

01086



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

PROCESOS RETÓRICOS Y ESTILÍSTICO-
ESTRUCTURALES EN *TRILCE*

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS LATINOAMERICANAS
P R E S E N T A
MA. DE LOS ÁNGELES ADRIANA ÁVILA FIGUEROA

COMITÉ TUTORAL:
TUTOR PRINCIPAL: DR. ALBERTO PAREDES Z.
COTUTOR: DR. HORACIO LOPEZ SUAREZ
COTUTOR: DR. SAMUEL GORDON LISTOKIN



MÉXICO, D.F.



2004

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a las siguientes personas: a mi asesor, el Dr. Alberto Paredes por su valiosa dirección, paciencia y confianza desde el inicio hasta la conclusión de la tesis; a mis cotutores, Dr. Samuel Gordon L. y Dr. Horacio López S., por su ayuda y generosidad durante este largo proceso; a los sinodales Dr. Arturo Souto, Dra. Eugenia Revueltas, Dr. Juan Coronado, Dr. Evodio Escalante, por la revisión y los comentarios que contribuyeron a mejorar el presente trabajo.

Por su colaboración en cómputo, a Claudia Ávila; a las Mtras. Silvia Vázquez y Lilia Castellanos por haberme apoyado con un espacio de estudio.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

Finalmente, doy constancia de que esta tesis fue posible gracias a una beca para estudios de doctorado que me fue otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), más el apoyo adicional de la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM (DGEP).

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Ma. de los Angeles
Adriana Avila-Figueroa

FECHA: 30 - enero - 2004

FIRMA: [Firma manuscrita]

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
EL HACER Y EL SER DE LA POESÍA EN <i>TRILCE</i>	
1. 1 <i>Trilce</i> , la experiencia de un nuevo libro	9
1. 2 Intención poética de Vallejo: asir la palabra y reconstruir el lenguaje	22
1. 3 La génesis de un nuevo libro	36
CAPÍTULO 2	
<i>TRILCE</i> . LAS FIGURAS RETÓRICAS Y EL TEXTO POÉTICO: POETICIDAD Y TEXTUALIDAD	
2. 1 La configuración retórica	41
2. 2 Procesos retóricos en <i>Trilce</i>	72
2. 2. 1 Nivel léxico: la palabra	72
-a) Figuras que operan como unidad independiente	72
-i) Fónico (insistencias, onomatopeyas)	73
-ii) Morfológico (afijaciones, crasis)	76
-iii) Morfo-semántico (neologismos)	80
-iv) Lexicológico (arcaísmos, préstamos)	82
-b) Figuras relacionadas mediante contigüidad	86
-i) Fónico (aliteraciones)	87
-ii) Morfo-fónico (anacíclico)	89
-iii) Morfológico (paronomasias, similitudencias)	90
-iv) Sintáctico (repeticiones).....	96
-v) Semántico (metonimias, sinécdoques, comparaciones, metáforas, oxímora)	105
2. 2. 2 Nivel oracional	112
a) Unidades articuladas por contigüidad	113
i) Sintáctico (elipsis, zeugmas, yuxtaposiciones, enumeraciones, asinetones, inversiones, hipérbatos, simetrías)	113
b) Unidad contextual	128
i) Sintáctico (paréntesis, anacolutos, quismos).....	128
ii) Referencial (lítótes, hipérbotes, pleonasmos, paráfrasis, ironías, reticencias y borraduras, supresiones de puntuación, antítesis, paradojas)	133

2. 3 Metáforas	145
----------------------	-----

CAPÍTULO 3

TRILCE: TODO POÉTICO Y ARTICULACIÓN RETÓRICA

3.1 Conjunto unitario: los LXXVII poemas	153
3.2 Renombrar las cosas	155
3.3 Dualidad y pluralidad de sentidos	186
3.4 Oposiciones	212

CAPÍTULO 4

TRILCE: EL POEMA COMO TODO UNITARIO

4.1 La unidad del poema.....	251
4.2 Análisis integral de dos poemas III y XLII	259
4.3 La unidad del poema y la integración textual	282

CONCLUSIONES	287
--------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	293
--------------------	-----

INTRODUCCIÓN

"Son dos puertas abriéndose cerrándose/ dos puertas que al viento van y vienen/ sombra a sombra", con estos versos concluye el poema XV, nada más cercano a la esencia de la poética de *Trilce*, cualquier aproximación al poemario implicaría ese abrir y cerrar, movimiento pendular del ir y venir a través de la escritura, incesante aleteo de las palabras en la construcción abierta y maleable de una estilística que entreteje el sentido de la muerte, el amor, la familia o la religión en su constante antagonismo.

Trilce es un libro definitivo en la poesía hispanoamericana, por llevar la escritura al límite del lenguaje; su composición escritural es la de un poemario que se articula de acuerdo con un ejercicio poético que involucra una compleja trama verbal.

El objetivo de esta tesis es identificar los procesos retóricos y estilísticos-estructurales en *Trilce*, mediante el análisis de las figuras retóricas más recurrentes y estudiar el modo como éstas construyen una unidad textual; es decir que estos mecanismos enfatizan su operatividad de acuerdo con procesos que constituyen una configuración estilística propia. En otras palabras, mi interés es ver y analizar el funcionamiento retórico-poético y su conformación estilística en un orden de operadores que permite entender cómo se articulan redes formales en el poema y en el libro como conjunto.

De acuerdo con una perspectiva retórica y estilística, se parte de dos líneas que guían la siguiente investigación: la primera se remite a un marco teórico desde el cual abordar el estudio de las figuras retóricas, para elaborar una clasificación

general de dichos procesos e identificar aquellos que son más frecuentes y que constituyen la base estilística del libro; ante el problema teórico que esto representa, propongo una formulación específica, la cual permite comprender la forma en que operan estas figuras.

La segunda línea de estudio corresponde a la idea de que *Trilce* constituye una unidad integral desde dos perspectivas: por una parte, se puede observar que la complejidad de *Trilce* radica en un laborioso tejido temático que se explica a lo largo de los LXXVII poemas; por otra parte, se plantea el hecho de que, al mismo tiempo, cada poema constituye una unidad textual autónoma.

Para tal efecto, esta investigación está organizada en cuatro capítulos cuyo contenido se plantea de la siguiente manera:

En el primer capítulo expongo sumariamente el contexto en el que se gesta *Trilce*, con base en dos puntos; el primero que se vincula con el panorama histórico-literario; el segundo tiene que ver con las obras literarias que produce Vallejo en ese entonces.

En el primer punto hago una exposición breve de los aspectos básicos que identifican las vanguardias literarias en Latinoamérica. *Trilce* es el segundo libro de poesía de César Vallejo, se publica en 1922, en un entorno en el que surgen diversas tendencias artísticas en Europa, EEUU y Latinoamérica (futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, modernismo brasileño, surrealismo, imaginismo, ultraísmo), todas en búsqueda de la renovación. Cabe hacer la aclaración de que esta investigación no plantea la relación entre la vanguardia y los procesos retóricos en *Trilce*, dadas sus características y la posibilidad

inagotable de interpretaciones, éste, por supuesto, puede ser otro tema de estudio. No obstante, no está dentro de los objetivos de tesis.

Por otra parte, el segundo punto importante para contextualizar este poemario es aproximarse a la línea evolutiva de la creación poética de Vallejo durante su estancia en Perú. Para tal propósito, se parte de un punto de arranque que va de los 24 primeros poemas o "Poemas juveniles", hacia *Los Heraldos Negros* además de un par de poemas sueltos, hasta llegar a *Trilce*. De manera que se pueden plantear, considerando los obras antecedentes, tres puntos claves en la línea evolutiva de la obra de Vallejo. La revisión de este periodo aporta una visión global sobre la temática y la expresión lírica, lo cual es especialmente significativo, pues determina la estructura poética de su poesía escrita entre 1919 y 1921 y enfatiza los rasgos innovadores de *Trilce*.

Entre los rasgos novedosos de *Trilce* que lo distinguen de las obras anteriores, se puede plantear que se trata de un texto parcialmente visual, construido con deliberadas anomalías gráficas, ausencia de signos de puntuación y blancos espaciales, todo esto conformando una armonía plástica que tiene resonancias en todos los niveles de la lengua y que, particularmente, apunta hacia una sonoridad desconcertante.

En este sentido, tanto el libro en su conjunto, como cada poema autónomo, es un despliegue de versos en imágenes visuales que, al mismo tiempo, constituyen un lenguaje desarticulado con desviaciones gramaticales y asociaciones semánticas sorprendidas, lo cual deriva, en ocasiones, en la alteración lógica del poema.

El segundo capítulo corresponde a la articulación retórica del libro; aquí se realiza una clasificación de las figuras retóricas más recurrentes y significativas en la obra. Como lo mencioné al principio, la conceptualización de estas figuras ya de suyo implica un serio problema, pues su taxonomía se multiplica en los diversos manuales y tratados y, por otra parte, su clasificación, de acuerdo con los elementos operativos con que funcionan, presentan una perspectiva de análisis amplia y compleja.

En la primera parte de este capítulo, planteo de manera expositiva la base conceptual de las figuras retóricas. A partir de la reducción de las cinco partes que constituían la retórica clásica a la *elocutio*, la búsqueda por entender cómo operan y el modo tan variado en que se organizan, ha derivado en un extenso inventario de artículos sobre el tema; asimismo, hago una revisión breve de las principales clasificaciones de las figuras retóricas. Sin embargo, dada la amplitud y diversidad en los planteamientos teóricos que se refieren a éstas, he propuesto un marco o esquema general que explique algunos de estos procesos, de tal forma que se tuvo que proponer una línea que resultara idónea para el análisis de *Trilce*.

La segunda parte de este capítulo corresponde al inventario de las figuras retóricas más recurrentes en los LXXVII poemas. Para entender mejor lo que ocurre en el poema, es necesario pensar en las diversas unidades y subunidades que constituyen la obra, esto a fin de constituir un eje de análisis; de aquí que me apoyo en la noción de un entorno mínimo frente a un entorno máximo en el que van ocurriendo los procesos poéticos. El entorno mínimo corresponde únicamente a la figura retórica; en cuanto al entorno máximo, me refiero a aquél en la que puede operar más de una figura retórica. En lo que respecta a este capítulo, he

contemplado estas unidades textuales mínimas sólo como un modo operativo de analizar el poema.

Como ya lo dije antes, dadas las características de los manuales y diccionarios que tratan sobre las figuras retóricas, me baso en cinco textos específicos como apoyo, con el objeto de identificar cada una de las figuras, para cada una proporciono, en general, dos casos que ilustran dicho procedimiento.

Obviamente, en este contexto mínimo ocurren mecanismos retóricos, aparentemente aislados, pero cuando se ve la obra en su conjunto, en un contexto mayor, se observa que las figuras se complementan unas a otras, se vuelven eco de sí mismas, multiplicando sus posibilidades significativas. Lo interesante aquí es entender que se trata de una serie de operaciones retóricas que constituyen contextos mínimos que presentan importantes complejidades. De ahí que el análisis exija explicar dichos procesos de acuerdo con aspectos que comprenden unidades contextuales mayores o entornos mayores, que son la unidad en la que me baso para el análisis del siguiente capítulo.

En el tercer capítulo se intenta una lectura basada en la idea del texto unificador. Parto de la idea de que *Trilce* funciona a modo de unidad textual, es decir que los LXXVII poemas conforman un conjunto. Es necesario entender cómo se establecen las redes de contacto y de sentido, a partir de cuáles operaciones retóricas y con qué grado de complejidad ocurren. Desarrollo, pues, coordenadas que, en una tipología analítica, pueden concebirse como locus o dinámica poéticos: unidades temáticas y formales en las que se hallan las figuras retóricas y los elementos estilísticos.

Así pues, replanteo los componentes retóricos vistos como unidades mínimas pero correlacionadas a lo largo del libro, de manera que se pueden concebir redes de contacto que delinearán una integración global del libro en tres vertientes: la pluralidad de sentido, la dualidad discursiva y las oposiciones lógicas que se establecen a modo de contrariedad o de paradoja.

El libro parece funcionar de acuerdo con un sentido global y unificador que se sustenta no sólo en las líneas temáticas que convergen y se entrelazan; se trata de una poesía que, al parecer, opera como un todo, de manera que estos procesos de escritura se relacionarán y complementarán no sólo al interior del poema, sino también de un poema a otro. Lo anterior se verifica con la gama de interpretaciones y lecturas diversas que ha generado.

Hay una idea fundamental que versa acerca de la representación de la alteridad, conceptualización de la otredad en función de un desdoblamiento personal y un énfasis en la individualidad creadora; de modo que la obra artística se articula como una impronta cognitiva a manera de dualidad: por un lado se halla el creador que se desdobra en la lengua y en las ideas y, por el otro, el signo verbal, como elemento activador de la realidad. De modo que el discurso establece formas duales: pluralidad discursiva y diálogo escritural. El poema es cuerpo textual, polifónico y pluridimensional que despliega la realidad hacia posibilidades divergentes.

El libro constituye un todo orgánico, no sólo en lo que respecta al poema como unidad de creación sino también al conjunto de los LXXVII poemas. De manera que, no es abusiva la figura analítica por parte del estudioso, al

suponerlos partes articuladas de un todo mayor (y no sólo yuxtapuestos): el libro que los contiene y forman entre sí.

Como lo he mencionado, el objetivo de la tesis no es sólo hacer el inventario de las figuras retóricas más recurrentes, sino entender la estructura estilística que opera en función de estos procesos poéticos. Esto es que las unidades mínimas en las que operan los mecanismos estilísticos menores, se enriquecen y se multiplican cuando se miran tras el texto en su conjunto.

El último capítulo comprende el análisis de dos poemas, a fin de mostrar cómo funciona el poema como todo unitario, en tanto estructura estilística individual compleja. Aquí prevalece la idea de cohesión y coherencia textual, esto significa que en el poema los procesos retóricos se correlacionan confirmando una unidad estilística.

Para este examen de dos poemas concretos, me baso en dos nociones complementarias, ambas corresponden a la idea de conformación textual: una de ellas parte de la retórica clásica, con la *inventio* y la *dispositio* y la otra, con la que halla su paralelismo, de la gramática del texto, con la coherencia y cohesión textual. El poema posee un contenido unificador que lo hace pieza independiente dentro del libro; es unidad particular, diversa e independiente. Desde esta perspectiva es importante subrayar que cada poema es un texto pleno, retóricamente autónomo; eso es el hecho sólido que sustenta su cualidad poética. Por tanto, es menester exponer el marco en el que se explique la coherencia, cohesión e integración textuales, es decir que no basta con enumerar los procesos estilísticos que ocurren en el poema, sino que es necesario situarlos en su

contexto, y con aquellos con los que se logra conformar una unidad textual y estructural con respecto a los otros poemas.

Vallejo suele sacar de sus entornos normales ciertas unidades, jugando con la combinación de elementos muy lejanos en su contenido semántico, con lo que crea un efecto de extrañamiento. Cada poema posee un orden y una secuencia únicas, que se constituyen en pequeños microuniversos. Las unidades mínimas al interior del poema se van rearticulando y conformando un todo poético. Aquí se halla el desdoblamiento y la posibilidad de alteridad, lo que hace que la poesía sea un discurso dialógico.

El texto poético se vuelve diálogo en sí mismo, conversación escritural y movimiento, porque en el devenir entre el hablante y el oyente se halla el principio fundamental de la lengua, que es la comunicación.

Cabe señalar que esto no es un estudio concluyente de *Trilce*, hay más posibilidades de lectura y análisis, queda abierto el estudio y ésta es una vía de acceso para diversos enfoques y estudios.

Estudiar *Trilce* lleva, obligadamente, a los terrenos de la poética y la estilística, y a los laberintos teóricos implicados. La recepción del lenguaje poético se puede analizar en función de rasgos formales retórico-poéticos que constituyen la estilística estructural del poema. Por tanto, la finalidad de esta investigación es identificar dichos elementos retóricos y entender la manera como operan la poética y la estilística estructural en *Trilce*.

CAPITULO I

EL HACER Y EL SER DE LA POESÍA EN *TRILCE*

I. I *Trilce*, la experiencia de un nuevo libro

Trilce, el segundo libro de poesía de César Vallejo, se publica en 1922, año en que también son publicados *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* de Oliverio Girondo, *Desolación* de Gabriela Mistral, *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce, *Ulysses* de J. Joyce, "La tierra baldía" de T.S. Eliot; se funda la revista *Proa* en Buenos Aires y es el momento, también, en que se celebra la semana de Arte Moderno en São Paulo.

El panorama histórico y artístico en el que se gesta *Trilce* es el del cambio; en todo el mundo están ocurriendo transformaciones importantes. Así, a este período se le conoce con el nombre de vanguardia, ismos o literaturas entre guerras. Como explica Guillermo de Torre¹, el término es retomado por las letras francesas, *littérature d'avant-garde*², el cual designa las diversas tendencias artísticas surgidas en Europa, EEUU y Latinoamérica en las dos primeras décadas del siglo XX (futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, ultraísmo, imaginismo, surrealismo).

El término vanguardia es un vocablo complejo que unifica un amplio crisol de manifestaciones artísticas que resumen la idea de lo nuevo. Estas corrientes, entre

¹ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. II, p. 23.

² Término que remite a otras referencias, como explica Jorge Schwartz: "Inicialmente restringido al vocabulario militar del siglo XIX, *l'avant-garde* acaba adquiriendo en Francia un sentido figurado en el área política, especialmente entre los discípulos de Saint-Simon. *l'avant-garde* La utilización estrictamente política del término «vanguardia» comienza a mediados del siglo XIX, con Marx y Engels. Como fundadores del socialismo, ellos se consideraban parte de la vanguardia social. *l'avant-garde* A partir de 1890 proliferan en Europa numerosos periódicos políticamente partidarios, comunistas, socialistas y anarquistas, que traen en su nombre la palabra «vanguardia»; las relaciones del arte con la vida parecen firmemente establecidas y en ellas se atribuye al arte una función pragmática, social y restauradora. *l'avant-garde* El caso extremo de la utilización en este sentido *l'avant-garde* se dio con el stalinismo.", en *Las vanguardias latinoamericanas*, pp 32-33

otras cosas, planteaban la idea de la modernidad, representada en el movimiento, las multitudes de la ciudad, el dinamismo y la velocidad, de una manera exacerbada: las máquinas, los nuevos inventos, la sonoridad del entorno; es decir que así se moldea la transformación del material artístico, ya sea el lenguaje, los elementos visuales, sonoros o táctiles que se conciben como materia móvil y dinámica. Se buscaba para la poesía devolver el lenguaje de la vida cotidiana, siempre y cuando se empleara con la palabra exacta; se propugnaba por la libertad de temas; se proponían nuevos ritmos. Desde otra perspectiva, está la visión del yo frente a su entorno, que se manifiesta en la participación activa del yo creador para transformar, criticar, convocar y, en ocasiones, provocar mediante la obra, manifiestos, exposiciones, etcétera. Resalta la visión del creador-individuo frente a sí mismo y a su entorno social, así como la visión del creador frente a la obra misma, a modo de descoblamiento, pluralidad y polifonía. "El espíritu era la renovación de las modalidades artísticas y de los valores heredados, todo esto circunscrito al acelerado avance de la historia y de la tecnología."³

Uno de los puntos de interés en el estudio de las vanguardias en Latinoamérica tiene que ver con su origen cronológico. Según expone J. Schwartz:

Una posible fecha inicial, demasiado generosa a mi ver, sería 1909, año en que Marinetti lanza en París el manifiesto Futurista (20 de febrero de 1909), cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas. Pocas semanas más tarde, en la edición del 5 de abril del prestigioso diario *La Nación* de Buenos Aires, Rubén Darío, epígono del modernismo hispanoamericano, es el primero en publicar una reseña sobre el innovador trabajo de Marinetti. /.../ Hugo Verani considera 1926 y 1935 las fechas límites

³ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, p. 11.

del periodo histórico de las vanguardias. Federico Schopf, después de discurrir sobre las dificultades que acarrea establecer marcos cronológicos precisos, hace el siguiente comentario: «teoría y práctica del vanguardismo se despliegan, en sentido amplio, entre 1916 y 1939; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935». Nelson Osorio T. sitúa la vanguardia de América Latina en el período que va desde los fines de la Primera Guerra Mundial, en 1919, hasta la crisis económica, política y cultural provocada por la quiebra de la Bolsa de Nueva York, en 1929. El caso más extremo en estos intentos de demarcación cronológica es el del crítico húngaro Miklos Zabolscsi, quien propone el año 1905 como fecha inicial.⁴

Finalmente, este autor señala como fechas claves 1914, cuando es la lectura del manifiesto *Non serviam*, por Vicente Huidobro, y 1922 como el año de las vanguardias internacionales y latinoamericanas.

El concepto de la vanguardia latinoamericana y de los escritores que produjeron sus obras en este periodo se hace complicada, ¿cuáles autores se incluyen?, ¿qué obras?, ¿cuáles son los criterios de evaluación para incorporar a una obra o un autor en un grupo determinado? No obstante, el camino que se ha tomado ha sido el de situar desde una perspectiva historiográfica los rasgos esenciales de este período, sin detenerse en el complejo entramado de definir grupos, generaciones y rasgos literarios que funcionan para insertar o adjudicarle a algún escritor su participación.

La vanguardia se expresa en la producción artística y, de acuerdo con Nelson Osorio, hay una serie de procesos históricos que sirven de marco de referencia, como la consolidación y expansión del capitalismo occidental y su peculiar concepción del mundo delimitada por los criterios de la burguesía ascendente. Esto

⁴ J. Schwartz, *Op. cit.*, p. 28-29.

es que la vanguardia no concierne solamente al ámbito del arte, representa también símbolos y valores de la vida social en las dos primeras décadas del siglo XX⁵.

La evolución de los procesos artísticos y literarios forman parte del conjunto de cambios que se dan en la vida social. Como referente histórico y cronológico de este período está la Primera Guerra Mundial, por lo que en la historiografía literaria se ha hablado de grupos literarios del periodo de entreguerras⁶. Y para otros es un proceso que se origina desde fines del s. XIX, gracias al avance tecnológico, industrial y de capital de Europa. Pero es importante subrayar que la vanguardia no es un efecto de la guerra; la evolución de la literatura es más lenta y compleja de lo que podría suponerse. La guerra fue un hecho paralelo a otros procesos en el desarrollo de la humanidad; entre los cambios que trae consigo están el haber modificado el eje del sistema económico mundial: la hegemonía económica pasa de Europa occidental a los EEUU⁷.

Para Osorio, se trata de un proceso en el que el cambio o la modernidad se desenvolvía en dos direcciones: el despliegue y desplazamiento de la burguesía, la expansión del capitalismo más allá de Europa, y también la manifestación de las primeras revueltas o crisis de dicho modelo económico.

En América Latina hubo repercusiones y respuestas a este nuevo panorama económico, político, social y cultural. Dados los cambios en la económica mundial, América Latina pasó a integrarse al área hegemónica de los EEUU. Esto va a traer como consecuencia que el conjunto de los países hispanoamericanos comience a

⁵ Nelson Osorio, *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. p. XI.

⁶ Anderson E. Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*. p. 12.

⁷ N. Osorio. *Op.cit.*, p. XXIII.

enfrentarse a la acción del comercio, los monopolios y las políticas extraterritoriales estadounidenses. Lo anterior será una experiencia compartida para latinoamérica, la cual incide en su desarrollo.⁸

El fortalecimiento de nuevos sectores económicos, el crecimiento y concentración urbanos, la incorporación a la escena política de estos sectores medios y populares, son hechos de gran importancia en la transformación de la vida política, social y cultural de esos años⁹.

Ante este contexto, el autor subraya la importancia de las particularidades de la vanguardia latinoamericana:

Un desarrollo consecuente de este enfoque nos muestra, además, que las manifestaciones vanguardistas responden a impulsos que surgen de las propias fuerzas sociales que entonces se abren paso en la sociedad latinoamericana. Esto hace que, siendo como son las vanguardias parte de un fenómeno internacional más amplio, tengan en nuestro medio características propias, que las convierten objetivamente en parte de nuestro propio proceso cultural.¹⁰

Y de aquí que surjan las interrogantes sobre cómo se desenvuelven los ismos en América latina, incluso para aquellos que permanecían más aislados de los centros urbanos o difusores de la cultura. Este proceso se da como influencia, por supuesto de lo que estaba ocurriendo en Europa pero también evoluciona a causa de una serie de factores históricos, sociales y políticos que favorecieron su entrada en este ámbito social y cultural hispanoamericano.

