma índole.

En el aspecto morfosintáctico se hace un uso moderadamente libre y original de los elementos gramaticales. En la primera y última estrofas la sintaxis es absolutamente normal, no deja duda sobre la función de cada elemento y es en el nivel metafórico del discurso donde hay dificultad. Estas producen un efecto por contraste con las estrofas intermedias, en las cuales se dan varios juegos interesantes en este aspecto.

Por una parte, se continúa el uso de formas del habla coloquial que ya se había empleado al principio (Quién hace tanta bulla, y Un poco más de consideración) y que dan un tono de cotidianidad, de familiaridad y de expresión directa y franca, pero por otra, las formas sintácticas se hacen plurivalentes, adquieren diversas funciones y esta diversificación se complica aún más con los valores semánticos del léxico utilizado. Así, la oposición entre los dos modificadores circunstanciales de tiempo tarde y temprano, que sigue a en cuanto será, y que podemos considerar gramaticalmente con tres funciones diferentes, como complemento indirecto, como oración circunstancial de tiempo y como oración causal, tiene gran fuerza expresiva, ya que la significación de cada una de esas posibilidades se suma.

Como complemento directo se refiere a todo aquello cuya oportunidad temporal es importante. Como oración circunstancial de tiempo se siente la premura irremediable del transcurrir del tiempo, su inminencia y su fatalidad. Finalmente, la oración causal está manifestando de una manera extremadamente racional lo que en las otras dos funciones expresa en un lenguaje más emocional y sintético, de manera que se hace sensible una consideración subjetiva del tiempo frente a otra de carácter objetivo. Oposición que plantea una de las temáticas importantes de Vallejo que aparece en otros poemas.

La importancia del tiempo, que ya se ha señalado mediante esta oposición y la pluralidad de funciones gramaticales con que se acompaña, está todavía más remarcada por la rima que opone la precariedad expresada por van quedando a la esperanza prometedora del término temprano; lo que da nuevamente la connotación de un tiempo ambiguo, propio y ajeno, pero siempre irreversible.

Otro juego con las funciones sintácticas es el que hace que el guano sea brindado por el alcatraz, en términos referenciales, y a la vez brinde un galobre alcatraz en el insular corazón en un nivel metafórico. Ejemplo que muestra cómo la sintaxis se está utilizando de manera prácticamente normal pero el léxico y el contenido semántico están complejamente articulados con ella, en un nivel figurado.

En el aspecto lexicosemántico y lógico es donde se hacen más patentes la riqueza y la complejidad del poema.

En el plano metonímico se establece una isotopía cuyo referente es la representación de la geografía costera peruana. En esta geografía primaria aparece, al lado de las islas guaneras y de las aves cuya materia fecal las forma, un hombre, cuya condición como ser humano parece estar justo en el momento crítico de su determinación; es el hombre, erecto ya, pero cuya condición como ser pensante aún no se manifiesta. En esta isotopía se sitúa al hombre, en general, como ser de origen telúrico, material, y geográficamente determinado, en cierta forma.

Estrechamente ligada a ésta, hay otra isotopía, tal vez la más evidente del poema, en la cual se denuncia la falta de consideración adecuada a la riqueza económica que representa el guano para la nación peruana. En ella, el valor económico en sí tal vez no sea tan importante como el hecho mismo de que algunos la aprovechen particularmente y no sea de provecho para todos. Es decir, sí se alude al problema concreto de la explotación capitalista del guano, pero el énfasis se hace en la falta de solidaridad, en el hecho de que unos aprovechen irresponsablemente lo que la naturaleza generosamente ha dado para todos.

El poeta se manifiesta como peruano que, a pesar de

estar en desacuerdo con algunas características de su momento y de su lugar de origen, otorga la natural importancia a éste como caudal étnico y cultural fundamental. Actitud en la que sigue a otros poetas peruanos como González Prada y Santos Chocano, que dejan testimonio de que el modernismo fue en su país menos extranjerizante que en otros.