...Los movimientos literarios de renovación no dejan de rescatar y de considerar, ampliar y actualizar las grandes líneas ideales del romanticismo, principalmente la que apuntaba al nacionalismo, a las propias formas de la cultura regional, a partir de las cuales el escritor, siguiendo o no el modelo de los vanguardistas europeos, da libre curso a su imaginación y comienza a

⁸ *Idem*.

⁹ *Ibidem*, p. XXIV.

¹⁰ *Ibidem*, p. XXVII.

crear obras originales, adecuadas a la realidad americana. Esto explica la ambigüedad fundamental de nuestro proceso de renovación literaria: ruptura con el pasado, en lo que éste tiene de cerrazón cultural; pero es también una transformación más auténtica de las culturas americanas.¹¹

Ése era el panorama en el que se gestaban las nuevas tendencias: la vanguardia en América latina entra en este proceso al romper con el modernismo y, según lo explica Hugo Verani, dar inicio con una abundante lista de manifiestos y proclamas; se crean polémicas violentas en busca de originalidad, independencia expresiva y formal que modifican la creación literaria.

La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.¹²

Es importante subrayar que la poesía no fue el único género que se desarrolló, hubo manifestaciones en la narrativa¹³; en el ensayo¹⁴ y también, de manera muy significativa y, como fundamento teórico, en lo que toca a proclamas, manifiestos y revistas literarias.

¹¹ Gilberto Mendonça y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, p. 20.

¹² H. Verani, *Op.cit.*, p. 12.

¹³ Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen (México), Miguel Angel Asturias (Guatemala), Alejo Carpentier (Cuba), Arturo Uslar Pietri (Venezuela), Jorge Luis Borges, A. Bioy Casares (Argentina), José María Arguedas (Perú).

¹⁴ Alfonso Reyes (México), Pedro Henríquez Ureña (República Dominicana), José Carlos Mariátegui (Perú), Ezequiel Martínez Estrada (Argentina), Mariano Picón-Salas (Venezuela).

Anderson Imbert señala las siguientes peculiaridades: cosmopolitismo, actitud ante la literatura, ingenio, sentimiento, feísmo morfológica, sintaxis, métrica, temas, imaginismo, de los cuales cito algunos de los más significativos.

Morfología. No sólo no les importa que la lengua pierda su eficacia comunicativa sino que llegan a destituirla de significación. Desconformes con las palabras, intentan sustituirlas por símbolos no literarios, las reducen a pura materia (el "letrismo", donde cada letra no es más que un garabato plástico), las hacen sonar como cascabeles de bufón (jitanjáforas) y las usan como materiales de dibujo (caligramas). En los poemas los espacios en blanco valen tanto como los vocablos. Abandonan las letras mayúsculas y la puntuación. La tipografía se compone de varios planos simultáneos. *Sintaxis.* Destruyen la sintaxis disponiendo los sustantivos al azar de su nacimiento. Palabras en libertad. Verbos en infinitivo. Los verbos intransitivos se hacen activos.../ *Métrica.* Abandono de los moldes estróficos, de la rima, de la medida, del ritmo.¹⁵

Otro de los aspectos complejos de la vanguardia es la opinión que sobre estos movimientos tuvieron posteriormente algunos de sus participantes. De hecho, Vallejo repele y reniega, años después (1927), un tanto de este aire lleno de proclamas; lo que nos lleva a pensar que su mismo rechazo implica una postura paradójica:

La actual generación de América no anda menos extraviada que las anteriores. La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual, como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana...¹⁶

¹⁵ A. Imbert, *Op.cit.*, p. 21.

¹⁶ César Vallejo, "Contra el secreto profesional" (1927) en *Escritos sobre arte*, p. 33.

Pero Vallejo no es el único autor que deja ver esta actitud, J. Schwartz plantea que ésta fue una mirada retrospectiva de autores como Borges, M. de Andrade, O. de Andrade, quienes parecen acercarse cuando critican la ideología de lo nuevo.

En las letras latinoamericanas, las variadas reflexiones y los balances críticos hechos retrospectivamente presentan las mismas oscilaciones. Entre los fundadores de los movimientos vanguardistas, Borges es, por cierto, el primer vanguardista antivanguardista. En su ensayo autobiográfico, el autor de *Ficciones* insiste en recordar las palabras del crítico Néstor Ibarra, quien dijo que: «Borges dejó de ser un poeta ultraísta con el primer poema ultraísta que escribió»¹⁷

César Vallejo participa de la complejidad de su entorno; tenía la opción de integrarse a dos grupos en el Perú: uno, futurista, que dirigía Víctor Alejandro Hernández, de tono aristocrático; el otro, del norte, integrado por José Eulogio Garrido, Antenor Orrego, Alcides Spelucín, Juan Espejo, Oscar Maña, Macedonio de la Torre, Eloy Espinoza, Federico Esquerria, Leoncio Muñoz, Víctor Raúl Haya de la Torre¹⁸, al que Vallejo se incorpora y trabaja con ellos.

Trilce nace en un momento en que las letras y el arte habían dado ya otra vuelta de tuerca: tiempo de renovación, cambio, impulso creador. Pero hay que ser cuidadosos al hablar de vanguardia y *Trilce*, porque se podría pensar que este libro pertenece o tiene características privativas de alguna de estas corrientes.

Hablar de *Trilce* y la vanguardia es sugerir una actitud de avanzada. No creo que Vallejo haya pertenecido a una corriente en particular, lo que sí resulta claro es que, como sus contemporáneos, tenía la vitalidad y la voluntad para expresar y crear

¹⁷ J. Schwartz, *Op. cit.*, p. 47

¹⁸ Juan Espejo, *César Vallejo Itinerario del hombre. 1892-1923*, p. 35.

una poesía nueva, sin que esto signifique su inserción en algún movimiento en particular

Hay una relación directa con lo que constituyó el momento de las vanguardias para César Vallejo y César Vallejo para las vanguardias. No es posible pensar uno sin el otro: Vallejo es producto y al mismo tiempo productor de un cambio. Probablemente la rebeldía con que Vallejo reacciona ante los ismos y los manifiestos provenga de una actitud de propuesta poética tan clara y aguerrida como lo es la propia poesía de *Trilce*.

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos", y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva, ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad.¹⁹

Pero las preguntas son ¿cómo se gesta su producción literaria? o ¿qué elementos de su entorno literario integra a ésta? Si se quisiera hablar de influencias, hasta donde que se tiene noticias es de la revista *Ultra* que llegaba a la librería "Aurora Literaria" de Lima; y también de la revista *Cervantes*, donde apareció una antología de poetas franceses, Baudelaire, Mallarmé y Apollinaire, entre ellos; se tiene referencias también de otra revista de ultraístas, una más de manifiestos dadaístas, y la traducción de Cansinos Assens de "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" de Mallarmé.

¹⁹ C. Vallejo, "Poesía nueva" (1926) en *Op. cit.* p. 11.

El panorama de las vanguardias en latinoamérica y su espíritu de renovación era el siguiente: una de las proclamas iniciales de este período se halla en Vicente Huidobro quien desde su primer manifiesto, *Non serviam*, leído en 1914 en el Ateneo de Santiago, plantea la necesidad de abandonar la reproducción de la realidad para crear su propio mundo: la poesía creacionista, encabezando así la vanguardia: "El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza."²⁰ Más tarde, en 1916, publica *El espejo de agua* donde aparece su famosa "Arte Poética", ejemplo claro de su nueva propuesta creadora. Más tarde, en 1925, se publica "Le créationnisme" en *Manifestes*.

Jorge Luis Borges, colaborador de *Grecia*, lleva desde España a Argentina los gérmenes del ultraísmo. Borges lanza la primera proclama con la Revista *Mural Prisma*, publicada en Buenos Aires en 1921 con la que abandera definitivamente el ultraísmo argentino: "Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesia en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre si cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna"²¹ y en 1921 también publica en *Nosotros* "Ultraísmo", donde expone los principios en los que se resume: "1. Reducción de la lírica a su elemento primordial; la metáfora. 2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad

²⁰ J. Schwartz, *Op. cit.*, p. 72.

²¹ *Ibidem*, p. 111.

rebuscada. 4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.²² propone el verso autónomo, la supresión de nexos lógicos y de signos de puntuación, y un efecto visual de descomposición, de tal manera que predomine el fragmentarismo. Los años de auge del vanguardismo en Buenos Aires corresponden de 1921 a 1927, época en que aparecerán dos publicaciones vanguardistas: *Proa* en dos épocas (1922-23 y 1924-26) y *Martín Fierro*, en su segunda época (1924-27), donde Oliverio Girondo publica el manifiesto "Martín Fierro" (1924).

Hay dos escritores que constituyen un antecedente inmediato del ultraísmo, Ricardo Güiraldes con su poemario *Cencerro de cristal* (1915) y Macedonio Fernández; y dos revistas significativas para lo que vendrá después, *Martín Fierro* (1919) en su primera época y *Los Raros: Revista de Orientación Futurista* (con un solo número, 1920).

En forma paralela en México surge el estridentismo con el manifiesto *Actual N° 1* (1921) de Manuel Maples Arce que exalta el carácter dinámico del mundo moderno con el maquinismo o la metrópoli desindividualizadora, la sucesión rápida y la yuxtaposición de imágenes:

"IV. -Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos recientemente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente -Ruiz Huidobro- junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida."²³

²² *Ibidem*, p. 105.

²³ *Ibidem* p. 164.

Esta propuesta tiene dos antecedentes importantes en la experimentación de la imagen: Ramón López Velarde con *Zozobra* (1919) y José Juan Tablada que trasplanta la poesía japonesa del haikú, en *Un día* (1919) y *Li-Po y otros poemas* (1920).

En Brasil, la renovación artística tiene un primer momento culminante en la Semana de Arte Moderno celebrada en São Paulo, en 1922 del 13 al 18 de febrero, en el teatro Municipal. La novedad se manifiesta con revistas como *Papel y Tinta*, *Klaxon*, *Revista de Antropofagia*, impulsadas por Oswald de Andrade, acompañado de Menotti de Picchia, Mario de Andrade, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira. No faltan los manifiestos: el *Manifiesto Pau Brasil* de Oswald de Andrade, el *Manifiesto Verde-Amarelo*, de Menotti de Picchia. Los títulos de uno y otro, particularmente el segundo, alusivo a la bandera brasileña, dejan entrever ya el carácter nacionalista que asumió la vanguardia brasileña hacia 1930.

En Puerto Rico la vanguardia desarrolla el diepalismo, corriente que conduce el sonido a la onomatopeya negra y la jitanjáfora, cuyo nombre es la combinación del nombre de sus fundadores, Luis Palés Matos y José I. de Diego Padró; junto con el poema "Orquestación dispálica" aparece un texto a modo de manifiesto donde explica: "con el fin de agilizar las actuales normas de la poesía, hemos intentado en el trabajo precedente dar la impresión de lo objetivo, por medio de expresiones onomatopéyicas, del lenguaje de aves, animales, insectos, sin recurrir a la descripción anchurosa y prolija que sólo viene a debilitar la verdad y la pureza del

asunto "²⁴ Esta propuesta es seguida por el euforismo y noísmo, animado, también, por Vicente Palés Matos y el "ultraismo borinque" con Evaristo Rivera, y el atalayismo que propugna Clemente Soto Vélez todo esto entre 1921 y 1924.

En la República Dominicana, con Domingo Moreno Jiménez, se habla del postumismo, con *Psalmos* (1921).

Hacia 1923 se publican dos libros fundamentales *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges y *Crepusculario* de Pablo Neruda. Y surge una gran cantidad de proclamas y manifiestos, sin estar directamente relacionados entre sí, pero coincidentes en el espíritu de la época.

En Cuba, en 1923, se organiza la asociación cívica "Grupo minorista de la Habana", "grupo de depuración y renovación tanto política como social, como literario artística". Se publica la revista *Avance* (1927-1930), el más importante órgano de difusión, *Cuba Contemporánea* (1913-1927) publicación fundada por Alfonso Hernández y Max Henríquez Ureña quienes acogen a Alejo Carpentier, Felix Lizaso, Jorge Mañach, Juan Marinello y Francisco Ichaso, entre otros.

En Perú el foco más importante de difusión fue *Amauta* (1926-1930), fundada por José Carlos Mariátegui. En Nicaragua, las manifestaciones vanguardistas aparecen en 1927, con la "Oda a Rubén darío" de José Coronel Urtecho en 1927; en 1929, se forma el grupo "Vanguardia" y fundan la "antiacademia nicaragüense" y aparece la revista *Criterio* (1929) dirigida por José Coronel Urtecho. Más adelante, en 1931, Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha y Joaquín Pasos publican "Rincón de vanguardia y "vanguardia" en el periódico *El correo*. (1930).

²⁴ *Ibidem*, p. 184.

En Venezuela el vanguardismo también fue tardío: en 1928 florecen las distintas manifestaciones, con dos revistas *Válvula* y *Elite* (1928 y 1925-1932, respectivamente). En la primera publica Arturo Uslar Pietri, quien se atribuye el manifiesto *Somos* de la generación del 28.

En Uruguay aparecen cuatro revistas importantes *Los Nuevos*, *Cruz del Sur*, *La Luna* y *Cartel*. En México, además de los estridentistas y en polémica con ellos, se desenvuelve un grupo en torno a la revista *Ulises* (1927-1928) y *Contemporáneos* (1928-1931) que dará el nombre a una generación en la que se reúnen José Gorostiza, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Cuesta y Carlos Pellicer, este grupo de escritores colaboran en otras publicaciones como *Gladios* (1926), *San-Ev-Ank* (1918), *México Moderno* (1920-1923), *Falange* (1922-1923), *Antena* (1924).

Este auge dio fruto en una gran cantidad de experimentaciones creativas, enmarcar *Trilce* en el período de las vanguardias no quiere decir tratar de ver la obra como paradigma de alguna de las propuestas de este período, sino plantear el panorama propositivo de la época en que se gesta nuestro objeto de estudio.

1. 2 Intención poética de Vallejo: asir la palabra y reconstruir el lenguaje

Julio Ortega señala que hay dos dificultades para analizar *Trilce*: la primera se refiere al hecho de que se trata de una escritura hermética; la segunda es que el poemario exige al lenguaje decirlo todo nuevo.

Trilce (Lima, 1922) es el libro más radical de la poesía escrita en lengua castellana. Es, en primer término, el más difícil, y no sólo porque se trata de una escritura en buena parte hermética, sino porque el poema tiende a borrar los referentes tanto como fractura la función representacional del lenguaje mismo. Y es, en segundo término, el más demandante, porque exige al lenguaje no sólo decir más de lo que dice, sino también decirlo todo de nuevo, como si nada estuviese dicho. Y, sin embargo, desde sus mismas dificultades, *Trilce* logra comunicar la alta temperatura emocional de sus indagaciones y la inteligencia analítica de sus verificaciones, su drama tanto como su ironía²⁵.

En efecto, *Trilce* hace un cambio sustancial en la poesía, reelabora la lengua misma y, al hacerlo, crea un modo de expresión que multiplica las posibilidades comunicativas. Y de aquí surgen interrogantes: ¿de dónde viene esta poesía?, ¿a partir de qué principios se genera?

César Vallejo renueva la poesía llevando al lenguaje más allá de sus propios paradigmas; en esta nueva construcción hay una desarticulación de lo que es la normatividad, tanto del lenguaje ordinario como de la poesía. La observación de la evolución creadora de César Vallejo nos posibilita entender algunos rasgos estilísticos en *Trilce*. Así, vale la pena considerar la expresión poética vallejeana, tomando en cuenta sus obras anteriores. Hacer la revisión de su poesía desde los *Poemas juveniles* hasta *Trilce*, nos permitiría ver cierta línea de continuidad hacia donde desemboca la poética trilceana.

En el desarrollo poético de Vallejo durante su vida en Perú, se puede ver una línea evolutiva que va de los 24 primeros poemas (o poemas juveniles), publicados en distintos medios desde 1913; su primer libro de poesía, *Los Heraldos Negros* (1918), un par de poemas sueltos y *Trilce* (1922). De manera que es posible plantear

²⁵ Julio Ortega, Introducción a la edición de *Trilce* de César Vallejo, p. 9.

básicamente tres puntos de referencia en el desarrollo vallejiano que se estudia: una primera etapa que corresponde a los "Poemas juveniles", la segunda que se establece a partir de *Los Heraldos Negros* y una etapa final que sería propiamente la de *Trilce*. No obstante, no se puede dejar de lado que entre cada uno de estos momentos hay zonas intermedias relativamente difusas que funcionan a modo de puente y no poseen rasgos definitorios claros.

La revisión de estos textos nos lleva a una mirada sobre aspectos referentes tanto a la temática, como a la expresión lírica, lo cual resulta especialmente significativo cuando hablamos de aquella producción de entre 1919 y 1921, que determinaría una estructura poética definitiva.

En el proceso de creación vallejiana se observan dos directrices: la primera, que sigue el plano cronológico natural que va de un poema a otro y de un libro a otro; y, la segunda, que corresponde a la posibilidad de leer las distintas versiones de un mismo poema. Desafortunadamente, *Trilce* carece de la documentación de su proceso genético de escritura que tiene, no así *Los Heraldos Negros*, del cual algunos de los poemas aparecieron previamente en periódicos de Trujillo. Por ende, el proceso de confrontación con primeras versiones no es tan productivo cuando hablamos de *Trilce* dado que sólo ocho poemas lo permiten.

Si hablamos de un eje evolutivo, éste abarcaría entre 1911 y 1922. Nuestra meta es *Trilce* y precisamente después de hacer un recorrido por su poesía anterior, podemos ver también, aun sin material prerredaccional ni primeras versiones, vestigios estilísticos en algunos textos trilceanos.

A. Spelucín, A. Coyné y Ángeles Caballero compilaron 24 composiciones anteriores a *Los heraldos negros*. Se calcula que fueron escritas entre 1911 y

1918²⁶. Estos primeros poemas aparecieron en las revistas *Cultural Infantil* -los cuales poseen un uso, tanto en los que se refiere a temática como a versificación, didáctico y además cierta ingenuidad-, *La Reforma*, en *Varietades* y *La Semana*; hay otros dos poemas sueltos que fueron escritos entre *Los Heraldos Negros* y *Trilce*: "El dolor de las cinco vocales" (1919) y "Fable de gesta" (1920).

Los Heraldos Negros es el primer libro de Vallejo, aparece en julio de 1919, aunque es impreso en 1918. Se piensa que los poemas son escritos en el período que va de 1915 a 1918. Varios de estos poemas ya habían sido publicados antes en revistas.

El libro está compuesto por 69 poemas agrupados en seis secciones: 'Plafones ágiles', 'Buzos', 'De la tierra', 'Nostalgias imperiales', 'Truenos', 'Canciones de hogar'. Sin embargo, el contenido de los poemas no coincide forzosamente con el título temático del apartado al que corresponden, es decir, no se trata en realidad de una clasificación temática o no muy claramente temática.

De estos se tiene las primeras versiones de: "Los heraldos negros", "Nochebuena", "Ausente", "Avestruz", "El poeta a su amada", "La copa negra", "Yeso", "Hojas de ébano", "Terceto autóctono", "Terceto autóctono I, II", "El pan nuestro", "La cena miserable", "Retablo", "Pagana", "Los dados eternos", "Amor" y "Encaje de fiebre".

²⁶. La mayoría corresponden a 1916: a 1911 "Pienso en mi ausencia en mi camino"; 1913, "Fosforescencia" y "Transpiración vegetal"; 1914, "Fusión"; "Te vas"; 1915, "Primavera", "Campanas muertas"; 1916 "Estival", "En rojo oscuro", "La misma tarde", "¡América Latina!", "De Fiestas Aldeanas", "Linda Regia", "Amalia de Isaura en "Malvaloca", "Triunfa vanidad", "El barco perdido"; 1917, "Oscura", "Sombras", "Falacidad", "En "los dos amores", "La mula", "Mi hermano muerto", "Armada juvenil"; 1918, "En desdén amor".

Trilce, publicado en 1922 en los talleres de la Penitenciaría, se compone de LXXVII poemas numerados con romanos y sin título. Según Espejo estos poemas fueron escritos, en su mayoría, durante el correr del año 1919.

... unos fueron compuestos en la casita de campo de Mansiche, donde vivía Antenor Orrego (mediados de agosto, septiembre, octubre y hasta los primeros días de noviembre de 1920), días en que fue perseguido por los sucesos del 1º de agosto de 1920, en Santiago de Chuco; y otros en la cárcel de Trujillo, donde estuvo preso entre el 6 de noviembre y el 26 de febrero de 1921. También hay algunos escritos en Lima a lo largo de 1920, 1921 y 1922 los que Vallejo se dedicó a pulir y corregir, durante todo el tiempo que estuvo en la cárcel, entre marzo de 1919 y abril de 1920.²⁷

El mismo Espejo afirma que estos poemas sufrieron radicales transformaciones, al releerlos ya definitivos en *Trilce*: había estrofas nuevas, otras suprimidas y muchos poemas reducidos, pero de esto no hay evidencias documentales.

Ya el mismo título deja ver aspectos esenciales de la poética vallejana: la recomposición de la lengua, la simplificación, la ambigüedad, la posibilidad de múltiples lecturas; todo esto es *Trilce*, palabra inventada, sonora. La ausencia de títulos en los poemas anula la pauta de contenido que éstos pudieran otorgarle; los poemas se suceden bajo una secuencia numérica lo que integra, precisamente, otro lenguaje: la lógica de los números.

El cambio entre un período de composición poética y otro fue profundo. Una forma de mirar esta línea de evolución es la conceptualización de aspectos temáticos, lingüísticos y formales como si se materializaran en una espacialidad que

²⁷ J. Espejo, *Op.cit.*, pp. 111-112.

se expresa y define a partir de un encuadre de atención. Con base en la forma como se enfocan y organizan los contenidos de los textos, se modifica su perspectiva.

Los elementos poéticos y estilísticos pueden ser vistos como poseedores de una topicalidad en el texto poético y su forma de recepción plantea coordenadas discursivas y de versificación complejas, dado que conforman un entramado que plantea un tipo de movimiento que va del interior del contenido temático al exterior del contenido formal, amalgamados en la composición poética. En lo que respecta a la temática, hay tópicos que son recurrentes en estas tres etapas de la obra de Vallejo: los paisajes exteriores, la amada ausente, la vida familiar, el hermano muerto, el hogar, la infancia, pero no son manejados de la misma manera.

Los aspectos temáticos, léxicos, sintácticos y de versificación, se constituyen en espacios discursivos que en la evolución poética de Vallejo, van de los temas dedicados a la familia y al entorno cercano, hasta llegar a aquellos que refieren aspectos existenciales e interiores.

En los poemas juveniles Vallejo trabaja más con elementos temáticos que son espacios concretos y que corresponden a una exterioridad: el campo, la plaza, la naturaleza; pero esos elementos se irán transformando en espacios personales, donde el concepto de espacio se modifica.

En contraste con esto, *Los heraldos negros* y *Trilce* están más cerca del yo lírico, en el primero lo local ya empieza a dejar de ser pictórico para convertirse en algo emotivo. El locus del poeta se vierte hacia su interior: de los espacios públicos, la plaza, el pueblo, se pasa al hogar y de ahí a lo íntimo; en *Trilce* la memoria, el recuerdo, lo onírico, la reflexión, son ocupados a modo de espacios que se plantean como ámbitos interiores y atemporales, los que explican ese yo.

Contemplo desde el muro que el tiempo cruel tortura,
 Los últimos rubies del sol que muere ya;
 y el bronce de la iglesia comprende mi amargura
 en la quejumbre humana que al firmamento da!
 (PJ/ A mi hermano muerto, vv. 1-4)

Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
 donde nos haces una falta sin fondo.
 Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá
 nos acanciaba: ¿Pero, hijos...?
 (LHN/ A mi hermano Miguel, vv. 1-4)

Aguedita, Nativa, Miguel?
 Llamo, busco al tanteo en la oscuridad
 No me vaya a haber dejado solo,
 y el único recluso sea yo.
 (T/ III, vv. 27-30)

Como se observa en los tres fragmentos, la temática referida al ámbito familiar, con la referencia específica al hermano Miguel, prevalece a modo de vector escritural fundamental para Vallejo; no obstante, el tratamiento lírico modifica el material lingüístico, de modo que el lenguaje opera de modo distinto. En los tres fragmentos el yo lírico está presente, pero de manera variada: "contemplo" (PJ), "estoy" (LHN), "llamo, busco" (T). El sujeto poético transforma, bajo la misma experiencia, la manera como vive el duelo: primero como experimentante, luego como ente existencial y, finalmente, como un individuo activo, altamente agente; los espacios son los que definen esta experiencia, en la que cada verso se dirige hacia un entorno diverso: como experimentante que se halla fuera de ese espacio, de modo que lo exterior ocupa todo el entorno de referencia: sol, iglesia, firmamento; como ente existencial que regresa por efecto de la memoria a estar en ese acaso, pero también al hogar familiar; y, por último, como un ser factual que se mueve en

diversos espacios imprecisos, sin abandonar el ámbito amoroso de la familia o la tortura de la prisión, del cuerpo a la memoria que ocupa y lo ocupa, transformándose en exploración del yo interior, en desdoblamiento amoroso y existencial.

Estos temas se volvieron recurrentes a lo largo del período que estamos comparando y ésta es la causa por la que algunos estudiosos han intentado hacer una lectura a la luz de su vida. Se ha tratado de ver y analizar desde la perspectiva de una poética biográfica, lo cual, aunque puede ampliar las referencias de sentido, de igual modo podría resultar restringir lo que la poesía por sí misma ofrece. Sin embargo, no se puede soslayar cuando vemos el tratamiento estilístico que les da en distintos momentos de su creación literaria. Es verdad que hay coincidencia de temas, aunque también es cierto que entre *Los heraldos negros* y *Trilce* hay temas que no guardan ninguna relación y esto también, que conforma la diversidad, es parte del proceso creador de Vallejo.

En "Idilio muerto" aparece un motivo muy semejante a un poema de *Trilce*, pero con tratamiento estilístico muy diferente; se trata de esta figura femenina, hogareña, cándida, dolorosa, solícita hacia todo lo del poeta; hay un eco del sujeto femenino que va del romanticismo hispanoamericano al modernismo velardeano y nerviano. La presencia femenina que aparece en *Los Heraldos Negros* es Mirtho, Rosa Zoila Cuadra, cuya presencia en su vida corresponde a los años de Trujillo; la otra, la de los años de Lima, al primer período de la gestación de *Trilce*, es Tilia, la señorita de Lima.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
 planchaban en las tardes blancuras por venir,
 ahora, en esta lluvia que me quita
 las ganas de vivir.
 (LHN/ Idilio muerto, vv 5-8)

El traje que vesti mañana
 no lo ha lavado mi lavandera:
 lo lavaba en sus venas otílicas,
 en el chorro de su corazón, y hoy no he
 de preguntarme si yo dejaba
 el traje turbio de injusticia. (T/VI, vv 1-6)

En el primer fragmento observamos que, a pesar de la métrica diversa, la musicalidad de la cuarteta se sostiene en la rima regular Abab; en cambio, en el poema VI, aunque el eje temático se conserva, la manera como se emplea la materia sonora y rítmica se vuelve diversa y experimental. Y, finalmente lo que resulta más interesante es la forma como Vallejo evoluciona simplificando.

En los *Poemas juveniles*, previos a *Los Heraldos Negros*, tanto el uso de la palabra como su estructura son directos, poseen todavía muchos rasgos modernistas; no hay neologismos, ni regionalismos, ni mucho vocabulario cotidiano, pero sí hay presencia de un lenguaje cuidado. Se trata de un lenguaje externo que pertenece a la norma literaria. "El sol está sembrando pedrerías/ y hace entierro de oro en la alameda" (La misma tarde, 1916).

Cuando digo externo me refiero a que todavía no forma parte de una interiorización, como llegará a hacerlo en *Trilce*, es decir que, y retomando la idea de este *locus*, el lenguaje se va volviendo espacio dirigido hacia un centro, que es el yo lírico.

Ya en *Los Heraldos Negros* el léxico comienza a presentar un cambio, lo cual se observa en el proceso creativo que va de una versión a otra del poema; por

ejemplo, en la primera versión de "Hojas de ébano" la selección de vocablos corresponde a una adjetivación obvia: "chispas melancólicas", "ocre triste". "exiguo relámpago".

Fulge mi cigarrillo
 sus chispas melancólicas de alerta
 y a su exiguo relámpago amarillo,
 arrastra un pastorcillo
 el ocre triste de su sombra muerta.
 (primera versión)

Fulge mi cigarrillo;
 su luz se limpia en pólvoras de alerta.
 Y a su guiño amarillo
 entona un pastorcillo
 el tamarindo de su sombra muerta.
 (segunda versión) (LHN, Hojas de ébano, vv 1-5)

En la segunda versión se abandona la adjetivación descriptiva y los vocablos expresan imágenes y procesos, ya no se trata de la descripción sino de los efectos luminosos y sonoros. La palabra pasa de lo general a lo familiar, a renombrar el mundo, nombrándolo a partir de lo cotidiano; la melancolía toma el entorno luminoso y sonoro de las sombras y la palabra íntima se vuelca en personificación traviesa con un guiño.

La poesía evoluciona con el poeta, pasa por lugares distintos que culminan en *Trilce* con regionalismos, arcaísmos, neologismos, ilogicismos. La palabra cierra cada vez más su cerco: "Si pues siempre salimos al encuentro / de cuanto entra por otro lado,/ ahora, *chirapado* eterno y todo," (XXII, vv. 22-24); "Quién hubiera pensado en que tal domingo/ cuando, a rastras, seis codos lamen/ de esta manera, hueras yemas *lunesentes*" (XL, vv. 17-19).

La sintaxis también sufre un proceso parecido. En los primeros poemas, Vallejo conserva una construcción limpia, perteneciente a los cánones literarios, no hay palabras de menos, todos los conectores están en su lugar, el espacio verbal sigue siendo abierto, no se repliega hacia ningún punto: "Contemplo desde el muro que el tiempo cruel tortura,/ los últimos rubies del sol que muere ya"; (A mi hermano muerto).

La evolución se dirige hacia la simplificación y la reducción de palabras nexuales donde el espacio en blanco gana terreno; sólo se queda lo básico y lo directo.

No lo olvides. Me he puesto a recordar los días
de aquel verano, sidos en tu entrar y salir
poca y harta y qué pálida por las salas umbrías. (Primera versión)

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos. (T. XV, vv. 11-13)

Los poemas se articulan libremente, la disposición puede ser ideográfica, desmembrada; hace uso de las mayúsculas imprevistas, la palabra se convierten en ruido, onomatopeyas; se disloca la puntuación y la ortografía. Los vocablos se transforman, cambian su morfología, su sintaxis, su significado, desembocando más allá de la gramática; la forma y el ritmo crean tensiones, despliegues sonoros estridentes o chillantes, apoyados en el silencio.

En cuanto a las formas métricas y rítmicas, en los poemas de juventud Vallejo emplea formas métricas y rítmicas de una manera cuidada. Estaba más cercano a

los cánones modernistas, los poemas tienen formas específicas, en ninguno emplea el verso libre.²⁶

En contraste, en *Los Heraldos Negros* empieza mayor libertad en la construcción del verso, muy diferentes a los llamados poemas juveniles.

El *locus* métrico también va de una periferia a un centro: las formas métricas dan lugar a la experimentación, a lo aparentemente "amorfo", o mejor dicho a las nuevas formas, a lo que sale de los cánones para proponer y reinventar el verso.

De los 69 poemas de *Los Heraldos Negros*, trece de ellos poseen una forma de sonetos y otra buena parte también presenta un esquema métrico determinado. En términos generales no hay cambios sustanciales, será hasta *Trilce* donde se verán las transformaciones más importantes.

Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsue-
lo empatrullado
y se está casi ausente
en el número de madera amarilla
de la cama que está desocupada tanto tiempo
allá.....
enfrente. (TLV, vv 19-25)

El verso es libre, el sentido de la palabra y de su ausencia toma ventaja en la métrica. Pero esto no significa que *Trilce* quede exclusivamente fuera de cualquier

²⁶ "Fosforescencia": cinco sextetos endecasílabos y heptasílabos; "Transpiración vegetal": doce cuartetos endecasílabos y heptasílabos; "Fusión": quince cuartetos octosílabos; "Primaveral" (LR): dieciocho cuartetos endecasílabos; "Campanas muertas", "Estival", "En rojo oscuro", "La misma tarde", "De fiestas aldeanas", "Linda regia", "Amalia de Isaura en "Malvaloca", "Triunfa vanidad", "En los dos amores", "La mula", "Mi hermano muerto", "Armada juvenil": soneto; "América Latina": cuartetos de alejandrinos; "El barco perdido": seis cuartetos de endecasílabos y heptasílabos; "Oscura": seis sextetos, métrica variada-regular; "Sombras": cuatro cuartetos de alejandrinos; "Falacidad", "En desdén mayor": tres cuartetos endecasílabos.

modelo, Vallejo no estaba del todo desvinculado con ciertas formas métricas, éstas permanecen en el libro a modo de huellas aparentemente invisibles, como fantasmas que en su materialización audible producen un novedoso resultado sonoro. Esto se puede observar más claramente en aquellos poemas de los que se tiene la primera versión; se trata de aquellos que básicamente tienen una estructura cercana al soneto, pero reformulados de acuerdo con una diversidad métrica que apunta a una variable sonora. Por ejemplo los poemas: XXI (cuatro alejandrinos, cuatro estrofas, las dos últimas de tres versos); XXXIV (con la estructura de un soneto); XXXVII y XLVI también con una estructura muy semejante a la del soneto; y llaman particularmente la atención porque de ambos se tiene la primera versión con lo cual se puede comprobar que Vallejo los había pensado como sonetos y después decidió modificarlos.

XLVI (primera versión)

1	11	-iene	
	11	-iste	
	11	-iene	
	11	-iste	
5	11	-iene	
	11	-iste	
	11	-iene	
	11	-iste	
10	11	-ia	
	11	-ves	
	11	-ada	
	11	-ia	
	11	-ves	
	11	-ada	

XLVI (segunda versión)

11	11	-iene	
	11	-iste	
	11	-iene	
	11	-iste	
11	11	-iene	
	11	-iste	
	11	-iene	
	11	-iste	
11	11	-ica	
	12-1=11	-ido	
	10	-to	
	10+1=11	-ay	
	11	-ves	
	11	-ada	

XXXVII (Primera versión) XXXVII (Versión definitiva)

1	14	(-en)		11	(-cha)
	14	(-ido)		9	(-ena)
	14	(-en)		14	(-en)
	14	(-ido)		8	(-er)
5	14	(-en)		14	(-mente)
	15	(-ido)		15	(-ido)
	14	(-en)		8	(-gua)
	13	(-ido)		9	(-ar)
				7	(-ido)
10	14	(-des)		12	(-era)
	14	(-ida)		12	(-tas)
	14	(-des)		7	(-tos)
	15	(-oce)		11	(-cia)
	14	(-ose)			
	13	(-ida)		11	(-co)
15				9	(-yo)
				7	(-ida)

Si, como Espejo dice, los poemas pasan por varias correcciones, entonces podemos pensar que hubo un proceso de transformación significativo.

Se puede hablar de dos momentos importantes: uno, aquel que está todavía cercano a los modelos modernistas y que podría incluir primeras versiones de *Trilce*; y otro, que rompe completamente con la tradición, entre los que se hallan correspondencias con las versiones definitivas.

El poema anterior es un ejemplo de esto, Vallejo decide transformar sustancialmente la forma del verso, lo renueva, añade y simplifica, lo que provoca tensiones, distensiones, ritmos conceptuales y cadencias inesperadas.

Trilce es resultado de un motor creador, no es arbitrario, responde a un crecimiento y a un desarrollo que el poeta lleva hasta los límites, esto es, a la poesía nueva.

1. 3 La génesis de un libro nuevo

De los libros escritos en las tres primeras décadas del siglo XX, *Trilce* ha sido uno de los más provocadores. Este impacto ha generado una amplia variedad de enfoques desde los que se ha estudiado esta obra.

La primera edición de *Trilce* es impresa en los Talleres de la penitenciaria en 1922. César Vallejo recoge los primeros ejemplares, un total de 200, los que empiezan a circular en octubre de ese año. Los ejemplares, de 121 páginas, tenían un precio de venta de tres soles, posteriormente, conforme Vallejo pudo ir pagando otra parte del costo, se fueron entregando más ejemplares²⁹.

Los primeros comentarios sobre el libro son de Antenor Orrego, quien prologa esta primera edición; ahí señala aspectos fundamentales, que anuncian lo que constituirá *Trilce* y que no sería comprendido sino mucho después: "es así como César Vallejo, por una genial y, tal vez, hasta ahora, consciente intuición, de lo que son en esencia las técnicas y los estilos, despoja su expresión poética de todo asomo de retórica, por lo menos, de lo que hasta aquí se ha entendido por retórica"³⁰. La actitud de Vallejo es de avanzada, de rebeldía y de oposición profunda hacia los antiguos cánones poéticos: "El poeta quisiera librarse del yugo de las técnicas para expresar el crudo temblor de la naturaleza, más aún, el poeta quisiera matar el estilo para traducir la desnuda y fluida presencia del ser."³¹. Orrego entiende el quehacer poético de Vallejo, y a la valoración sobre hombre vanguardista señala

²⁹ Julio Ortega, Introducción a la edición de *Trilce*, p. 25.

³⁰ Antenor Orrego, "Palabras prologales" en *César Vallejo*. Ed. J. Ortega. p. 211.

³¹ *Ibidem*, p. 200.

"marca una superación estética de la gesta mental de América"³². En efecto, se ejerce esa superación estética, pero su entorno no estaba listo para semejante gesta. se trataba de un libro en extremo novedoso, a tal grado que no fue bien acogido por la crítica. Ésta quedó estupefacta y la única pregunta posible fue "¿Por que ha escrito *Trilce* César Vallejo?"³³.

En ese momento no había manera de comprender lo que constituiría ese libro, podía intuirse que algo estaba pasando pero escapaba, se volvía conceptualmente escurridizo. Vallejo estaba consciente de la situación, él mismo reconocía en una carta que su libro había caído en el mayor vacío, pero también que asume toda la responsabilidad de ese nuevo arte. "¿Dios sabe cuanto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje!"³⁴

Años más tarde, en 1930, se publica la segunda edición de *Trilce* con prólogo de José Bergamín. Aquí explica con claridad analítica y con precisa sensibilidad lo que ya era *Trilce*: "Fue acogido con indiferencia o con hostilidad. Después, las jóvenes generaciones literarias del Perú, empezaron a darse cuenta exacta, según parece, del extraordinario valor poético que contenía."³⁵

En 1938, Estuardo Núñez, en *Panorama actual de la poesía peruana*, ya se refiere a Vallejo como un gran orientador de la nuevas poesía peruana.

³² *Ibidem*, p. 214.

³³ J. Espejo, *Op.cit.*, p. 306.

³⁴ "Carta de C. Vallejo a Antenor Orrego, 1927", *Idem*.

³⁵ J. Bergamín, "Noticia". *Ibidem* p. 211.

José Carlos Mariátegui también es de los primeros en publicar sobre la obra de Vallejo; exalta su estilo nuevo, su modulación propia, su técnica y lenguaje renovados todo esto como un valor de libertad y autonomía poética³⁶.

Lo seguirían importantes investigadores: En los años 50, Monguió (1952), Abril (1958), Angeles Caballero (1958), Coyné (1958), Larrea (1958), Yurkievich (1958); en los años 60, Meo Zilio (1960), Abril (1962), Espejo (1965), Coyné (1968), More (1968); y el momento de mayor auge de estudios vallejianos es a partir de los 70, críticos como Higgins (1970), Lora Risco (1971), Flores (1971), Ferrari (1972), Escobar (1973), Bayón (1974), Larrea (1976), Martínez García (1976), Osuna (1976), Arévalo (1977), Kramer (1976), Ortega (1975), etc.; en los años 80 Larrea (1980), Pascual Buxó (1982), Jean Franco (1984), Bayón Aguirre (1985, 1986), González Virgil (1988), etc.; en los 90, Miranda (1992), Forgues (1994), Alfonso Perdomo (1995), Córdoba Vargas (1995).³⁷

Trilce ha sido estudiado a lo largo de diferentes décadas, por estudiosos de distintas generaciones y desde muy distintos enfoques.

Sin embargo, más allá de la enumeración de todos los autores citados, vale la pena encuadrar la manera como se han abordado los distintos estudios de *Trilce*. Habría cuatro vertientes básicas: la primera, que vincula la obra poética con la vida del poeta; la segunda, que hace un estudio analítico sobre los aspectos temáticos y filosóficos que se proponen en el libro; la tercera, que intenta abordar lo que sería la

³⁶ "El proceso de la literatura. César Vallejo" en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. 202.

³⁷ Merecen particular atención las compilaciones de estudios de Angel Flores 1971, Julio Ortega 1975, la edición del *Coloquio internacional de César Vallejo* 1988 y *Coloquio en homenaje a César Vallejo* 1993, la edición *Obra poética* de Américo Ferrari 1989.

poética vallejana; y la cuarta que aborda lo relacionado con los aspectos del lenguaje.

En esta primera línea de análisis se puede incluir uno de los estudios más significativos que es el de Juan Espejo *César Vallejo. Itinerario del hombre, publicado en 1975*, que ha hecho una aproximación de la obra de Vallejo de manera paralela a su biografía; se trata de un testimonio importante por la contemporaneidad del autor con el poeta. Otros autores que siguen esta línea son José Manuel Castañón (1960) y Roland Forgues (1994).

Esta lectura sobre los aspectos personales lleva lógicamente a aspectos que se vinculan con una temática de *Trilce* y de otras de sus obras. Hay varios tópicos que se vuelven constantes: la idea del tiempo (André Coyné, Lee kang, Esequiel Bustamante, Mariano Ibérico) el hogar (A. Coyné, Alberto Escobar, Guillermo Sucre), la muerte (Coyné, Ilis Alfonso Perdomo, Américo Ferrari), el amor (Juan Larrea, José Ma. Valverde, Yolanda Rodríguez), la prisión (A. Coyné, Armando Zubizarreta), el sexo (Yolanda Rodríguez), Dios (Rafael Gutiérrez, A. Coyné), la mujer (Therersa Whigt), etc.

Son muchos los estudios que se preocupan por comprender el pensamiento vallejano. En su poesía es fundamental la dualidad de tiempo y espacio, si el poema está centrado en una idea es en ésta. Temporalidad y espacialidad no sólo conforman una preocupación de contenido, éste llega hasta la misma estructura de los poemas. Ambas coordenadas no son sólo lo que se enuncia sino lo que construye la poesía misma. La poesía trilceana se construye en espacios interiores y espacios exteriores: la familia, la prisión; y está el afuera en constante pugna. También hay un antes y un después, la infancia, espacio-tiempo feliz, y está el futuro, el acaso, la

nostalgia del pasado y la orfandad del futuro, el no estar aquí y ahora a pesar de que en el poema pueda repetirse cuantas veces se quiera. El amor y el sexo van de la mano, son lo abierto y cerrado, la herida expuesta y la huella interior que no termina de borrarse.

La familia se halla en ese pasado, en este tiempo casi onírico donde habitan la madre, su hermano Miguel, el pan, la mesa servida.

Los poemas de *Trilce* aparentemente no tienen un orden, de no ser el numérico, pero algunos investigadores han coincidido en que ese "no orden" es un orden circular que lleva implícita una poética. Hay varios estudios cuya finalidad es conocer esa poética vallejana, entre los que se encuentran los de Ballón Aguirre, Madrid, Federico Bravo, Xavier Abril, Pascual Buxo, Julio Ortega, Mario Castro, entre otros. En este mismo tenor, otras aproximaciones han tratado de indagar el parentesco de la poesía de *Trilce* con ciertos autores o corrientes literarias; se ha propuesto su relación con Quevedo, Mallarmé, Apollinaire, Baudelaire, con el barroco o el surrealismo, en trabajos como los de Xavier Abril, Fulvio Gil, Juan Larrea.

Muy ligado al tópico anterior está el del lenguaje, que también ha sido motivo de distintas investigaciones que versan sobre la ortografía, los neologismos, el léxico o elementos retóricos como las onomatopeyas, entre estos estudios se hallan el de Luis Miranda, Iván Rodríguez, Xavier Abril.

El panorama analítico sobre la obra de Vallejo es múltiple y propositivo, los distintos enfoques de estudio suelen estar vinculados y entrelazados, lo cual multiplica las posibilidades hermenéuticas de *Trilce*.

CAPITULO 2

TRILCE. LAS FIGURAS RETÓRICAS Y EL TEXTO POÉTICO: POETICIDAD Y TEXTUALIDAD

2. 1 La configuración retórica

Cuando se inicia la lectura de *Trilce* la sorpresa y las interrogantes llegan de inmediato: ¿cómo abordar este libro?, ¿estaba consciente Vallejo de que producía una poesía nueva?, ¿se halla en la vanguardia o más allá de ésta?, ¿estará Vallejo en el punto en que convergen obras del mismo año como el *Ulysses* de James Joyce o "The Waste Land" de T. S. Eliot?

El fenómeno creador es la escritura misma, hay un aliento, un latido, una dinámica del sentir, del pensar y del crear que se vuelven texto. Los LXXVII poemas de *Trilce*, sin título y con numeración romana, poseen una temática global casi obsesiva: la muerte, el tiempo, la encierro, la ausencia, la familia, la figura femenina extraviada, el hogar; y una serie de mecanismos de expresión recurrentes: números, constantes giros del lenguaje, un dialogo interno y conversacional: poemas que preguntan y responden.

Trilce resulta un libro definitivo en la poesía hispanoamericana al llevar la escritura al límite del lenguaje. Entre las constantes de este ejercicio poético están las deliberadas anomalías gráficas, ausencia de signos de puntuación y blancos espaciales, que en ocasiones apuntan hacia una irrupción sonora desconcertante; despliegue de los versos en imágenes visuales; repeticiones, lenguaje desarticulado, desviaciones gramaticales y asociaciones sorprendidas, que van hacia la alteración de la lógica. *Trilce* es, así, la formulación de un lenguaje literario propio.

La orfandad se vuelve escritura, silencio, laberinto: la vida de Vallejo durante los años de *Trilce* está marcada por dos ausencias relevantes: su madre y Otilia Villanueva. La madre está ausente y también la amada, el hogar familiar y, en ocasiones, la figura de Dios. Pero, al mismo tiempo, presentes y recurrentes, porque el recuerdo se vuelve un transitar, se trata de una experiencia casi onírica, y así las imágenes biográficas se fusionan con la construcción poética. *Trilce* no es una biografía, es, en cambio, el latir del poeta.

El tiempo en *Trilce* es un elemento sustancial, entre cuyos rasgos es posible identificar una fuerza que radica en su no linealidad, en el despliegue de vectores temporales que apuntan a diversas direcciones, enfrentándose, oponiéndose, volviéndose ejes paralelos.

El libro está organizado mediante una numeración que no responde a ningún orden cronológico, ni al del proceso de escritura ni al del relato. En su contenido la temporalidad se transforma, se vuelve dúctil, flexible, rompe con principios básicos. Los tiempos se dislocan, ayer y hoy convergen. La temporalidad se transforma no sólo por la manera como se le va nombrando, sino también por la forma como se vierte en nuevos vocablos, en concordancias verbales ilógicas para que el texto viva así también.

Hay ruptura y fragmentación en el libro y su forma nos indica que se trata de una obra sin esquemas métricos tradicionales; métrica y rítmica responden a la lógica de este corpus poético. Incluso el mismo título, *Trilce*, es ruptura, fragmentación, adjunción, exclusión y selección. Título y obra se complementan.