Hay otra isotopía en la que el hombre, que apenas lo es gracias a su posición erecta, aparece en una jerarquía paralela a la del alcatraz, en la que el acto de defecar es el eje principal, y es descrito detalladamente. Las sensaciones olfativas, sonoras y visuales, caras a los modernistas, aparecen aquí, pero sarcásticamente recreadas. Vallejo emplea este culto al detalle sensorial en un tópico inaudito para el modernismo, ajeno a todo sentido del buen gusto establecido. Usa la ironía y la hipérbole para describir el acto de defecar de manera que, posiblemente, sus antecesores no percibirían siquiera el tópico, porque para comprender el sarcasmo implícito en esta isotopía (como para entender toda ironía) es importante tener conocimiento de la situación biográfica que da origen al poema: la estancia de Vallejo en la cárcel, donde siente cómo la condición del hombre puede pasar a ser infrahumana e inclusive infranatural.

Así, aquí se plantea un tema nuevo en la poesía, y al hacerlo no sólo se lleva a cabo una liberación respecto a los cánones establecidos y se empieza una rebelión contra los poetas anquilosados del modernismo, sino que se plantea una nueva visión del hombre más acorde con la historia y con la ciencia de la época. Las tesis de Freud dejan paso, en este momento, a un hombre que tiene que aceptarse completo, no sólo como ser racional sino como ser irracional e instintivo. El poema de Vallejo implica una nueva consideración del hombre con una consecuente nueva forma de expresión.

Si en la isotopía de la defecación el hombre está limitado en el tiempo y restringido al ejercer sus funciones primarias, la evocación del ave que las realiza en libertad le restituye su condición racional.

Así, la sensibilidad y la racionalidad dan origen a otra isotopía en la que el hombre recupera su valor como tal gracias a la posibilidad de pensar o soñar y, hasta de insultar. En ella las islas son metafóricamente recuerdos, valores, experiencias o ideales que resisten y permanecen a pesar del embate de las circunstancias adversas, y que pueden servir para elaborar un testimonio perdurable de éstas. Aquí el hombre adquiere conciencia de su experiencia racionalmente, la asimila y la juzga. La imagen del espacio abierto, del mar y del alcatraz, le permite ejercer una

libertad, la del pensamiento, que es inalienable.

En esta isotopía las expresiones de agresividad son legítimas y conscientes manifestaciones de defensa de la calidad humana y de la solidaridad. La península que se levanta en la estrofa final indica la posibilidad de comunicación y unidad entre los hombres pendiente, detenida. La rima entre consideración, mejor y corazón marca el eje de significación de esta isotopía del espíritu humano.

Esta expresión de la conciencia y del raciocinio da lugar a otra isotopía en la que los valores son cuestionados, en la que se opone la riqueza evidente y reconocida (tesórea y aguilatará) a aquélla que implica una mayor atención, una mayor profundidad de percepción para ser comprendida, y que está simbolizada por el guano, que es así el producto biológico que se reivindica, que pueda superar su condición de desecho para convertirse en nutriente. Lo carente de vida es así capaz de transformarse, sin embargo, en riqueza y en nuevas posibilidades de vida.

Otro elemento sin valor aparente, para el que se pide consideración, es el tiempo. Este, que no se puede "atesorar", es precisamente lo que da valor a todo lo valorable; la oportunidad de toda acción, la adecuación para todo disfrute sólo tienen sentido en relación con un tiempo propicio, y el correr de éste da, con la transformación que

ejerce, vigencia o caducidad a cualquier valor que se plantee.

La oposición de hialóidea y tesórea es importante porque si el tiempo permite que la riqueza ajena a las apariencias se manifieste y la aparente pierda su valor, se está postulando una serie de valores que, más allá de las apariencias, son permanentes, transparentes (hialóideos), es decir, que son universales y trascendentes.

Otra isotopía, finalmente, desarrolla y recrea la capacidad de la expresión escrita. La bulla es entonces el caos de experiencias e ideas previo a la organización y jerarquización de éstas por medio de la escritura. Aquí también se defiende la transparencia y la adecuación en el tiempo como valores, contra las formas preestablecidas del modernismo.

La posibilidad de solidaridad y comunicación que por medio de la escritura (línea) representa la península queda pendiente; detenida, pero en pie. Es el comienzo del libro y éste prepara la realización de esa posible comunicación. La posición expresada en este primer poema del libro constituye un enlace con el resto de los poemas, porque tanto en el lenguaje como en los temas, el autor parece seguir buscando la posibilidad de expresar y compartir su percepción atormentada del mundo. Se duele de la injusticia y de la

arbitrariedad con que las relaciones humanas se desenvuelven, su sentimiento ante la vida es el mismo que ante el absurdo, que apenas a través de la escritura, tras ardua labor, puede medianamente enfrentar.