Cuando hemos de mencionar alguno de los poemas de manera independiente, es inevitable acompañar el número que lo identifica con la palabra

Trilce: este solo término funciona para nombrar cualquiera de los poemas o todo el libro. *Trilce*: metonimia y orbe de sí mismo.

Los LXXVII poemas que lo conforman se comportan como un todo, porque no se trata de un compendio de poemas con temas variados e inconexos, sino de una unidad textual armada por poemas plenos. Volvemos, con él, a la tradición inmemorial, del conjunto lírico, que es uno y vario, en sí mismo. El libro orgánico y dúctil. Y ahí están la poética y la estilística trilceanas o trícicas, que remiten a movimiento y a espacialidad discursiva.

Hay una perspectiva, un punto de vista hacia el libro que registra la tridimensionalidad de su poesía donde operan distintas coordenadas: espacio, tiempo y movimiento. De tal manera que *Trilce* se resuelve como un móvil poético con planos horizontales y verticales, ya estáticos, ya dinámicos. Y esto se produce en gran medida gracias a que se trata de una escritura polifónica¹, es decir, en la que intervienen una pluralidad de voces: el yo lírico se desenvuelve en un constante desdoblamiento, conversación consigo mismo y con el otro al que apela constantemente, a partir de planos temporales y locativos diversos.

Al margen de lo que conforma *Trilce* en sus diversas temáticas, es importante ver cuáles son los mecanismos de escritura en que se desarrolla el contenido del libro

¹ Término de M. Bakhtin para explicar en la novela de Dostoyevski la polifonía: "la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas", en "La novela polifónica", en *Problemas de la poética de Dostoyevski*, p. 16. En teoría lingüística el término es retomado por Ducrot: "'polifonía", -siguiendo la fórmula de Bachtin- consiste en que los enunciadores no se confunden automáticamente con el locutor.", en Oswald Ducrot *El decir y lo dicho* p. 152.

Así que para realizar esta propuesta de análisis es necesario apoyarse de manera consecuente en ciertos criterios y premisas teóricos, en este caso, relacionados con las figuras retóricas, los cuales comento a continuación.

La retórica clásica

Hablar de la retórica resulta complejo dado el camino que se fue trazando en su devenir. Cabe señalar que el núcleo axial de análisis que me propongo para *Trilce* se centra, principalmente en la elocución, que constituye el ámbito más claramente delimitado, sin soslayar la importancia que tiene, sobre todo para la neoretórica, las otras partes que la integran.

El desarrollo de la retórica trajo la reducción de su entramado constructivo a la llamada elocución. Para entender este proceso es necesario remitirse a los antecedentes de la retórica clásica.

Las bases más importantes se hallan en Aristóteles y Cicerón. Ambos conciben la retórica como el discurso de la persuasión, lo que la aproxima a un tipo de discurso eminentemente pragmático, en el cual se atenderían principalmente los tres géneros: deliberativo, judicial y demostrativo. El arte retórica, entonces, enseña los medios para persuadir, esto es, el manejo del lenguaje².

El otro punto importante en la historia de la retórica se encuentra en Quintiliano, quien añade a esta idea de discurso de persuasión la naturaleza de operatividad y la importancia de manipular la materia lingüística y literaria. En la antigüedad la retórica

² Vid. Aristóteles, *Poética*.

clásica se consideraba como "ars bene dicendi", es decir, como "el arte de bien decir", así de acuerdo con Quintiliano, la retórica clásica comprende cinco etapas.³

Primera etapa:

1. *Inventio* (lat. *Inventio*, gr. *Heuresis*): Primera fase en la producción textual, que consiste en la búsqueda y selección del material temático apropiado al tipo de discurso que se va a producir. Tal objetivo requiere: planteamiento de todos los detalles adecuados para la materia a tratar, lo que implica una serie de preguntas como: *quis, quid, ubi, quibu auxiliis, cur, quomodo, quando?*

2. *Dispositio* (lat. *Dispositio*, gr. *Taxis*): En esta etapa se eligen y ordenan las ideas seleccionadas en la *Inventio*, así como también se establecen los argumentos y el género oratorio. De acuerdo con el discurso clásico, la construcción argumentativa consiste en lo siguiente: *exordium* (introducción en la que se motiva el interés de los oyentes), *narratio* (exposición del asunto), *argumentatio* (presentación de la pruebas: desglosado en *confirmatio* de las pruebas del propio partido y *refutatio* de las pruebas del partido opuesto), *peroratio* (resumen de las pruebas y apelación a los oyentes.)

3. *Elocutio* (lat. *Elocutio*, gr. *Lexis*): Con base en los tópicos y materiales seleccionados y organizados en los puntos anteriores, se elabora la fase lingüístico-discursiva del texto y la disposición de las ideas elegidas. En este nivel hay principios estilísticos como: adecuación de la expresión, corrección gramatical, unidad de la lengua, claridad, etc. Pero, lo más importante es el marco que constituye la lista de figuras y tropos para el ornato.

³ Marco F. Quintiliano, *Institución oratoria*, libro tercero, parte III, p. 147.

En la segunda etapa:

4. *Memoria* (lat. *Memoria*, gr. *Mneme*): Esta etapa consiste en el conjunto de recursos y técnicas que se proporciona al orador para la memorización del discurso.

5. *Pronuntiatio y Acción* (lat. *Pronuntiatio* y *Actio*, gr. *Hypocrisis*) Última etapa que plantea la importancia de la realización del discurso mediante la voz y los gestos, además del lugar apropiado para pronunciarlo, su duración, la reunión del público, etc.⁴

Estas cualidades se desarrollan en la *elocutio* complementando un segundo nivel de ordenación, formado por las cuatro categorías de la *quadripartita ratio*: adición (*adiecto/pleonasmos*) supresión (*detractio/endeia*), permutación o inversión (*transmutatio/ anastrophe*) y sustitución (*immutatio/enallage*)⁵.

La elocución

Acercarse a la intención creadora de todo poeta implica la reflexión de lo que es la palabra en el ejercicio literario: el uso de ésta, transportada del lenguaje ordinario a la poesía. Las palabras forman parte del código de los hablantes y lo que importa aquí es cómo el código sale de su norma para integrarse a un ámbito poético y crear formas distintas, una estilística poética.

Para aproximarnos a lo que constituye la realización de las figuras retóricas podemos apoyarnos en el binomio fundamental que conforma el 'lenguaje natural'

⁴ José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, p. 16.

⁵ Tomás Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, p. 117. Teun van Dijk, *La ciencia del texto*, pp. 127-129.

frente al 'lenguaje figurado' o el llamado 'desvío' frente a la 'norma' o 'elemento relevante' frente a 'grado cero'.

El grado cero corresponde, en primer lugar, a "la escritura neutra"⁶, al discurso que carece de artificios. El desvío, por tanto, es, precisamente, la ruptura con ese grado cero, la alteración de éste y, cabe subrayar, es precisamente en relación con el desvío con lo que se identifica su rasgo de univocidad.

Tanto el grado cero como el desvío otorgan una sentido y una interpretación al texto. Greimas propone el principio de isotopía, que explica así: "... la lingüística danesa ha visto claramente el problema al proponer la isotopía del mensaje en la redundancia de las categorías morfológicas."⁷, esta cualidad morfológica más adelante se amplía al campo del significado "... el sintagma, que reúne por lo menos dos figuras sémicas, puede considerarse como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía..."⁸; de modo que el texto es un todo que reúne categorías semánticas redundantes, la cuales aseguran una uniforme y coherente recepción del discurso. De acuerdo con esto, la idea de isotopía, por tanto, puede verse en dos direcciones; la primera confirma las características del grado cero y la distancia que establece con el discurso literario; sin embargo, por otro lado, la ausencia de isotopía otorgada por la figura retórica podría proporcionar un nuevo sentido, también coherente al interior del discurso literario.

⁶ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, p. 15.

⁷ Julien Greimas, *Semántica estructural*, p. 106.

⁸ *Ibidem*, p. 110.

Por otra parte, tanto el grado cero como el desvío participan del texto literario. De acuerdo con Todorov, un lenguaje figurado implica necesariamente la existencia de un lenguaje natural, pero sin confundirse:

... el lenguaje figurado se opone al lenguaje transparente para imponer la presencia de las palabras; el lenguaje literario se opone al lenguaje común para imponer la presencia de las cosas. La existencia de un adversario común explica su afinidad y, al mismo tiempo, la posibilidad que tienen de pasarse el uno sin el otro. La literatura utiliza las figuras retóricas como un arma en su antagonismo con el sentido puro, con la significación abstracta que han tomado las palabras en el discurso cotidiano. Esta colaboración se realiza de diferente modo en prosa y en poesía; pero, de una manera general, el lenguaje literario no se confunde con el lenguaje figurado.⁹

El lenguaje ordinario y el lenguaje figurado se complementan y se explican uno al otro. Puede haber desvíos involuntarios, ocasionales, pero sólo se trata de desvíos en la retórica cuando ha habido una serie de ellos con efectos en el discurso general. Y, por otra parte, el grado cero puede no estar relacionado con una norma sino con el efecto que se produce en el lector, como respuesta al estímulo del contenido de la figura retórica.

En cuanto al proceso histórico de la retórica, ocurrió una reducción de las cinco partes que la componían, a un único ámbito que corresponde a la elocución. El ocaso de la retórica clásica encuentra su punto de origen en el cambio cultural dado ya desde la Edad Media; en el siglo XVIII, particularmente en Francia se hereda esta situación y esto se acentúa de manera definitiva en el siglo XX¹⁰. "Con el advenimiento del romanticismo, y posteriormente, en toda la cultura moderna, se deja de creer en la existencia de una dicotomía «natural-artificial» en el interior del

⁹ Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*, p. 235.

¹⁰ Vid Gerard Genette, "La retórica restringida" en *Investigaciones retóricas II*, pp 203-222.

discurso. Todo es natural o todo es artificial, pero no existe un grado cero de la escritura, no hay escritura inocente, el lenguaje más neutro está tan cargado de sentido como una expresión extravagante."¹¹

De acuerdo con el corpus de Lausberg, la elocución es la parte que representa un amplio conjunto de "reglas" o "instrucciones" que se divide en "las virtudes" y "los vicios"¹².

1) Virtud gramatical: pureza o corrección idiomática (lat. *latinitas*, gr. *Hellenismos*).

Las unidades fundamentales de las que se parte son: la palabra y la oración. En el ámbito de la palabra la corrección se manifestará en los dos planos del signo lingüístico: componente fónico o significante y componente semántico o significado; en el ámbito de la oración, en la construcción (*in verbis coniunctis*).

-En cuanto a la corrección idiomática, los "vicios" incluyen todo lo que altera el ideal de perfección elocutiva en los dos niveles; para la palabra, el barbarismo; para la oración, el solecismo.

2) Tres virtudes retóricas: claridad, ornato y decoro.

-Claridad (lat. *Perspicuitas*, gr. *Sapheneia*): Esta virtud implica la inteligibilidad del discurso y, de igual manera, incide en los dos niveles del lenguaje:

a) selección de vocablos pertenecientes al léxico patrimonial y al buen uso;

b) formación de construcciones sintácticas cuyos constituyentes aparezcan siempre bien delimitados y ordenados.

-El vicio contra esta virtud es la oscuridad (lat. *obscuritas*). En este plano ocurren fenómenos como la anfibología o ambigüedad, léxica o sintáctica. Afecta

¹¹ T. Todorov, *Op.cit.* p. 212.

¹² Heinrich Lausberg, "Partes Artis: Elocutio" en *Manual de retórica literaria*, t. II, pp. 11-38.

ambos niveles: en la palabra: sintrminos inexactos, arcaísmos, neologismos, dialectalismos, tecnicismos y tropos; en la oración: elipsis o hipérbaton, por ejemplo.

-*Ornato* (*lat. Ornatus, gr cosmos*): la segunda de las virtudes centra su objetivo en la adecuada exornación o adorno del discurso, de acuerdo con los parámetros fijados por la virtud del Decoro.

Los medios para tal finalidad comprenden el inventario de artificios lingüístico-discursivos establecidos.

1 En el ámbito de la palabra: a) metaplasmos y artificios de naturaleza fónico-gráfica; b) tropos y otros fenómenos de naturaleza léxico-semántica.

2) En el ámbito de la oración: a) figuras: fenómenos morfosintácticos, semánticos y pragmáticos; b) composición: fenómenos que afectan la constitución y el orden de las palabras.

Los vicios contra la virtud del ornato, quedan polarizados en los conceptos defecto y exceso.

-Decoro: Esta virtud agrupa el conjunto de cualidades de la constitución del discurso: por un lado, el decoro interno, que consiste en la integración y armonización entre las partes constitutivas del discurso; y, por otro lado, el llamado decoro externo que es el conjunto de relaciones entre el discurso y las circunstancias en el proceso de la comunicación (emisión-recepción).

Dentro de la retórica, las dos oposiciones binarias más extendidas (sobre todo de Quintiliano) son: 1) tropos/figuras; 2) figuras de dicción/figuras de pensamiento.

La oposición tropos/figura, parte de las cuatro operaciones o categorías de modificación, que son la sustitución, adjunción, sustitución y permutación. Los

retóricos separaban la categoría de la sustitución para los tropos definidos; en cambio, las figuras caracterizan las restantes categorías.

La segunda oposición, figuras de dicción/pensamiento, distingue: figuras de dicción que afectan el plano del significante: sonido, morfología y construcción sintáctica; figuras de pensamiento que afectan el plano del significado.

Tales categorías representan el conjunto de operaciones básicas de modificación de la palabra, ya considerada aisladamente, ya en la composición de las palabras en la oración.

La elocución: clasificaciones propuestas en los últimos años

Como se ha mencionado, la clasificación de las figuras retóricas ha formulado varias propuestas. Los dos antecedentes más importantes para la clasificación de las figuras retóricas son los manuales de C.C. Du Marsais, *Traité des tropes* (1730) y de Pierre Fontanier *Les figures du discours* (1830).

Entre algunas de las últimas propuestas de clasificación están: 1960, *Manual de retórica literaria* de H. Lausberg; 1967, "Tropos y figuras" en *Literatura y significación*, de T. Todorov; 1970, *Retórica general* del Grupo μ ; 1978, "La estructura retórica del texto" en la ciencia del texto de T. A. van Dijk; 1979, *Fundamentos de retórica* de K. Spang; 1985, "Retórica y lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional" de A. López García en *Métodos de estudio de la obra literaria*; 1988, "La Neoretórica y los recursos del lenguaje literario" en *Teoría del lenguaje literario* de José María Pozuelo Yvancos; 1994, *Figuras retóricas* de José Antonio Mayoral.

Con el fin de identificar los criterios operativos básicos que explican las figuras retóricas, en seguida cito algunas de las propuestas anteriormente señaladas. Por mencionar sólo algunos de estos planteamientos, la tipología de Todorov propone una ordenación de acuerdo con principios como el de descriptibilidad de acuerdo con dos criterios, los que presentan anomalías y los que no lo tienen, los cuales constituyen las figuras. Éstas se organizan de acuerdo con cuatro dominios: sonido-sentido, sintaxis, semántica y signo-referente¹³.

Las anomalías son aquellas figuras y tropos que infringen o se desvían de la regla del lenguaje. Las figuras (en el sentido restringido de la palabra) no representan ninguna infracción de regla, intensifican o incorporan propiedades añadidas (por ejemplo la rima), lo cual queda resumido en el siguiente cuadro.

	Sonido-sentido	Sintaxis	Semántica	Signo-referente
Anomalías	Infracciones a las reglas de derivación o bien derivación incorrecta; Infracciones al principio de paralelismo.	Elipsis, ambigüedad, inversión, falta de concordancia.	Anomalías combinatorias, ambigüedades, tautologías, contradicciones.	Contrario, más-menos, sintaxis, otras.
Figuras	Repetición, reversión, poliptoto, derivación	Aposición, apóstrofe, incidencia, dialogismo, subiecto, exclamación, conjunción, adjunción, disyunción	Retroacción, gradación, corrección, comparación, antítesis, expolición, sustentación, ocupación	Descripción, topografía, cronografía, prosopografía, etiopea, retrato, paralelo, cuadro

¹³ T. Todorov, "Ensayo de clasificación" en *Op Cit.*, pp. 222-231.

La *retórica general* del grupo μ (1970) propone para las figuras retóricas varios niveles: el primero corresponde tanto al plano de articulación lingüística (morfológico, sintáctico, semántico, referencial) y al de la distinción de planos de la lingüística estructural: expresión y contenido. En un segundo nivel, se ordenan de acuerdo con las cuatro operaciones retóricas que definen el modo de funcionamiento de cada figura, correspondientes a la *quadripartita ratio* de la retórica clásica: supresión, adjunción, sustitución y permutación; cada nivel y plano se puede dar de modo parcial o completo, como figura en el siguiente cuadro.

METABOLES

GRAMATICALES (CÓDIGO)

LÓGICAS
(REFERENTE)

GRUPO	GRAMATICALES (CÓDIGO)		LÓGICAS (REFERENTE)	
	METAPLASMOS Sobre la morfología	METATAXIS Sobre la sintaxis	METASEMEMAS Sobre la semántica	METALOGISMOS Sobre la lógica
DESCOMPOSICIÓN	A Infralingüística (rasgos distintivos)		B y C Lingüística y otras	
	Significante	Significado	Significante	Significado
Supresión	parcial	+	+	+
	completa	+	+	+
Adjunción	simple	+	+	+
	Repetitiva	-	-	+
Supresión- Adjunción	parcial	+	+	+
	completa	+	+	+
	Negativa	-	+	+
Permutación	Cualquiera	-	-	+
	por inversión	-	-	+

+ = posible

- = imposible

* = oponer siempre Significante/Significado

** = oponer A/B, es decir, lo infralingüístico al «resto»¹⁴

¹⁴ Grupo μ , *Retórica general*, p. 93.

Teun A. van Dijk sistematiza el inventario de figuras retóricas así:

Señala que la sistemática de las *figurae* o 'estructuras retóricas se basa en los siguientes parámetros:

- 1) Nivel (fonología, morfología/léxico, sintaxis, semántica).
- 2) Tipo de operación (adjunción, omisión, inversión, sustitución).
- 3) Ambito de la operación (unidades que se ven afectadas).
- 4) Limitaciones de la operación (lugar, frecuencia).¹⁵

Estos rasgos se ordenan de acuerdo con: I. estructuras morfo-fonológicas, II. estructuras sintácticas, III. estructuras semánticas.

Kurt Spang, sobre la base de un esquema semejante al de H. F. Plett (*Textwissenschaft und textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*, 1979) -según él mismo señala-, construye su clasificación (1979) que distingue seis tipos de recursos verbales en el lenguaje poético publicitario, de acuerdo con una "Necesidad práctica en el ámbito de los estudios literarios, publicitarios y demás, significa, ante todo, proporcionar ayudas para poder identificar y valorar los recursos retóricos en su funcionalidad contextual"¹⁶. Con base en esto organiza seis ámbitos de la retórica:

1. Figuras de posición. Rasgo general: disposición de los elementos léxicos o sintácticos; rasgo particular: ruptura de la disposición regular, insistencia en disposición regular. Aquellas que se presentan o juegan una posición habitual del contexto sintáctico y métrico (por ejemplo el hipérbaton, el quiasmo).

2. Figuras de repetición. Rasgo general: repetición de elementos fónicos o léxicos; rasgo particular: repetición de elementos idénticos, repetición de elementos

¹⁵ Teun, Van Dijk "Estructuras estilísticas y retóricas" en *La ciencia del texto*, p. 109.

¹⁶ Kurt Spang, *Fundamentos de retórica*, pp. 128-129.

semejantes. Sean elementos idénticos (por ejemplo, la anáfora o sean elementos semejantes, pero no idénticos, como la paronomasia).

3. Figuras de amplificación. Rasgo general: elaboración más detallada del tema, superavit informativo; por detalles acumulativos. Empleo de más *res* (pensamiento) y más *verba* (palabras) de lo estrictamente necesario (epíteto).

4. Figuras de omisión. Rasgo general: falta de elementos léxicos o sintácticos. lo contrario de la amplificación, suprimen elementos normalmente necesarios (zeugma).

5. Figuras de apelación. Rasgo general: relación autor-público. Recoge las que la oratoria clásica entendió como figuras frente al público (interrogación).

6. Los tropos. Rasgos generales: sustitución de elementos léxicos o sintácticos. Aquellos recursos en que hay la sustitución de una palabra por otra de significado distinto¹⁷.

La tipología de Antonio López plantea un esquema de organización de las cinco partes de la retórica que operan a partir de tres niveles: del mensaje, del código y del código-mensaje; éstos quedan distribuidos en *Intellectio* y *Partes Artis*. Para *Intellectio* corresponde el mensaje planteado en actos de habla: géneros del discurso, implicaciones conversacionales; géneros de la causa/verosimilitud; modalidades epistémicas: *estatus rationalis*/periodización; presuposiciones: estatus legales/ semiótica cultural (teorías del arte). Las *Partes Artis* se relacionan con el código en sus diferentes ejes: en semántica: *inventio*; sintaxis: *dispositio* y Morfología: *elocutio* y el código-mensaje, Psicolingüística-descodificación: memoria;

¹⁷ *Ibidem*, pp. 131-236.

Kinésica-codificación: *pronuntiatio*. De manera que el planteamiento de la retórica se resuelve en la construcción discursiva-cognitiva y pragmática.

De manera que, en lo que respecta a la *elocutio*, clasifica en figuras retóricas y figuras pragmáticas y tropos. La relación de las figuras y tropos se sustentan desde una "teoría de los conjuntos". Plantea como base los tipos de estructuras de la lengua natural: 1) una serie de niveles sintagmáticos, y 2) una serie de relaciones distribucionales (paradigmáticos). Para las figuras retóricas y los tropos se establecen relaciones lógicas de equivalencia distribucional ($A=B$), distribución complementaria ($A\neq B$), inclusión distribucional ($A\subset B$), intersección distribucional ($A\cap B$), en el nivel de la concordancia, del orden, del énfasis y de recepción. En las figuras pragmáticas plantea como base la función del lenguaje representativa y apelativa-emotiva¹⁸.

El principio de esta clasificación subraya la importancia de que la mayor parte de las figuras no son exclusivamente fónicas o sintácticas, por ejemplo. En primer lugar, porque todas son, hablando propiamente, semánticas, puesto que todo recurso es significativo. En segundo lugar, porque algunas figuras afectan a varios niveles. Su presentación en uno de ellos obedece a menudo a una opción de grado de incidencia¹⁹.

En otro contexto, Antonio Mayoral, siguiendo el modelo de H. F. Plett, parte de la premisa de que toda figura constituye un desvío que afecta el ámbito de la sintaxis, de la pragmática y de la semántica (relación signo-signo, signo-

¹⁸ Ángel López García, "Retórica y lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional", en *Métodos de estudio de la obra literaria*, pp. 601-653.

¹⁹ José M. Pozuelo Yvancos, *La teoría del lenguaje literario*, p. 178.

emisor/receptor, signo-modelo de la realidad). El modelo semio-sintáctico comprendería las vertientes: operaciones lingüísticas y planos o niveles lingüísticos (fonológico, morfológico, sintáctico, semántico, textual, grafemático); y las operaciones lingüísticas se dividen a su vez en aquellas que suponen una modificación (categorías modificativas de adición, supresión, sustitución, permutación) y las que suponen un reforzamiento de la norma conformadas por todas las manifestaciones del "principio de repetición o de "recurrencia".

De manera que la clasificación comprendería dos grandes grupos: la violación de las reglas o metáboles y el refuerzo de las reglas o isotopías²⁰.

Trilce y las figuras retóricas

En seguida expongo, a modo de recapitulación, los ejes de operatividad más importantes en el estudio de las figuras retóricas.

Para el siguiente planteamiento debo subrayar algunas premisas básicas. Como ya se mencionó, las figuras retóricas tienen efectos en el plano del significado, independientemente de las figuras que se articulan desde este nivel y que formalizan su operatividad a partir de principios semánticos. Asimismo, las figuras retóricas operan a partir de niveles gramaticales como el fónico, morfológico, sintáctico y referencial-pragmático; no obstante, hay algunas que pueden requerir de más de un nivel para definir su operación retórica-discursiva.

²⁰ Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, pp 36-39.

Por otra parte, es importante señalar que no se puede pensar en las figuras aislándolas de su entorno o contexto, una figura nunca opera de manera aislada. Esto nos lleva al hecho de que el inventario de las figuras retóricas requiere de una organización que no esté en función de un marco en el que cada figura pueda aparecer solamente dentro de una casilla; más bien, sugiero que las figuras retóricas se conceptualicen, además, a partir de modelos o fórmulas aditivas. Estas fórmulas responden tanto al eje de la sintagmática, como al de la paradigmática. Y, ya en términos de una descripción estilística, podrían llegar a constituir esquemas complejos.

Para entender esta organización es necesario exponer cada uno de los niveles que sirven para sistematizar el inventario de figuras retóricas:

- 1) En un primer orden están las unidades lingüísticas en las que se lleva a cabo el proceso, las cuales son dos: el nivel de la palabra o elemento léxico que no afecta un nivel estructural o de composición sintáctica; y, por otro lado, el conjunto de elementos léxicos combinados de acuerdo con las reglas de composición de una lengua dada, básicamente la oración.
- 2) En un segundo orden, hablaría del tipo de relación que se establece en el contexto verbal. En una primera clase podríamos agrupar tipos que funcionan más como unidades independientes; esto es que no requieren de otros elementos léxicos para su completa realización. Por otra parte, hay unidades que funcionan por contigüidad estructural, es decir que su

articulación depende de la correlación con otras unidades del entorno con las cuales conforman su sentido de la unidad. Por último, están las unidades que funcionan con base en la relación contextual, de modo que su completa articulación depende de un entorno textual amplio.

- 3) Por otro lado, cada una de las figuras retóricas se explica a partir de un determinado proceso gramatical, esto significa que se produce en algún nivel de la lengua: fónico, morfológico, morfofónico, semántico, morfosemántico, semnántico, lexicológico, sintáctico y referencial. Además, cada uno de los procesos anteriores se puede explicar en función de la *quadripartita* clásica: adjunción, supresión, permutación y sustitución, y a la cual podría añadir un quinto rasgo que correspondería al de elemento binario.
- 4) Otro rasgo importante es que todas las figuras poseen un rasgo distintivo que las particulariza.
- 5) Finalmente, las figuras se distinguen por el efecto que producen: éste puede desembocar en la sonoridad o en oposición o contradicción, independientemente del nivel lingüístico en que se produce.

Entonces, resumiendo, los criterios o parámetros a seguir son:

- a) Unidades verbales en que se produce: nivel de la palabra o nivel de la oración.

b) Correlación con otros elementos: unidad independiente o unidad que opera por contigüidad estructural.

c) Procesos gramaticales en que se llevan a cabo: fónico, morfológico, morfofónico, morfosemántico, lexicológico, semántico, sintáctico, referencial, más los operadores de la *cuadripartita ratio*. Implicación de otros procesos gramaticales y correlación con los procesos de otras figuras retóricas.

d) Rasgo distintivo.

e) Efecto producido.

De manera que la formulación de la taxonomía de las figuras retóricas requeriría, para una conceptualización más completa, por tanto, de una esquematización por rasgos operativos y luego una descomposición individual, a modo de fórmula, de acuerdo con el resto de los rasgos operativos que la definen. Por consiguiente, en un cuadro general dichos rasgos se ordenarían así, de acuerdo con la clasificación de las figuras más recurrentes en *Trilce*:

- Unidad de articulación: Nivel léxico (*N. Lex.*)/ Nivel oracional (*N. Or.*)
(opera como unidad independiente (*U. Ind*)/ Unidad por contigüidad (*U. cont.*).
- Proceso de articulación lingüística: fónico, morfológico, morfo-fónico, morfo-semántico, semántico, lexicológico, sintáctico, referencial
(opera por adjunción (*adj.*), supresión (*sup.*), sustitución (*sust.*), permutación(*perm.*), elemento binario (*e.b.*))

	Nivel Léxico		Nivel Oracional	
	Unidad Independiente	Unidad Contigüidad	Unidad Contigüidad	Unidad Contextual
Fónico	Onomatopeya(adj), insistencia (adj)	aliteración(adj), cacofonía (adj)		
Morfológico	Afijación(adj), crasis(adj)	paronomasia(adj) similicadencia adj)		
Morfo- fonónico		anaclicico (adj/per)		
Morfo- semántico	Neologismo*(adj),			
Lexicológico	arcaísmo(adj), préstamo (adj)			
Semántico		comparación(adj) metáfora(sust), metonimia(adj- sup), sinécdoque(adj- sup) oxímoron* (e b)		
Sintáctico		Repetición (adj)	Zeugma(sup), yuxtaposición(sup, enumeración(adj), polisíndeton(adj), asíndeton(adj), hipérbaton(per), inversión(per), simetría(eb),	Quiasmo*(eb), paréntesis(eb), anacoluto (sup)
Referencial				Litote(sup), hipóbole(adj), pleonasma(adj), paráfrasis(adj), ironía(sust), reticencia(sup) y borradura(sup), supresión de puntuación(sup) antítesis*(eb), inversión lógica(eb), paradoja*(eb)

Como se puede observar, el cuadro no incluye los otros dos rasgos operativos con que se consigue la conceptualización completa de las figuras retóricas; por tanto, éstas se podrían expresar a partir de una combinación de elementos que se irían adjuntando mediante una fórmula que incorporaría otros operadores de descripción, como el rasgo distintivo y el efecto que producen; cabe señalar que el paradigma que conforman cada uno no corresponde a una lista cerrada.

- Rasgo distintivo (*Rd*): por ejemplo, posición de elementos, encarecimiento, exageración, etc.;

- Efecto (E) por ejemplo, sonoridad, sentido, composición, contradicción, etc.

Estas fórmulas se podrían plantear así:

Nivel Léxico		
	Unidad Independiente	Unidad Contigüidad
Fónico	Onomatopeya(adj), insistencia (adj)	alteración(adj), cacofonia (adj)

$$\text{Insistencia} \left\{ \frac{N. \text{Lex}/U. \text{Ind. [P fónico/adj]+[Rd repetición]+[E sonoridad, ritmo]}}{\text{Sentido}} \right\}$$

$$\text{Onomatopeya} \left\{ \frac{N. \text{Lex}/U. \text{Ind. [P fónico/adj]+[Rd relación sonido-referente]+[E sonoridad-significado]}}{\text{Sentido}} \right\}$$

$$\text{Alteración} \left\{ \frac{N. \text{Lex}/U. \text{Con. [P fónico/adj]+[Rd repetición]+[E sonoridad-significado]}}{\text{Sentido}} \right\}$$

$$\text{Cacofonia} \left\{ \frac{N. \text{Lex}/U. \text{Con. [P fónico/adj]+[Rd repetición desagradable]+[E sonoridad-significado]}}{\text{Sentido}} \right\}$$

El plano morfológico incluye las siguientes figuras:

Nivel Léxico		
	U. Independiente	U. Contigüidad
Morfológico	Afijación(adj), crisis(adj)	paronomasia(adj), similicadencia adj)

$$\text{Afijación} \left\{ \frac{N. \text{Lex}/U. \text{Ind. [P morfol/adj]+[Rd variante derivativa]+[E significado]}}{\text{Sentido}} \right\}$$

$$\text{Crisis} \left\{ \frac{N. \text{Lex}/U. \text{Ind. [P morfol/adj]+[Rd fusión de palabras]+[E significado]}}{\text{Sentido}} \right\}$$

$$\text{Paronomasia} \left\{ \frac{N. \text{Lex}/U. \text{Con. [P morfol/adj]+[Rd correlación por lexema completo]+[E sonoridad, ritmo]}}{\text{Sentido}} \right\}$$

$$\text{Similicadencia} \left\{ \frac{N. \text{Lex}/U. \text{con. [P morfol/adj]+[Rd correlación por final de palabra]+[E sonoridad, ritmo]}}{\text{Sentido}} \right\}$$

Hay dos figuras que operan a partir de una base gramatical compuesta:

N. Léxico		
	U Independiente	U Contigüidad
Morfo-fonónico		anacíclico (adj/per)
Morfo-semántico	Neologismo*(adj),	

Anacíclico	$\left\{ \begin{array}{c} \underline{N. Lex/U. Con [P morfo-fónico/adj. per] + [Rd inversión] + [E sonoridad-significado]} \\ \text{Sentido} \end{array} \right\}$
Neologismo	

Las figuras que operan en los planos lexicológico y semántico son las siguientes:

N. Léxico		
	U Independiente	U Contigüidad
Lexicológico	arcaísmo(sust), préstamo (sust)	
Semántico		comparación(adj) metáfora(sust), metonimia(adj-sup), sinécdoque(adj-sup) oximoron* (e b)

Arcaísmo	$\left\{ \begin{array}{c} \underline{N. Lex/U. Ind [P Léxicológico/sust] + [Rd forma anticuada] + [E significado]} \\ \text{Sentido} \end{array} \right\}$
Préstamo	

Sinécdoque	$\left\{ \frac{N. \text{Lex/U. Con [P semántico/sust] + [Rd relación todo-parte] + [E significado]}{\text{Sentido}} \right\}$
Metonimia	$\left\{ \frac{N. \text{Lex/U. Con [P semántico/sust] + [Rd relación causa-consuencia] + [E significado]}{\text{Sentido}} \right\}$
Metáfora	$\left\{ \frac{N. \text{Lex/U. Con [P. semántico/sust] + [Rd transferencia sin elemento puente] + [E significado]}{\text{Sentido}} \right\}$
Comparación	$\left\{ \frac{N. \text{Lex/U. Con [P semántico/adj] + [Rd transf por elemento puente] + [E significado]}{\text{Sentido}} \right\}$
Oxímoron	$\left\{ \frac{N. \text{Lex/U. Con [P semántico/eb] + [Rd relación contraria] + [E oposición de significado]}{\text{Sentido}} \right\}$

Las figuras que se desarrollan en el plano sintáctico corresponden a diversos niveles y unidades:

	N. Léxico	Nivel oracional	
	U. Contigüidad	U. Contigüidad	U. Contextual
Sintáctico	Repetición (adj)	Zeugma(sup), yuxtaposición(sup), enumeración(adj), polisíndeton(adj), asíndeton(adj), hipérbaton(per), inversión(per), simetría(eb).	Quiasmo*(eb), paréntesis(eb), anacoluto (sup)

Repetición $\left\{ \frac{N. \text{Lex/U. Con [P. sintáctico/adj] + [Rd posición] + [E ritmo, melodía, énfasis]}{\text{Sentido}} \right\}$

Reduplicación [Rd repetición inmediata]

Estríbillo [Rd repetición de un verso]

Anáfora [Rd iniciode verso o frase]

Epífora [Rd final de verso o frase]

Anadiplosis [Rd final-inicio]

Epanadiplosis [Rd inicio-final]

El resto de las figuras sintácticas se organizarían así:

Zeugma	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/sup] + [Rd ausencia verbal] + [E ritmo, énfasis, melodía]}}{\text{Sentido}}$	}
Elipsis	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/sup] + [Rd ausencia léxica] + [E ritmo, énfasis, melodía]}}{\text{Sentido}}$	}
Yuxtaposición	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/sup] + [Rd ausencia nexual] + [E ritmo, cadencia]}}{\text{Sentido}}$	}
Enumeración	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/adj] + [Rd suma léxica] + [E ritmo, cadencia, melodía]}}{\text{Sentido}}$	}
Polisíndeton	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/adj] + [Rd enumeración/repeticón nexual] + [E ritmo, énfasis]}}{\text{Sentido}}$	}
Asíndeton	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/adj] + [Rd enumeración/ausencia nexual] + [E ritmo, melodía]}}{\text{Sentido}}$	}
Hipérbaton	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/per] + [Rd cambio posicional] + [E ritmo, rima, énfasis]}}{\text{Sentido}}$	}
Inversión	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/per] + [Rd cambio posicional S-V] + [E ritmo, rima, énfasis]}}{\text{Sentido}}$	}
Simetría	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P. sintáctico/eb] + [Rd repetición de estructura] + [E ritmo, significado]}}{\text{Sentido}}$	}
Quiasmo	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/eb] + [Rd repetición cruzada de estructura] + [E significado/oposición]}}{\text{Sentido}}$	}
Paréntesis	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/adj. per] + [Rd adjunción de elemento marginal] + [E significado]}}{\text{Sentido}}$	}
Anacoluto	{	$\frac{N. \text{ Orac/U. Con [P sintáctico/sup] + [Rd interrupción sintáctica] + [E ruptura discursiva]}}{\text{Sentido}}$	}

Finalmente, las figuras que operan desde el plano referencial se oraganizan de la siguiente manera:

	N. Oracional
	U. Contextual
Referencial	Litote(sup), hipérbole(adj), pleonasma(adj), paráfrasis(adj), ironía(sust), reticencia(sup) y borradura(sup), supresión de puntuación(sup) antitesis*(eb), inversión lógica(eb), paradoja*(eb)

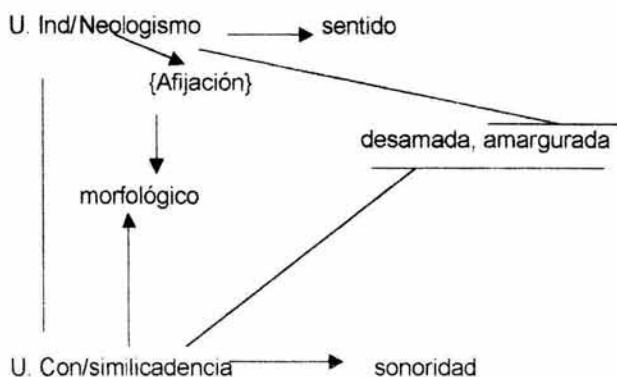
Litote	{ <u>N. Orac/U. Contx [P referencial/sup]+[Rd encarecimiento o negación]+[E afirma y subraya]</u> } Sentido
Hipérbole	{ <u>N. Orac/U. Contx [P referencial/adj]+[Rd exageración]+[E afirma y subraya]</u> } Sentido
Pleonasma	{ <u>N. Orac/U. Contx [P referencial/adj]+[Rd redundancia sinonimica]+[E enfatiza]</u> } Sentido
Paráfrasis	{ <u>N. Orac/U. Contx [P referencial/adj]+[Rd reiteración diversa]+[E remisión intertextual]</u> } Sentido
Ironía	{ <u>N. Orac/U. Contx [P referencial/sust]+[Rd cambio en entonación]+[E afirma y subraya]</u> } Sentido
Reticencia	{ <u>N. Orac/U. Contx [P referencial/sup]+[Rd suspensión]+[E significado sobreentendido]</u> } Sentido
Borradura	{ <u>N. Orac/U. Contx [P Referencial/sup]+[Rd suspensión con marcas gráficas]+[E sdo sobreentendido]</u> } Sentido
Supresión de puntuación	{ <u>N. Orac/U. Contx [P referencial/sup]+[Rd omisión de grafía]+[E ritmo]</u> } Sentido
Antitesis	{ <u>N. Orac/U. Contx [P referencial/eb]+[Rd opone sin negar]+[E énfasis]</u> } Sentido
Inversión lógica	{ <u>N. Orac/U. Contx [P referencial/eb]+[Rd opone tiempo o espacio]+[E énfasis]</u> } Sentido
Paradoja*	{ <u>N. Orac/U. Contx [P referencial/eb]+[Rd opone negando]+[E énfasis, oposición lógica]</u> } Sentido

No obstante, en un análisis estilístico, una figura específica se relaciona a su vez con otras, por lo que se constituye un proceso mucho más complejo. Como ya mencioné, todas las figuras se ven afectadas por el eje de la semántico y, en algunos casos, por más de un proceso. Por citar un ejemplo, en el poema IV, el término "desamada" (v 4) articula varios procesos retóricos, primero como neologismo que se relaciona con la paronomasia.

$$\begin{array}{l} \text{Paronomasia} \left\{ \begin{array}{l} \underline{N. Lex/U. con [P morfológico/adj] [Rd lexema completo] [E sonoridad]} \\ \text{Sentido} \end{array} \right\} \\ \text{Neologismo} \left\{ \begin{array}{l} \underline{N. Lex/U. ind [P morfológico/adj \{afijación\}] + [Rd vocablo nuevo] + [E sentido]} \\ \text{Sentido} \end{array} \right\} \end{array}$$

1) Nivel morfológico. A partir de una base o lexema, se pueden añadir diversos afijos, como el verbal, sustantivo, adjetivo: Amarg -ar, -ura, -o; de manera que se construye un nuevo vocablo, primero bajo el proceso de afijación, añadiendo un nuevo sufijo cuya combinación no existe en español, de ahí que se forme el neologismo.

2) Relación de contigüidad. Este vocablo, se relaciona con otro término en el verso, "desamada", amargurada, con lo que se plantea la similitud que afecta el nivel de la sonoridad.



Aquí cabría hacer una pregunta sobre la línea que divide el proceso estilístico de la caracterización como figura retórica. En estos casos de paronomasia es claro que la figura ha tomado rasgos de otras para su completa realización y efecto estilístico.

Algunas figuras presentan un grado de complejidad mayor, como ocurre con el quiasmo, el cual requiere de un rasgo que se halla en otra figura, la simetría; esto es que resulta necesario constituir estructuras paralelas; en un segundo nivel se requiere, además, de una característica de sentido, al poseer el quiasmo el valor de oposición.

Quiasmo { $\frac{(N. \text{Orac/U. Con } [P \text{ sintáctico}(eb)\{simetría\}] + [Rd \text{ oposición relativa}] + [E \text{ sentido/estructura}])}{\text{Sentido}}$ }

Simetría { $\frac{(N. \text{Lex/U. con } [P \text{ sintáctico}(eb)] + [Rd \text{ repetición sintagmática}] + [E \text{ estructura}])}{\text{Sentido}}$ }

Por ejemplo, en el poema XXVI el quiasmo obliga a un primer procedimiento que es el de la simetría: "De entonces crecen ellas para adentro/ mueren para afuera" (vv 14-15):

1. Nivel sintáctico: simetría;

de entonces crecen ellas para adentro
mueren Ø para afuera

2. Dos rasgos distintivos: a) oposición;

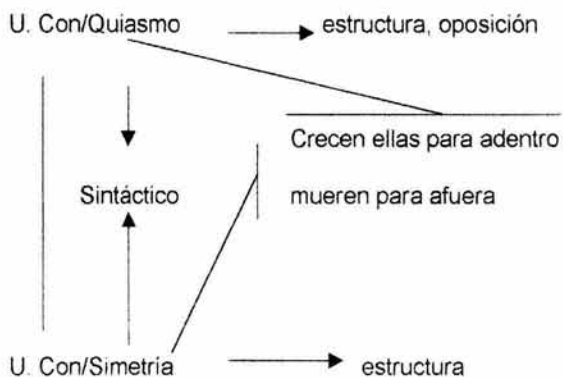
crecen — mueren
para afuera — para adentro

Cabe enfatizar que el análisis retórico y estilístico contempla los rasgos culturales fundamentales en la comprensión de la lengua. La noción del arriba o el abajo, de adentro y afuera como formas de expresión del nacimiento o de la muerte.

b) estructura cruzada.



Por tanto, en el diagrama estilístico, esta figura podría resultar así:



Otros procesos incluyen los metagrafos, los cuales corresponden al uso diverso de la grafía, como el empleo de mayúsculas o minúsculas de manera alternativa, blancos espaciales, cambio de ortografía e inserción de grafía numérica.

Como se pudo observar, el concepto de las figuras es contradictorio entre uno y otro autor, por tanto, me baso en los siguientes diccionarios y manuales para los comentarios de las figuras retóricas.

Otros procesos retóricos

Al hablar de la retórica, el planteamiento se centra en la elocución, sin embargo, a la luz de la neoretórica, el resto de las operaciones del discurso ocupan un sitio importante en el estudio actual.

José M. Pozuelo Ivancos²¹ sugiere que para el estudio de la elocución se puede hablar de tres vertientes importantes: la primera tiene que ver con la relación de la retórica y la argumentación clásica; la segunda específicamente con la elocución en el ámbito del estructuralismo, en donde resalta la búsqueda por explicar el funcionamiento y operatividad principalmente de las figuras retóricas conocidas. El tercero se aleja de la elocución y explora la retórica desde del ángulo de la interdiscipliniedad en la que se relacionan la psicología, la lógica y principalmente con el desarrollo de la lingüística del discurso.

²¹ J. M. Pozuelo Ivancos, *Del formalismo a la neoretórica*, pp. 181-211.

No obstante, el interés en torno a la retórica ya no es únicamente la elocución, sino también la *inventio* y la *dispositio*, esto es, la construcción y el diseño del texto en la que se vuelven ejes fundamentales el hablante, el oyente y el discurso. En este sentido, una base significativa es la idea de macrocontexto y microcontexto inmersos en la noción de cohesión y coherencia textual. De manera que la *inventio* y la *dispositio* se explica en los dominios de la construcción de una base textual. Finalmente, otro aspecto fundamental es la relación de la retórica y la pragmática, particularmente en lo que corresponde a la finalidad del discurso y a sus efectos comunicativos (memoria y dicción), con lo que se vincula con la teoría de los actos de habla.

De modo que un objetivo importante de la retórica es la búsqueda y comprensión del texto desde el punto de vista de su condición como totalidad textual.

En seguida expongo un inventario de las figuras retóricas más frecuentes en *Trilce*, para cada una cito, en general, dos casos. Los textos básicos de consulta y apoyo para las figuras retóricas son los siguientes: *Diccionario de términos filológicos* de Fernando Lázaro Carreter, *Manual de retórica literaria* de Heinrich Lausberg, *Les figures de Style* de Patrick Bacry, *Figuras retóricas* de Antonio Mayoral, *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. La forma como ordeno este planteamiento corresponde al cuadro general que expuse arriba. Cuando cito el poema completo añado la numeración de los versos a la izquierda, para los fragmentos hago la señalización de los versos entre paréntesis. Empleo el subrayado como marca para la figura retórica que se estudia; en el caso de los metagrafos, empleo las negritas.

2. 2 Procesos retóricos en *Trilce*

2. 2. 1 Nivel léxico: la palabra

La manera como se articulan las palabras, su sonoridad, su significado y su distribución son ejes de la construcción poética. El elemento léxico se proyecta en dos niveles: en el primero, el proceso retórico se efectúa en el interior del vocablo, constituyéndose como unidad independiente; en el segundo, el elemento lexical actúa por su relación con su contexto, lo que significa que se consolida gracias a los elementos circundantes que lo complementan. De tal manera que intentar hacer un cuadro con las figuras retóricas resulta restarle ciertas características definitorias. De cualquier manera y sólo con fines de listado, planteo un posible marco con las figuras. La lectura de éste, se debe hacer siempre pensando en la posibilidad de vincular los rasgos y las figuras en diversos planos.

a) Figuras que operan como unidad independiente

Vallejo, como cualquier autor relevante, transforma los elementos léxicos del lenguaje ordinario en términos que son propicios al poema y al libro en particular. El lenguaje crea y recrea lo que le es necesario al contexto de significación de *Trilce* para completar el crisol de realidades poéticas en la sensibilidad sonora y léxica.

Este primer grupo corresponde a aquellas figuras que funcionan como unidad independiente; esto significa que no requieren de elementos de su contexto, ya sea

fónico, lexical o sintáctico para que se realice el proceso retórico. Se trata de mecanismos que afectan diferentes ámbitos: el morfológico o de construcción, como la crasis y un tipo de construcción que opera por inversión llamada anacático; en el nivel sonoro se sitúa la onomatopeya, y, en el de sentido el neologismo, el préstamo y el arcaísmo. Son figuras cuya plena realización se lleva a cabo sólo en la unidad, sin exigir las correlaciones con el resto de las unidades de su entorno.

i) Fónico

-Insistencias

Esta figura tiene la peculiaridad de que funde tanto el nivel fónico con el nivel gráfico, al tratarse de un elemento repetido, fonema geminado o letra reiterada. Vallejo aprovecha este recurso y su desarrollo en dos perspectivas: cambiar fonemas es sumar un rasgo que permite distinguir significados en las unidades mínimas. En estos casos la palabra que se modifique significará otra cosa. Por otra parte, posee también una función gráfica: las palabras son dibujos, líneas de secuencia visual. En el poema XLII, el fonema fricativo /s/ se prolonga visual y conceptualmente, amalgamándose con otros recursos sonoros como la aliteración. La palabra "sossiegue" enfatiza sonora y gráficamente lo que su contenido de sentido demanda, sosegar, segar (cortar) o bien una llamada de auxilio, sos.