Su expresión se hace difícil porque su misma realidad lo es; él ha luchado con el lenguaje para llegar a transmitir, con la mayor transparencia, la dureza y complejidad de su experiencia vital, en un lenguaje adecuado a ella.

Su posición en defensa de la dignidad humana, su conciencia del dolor que las relaciones humanas pueden implicar, su azoro ante la arbitrariedad de la vida, y del tiempo, así como su lucha por defender la libertad creadora del escritor, están patentes en el poema que inaugura un libro aún pleno de incógnitas, pero no por eso menos importante.

NOTAS

1 Navarro Tomás, T., Arte del verso, Cía. General de Ediciones, S.A., tercera edición, México, 1965.

2 Nomenclatura tomada de los apuntes del curso de Análisis del Discurso Literario, impartido por el Dr. Gilberto Giménez.

3 Moreno de Alba, J., Estructura de la lengua española, ANUIES, México, D.F., 1972, p.16.

4 Gili Gaya, S., Curso superior de sintaxis española, Bibliograf, S.A., novena edición, Barcelona, 1964, p.273.

5 Op.Cit., p.277.

6 Benveniste, E., Problemas de lingüística general, volumen 2, Siglo XXI editores, S.A., decimoprimer edición, México, p.176.

7 Gili Gaya, S., Op.Cit., p.115.

8 Greimas, A.J., Semántica estructural, Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1973, p.276.

9 Beristáin, H., Guía para la lectura comentada de textos literarios, parte I, primera edición, México, 1977, p.25.

10 Ducrot, O. y Todorov, T., Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI editores, S.A., decimosegunda edición, México, 1986, p.37.

11 Eco, U., Tratado de semiótica general, Editorial Nueva imagen, Barcelona, 1978, p.417.

12 Beristáin, H., Diccionario de retórica y poética, Editorial Porrúa, S.A., primera edición, 1985, p.285.

13 Beristáin, H., Guía para la lectura... Op.Cit., p.36.

14 Le Guern, M., La metáfora y la metonimia, Editorial Cátedra, Madrid, 1976, pp.32 y 41.

15 Op.Cit., p.28.

16 Adam, J., Linguistique et discours littéraire, Librairie Larousse, Paris, 1976, p.153.

17 Op.Cit., p.152.

18 Buxó, J., César Vallejo; crítica y contracritica, UAM, primera edición, México, D.F., 1982, p.68.

19 Beristáin, H., Op.Cit., p.466.

20 Courtes, J., Introducción a la semiótica narrativa y discursiva, estudio preliminar de A.J.Greimas, Colección Hachette Universidad, Argentina, 1980, p.48.

21 Greimas, A.J., Semántica estructural, Editorial Gredos, S.A., Biblioteca Románica Hispánica, reimpresión, Madrid, 1973, p.57.

22 Op.Cit., p.67.

23 Op.Cit., p.79.

24 Courtes, J., Op.Cit., pp.48 y 49.

25 Beristáin, H., Guía para la lectura... Op.Cit., p.36.

26 Coyne, A., César Vallejo, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p.128.

27 Op.Cit., p.130.

28 Op.Cit., p.135.

29 Op.Cit., p.136.

30 Op.Cit., p.131.

31 Espejo Asturrizaga, J., César Vallejo, itinerario del hombre, Librería-editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1965, p.9.

32 Coyne, A., Op.Cit., p.135.

33 Op.Cit., pp.135 y 136.

34 Op.Cit., p.131.

35 Espejo Asturrizaga, J., Op.Cit., pp.112 y 113.

36 Coyne, A., Op.Cit., p.117.

37 Espejo Asturrizaga, J., Op.Cit., p.123.

38 Coyne, A., Op.Cit., pp.26 y27.

39 The Oxford Companion to Spanish Litterature, edited by Waid Phillip, Clarendon Press, Oxford, 1978, p.593.

BIBLIOGRAFIA

Adam, Jean-Michel, Linguistique et discours littéraire, Librairie Larousse, Paris, 1976.