Esperaos. ya os voy a narrar
todo. Esperaos sossiegue (XLII, vv. 1-2)

Lo importante del efecto que se produce es la elección misma de la unidad fonológica. De manera contrastiva, Vallejo selecciona en el poema XLVIII el fonema oclusivo sordo, que por sus mismas características fonológicas no se puede prolongar en la emisión, exige la ruptura y, por tanto, la secuencia se fragmenta; al no poderse producir el fonema /t/ constante, lo que opera aquí es la interrupción, el tartamudeo obligado.

Ella, vibrando y forcejeando,
pegando grttttos, (XLVIII, vv. 12-13)

El mecanismo retórico se extiende hasta la jitanjáfora, la "palabra" se aleja completamente de una forma léxica con su significado convencional para transformarse en sonidos onomatopéyicos. El significado conceptual se asocia con los rasgos del signo:

999 calorías.
Rumbbb . . . Trrraprrr rrach . . . chaz
Serpentínica u del bizcochero
enjirafada al timpano. (vv. 1-4)

Remeda al cuco: Rooooooooeeeis
tiempo autocarril, móvil de sed,
que corre hasta la playa. (XXXII, vv. 13-15)

En otro contexto, en el poema IV la duplicación del elemento gráfico <h> no implica la extensión de una unidad sonora. La palabra impresa cede cualquier dominio: se oponen ambos planos, el contenido semántico del verbo 'hacer' se duplica, se vuelve dos veces nada y, al mismo tiempo, se evoca algo que no se

puede reproducir sonoramente. Dos veces resulta inútil, dos veces no se hace nada y dos veces se reafirma la oposición.

Tendime en s3n de tercera parte,
mas la tarde -qu3 la bamos a hhazer- (IV, vv. 8-9)

-Onomatopeyas

La onomatopeya conforma un signo que imita un ruido o un sonido natural (*vid. anac3lico*), como ocurre en el poema XXXII donde el ruido evocado constituye la representaci3n de la experiencia f3sica y m3vil; el calor de los cuerpos en contacto, como si se tratara de una maquinaria, promueve su funcionamiento a partir de una sonoridad que se subraya con la expresi3n num3rica.

999 calor3as.
Rumbbb Trrraprrrr rach . . . chaz
Serpentinica u del bizcochero
enjirafada al timpano. (XXXVII, vv 1-4)

En otro caso, la representaci3n de la sonoridad del poema XLI se articula en varias direcciones: la elocuci3n propia de la lectura del poema, la voz del par3ntesis que remite a una risa y el sonido del golpeteo del tambor policial, el cual sustenta su sonoridad en el desplazamiento vertical de los elementos l3xicos, en correspondencia con el tiempo mon3tono del tambor. La vibraci3n sonora alcanza las membranas vitales y las vuelve potestad de esa tortura auditiva.

En tanto, el redoblante policial
(Otra vez me quiero reir)
se desquita y nos tunde a palos,
dale y dale,
de membrana a membrana
tas
con
tas. (XLI, vv 12-19)

ii) Morfológico

-Afijaciones

En *Trilce* Vallejo toma las palabras de la lengua común con el fin de modificar sus cualidades intrínsecas. Al elaborar este proceso, cambian no solamente los rasgos esenciales del término, sino también la forma en que se conceptualizan las entidades del mundo. Las categorías universales se transforman, logrando extender las redes de sentido hacia ámbitos variados; así, la realidad se expande gracias a la reformulación lingüística.

La sufijación es el proceso necesario para crear un nuevo elemento a partir de la adjunción de un afijo a una raíz o base. En el poema VI las venas adquieren la esencia de 'Otilia', de un sujeto femenino individual que, por gracia morfológica, pasa de una 'Otilia' singular a una cualidad general: 'lo otilino' y, de este modo, a la particularización del universo vallejiano. Se desplazan las categorías gramaticales, de sustantivo se pasa a adjetivo y al ocupar otro ámbito de la lengua, se replantea el mundo que opera en *Trilce*.

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas, (VI, vv. 1-3)

Los elementos de la escritura responden a sus habitantes, se mimetizan con aquellos seres fantasmales a los que invoca; la imagen de 'Otilia' o de varias 'Otilias' es una presencia constante a lo largo de todo *Trilce*: se convierte en universo y centro de sí misma y, al mismo tiempo, en totalidad que se despliega hacia otros núcleos temáticos del libro. Agua y sangre, elementos fundamentales, proyectan el devenir de la vida hacia realidades paralelas y simbólicas: una, la de la tierra, y la otra, la de la mujer; ambas como distintos dominios en el ciclo de la vida. Y es así, mediante un cruce de líneas de sentido, que el lavado trasciende el terreno de lo mundano; la lavandera está más allá de lo terrenal, se inserta en los principios que rigen el universo entero.

El tiempo también se expande y se extrapola como 'Otilia'. La forma y el contenido se reajustan en la creación poética y otras categorías se desplazan de verbo a adjetivo o de adverbio a verbo, por ejemplo. El adverbio temporal 'todavía' al que se le añade el sufijo -izar para transformarlo en verbo, servirá de elemento referencial para conformar nuevos planos. Entonces, convertido en vocablo de acción sitúa la escena en el presente; la "existencia" adquiere cierta agentividad gracias a la transformación adverbial, de manera que ese 'todavía' se prolonga en acción verbal: "la existencia" actualiza de tal modo la acción que ésta se vuelve constante y continua, presente y al mismo tiempo puntual:

Tú manqueas apenas, pululando
 entrañada en los brazos plenarios
 de la existencia,
 de esta existencia que todaviiza. (XXXVI, vv. 8-11)

Por otra parte, las acciones se transforman y extienden hasta volverse cualidades del objeto, y es mediante este mismo proceso que despiertan y animizan los objetos inmóviles. En el poema XLVIII los "postes" dejan de ser inánimes, subrayando su 'unanimidad' para crear movimiento, surgir y así adquirir su cualidad de "surgentes", el término abandona su naturaleza de verbo para constituirse en adjetivo.

onnándose de natural grandor,
 en unánimes postes surgentes,
 acaba por ser todos los guarismos, (XLVIII, vv 15-17)

-Crisis

Las posibilidades de significar y de nombrar se multiplican mediante la fusión de dos términos. A diferencia de la sufijación, que opera a partir de una raíz, este proceso constituye la suma de dos unidades amalgamadas, que en ocasiones se apoyan en elementos fonéticos comunes; al tomar dos vocablos que forman una unidad, ésta pasa por un desdoblamiento semántico dando lugar a relaciones polisémicas.

Hay cierta confusión para identificar plenamente cada uno de los elementos que convergen; esta ambigüedad alimenta la polisemia característica de *Trilce*. Se produce una multiplicación en el vector de significaciones de los poemas; por

ejemplo, en el poema XL, "lunesentes"²² remite a varios vocablos: 'lunes'/luna/'ausente/'fosforescente', y en la fusión de estos términos está también la ambigüedad referencial. El sentido se despliega hacia diversos planos: el temporal, por ejemplo, cuyo paralelismo está en el verso 17 con el vocablo "domingo"; se trata del tiempo continuo, de la marcha secuencial de los días y, posiblemente, de una condición de ausencia. Por otra parte está el referente 'lunar' y su 'redondés' que establecen una correlación con las "yemas"; falta de color y sombra blanca, con la brillantes y la fosforescencia.

Quién hubiera pensado en tal domingo,
cuando, a rastras, seis codos lamen
de esta manera, hueras yemas lunesentes. (XL, 17-19)

En otro caso, en la primera estrofa del poema LXIII, Vallejo consigue plantear un universo alegórico donde una espacialidad geográfica como el 'occidente' se fusiona con las características del 'oxígeno' y el deterioro que desencadenará: la 'oxidación', proceso bioquímico que requiere necesariamente del paso del tiempo y la exposición a condiciones atmosféricas; se sitúa, así, el "destino" en el contexto de un acontecimiento biológico.

Amanece lloviendo. Bien peinada
la mañana chorrea el pelo fino.
Melancolía está amarrada;
y en mal asfaltado oxidante de muebles hindúes,
vira, se asienta apenas el destino. (LXIII, vv. 1-5)

²² En otra lectura este vocablo remite al proceso de sufijación a partir del sufijo -ente, que forma adjetivos derivados para indicar la caracterización de la persona u objeto, en sus cualidades o defectos.

iii) Morfo-semántico

-Neologismos

Cualquier categoría gramatical puede ser modificada; su forma y contenido cambian el lenguaje en su totalidad y, en esa doble operación, el eje temático de *Trilce* se amplía. Esto representa la continuación de un principio algebraico manifestado por Vallejo. Principio matemático que se tiene en todas las relaciones cognitivas o, al menos, en las relaciones fundamentales: tiempo, espacio y lengua transformados en procesos numéricos, de multiplicación y transformación a partir de una base.

Ésta es una de las figuras con las que más se ha identificado la tónica general de *Trilce*. El neologismo es un vocablo nuevo a partir de la derivación (base o raíz másafijo) o de la composición (suma de dos vocablos). En efecto, Vallejo implanta en su poesía una carga significativa de elementos nuevos. Es la creación poética por encima de la creación de la lengua. La función poética se desdobla en función metalingüística, porque no se trata sólo de buscar decir las cosas de otra manera, sino de afirmar que la lengua se puede cambiar y adaptar a las realidades diferentes.

Cualquier elemento léxico va a transformarse para ampliar las redes de significado convencional. En este proceso la relación entre signo y referente se desarticula: el nombre ya no está en la cosa, el nombre la reinventa. Se crea así una relación laberíntica entre signos, significantes y correferentes. Las categorías gramaticales sirven sólo como pequeñas pistas en la compleja elaboración discursiva. Son elementos que responden a las mismas cualidades de los signos del sistema de la lengua, también con cualidades polisémicas.

En el poema LXXV, la acción de los cuerpos adquiere, mediante un adverbio de modo, la condición de 'nada' y también la 'natoria'; se enfatiza la muerte y, al mismo tiempo, se hace ambigua: se niega en la 'nada' y se afirma en el nado inútil de los cuerpos flotando sin movimiento alguno, en ese flotar extraño.

Estáis muertos.
 Qué extraña manera de estarse muertos. Quien-
 quiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis
 muertos.

Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana
 que, péndula del zenit al nadir, viene y va de cre-
 (LXXV, vv. 1-6)

El neologismo opera tanto en la creación de nuevos elementos de significado como en el ritmo del poema; esto significa que el término incorporado sirve no sólo para concretar una nueva realidad lingüística, sino también para amoldar el lenguaje.

Rechinan dos carretas contra los martillos
 hasta los lagrimales trifurcas,
 cuando nunca las hicimos nada.
 A quella otra sí, desamada,
amargurada bajo túnel campero (IV, vv 1-5)

Aquí, "desamada" activa el vocablo "amargurada", donde 'amargo' y 'amargura' generan el vocablo del poema: amargurada. Se trata de rearticular una palabra aun cuando ésta ya había pasado previamente por un proceso semejante, pero que a lo largo del tiempo se olvidó. Así la poesía recuerda la evolución de la lengua.

El vocablo "amargurada" se adapta a la forma y contenido de elementos cercanos: "nada" (ausencia absoluta), "desamada" (ausencia de amor), "amargurada" (efecto de). En un primer plano, las dos carretas no reciben ningún daño, el vocablo "nada" posee un valor neutro y cruel al mismo tiempo: es 'nada' por beneficio y 'nada' por omisión; y en otro plano, la "otra" recibe más que ese absoluto vacío de algo: concretamente el 'desamor' y su efecto, su condición de "amargurada".

iv) Lexicológico

-Arcaísmos

El arcaísmo es una forma léxica desusada por pertenecer a un momento anterior del sistema. Las palabras responden a líneas temáticas fundamentales para el poema y las acciones, las condiciones de ser y las cualidades pasan también por un distanciamiento gramatical. Si el tiempo es una condición abrumadora, lo es también la palabra que se aleja de su uso y que designa la acción: "el yantar" es el doloroso recuerdo.

El yantar de esas mesas así, en que se prueba
 amor ajeno en vez del propio amor,
 torna tierra el bocado que no brinda la
 MADRE, (XXVIII, vv. 20-22)

Vallejo integra distintas clases de palabras al inventario de arcaísmos presentes: adjetivo determinativo: "Flotáis nadamente detrás de aguesa membrana" (LXXV, v. 5), donde la conjugación verbal subraya el efecto poético; sustantivo: "Don Juan Jacobo está en hacerio. (azar)/ y las burlas le tiran de su soledad,/ como a un tonto. Bien hecho" (XXII, vv. 4-6).

Hay algunos casos en que la interpretación del término resulta ambigua. El vocable "calabrina", bien puede ser un arcaísmo del s. XVIII -de acuerdo con el diccionario de Martín Alonso-, el cual aporta la acepción de celdilla, casita o hedor intenso; en el confinamiento de la prisión sublima y continúa el zigzaguo lexical de los versos: se "aquilatará" cierto producto 'tesóreo', entrecruzado con 'el simple guano'. Igual que más adelante se entrecruzarán los espacios geográficos y los corporales: "el insular corazón", "la península" y la "espalda". Asimismo, posee otra acepción que correspondería no a un arcaísmo sino a un término especializado del área marítima que se refiere a "calebre", cable náutico.

y se aquilatará mejor
 el guano, la simple calabrina tesórea
 que brinda sin querer,
 en el insular corazón,
 salobre alcatraz, a cada hialóidea
 grupada. (l, vv. 5-10)

-Préstamos

El préstamo es un mecanismo lexicológico en el que se admite la inclusión de un término de una lengua a otra. Hay dos casos posibles de préstamo en todo *Trilce*: el

primero de ellos se refiere al término "ganguendo", del cual se registra el verbo 'ganguear' que significa hablar gangoso; por otra parte, la misma María Moliner (s.v.) registra 'ganga' con diferentes acepciones: cierta ave gallinácea difícil de cazar y mala de comer; la cosa sin provecho, de la que pasaría irónicamente a cosa obtenida con esfuerzo; palabra proveniente del francés ganguer, tomado del alemán gang, acción de andar, camino, filón; materia inservible que acompaña a los minerales útiles al sacarlos de la mina. Martín Alonso registra otra acepción que se refiere a "cosa apreciable que se adquiere a poca costa" s.v.

Resulta difícil determinar una sola acepción para la interpretación del verso 8 del poema III, en virtud de que es posible clasificar cuatro correlaciones entre las que 'ganguear' podría interpretarse en algunos casos como posible préstamo.

Aguedita, Nativa, Miguel
 cuidado con ir por ahí, por donde
 acaban de pasar ganguendo sus memorias
 dobladoras penas,
 hacia el silencioso corral, y por donde
 las gallinas que se están acostando todavía,
 se han espantado tanto. (III, vv. 6-12)

De acuerdo con la siguiente descomposición oracional, los versos indican los siguientes referentes:

-Eje locativo:
 "ir por ahí"
 "por donde acaban de pasar sus memorias"
 "por donde las gallinas se han espantado"

-Eje situacional:
 "Sus memorias acaban de pasar ganguendo"
 "dobladoras penas" "hacia el silencioso corral"

i) En un primer contexto está la referencia a la sonoridad: "dobladoras penas" remite al 'doblar' de las campanas por los difuntos; por otro lado, el "silencioso corral" aguarda sus memorias. De tal manera que 'ganguear', hablar gangoso, se correlaciona con el contexto temático del poema en el ámbito de la evocación sonora.

ii) Un segundo plano corresponde al movimiento. Una de las acepciones es 'andar', 'arrastrarse', de tal modo que se crea un paralelismo entre el ir por ahí de los personajes poéticos y el andar de sus memorias.

iii) La tercera referencia tiene que ver con la idea de "cierta ave gallinácea difícil de cazar y mala de comer", donde el paralelismo se establece entre las "memorias" que pasan 'gallineando' o 'a la manera de esas gallinas' hacia el corral y las verdaderas gallinas que se espantan al ver a sus semejantes en la forma de moverse y diferentes en su naturaleza.

iv) En un cuarto referente, las "memorias" provienen de un 'sitio oscuro' que es la mente, igual que se saca la materia mineral de las minas.

v) En otra lectura, "las memorias" pasan, de una manera muy valiosa pero con facilidad, como si los recuerdos llegaran en suma y por cuenta propia.

Finalmente, otro paralelo que se vislumbra es el del término 'renguear' con 'ganguear', otra manera de seguir el paso.

El otro caso de préstamo lo constituye "glise", del francés 'gli(se)' deslizar. "Aquello" polariza sus manifestaciones de vida en dos extremos sonoros: "crome" y "glise" que, al mismo tiempo, son también dos gamas de sentido; aquí la acción del último verso es suave y sutil incluso en "el gran colapso".

A ver. Aquello sea sin ser más.
 A ver. No trascienda hacia afuera,
 y piense en s6n de no ser escuchado,
 y crome y no sea visto.
 Y no glise en el gran colapso. (V. vv. 6-10)

b) Figuras relacionadas mediante contigüidad

Estas figuras se consolidan a partir de una relación de contigüidad con elementos cercanos, lo cual es necesario para su completa conceptualización.

Se puede hablar de tres ámbitos básicos: aquellos en los que se afecta la sonoridad, otro en el que la base es la composición estructural y aquél que tiene que ver los rasgos de significación.

Como en un *continuum*, la articulación sonora, la distribución de elementos léxicos semejantes y el juego de los significados se funden en el contenido rítmico y sonoro de *Trilce*. Como en otros grupos, los diferentes ámbitos están correlacionados.

i) Fónico

La escritura es la materialización no sólo de las nuevas relaciones entre la palabra de *Trilce* y sus referentes, es también la consolidación del acto verbal vuelto lectura y sonido. La escritura explora y sobreexplota la oralidad; la convulsiona en aliteraciones, paronomasias y similitudencias. El efecto fundamental de este nivel es

la asonancia que produce Vallejo, la oposiciones de sonidos, la extrañeza en la sonoridad.

Trilce se enmarca en una naturaleza audible poco común, a ratos esta sonoridad que afecta sólo el nivel del sonido, señala al mismo tiempo la ruptura con la poesía misma. El resultado es, muchas veces, crear ecos auditivos diversos e irritantes, como el contenido mismo del poema.

-Aliteraciones

Esta figura remite a la repetición de un mismo sonido o fonema en intervalos próximos. Junto con la insistencia, la paronomasia y la similitudencia; la aliteración tiene un uso constante que establece tanto relaciones de sonoridad como relaciones de sentido. El sonido promueve un nivel significativo en el poema: lo sonoro evoca elementos ya no del significante sino del significado.

En el poema IV el efecto sonoro está en concordancia inversa, pero precisa, con el sentido del poema, estableciendo un contraste entre dos partes. La primera estrofa proyecta una sonoridad violenta, agresiva, corrosiva; mientras que un espacio en blanco en el último verso de esta misma estrofa termina por establecer el contrapunto. En tanto, en la cuarta estrofa se plantea el contraste sonoro: la sutileza es la característica más significativa; los fonemas se deslizan y enlazan en ondas suaves y constantes hasta descomponer el sentido mismo de las palabras y crear sólo cadencias.

Rechinan dos carretas contra los martillos
 hasta los lagrimales trifurcas,
 cuando nunca las hicimos nada.
 A aquella otra sí, desamada,
 amargurada bajo túnel campero
 por lo uno, y sobre duras ájidas
 pruebas espiritivas. (vv. 1-7)

Aquel no haber descolorado
 por nada. Lado al lado al destino y llora
 y llora. Toda la canción
 cuadrada en tres silencios. (IV, vv. 16-19)

Cabe señalar que la aliteración también implica otros procesos retóricos; por ejemplo,

- la insistencia:

Vuscco volver de golpe el golpe (IX, v. 1);

- la similitud:

Da la seis el ciego Santiago,
 y ya está muy oscuro. (III), vv. 3-4);

- o de igual forma con la paronomasia:

apura...aprisa...apronta! (LVIII, v. 18)

ii) Morfo-fónico

-Anacíclico

Esta figura, junto con la onomatopeya, se constituyen en paradigma de uno de los cierres poéticos más significativos en *Trilce*.

Hay una variante de la palíndromía llamada anacíclico que consiste en invertir la palabra, pero, a diferencia del palíndromo, su inversión no lleva al mismo término o expresión, sino a uno diferente.

En el poema XIII, los tres últimos versos desarrollan una serie sonora que alcanza su clímax en el último verso que conforma el anacíclico y la onomatopeya: no se reproduce la unidad léxica que le da origen ni tampoco se constituye un término ya conocido en el español, sino que, invertida de derecha a izquierda, incorpora una nueva unidad, sin significado aparente, pero sí con sentido. Esto revela un elemento sin denotación, aunque con una gama asociativa provocada y enfatizada por el cierre sonoro de la onomatopeya. Ambos versos finales forman un paralelismo y podrían constituir una repetición, de no ser por este cambio que produce el poema, al concluir con una unidad climática y antitética. Si bien, al anacíclico está anunciado y sustentado por el significado del penúltimo verso: 'estruendo' y 'mudez', la recomposición de los vocablos remite a la asemeja expresada en sonoridad más ausencia: enunciado exclamativo, último grito, estertor.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.

Odumodneurtse! (XIII, vv.14-16)

iii) Morfológico

-Paronomasias

Esta figura se produce al colocar en el texto dos o más palabras parecidas fónicamente en proximidad, con algunas variantes, como la que se menciona más adelante.

El libro es sonoridad y la palabra se irá transformando tanto con los mecanismos propios de la lengua como también con los que decida emplear el poeta: proceso morfológico de derivación o bien de manipulación de la forma del significante, conjugando, de nuevo, una afinidad sonora y semántica.

Los términos están emparentados por semejanza de sonidos: en estos casos hay una especie de gradación que proviene de una enumeración o de algún tipo de complemento gramatical. Aun cuando se trate de una relación que primordialmente se verifica a partir del plano de la sonoridad, los versos desembocan en el nivel del sentido.

a no querer quedarse (XLVII, v 22)

En la celda, en lo sólido, también (LVIII, v 1)

sin saber si he logrado, o más nunca,
algo que brinca el sabor (LVI, v. 4-5)

apura...aprisa...apronta! (LVIII, v. 18)

En otra variante, en los versos que presentan una simetría o paralelismo, la paronomasia aparece como el elemento que detona semejanzas y desemejanzas; en el poema LXV, ambos versos son simétricos y al mismo tiempo opuestos en cierto sentido. Hay dos ejes importantes: el del espacio visto como longitud: "cintas/distantes" y el de las circunstancias: "citas/distintas"; el sentido entre uno y otro es similar, pero también opuesto en la medida de que distribuye la realidad, alejando sus correlaciones. La paronomasia es también punto de referencia que sustenta la simetría. El poema culmina en estos dos versos, la acción se produce para un absoluto "todas" las "cintas" o las "citas", en dos ejes importantes: el de la dimensión longitudinal y el de la diferencia.

para todas las cintas más distantes
para todas las citas más distintas. (LXV, vv. 19-20)

Otro caso es el del poema XXXV, donde la analogía sonora se establece entre términos diversos: "costura/coserme/costado", el significado particular de cada uno de los términos y el sentido general de los versos conforman un curioso tejido: la 'lavandera' vuelve a aparecer aquí, pero ahora en su calidad de 'costurera'; la "costura" es centro de ambos 'costados' y punto de contacto en ese "coserme".

de una costura a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto! (XXXV, v. 32-35)

Algunos autores como José A. Mayoral (p.122), y H. Lausberg (§638) hacen mención a otras variantes de la paronomasia, como la que se da por parentesco

etimológico (cubrir-descubrir), por supresión u homonimia parcial (palio-palo), por inversión (amor-roma) o como calembur (que madura-quemadura). Del tipo que se da por parentesco etimológico (vid. J. Antonio Mayoral, Fernando Lázaro Carreter (s.v.) y H. Lausberg, (s.v.)), ocurren casos frecuentes. En el poema VI, el fonema alveolar lateral /l/ funciona como elemento de contacto sonoro con los tres vocablos correlacionados: lavado/lavandera/lavaba, cuya distribución constituye la columna nuclear de la estrofa. Se presenta la acción y al personaje en diferentes planos temporales: el pasado habitual 'lavaba' de las venas otílicas y la acción aún no actualizada en el presente, pero posible de la lavandera; se trata de planos temporales que terminan siendo contradictorios: "vestí mañana". De este modo, el elemento sonoro /l/ crea una relación de sentido con el adjetivo "otílicas", aunque este neologismo no tiene relación con los tres términos anteriores, mediante la aliteración se unifica el sentido y la sonoridad funciona como efecto propiciador de la cadencia final. Los versos van añadiendo una sílaba cada vez, hasta cerrar con el endecasílabo de "otílicas".

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera
lo lavaba en sus venas otílicas, (VI, vv. 1-3)

Tanto en el poema LII, como en el LXX, aunque la composición de la paronomasia se estructura con una forma visualmente semejante, se establecen distintas relaciones sintácticas; "las cometas" se desplazan en el campo semántico del 'azul' y, sin salir de la categoría gramatical de adjetivo, los sufijos -ina y -ante conforman la enumeración que indica movimiento y transformación. Aquí se puede observar el modo como opera de forma compleja la retórica de *Trilce*. Los procesos

retóricos no ocurren de manera aislada, esta paronomasia, previamente pasó por un proceso de afijación.

Los humos de los bohios ¡ah golfillos
 en rama! madrugarian a jugar
 a las cometas azulinas, azulantes,
 y, apañuscando alfarjes y piedras, nos darian (LII, vv 8-11)

En tanto, en el poema LXX, aunque la construcción sintáctica lo simula, no es la enumeración, sino una estructura que lleva a un sentido ambiguo: ya bien hay doce escalones y doce "escaladas", o "la docena de escaleras" ha sido 'escaladas'; y aún más paradójico resulta la circunstancia: "en horizontante frustración de pies", donde el plano vertical que implica el ascenso o descenso de una escalera se enfrenta con lo 'horizontal' del 'horizonte'.

El porteo va en el alfar, a pico. La jornada nos
 da en cogollo, con su docena de escaleras, escala
das, en horizontante frustración de pies, por pávi-
 das sandalias vacantes. (LXX, vv 14-17)

En los casos de paronomasia por derivación, lógicamente existe una relación semántica, pero la composición sintáctica transforma el sentido, de tal manera que, por una parte se complementa y, al mismo tiempo, se elimina el contenido propuesto por el correferente. Esto trae como resultado la oposición y contradicción de los juicios. En los vocablos: "sordera>asorda", "flujo>reflujo", "dientes>desdentada", lo que se ve es una relación de pares derivados que, sin embargo, por el resto de la composición adquieren un sentido de oposición.

con tu sordera que me oye
con tu mudez que me asorda (XLIV, vv. 14-15)

algún flujo y sin reflujo ay (XLII, v. 23)

en bruto por boca venidera
sin dientes. No desdentada.
Este cristal es pan no venido todavía (XXXVIII, vv. 2-4)

-Similicadencias

Esta figura se relaciona estrechamente con la aliteración y con la rima; se trata de la coincidencia sonora al final de las palabras, de tal forma que se crea una cadencia por semejanza. Se distingue de la rima porque puede aparecer a lo largo del verso y, en virtud de esto, se puede componer de elementos que tienden a relacionarse por gradación, lo que en términos sonoros incide en la cadencia del verso.

La similicadencia, al estructurarse mediante contigüidad, reformula, en muchas ocasiones, la relación de enumeración y acumulación. El elemento nuclear ya sea un objeto, una alusión metafórica o el yo lírico, se constituye en centro que se dispara en la cadencia enumerativa: se trata de una sonoridad que está en la acumulación de cualidades y de acciones:

Ella, vibrando y forcejeando,
pegando grittos,
soltando arduos, chisporroteantes silencios,
orinándose de natural grandor, (XLVIII vv. 12-15)

moneda -- vibrando, forcejeando, pegando gritos, soltando, silencios, orinándose de...

se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas
dispuestas, y se baldan,
quemadas pólvoras, altos de a 1921 (VII vv. 17-19)

hornigas minuterías --dulzoradas, dormitadas, dispuestas, quemadas*

Y cuánto nos habríamos ofendido.
 Y aun lo que nos habríamos enojado y peleado
 y amistado otra vez
 y otra vez (XL, vv. 13-16)

nosotros – ofendido, enojado, peleado, amistado

Las serie enumerativa, en efecto, conforma una cadencia a partir de formas semejantes, independientemente de la realidad a la que se haga referencia, pues se observa que se contraponen términos como "peleado"/"amistado", por ejemplo, lo que provoca cierta variante ascendente y descendente en la secuencia sonora que, no obstante, no crea una ruptura en virtud de la serie anafórica y polisindética de la conjunción "y".

En otra variante interesante, ciertas formas semejantes se repiten para desembocar en un tema fundamental y recurrente. En los poemas XV y L, lo cerrado y lo abierto, la cárcel, el vientre materno, la habitación de los amantes. El par siempre indica el movimiento intermitente y el tiempo que pierde sus límites precisos: la acción es igual: abrir y cerrar, rápidamente, y luego volver a empezar.

son dos puertas abriéndose cerrándose, (XV, v. 16)

El carcerbero cuatro veces
 al día mane: su candado, abriéndonos
cerrándonos a los estemones, en guiños (L, vv 1-3)

Como en casos anteriores, esta figura estará relacionada con otros procesos como la fijación y el neologismo; una figura complementa a la otra necesariamente, como en el poema IV:

cuando nunca las hicimos nada.
 A aquella otra sí, desamada
amargurada bajo túnel campero (IV, vv. 3-5)

La similitud actúa en los vocablos contiguos, pero la sonoridad sigue prolongándose al resto de los elementos lexicales. De tal forma que la similitud de formas obliga a continuarse, anulando la ruptura abrupta, como en el poema LXVII.

lloriquea, gusanea la arácnida acuarela
de la melancolia (LXVII, vv. 7-8)

En un primer nivel hay dos elementos de correlación: "lloriquea/gusanea", cuyo eje es la composición vocálica -ea; en un segundo nivel, la relación ya no es plena y podrá incluir un elemento consonántico: "acuarela"; en un tercer nivel, la distribución sonora se desplazará en la composición sintáctica: "de la melancolia".

iv) Sintáctico

-Repeticiones

En la correlación con otros términos, se encuentra la relación de los elementos léxicos por repetición. La clasificación de estos elementos es muy amplia. Se caracterizan porque no alteran la sustancia sintáctica de la oración. Algunos de ellos están incluidos en el mismo verso y otros se correlacionan entre varios versos. Su vínculo es de proximidad y, por supuesto, también crean efectos en el nivel de la sonoridad y del sentido.

Tnlce desarrolla una amplia variedad de series de repetición, de hecho, éste es uno de los recursos más recurrentes. La repetición se vuelve una especie de eco que subraya las marcas expresivas del poema.

La diversidad, en cuanto formas de repetición empleadas por Vallejo, manifiesta la importancia sustancial en la distribución de los vocablos como elementos gráficos y, al mismo tiempo, pluraliza el campo de sentido.

-Estribillo: Entre las varias formas de distribución de la repetición se halla esta figura cuya construcción actúa como una especie de frase coral que repite sin cesar aquella parte sustancial, conformando así poemas paralelos en cuanto a su construcción. De este modo, el recurso del estribillo en los poemas III "Madre dijo que no demoraría" vv. 5, 14) y LXV "Así, muerta inmortal" (vv21, 27 30), crea series temáticas: el ámbito familiar, la ausencia y el recuerdo obsesivo de la madre.

La ocurrencia de ciertos elementos en series repetitivas funciona como una memoria incesante, como en el poema LXV: "Así, muerta inmortal". La repetición del adverbio de modo "Así" subraya de manera trágica la realidad contradictoria, siempre lo mismo en la distribución general del poema. "Muerta" en una dimensión e "inmortal" en la otra: el eco incesante, la palabra obsesionada, obsesiva y lacerante del coro griego.

-La reduplicación (epanalepsis) es otra modalidad de la repetición; la manera de organizar los vocablos en una distribución próxima o contigua plantea un énfasis y un sentido obsesivo que halla su correspondencia en diversos significados. Se trata de un engranaje que afianza y confirma lo acontecido. Su localización dentro del verso es variada, ya sea al final, a modo de eco o al inicio, marcando el tono

puntual, o bien escindiendo el verso a modo de paralelo, como si se tratara de un tartamudeo.

-Final:

"Rubio y triste esqueleto, silba, silba". (XXVII, v. 16)

-Inicio

"Tiempo Tiempo" (II, v 1)

"Era Era" (II, v 5)

"Mañana Mañana" (II, v 9)

"Nombre Nombre" (II, v 13)

"Acaso.Acaso" (LIX, v 9)

"Aire, aire!" (XXXII, v 16)

"Buena! Buena!" (XVII, v 18)

"hachando, hachando" (LXIX, v. 6)

-Parte intermedia

"Hilo retemplado, hilo, hilo binómico" (XXIX, v. 7)

Algunas de estas formas de repetición constituyen grupos que operan a modo de locución gamatical, las cuales se expresan como modificadores adverbiales. Se trata de aquellos elementos que poseen un matiz semántico de cuantificador, los que se estructuran a partir de la duplicación y su distribución léxica incide en otras operaciones retóricas que se articulan en figuras como aliteraciones, cacofonías e imágenes visuales sorprendidas. Algunos forman parte del lenguaje cotidiano: "de dos en dos"; otros, en cambio, se construyen a partir precisamente del modelo de la lengua natural, volviéndose formas propias de *Trilce*.

La dualidad se convierte en una especie de control de los acontecimientos, duplicidad que se extrapola a diferentes ámbitos; así lo numérico está en las acciones que se constituyen en tiempo, en espacio, en intensidad o sucesión lógica. Aunque, en algunos casos el cuantificador se contrapone con otros elementos también numéricos, con los que se establece una contradicción:

Como si las hubiesen pujado, se afrotan
de dos en dos las once veces. (LIII, vv. 1-2)



En este poema forzosamente quedará una entidad numérica fuera del contexto, el impar sale de la serie repetida, que exige un par. El "once" se prolonga hasta hacerse 1: unidad icónica de la soledad o del individuo.

Las repeticiones también se distribuyen en el espacio, 'lado al lado' (IV v 17) y 'sombra a sombra' explican de un modo geométrico la acción que dibuja un cuadro en el que se llevan a cabo los acontecimientos.

Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra. (XV, vv. 16-18)

Otra variante en la distribución de estos cuantificadores es la de elementos polarizados en la acción; "de membrana a membrana" (XLI, v 16) expresa la acción del tambor, de la llamada y el control policial, y su resonancia en las membranas internas del organismo: esa sonoridad inunda la atmósfera y el espacio interior, igual que "de crepúsculo a crepúsculo" (LXXV, v 5) donde se marca un límite temporal de

la acción, un día completo. Todos los acontecimientos repetidos llevarán al planteamiento de la contradicción, que implica la unidad múltiple; se contabiliza así el tiempo, los espacios se multiplican o se convierten en unidad.

En seguida muestro una clasificación de estas construcciones; cada uno de los grupos expresa diferentes matices.

- relaciones de espacialidad:

"lado al lado" (IV, v. 16)

"sombra a sombra" (XV, v. 16)

"borde a borde" (XXX, v. 5)

- relaciones de secuencia y cuantificación:

"de mito a mito" (XIX, v. 14)

"de membrana a membrana" (XLI, v. 16)

"de crepúsculo a crepúsculo" (LXXV, v. 5)

"pelusa a pelusa" (XII, v. 2)

"pelo por pelo" (IX, v. 10)

"de mucho en mucho" (LXIV, vv. 14-15)

"de par en par" (XLIX, v. 27)

"de dos en dos" (LIII, v. 3)

- relaciones que indican continuidad de la acción:

"parla y parla" (XXXIV, v. 2)

"llora y llora" (IV, vv. 16-17)

"vuelta y vuelta" (LIX, vv. 15-16)

"punza y punza" (LIV, v. 3)

-relaciones que indican intensidad:

"se doblan y doblan" (LXXV, v. 14)

"dale y dale" (XLI, v. 15)

Una variante de la repetición geminada es la antanaclasis, en la que hay un elemento repetido donde se crea una variación en el sentido de los vocablos.

"Un mañana sin mañana" (VIII, v 9)

"Vusco volver de golpe el golpe" (IX, v 1,7,13)

"los enredos de enredos de los enredos" ((XX, v 21)

"su sangre blanca que no es sangre" (XLI, v 2)

"A veces doyme contra todos los contras" (LIV, v 5)

"los vivos a los vivos, que a las buenas cosas muertas" (LXX, v 8)

En otras variantes de la repetición, la anáfora, la epífora, la anadiplosis y la eparadiplosis, igual que el metagrafo, conforman el sentido visual del poema. Todo está presente en la espacialidad y en la distribución del poema: para iniciar o para concluir la frase, o para contraponerlos uno junto a otro en frases diferentes.

-La anáfora, repetición al inicio del verso, la oración o la frase, sigue el esquema formal de *Trilce* que diversifica sus formas, de manera que se crea un entramado sonoro cuya base se halla en la misma diversidad versual. La serie anafórica del poema XL es un caso interesante dado que el elemento nexal "y", suma dos series diferentes, ajustando el polisíndeton a la distribución versual.

Y cuánto nos habríamos ofendido.
Y aún lo que nos habríamos enojado y peleado.
y amistado otra vez
y otra vez. (XL, vv. 13-16)

En otro caso, el vocativo "Absurdo" constituye la anáfora cuyo contenido poético resalta no sólo por la posición del vocablo, sino también por la

transformación gramatical que se efectúa: el adjetivo se nominaliza, se vuelve nombre propio, sujeto señalado y definitivo.

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti se
 suda de dorado placer. (LXXIII, vv. 11-13)

En el poema XXXIX la anáfora corresponde a un patrón versual diverso pues se ajusta al hemistiquio del primer referente de repetición.

Mésome. Sonrio
 a columpio por motivo.
Sonrio aún más, si llegan todos (XXXIX, vv 2-4)

-La epifora, repetición al final del verso, la oración o la frase, como otras figuras, se complementa y converge con otros recursos retóricos. Por ejemplo, en el poema LVIII, está implícita la simetría horizontal; cada fin de hemistiquio cierra con la misma estructura: "menos". Se conforma una correspondencia con el tercer verso de la estrofa que, a su vez, también plantea una estructura paralela en el nivel semántico: los hemistiquios se dividen y sintácticamente forman el paralelo, aunque semánticamente constituyen la oposición 'sólido-líquido'. El "menos" prevalece en la materia en sus diversos estados, en cualquier circunstancia de la naturaleza. La cantidad repite el elemento verbal y dobla la duplicidad material.

Se tomaría menos, siempre menos, de lo
 que me tocase erogar,
 en la celda, en lo líquido. (LVIII, vv. 9-11)

La construcción del poema XIX se basa principalmente en un esquema de repeticiones constantes, sobre todo de simetrías, pero Vallejo modifica estas formas en un "desajuste" que crea una cadencia estructural y sonora novedosa.

y excrementado por la vaca inocente
y el inocente asno y el gallo inocente (XIX, vv 5-6)

En este fragmento se observa la epifora que converge con la enumeración polisindética, pero la frase intermedia de la serie invierte el orden del epíteto de modo que se intercala una anadiplosis y el valor adjetival de "inocente" se refuerza en la repetición final.

-La anadiplosis, repetición del final al inicio de siguiente verso, oración o frase, en el poema XXIV los versos están en una correspondencia a distancia, "llorando", se repite como una forma explicativa, engarzándola con una forma hiperbólica ya común en el lenguaje ordinario "llorando a mares". La forma del gerundio se relaciona en la última estrofa con "cantando", estableciendo cierto paralelismo, pero la anadiplosis sólo queda evocada; se esperaría que se repitiera pero esto no es posible dado el sentido del último vocablo. Lunes/martes>mares, así el tono es concluyente.

transcurren dos marías llorando,
llorando a mares.(XXIV, vv. 2-3)

se alejan dos Marias cantando
Lunes (vv. 10-11)

En el poema XXXI, la repetición de elementos constituye un espejo que le aporta un sentido diverso al segundo vocablo: "siempre" se observa en cristiano,

deja su categoría de adverbio para convertirse en una forma adjetival: "espero cristiano" y "espero siempre"; o bien, en sentido inverso: el adjetivo adquiere las cualidades del adverbio de tiempo. Deja de ser una condición temporal para convertirse, al igual que cristiano, en una condición existencial.

Cristiano espero, espero siempre (XXXI, v. 7)

-La epanadiplosis, repetición del inicio del verso, oración o frase al final del siguiente, plantea la oposición de los términos que va de un extremo de verso a otro y, al mismo tiempo, también hay una variable en la ortografía. En el poema XLII, el primer vocablo, escrito con mayúscula, indica su pertenencia al grupo de los nombres propios; el otro, con minúscula, reduce y aproxima a la clasificación de los nombres comunes. Sin embargo, es "otra vez rosa"; el mismo vocablo, aunque diferente por su sentido y distribución.

Rosa, entra del último piso.
Estoy niño. Y otra vez rosa: (XLII, vv. 7-8)

En el poema LXVII el verso se divide y la repetición al final sirve justamente para sustentar la geometría descrita: el cuadro verbal y escritural queda enmarcado en los dos vocablos que designan su propia condición.

Cuadro enmarcado de trisado anélido, cuadro (LXVII, v 9)

v) Semántico

Pensar *Trilce* en términos de la serie de figuras de sentido resulta muy complejo. *Trilce* se caracteriza por salir repentinamente de los parámetros normales para convertirse en un texto críptico. Hay una serie de referencias a partir de códigos simbólicos que se relacionan con aspectos de su vida: la cárcel, la familia, la prisión, los amigos, la creación literaria.

-Sinécdoque y metonimia

La articulación de procesos de sentido en *Trilce* resulta sumamente compleja, tal es el caso de la metonimia y la sinécdoque, que ya de suyo representan un problema conceptual importante. Tanto la metonimia como la sinécdoque se refieren a un proceso de transferencia del significado de una palabra a otra por contigüidad. Para la metonimia, dicho proceso plantea una relación en la que los elementos semánticos fundamentales se transponen a partir de una relación de causa y el efecto, con múltiples variantes, como las relaciones de materia por la cosa, continente por el contenido, lo concreto por lo abstracto, instrumento por el que ejecuta o de lugar por el objeto. Para la sinécdoque habría que referirse a la idea de unidad y parte de ésta, lo que significa una relación parte y todo, con matices como género por especie o especie por género, plural por singular o singular por plural, la materia por el objeto;

Estos dos tipos de relación pueblan todo el libro. los seres que habitan los poemas son fragmentos de algo, partes de un rompecabezas. Hay "veintitrés

costillas" que constituyen la parte de ese todo que es el cuerpo humano, pero también son el hombre encarcelado, preso en sí; sin embargo, al mismo tiempo la frase constituye también un desdoblamiento metafórico, se trata de una parte de un hombre y del todo. Él solo sufre y se sustituye en diversos elementos: hombre, habitación, cuadrado, cuatro, veintitrés, vacío.

Murmúrase algo por allí. Callan.
 Alguien silba valor de lado,
 y hasta se contaría en par
veintitrés costillas que se echan de menos
 entre sí, a ambos costados; se contaría
 en par también, toda la fila
 de trapecios escoltas. (XLI, vv. 5-11)

En otro contexto, en el poema XXIV se difumina el drama pues la negación no proviene directamente de Pedro, sino la de la mano.

y con ella la mano negativa de Pedro
 graba en un domingo de ramos
 resonancias de exequias y de piedras. (XXIV, vv. 6-8)

Las situaciones se multiplican como tantos otros procesos numéricos; no se puede morir dos veces, pero las "muertes" llegan repentinamente y en plural, al igual que los "cielos" rebasan la realidad circundante:

Qué contenido, el de esta casa encantada,
 me da muertes de azogue, y obtura
 con plomo mis tomas
 a la seca actualidad. (XXVII, vv. 11-14)

Cielos de puna descorazonada
 por gran amor, los cielos de platino, torbos
 de imposible. (LXIII, vv. 6-8)

En el poema LXI, el vocablo "el bruto" remite a un proceso complejo pues funciona como sinécdoque, pero también podría ser una metáfora, con lo cual se alcanzan los elementos simbólicos, se cierran un circuito inacabable de emblemas internos de *Trilce*. Se despliegan diversos sentidos de interpretación: "el bruto" es la especie o el caballo, el mismo Dios, o es el hijo de Dios, hombre rescatado perdido o resfrado.

Dios en la paz foránea,
estomuda, cual llamando también, el bruto;
husmea, golpeando el empedrado. Luego duda
relincha,
orejea a viva oreja. (LXI, vv. 12-16)

Los procesos metonímicos refieren continentes dolorosos "dentro del costado izquierdo" (XVII, v 15), "cerrándonos los esternones" (L, v 3), "el yantar de estas mesas, en que se prueba" (XXVIII, v 20); o bien instrumentos amorosos, "de egoísmo y de aquel ludir mortal/ de sábana" (IX, vv 16-17), "y cómo su pañuelo trazaba puntos" (XXXVII, v 12); o la visión fantasmagórica del efecto de la muerte, "¡A dónde se han saltado tus ojos!" XLII, v 14), "en la confluencia del soplo y del hueso" (LXII, v 19).

-Comparaciones

En este proceso hay una relación de semejanza sémica entre dos términos, la cual se establece mediante un conector gramatical de comparación. Los elementos de comparación ocupan más o menos los mismos ámbitos de sentido que la metáfora,

algunos casos tienden a ser bastante complejos como ocurre en el poema LXX; la comparación va de verso a verso, en una especie de figura de espejo; en las siguientes citas los "soles" corresponden a "pajarillos" como yantar a "granos". Ambos en una estructura de interrogación. La forma como Vallejo alinea los elementos de comparación le permite situar planos paralelos de sentido, entretejidos en una final conclusión.

Los soles andan sin yantar? O hay quien
les da granos como a pajarillos? Francamente,
yo no sé de esto casi nada. (LXX. vv. 4-6)

En cambio, en el poema XXVI los elementos de comparación quedan abiertos, dado que el primer elemento es una categoría relativamente vacía, "todo", es una especie de deíctico cuyo sentido es explicitado en la segunda comparación:

Así envérase el fin, como todo,
como polluelo adormido saltón
de la hendidura cáscara,
a luz eternamente polla.
Y así, desde el óvalo, con cuatros al hombro,
ya para qué tristura. (XXVI, vv. 16-21)

-Metáforas

La metáfora es un proceso de sustitución en el que ocurre un desplazamiento semántico de un término a otro. Para hablar de la metáfora en *Trilce* hay que plantear que sólo se trata de aproximarse al contenido simbólico, abierto y expandido

hacia varias direcciones. El poema XXXV es sólo un ejemplo de la manera como se conceptualizan los cuerpos concretos, la descripción de una mano como varillas, como extensiones sumamente alargadas, como una mecánica móvil, finalmente como una maquinaria que se mueve de acuerdo con las circunstancias presentes.

según me consta, a mí,
 amoroso notario de sus intimidades,
y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos. (XXXV, vv. 19-22)

La mujer en el poema XVI, ese cuerpo concreto pero invertido, será también una "cantidad incolora"; la materia cobra importante relevancia para Vallejo: esto es claro en la oposición implícita donde se mezclan los elementos, uno de sentido y otro de lo más concreto, hasta volverse nada.

Tengo fe en ser fuerte.
Por allí avanza cóncava mujer,
cantidad incolora, cuya
 gracia se cierra donde me abro. (XVI, vv. 6-9)

Un mecanismo frecuente es la personificación, variante de la metáfora, que consiste en atribuir cualidades de los seres humanos a entidades inanimadas o abstractas. *Trilce* muestra una galería de personificaciones que abarcan distintos ámbitos de sentido; lo geográfico, el tiempo, diversos lugares, objetos, seres abstractos, partes del cuerpo, que adquieren la condición humana de la voluntad vista como agentividad.