Anderson Imbert, Enrique, Métodos de crítica literaria, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1969.

----- Historia de la literatura hispanoamericana, I y II, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, la reimpresión, México, 1970.

Avalle D'Arco, Silvio, Formalismo y estructuralismo Ediciones Catedra, Madrid, 1974.

Benveniste, Emile, Problemas de lingüística general Siglo XXI Editores S.A., decimoprimer edición en español (primera en francés 1966), México, 1984.

Beristáin, Helena, Diccionario de retórica y poética, Ed. Porrúa, S.A., primera edición, México, 1985.

----- Guía para la lectura comentada de textos literarios, (parte I), 1a. edición, México, 1977.

Buxó, José Pascual, César Vallejo: crítica y contracritica, UAM, primera edición, México, D.F., 1982.

Courtes, Joseph, Introducción a la semiótica narrativa y discursiva, estudio preliminar de A. J. Greimas, Hachette, S.A., Argentina, 1980.

Coyne, André, César Vallejo, Nueva visión, Buenos Aires, 1968.

Diccionario de autores iberoamericanos, dirigido por Pedro Shímose, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1982.

Diccionario Enciclopédico Ilustrado, Editorial Ramón Sopena S.A., Barcelona, 1965.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, decimonona edición, Madrid, 1970.

Ducrot, O. y Todorov, T., Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI editores, S.A., decimosegunda edición en español (1a. en francés 1972), México, 1986.

Eco, Umberto, Tratado de semiótica general, Ed. Nueva Imagen, Lumen, Barcelona, 1978.

Espejo Asturrizaga, Juan, César Vallejo, itinerario del hombre, librería- editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1965.

Gili Gaya, Samuel, Curso superior de sintaxis española, Bibliograf, S.A., novena edición, Barcelona, 1964.

Greimas, A.J., Semántica Estructural, Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1973.

Jacobson, Román, Ensayos de lingüística general, Ed. Seix Barral, S.A., Biblioteca breve, 2a. edición, Barcelona, 1981.

----- y otros, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, Siglo XXI editores, S.A., 4a. edición, (1a. en francés, 1965), México, 1980.

----- Ensayos de poética, Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, (primera en francés 1973), México, 1977.

Le Guern, Michel, La metáfora y la metonimia, Ed. Cátedra, Madrid, 1976.

Lotman, Yuri, Estructura del texto artístico, Ediciones Itsmo, 2a. edición (primera en ruso, 1970), Madrid, 1982.

Mateos Muñoz, Agustín, Etimologías grecolatinas del español, Editorial Esfinge, S.A, decimonovena edición, México, 1981.

Moreno de Alba, José, Estructura de la lengua española, ANUIES, México, 1977.

Movimientos literarios de vanguardia, Salvat editores, S.A., Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Barcelona, 1979.

Navarro Tomás, T., Arte del Verso, Cía. General de Ediciones, S.A, 3a. edición, México, D.F., 1965.

Pequeño Larrousse Ilustrado, 1982.

Rastier, François, "Sistemática de las isotopías", en Ensayos de semiótica poética, conjunto dirigido por A.J. Greimas, con la colaboración de aa.vv., Editorial Planeta, Ensayos/Planeta, Lingüística y crítica literaria (Larousse, 1976), Barcelona, 1976.

Romero de Valle, Emilia, Diccionario manual de literatura peruana y materias afines, Universidad de San Marcos, Lima, 1966.

Spitzer, Leo, Estilo y estructura en la literatura española, introducción de Fdo. Lázaro Carreter, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1980.

The Oxford companion to Spanish literature, Edited by Waid Philip, Clarendon Press, Oxford.

de Torre, Guillermo, Historia de las literaturas de vanguardia, 3 vols., Ediciones Guadarrama S.A., Colección Universitaria de Bolsillo, Madrid, 1974.

Vallejo, César, Poesía completa, Premia editora, S.A., 5a. edición, México, 1981.

----- Cuentos completos, Premia editora, S.A., 2a. edición, México, 1981.

----- Crónicas, 2 vols., prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón A., UNAM, México, 1984.

Yurkievich, Saúl, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, Barral Editores S.A., Barcelona, 1971.