Por citar un caso, en el poema XLI, "La muerte" comparte la experiencia carcelaria; se trata de un cuerpo humano que yace de rodillas y es también la cárcel

del cuerpo mediante la imagen de las veintitrés costillas, tal como los barrotes de una prisión: la muerte no habla. Se trata de una historia amarga del encierro: de un lado la muerte, de rodillas, mana sangre. Su posición no es la mejor, su sangre es blanca en alusión al desinfectante: se trata de la profilaxis en medio de la desesperación.

La interpretación corresponde a referencias cruzadas, lo que implica crear un diagrama de posibles coordenadas de sentido.

Muerte	- prisión o vigilancia
sangre blanca 'kresko'	- otra condición humana en contraposición con la naturaleza material del desinfectante.
veintitrés costillas	- cuerpo prisión
redoblante policial	- tiempo
membrana	- tambor y cuerpo

Los elementos de sentido tienen una doble referencialidad, se parte de un desdoblamiento de los significados en el poema y así, mediante procesos metonímicos, sinecdóquicos, personificaciones y metáforas se cuenta la historia de la prisión.

-Geografía

"La península párase por la espalda" (I, v 14)

"Boca del claro día" (II, v)

"Dame, aire manco, dame ir" (XVI, v2)

-Tiempo

"Piensa el presente" (II, v 7)

"La tarde cocinera te suplica" (XLVI, v 9)

"Calla también, crepúsculo futuro" (LXXI, v 13)

"Torra diciembre qué cambiado" (XXI, v 2)

-Entidades abstractas

"Cómo el destino,/mitrado monodáctilo, ríe" (X, vv 5-6)

"Esperanza plañe entre algodones" (XXXI, v 1)

"Y armonioso que el vientre de la Sombra,/aunque la Muerte concibe y pare/ de Dios mismo./Oh Conciencia" (XIII, vv 8-11)

-Lugares

"Da las seis el ciego Santiago" (III, v 3)

"La calle está ojerosa de puertas" (VII, v 13)

-Partes o funciones del cuerpo

"La creada voz rebélase y no quiere" (V, v 11)

-Objetos

"Este piano viaja para adentro/.../luego medita en ferrado reposo" (XLIV vv1,3)

Cuando la personificación es emisor del mensaje se convierte en prosopopeya, como ocurre en el poema II: "Boca del claro día que conjuga/ era era era era"; y cuando es destinatario, en apóstrofe: "Dame, aire manco, dame ir", como en el poema XVI.

-Oxímora

esta figura se constituye a partir de la combinación de dos términos opuestos o antitéticos, con una exclusión aparente pues se vuelven complementarios. Este

proceso actúa entre elementos lexicales que establecen una relación de oposición ya sea entre palabras directas y unitarias, como los constituidos por un nombre y su modificador adjetivo.

El contenido temático responde a la lógica general de *Trilce*: motivos recurrentes como son el tiempo, el sonido, la existencia.

El tiempo acontece en oposiciones y en abstracto "tarde temprano"(I), "un mañana sin mañana", (VIII), "tarde la noche" (XXXIV). La "tarde" adquiere un dimensión espacial, es el tiempo y también el lugar y la circunstancia, y es también vacío de posibilidades que se hayan implícitas en la contradicción, la más importante: la esencia de un tiempo sin su esencia misma.

Se acabó el extraño, con quien, tarde
la noche, regresabas parla y parla. (XXXIV, vv. 1-2)

Las oposiciones tienen también otros ámbitos, el de la existencia y todos sus avatares. El primer término es el que sitúa lo oscuro, lo acabado, para después darle lugar al valor de lo no acabado; es algo similar a un mecanismo algebraico, en el que el valor de oposición genera nueva energía.

Así, muerta inmortal. Así. (LXV, v. 21)

2. 2. 2 Nivel oracional

En este nivel opera una serie de mecanismos fundamentales en la construcción de *Trilce*, otros en cambio son sólo rasgos en medio de otros procesos mayores. Esto

significa que como elementos característicos de una figura retórica pueden aparecer de manera aislada, pero dentro de un contexto mayor o una superestructura conforma junto con otros procesos retóricos una línea estilística.

a) Unidades articuladas por contigüidad

i) Sintáctico

-Figuras de supresión

-Elipsis

Vallejo altera la estructura sintáctica y utiliza componentes discursivos y semánticos para reformular la estructura gramatical; la elipsis consiste en la supresión de algún elemento gramatical y, dada la cualidad de redundancia propia de la lengua, no se pierde el sentido de la enunciación.

Estas construcciones alteran el tiempo normal del poema, modifican su ritmo acentual-métrico y también la significación ya que no se elimina del todo cierta ambigüedad en el período que se describe. Vallejo construye en un lenguaje críptico caminos breves y secuencias abruptamente interrumpidas; en el poema II la ausencia de artículo en cada una de las series temáticas de tiempo, como en los vv 1 y 3, que bien podrían interpretarse como una voz "en off", un aparte escénico que opera como un eco incesante del tiempo monótono y aburrido, o bien como un cambio en el sentido de la línea textual o como un complemento directo del verbo 'achicar', regionalismo peruano que significa absorber, transformando el tiempo en materia líquida y ajena, potestad del ámbito carcelario.

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo. (II, vv. 1-4)

En el poema XVIII "las dos largas" provienen de una construcción en la que son el sujeto del verbo 'doler', el cual queda pospuesto al verbo pero focalizado en posición versal inicial; esto crea una ambigüedad pues no resulta claro si son dos de las cuatro paredes u otras dos 'cosas' cuya identidad desconocemos. La reducción elíptica del sustantivo tiene en ambos poemas la peculiaridad de que se combina con un orden de elementos particular, lo cual crea una tematización de los referentes.

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duelen entre tanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas (XVIII, vv 13-16)

En el poema XLIV ocurre algo semejante dado que el sujeto también aparece pospuesto y el elemento que remite a la elisión aparece como tema en el verso. Las "trompas" van otras veces y lo hacen de acuerdo como un movimiento extraño "de eclipse".

Otras veces van sus trompas,
lentas asias amarillas de vivir,
van de eclipse,
y se espulgan pesadillas insectiles,
ya muertas para el trueno, heraldo de los génesis. (XLIV, vv 8-12)

En otro contexto, un tipo muy importante de zeugma es el que se sustenta por un blanco de la disposición tipográfica, donde el verbo elidido es sustituido por ese vacío gráfico. Varios casos de blanco espacial tienen implícita una construcción paralela o simétrica. En estos casos se eliminó el verbo, pero no su espacio gráfico, el cual evoca algún elemento verbal, de manera que al mismo tiempo se duplica en su ausencia. Estos son casos que admiten una doble lectura, la de la elisión o la de la repetición.

al volver de cada facción,
 de cada candelabro (XLIX, vv. 11-12)
 [al volver de cada candelabro]

acaba por ser todos los guarismos,
 la vida entera. (XLVIII, vv. 17-18)
 [acaba por ser la vida entera]

La frase verbal no podría interpretarse como asindeton, de tal manera que el blanco subraya el elemento verbal, la acción denotada, y no el valor del elemento yuxtapuesto.

-Yuxtaposiciones

La yuxtaposición se construye a partir de períodos que constituyen oraciones compuestas en un sistema abreviado, en las que se elimina el elemento nexual. Así, las oraciones pueden expresar, secuencias, sumas o, incluso, llegan otorgarle al texto el sentido de simultaneidad narrativa.

El traje que vestí mañana
 no lo ha lavado mi lavandera://
 lo lavaba en sus venas otilinas,
 en el chorro de su corazón, y hoy no he
 de preguntarme si yo dejaba
 el traje turbio de injusticia. (VI, vv. 1-2)

En el poema VI, los dos primeros versos de la estrofa se separan del tercero mediante los dos puntos: la oración abre de forma directa y contundente la paradoja temporal, donde la oración subordinada adjetiva "que vestí mañana" se vuelve elemento marcado al amalgamar de modo irresoluble dos tiempos opuestos: pasado y futuro.

La oración se separa mediante los dos puntos, no obstante se plantea una cohesión que se sustenta en el paralelismo entre "no lo ha lavado..." y "lo lavaba en sus venas...". Esta secuencia se enlaza por la duplicación del referente "el traje", lo cual provoca que se reformule la oración por medio de la inversión de elementos: el sujeto agente, mi lavandera, queda pospuesto al verbo y en último lugar de la acción. Esta reducción se detiene en un *locus* afectivo "el chorro de su corazón", recipiente fundamental de ese material amoroso: el corazón como pozo de agua o de amor, y su contenido como la sangre y el chorro de agua. El tercer verso funciona a modo de explicación que contiene una oración cuya relación sintáctica con los versos anteriores es confusa: los dos puntos sustituyen al elemento nexal y lógico, de no ser por el pronombre 'lo', la posible relación que se establecería podría ser la de una oración adjetiva, de manera que "vestí mañana" y "lavaba en el chorro..." podrían estar en el mismo nivel sintáctico.



Ciertamente, este proceso enfatiza algunos elementos en procesos más complejos, lo cual es un objetivo evidente en el verso 14 del poema XXX donde está implícita la relación de causa y consecuencia, a pesar de que no exista ningún elemento de enlace que lo sustente. El sentido de los dos enunciados es suficiente para plantear el argumento causal: si la muerte es así, entonces no hay que temer. El poema dicta una lógica del mundo y de la vida.

que se chocan y salpican de fresca sombra
 unánime, el color, la fracción, la dura vida,
 la dura vida eterna.
 No temamos. La muerte es así. (XXX vv. 11-14)

-Figuras de adjunción

-Enumeraciones

La enumeración constituye la acumulación de elementos del mismo nivel sintáctico-funcional o semántico. Tanto en los casos de enumeración asindética como sindética, hay dos tipos básicos de combinación de elementos: ya sea la unión de elementos que pertenecen a un mismo campo semántico o la acumulación de elementos semánticamente inconexos.

Desde el punto de vista de los efectos que causa, éste proceso incide ya sea en los efectos sonoros como en el sentido del poema. La enumeración provoca en el poema líneas rítmicas, horizontales, ascendentes y descendentes y, aunque se trate de series enumerativas con palabras de la misma clase, el efecto será variado. En el poema XXV la carga emotiva está dada justo a partir de la enumeración de nombres propios, semejanza que genera cierto desasosiego sonoro; por su lado, en el poema XXIII, aun cuando se trate de elementos semánticos correlacionados, como en el caso de las series temporales, la enumeración se convierte en acumulación y por consiguiente en tensión, dado que hay una referencia gradual que remite al paso del tiempo y la jornada reposa en la serie tríptica.

a las junturas, al fondo, a los testuces.
al sobrelecho de los numeradores a pie. (XXV, vv 2-3)

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para (XXIII, vv. 6-8)

En la enumeración del poema LX, la secuencia adjetival presupone una correlación sinonímica arbitraria que se diluye en la combinación versual.

Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas (LX, vv. 3-4)

La enumeración de elementos de diferentes clases semánticas hace que se modifique la categoría gramatical y se matice el significado de algunos términos, así como crea curvas melódicas más sensibles.

Incertidumbre. Talones que no giran.
Carilia en nudo, fabrida (XII, vv 8-9)

Calor. Ovario. Casi transparencia. (IV. v 20)

a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilus, aunes que gatean
recién, visperas inmortales. (XXXVI, vv 15-17)

En cuanto a los verbos que aparecen concatenados, de igual manera pueden seguir una secuencia lógica (XLVIII) o plantear acciones opuestas (LXVI).

Ella, vibrando y forcejeando,
pegando gritttos,
soltando arduos, chisporroteantes silencios,
orinándose de natural grandor, (XLVIII, vv. 8-11)

En el poema LXVI la "rama del presentimiento" representa la fragilidad en cuyo movimiento está ese devenir extraño: "va", "viene", "sube", "ondea", que sigue su propia naturaleza, como el pensamiento ante la idea que no alcanza a perfilarse con certeza; no se podría explicar de otro modo, pues la construcción enumerativa repite verbalmente el movimiento que se apagará en la última estrofa, "se la muerde un carro que simplemente/ rueda por la calle."

La rama del presentimiento
va, viene, sube, ondea sudorosa,
fatigada en esta sala. (LXVI, vv. 3-5)

Otro tipo de enumeración corresponde a la gradación que está conformada por construcciones complejas de grupos.

a la pista de lo que hablo,
lo que como,
lo que sueño. (L, vv 15-17)

Arreglo los desnudos que se ajan,
se doblan, se harapan. (LVIII, vv 3-4)

-Polisíndetones

La repetición del nexos en series enumerativas, como el polisíndeton, se relaciona con otras figuras retóricas, ya que en muchos casos conforma secuencias anafóricas que acompañan sustantivos, adjetivos, verbos y estructuras estróficas complejas como ciertas composiciones versuales.

En el poema XIX la distribución sintáctica se complementa con formas de repetición, epífora y anáfora. Aunque no todo lo enumerado pertenece a la misma serie, de un lado "vaca", "asno" y "gallo", todos inocentes y del otro "meado" y "excrementado".

Este recurso retórico funciona en *Trilce* para relacionar elementos de muy variados tipos y como en otros casos de repetición, clases de elementos que tendrán una segunda operación retórica a nivel de la sonoridad y del significado.

Series sustantivas.

El establo está divinamente meado
y excrementado por la vaca inocente
y el inocente asno y el gallo inocente. (XIX, vv. 4-6)

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sirvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio (XXVIII, vv. 1-3)

Series adjetivas

de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos. (XV, vv. 12-13)

Tengo pues derecho
 a estar verde y contento y peligroso, y a ser
 el cincel, miedo del bloque basto y vasto;
 a meter la pata y a la risa. (LXXIII, vv. 8-11)

Series verbales

A ver. Aquello sea sin ser más.
 A ver. No trascienda hacia afuera,
y piense en són de no ser escuchado,
y crome y no sea visto.
Y no glise en el gran colapso. (V, vv. 6-10)

Llamo de nuevo y nada
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía. (LXI, vv. 28-30)

-Asíndetones

En algunos casos, las series acumulativas de vocablos se presentan sin un enlace nexual, como en el asíndeton. Muchos de estos casos conforman paralelismos en los versos o estructuras simétricas. Así que no solamente se yuxtaponen, sino que también responden a la construcción de la estrofa.

Por ejemplo en el poema XXVI, la construcción asindética opera como un juego de espejos: una forma quiásmica donde el adjetivo es el referente visual.

a grega sota de otros tórnase
 morena sota de islas
 cobriza sota de lagos
 en frente a monbunda alejandria,
 a cuzco moribundo. (XXVI, vv. 34-38)

También expresa la dinámica de las acciones como en el LIV, donde la oposición de significados lleva a una sobreposición del tiempo de la escena:

Forajido tormento, entra, sal
 Por un mismo forado cuadrangular. (LIV, vv 1-2)

En construcciones oracionales:

Me extraña cada firmeza, junto a esa agua
 Que se aleja, que ríe acero, caña. (XXIX, vv 5-6)

- Permutación

-Inversiones

Se suelen reconocer como elementos nucleares al sujeto y al verbo, estos dos son el eje para identificar la inversión de acuerdo con el patrón del orden de elementos sintácticos en español S-P. En una primera clasificación están precisamente aquellos usos en los que se pospone el sujeto al verbo; en otros casos la inversión atañe a otras unidades como los complementos de circunstancial de tiempo, espacio e instrumento. Hay que tener claro que la permutación de elementos es algo que ocurre en la lengua ordinaria y al identificar este fenómeno con el lenguaje de *Trilce*, lo que se observa es precisamente la proximidad paradójica con la lengua coloquial.

Es posible hablar de cuatro contextos sintácticos básicos, en los que acontece la inversión.

Inversión de elementos nucleares V-S, colocando en primer sitio el elemento verbal; se focalizan la acción, y el sujeto, que por lo general es un sustantivo inanimado o paciente, queda pospuesto en un segundo plano.

Vanse los carros flajelados por la tarde. (LXXI, v.1)

Inversión de los elementos nucleares V-S, y anteposición de un elemento circunstancial sobre todo de lugar y de tiempo, que ocuparía el sitio prototípico del sujeto.

a lo ancho de las aortas. Y sólo
de tarde en noche, con noche
soslaya alguna su excepción de metal. (L, vv. 22-24)

A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, y todas las cosas (VI, vv. 7-10)

Elementos nucleares invertidos en contexto de interrogación, admiración, oración subordinada o introducido mediante un marcador de discurso.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia? (LXXVII v. 10)

Cómo detrás desahucian juntas
de contrarios. Cómo siempre asoma el quarismo
bajo la línea de todo avatar.
Cómo escotan las ballenas a palomas. (X, vv. 7-10)

según refieren cronicones y pliegos
de labios familiares historiados
en segunda gracia. (XLVII, vv. 2-4)

Así envérase el fin, como todo, (XXVI, v. 16)

Otras veces van sus trompas (XLIV v. 8)

-Hipérbatones

El hipérbaton corresponde a la inversión de ciertos elementos que normalmente aparecen con un orden fijo y una relación más estrecha, por lo que el cambio de orden constituye una verdadera ruptura en el sintagma y en su sentido. En los poemas XXXII y LXVIII, al igual que en otras figuras, el resultado en la alteración del orden rige la ambigüedad: "azulea y ríe" se acompaña de dos frases nominales que, momentáneamente, hacen difícil su identificación como sujeto o como complemento directo; el elemento que despeja la ambigüedad está en la siguiente oración, planteando un paralelismo entre "el firmamento" y "el sol".

Azulea y ríe su gran cachaza
el firmamento gringo. Baja
el sol empavado y le alborota los cascos (XXXII, vv. 9-11)

En el poema LXVIII, la correspondencia numérica entre "dos" y "manos", encamina a la lectura hacia una posible interpretación de antonomasia o aposición, la cual se enfrenta con una contraposición: "lagunas", sitio estático vinculado con "avanza", movimiento de las manos, por lo que el sentido de los versos, de nueva cuenta, desemboca en la confusión.

Dos lagunas las manos avanzan
de diez en fondo, (LXVIII, vv. 5-6)

-Elementos binarios

Otro grupo de figuras retóricas se constituye por las que se relacionan en grupos binarios. Hay dos variables: la del paralelismo o simetría, donde la estructura sintáctica se repite en forma paralela; el quiasmo, donde hay una oposición cruzada.

-Simetrías

Entre los procesos de plurimembración se halla la simetría o el paralelismo que corresponde a esquemas distribucionales sintácticamente equivalentes. En el poema V la frase guía que permite comprender la relación paralela entre ambos versos es "a ver"; el segundo hemistiquio de cada verso contiene una oración cuyo sentido plantea una clara paradoja: habla aquí de lo que es "sin ser" y de aquello que no "debe trascender", siguiendo una ruta lógica que sería "afuera". Así que se trata de dos versos complejos pues en este paralelismo está subyacente la oposición.

A ver. Aquello sea sin ser más.
A ver. No trascienda hacia afuera, (V, vv. 6-7)

Haga la cuenta de mi vida,
o haga la cuenta de no haber aún nacido

No será lo que aún no haya venido, sino
lo que ha llegado y ya se ha ido
sino lo que ha llegado y ya se ha ido. (XXXIII, vv 16-21)

Fósforo y fósforo en la oscuridad,
lágrima y lágrima en la polvareda. (LVI, vv 20-21)

Varios poemas de *Trilce* se componen a partir de una serie que opera como un estribillo en gradación. La estructura del poema XXXIV es muy cercana a la del soneto, la distribución de los personajes y la resolución de lo narrado es parte central de cada estrofa: "el extraño", "la tarde", "todo", "el diminutivo".

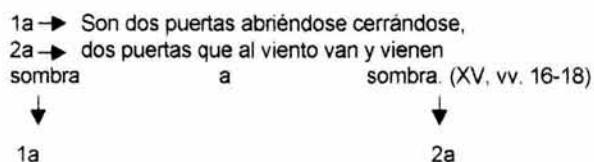
La primera estrofa se centra en "el extraño" que se volverá en la última estrofa en esa identidad que es el "diminutivo", cercano y definitivamente ausente.

Se acabó el extraño, con quien, tarde
 Se acabó la calurosa tarde;
 Se acabó todo al fin: las vacaciones,
 Y se acabó el diminutivo, para (XXXIV, vv. 1, 5, 9, 13)

En contraste, el poema IX plantea la misma gradación pero en este caso apoyada en la constitución gráfica de las palabras. La ortografía se disloca en la búsqueda y el error anunciado, y su 'vuelta' toma su sonoridad original, sólo en virtud de la reducción consonántica.

Vusco volvvver de golpe el golpe
 Busco volvvver de golpe el golpe
 Fallo bolver de golpe el golpe (IX vv 1, 7,14)

Por otra parte la simetría también llega a plantearse en un plano horizontal. El verso se escinde en hemistiquios paralelos delineando la escena poética: "Hase llorado todo./ Hase entero velado" (IV, v. 21), "hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar" (XXIII, v 21); igual ocurre en el poema XV donde tanto en el eje horizontal como vertical se delinea un paralelismo.



b) Unidad contextual

i) Sintáctico

Figuras de composición binaria

Otros dos tipos de figuras aparecen en *Trilce*: aquellas que incorporan mediante el paréntesis un comentario y otras que se apartan del texto y cambian abruptamente sin concluir, como es el caso del anacoluto.

-Paréntesis

El paréntesis corresponde a la interposición o interrupción de un sintagma por otro autónomo. Vallejo emplea este recurso de dos formas: una, marcando el paréntesis de manera gráfica; la otra, integrando elementos como unidades ajenas, como si se tratara de una especie de memoria o comentario al margen o interpolación, tanto semántica como sintácticamente.

Se emplea el paréntesis de manera explícita, incorporándolo al poema y, de nueva cuenta, planteando la posibilidad de marcar dos tiempos simultáneos: primero la posibilidad del "hubiera dicho" y "se encabritaría la sombra", y otro donde ocurre lo presente y concreto en la acción de "ataca"; lo más dramático de la estrofa ocurre en

un paréntesis, en algo 'aparte', en lo escondido o guardado. Así, paradójicamente, el contenido dramático de la escena ocurre en el texto marginal; esta contrariedad refiere la realidad en la duplicidad discursiva. Hay dos realidades una concreta y la otra abstracta, uno se refiere a sombras y la otra se produce en un ambiente marino.

Quién nos hubiera dicho que en domingo
 así, sobre arácnidas cuestras
 se encabritaría la sombra de puro frontal.
 (Un molusco ataca yermos ojos encallados,
 a razón de dos o más posibilidades tantálicas
 contra medio estertor de sangre remordida). (XL, vv. 1-6)

En otros casos las unidades parentéticas aparecen sin la marca gráfica del paréntesis y corresponden a un comentario o aposición sobre lo que se está enunciando:

Ya no tengamos pena. Vamos viendo
 los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
 con los cuales jugamos todo el santo día,
 sin pelearnos, como debe de ser:
 han quedado en el pozo de agua, listos,
 fletados de dulces para mañana. (III, vv. 15-20)

Sin embargo, hay otros casos en que estas unidades se alejan del sentido general de la enunciación, provocando desconcierto:

lo más piedra, lo más nada,
 hasta la ilusión monarca.

Quemaremos todas las naves!
Quemaremos la última esencia!

Mas si se ha de sufrir de mito a mito,
y a hablarme llegas masticando hielo,
mastiquemos brasas,
ya no hay donde bajar,
ya no hay donde subir.

Se ha puesto el gallo incierto, hombre.(XIX, vv. 10-19)

-Anacolutos

En este proceso se crea una ruptura abrupta en el discurso que continúa con otra línea secuencial. En el poema V, en la tercera estrofa hay un cambio de tono. Los versos 11 y 12 corresponden al contenido de la segunda estrofa, "crome y no sea visto// Y no glise en el gran colapso". Sin embargo, la voz se rebela y entra una secuencia final de manera abrupta:

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.//
Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto,
hasta despertar y poner de pie al 1.(V, vv. 11-16)

En el poema XVII, es constante el cambio de temática. La narración va de un lado hacia otro, se trata de varios puntos en lo que gira para ir cambiando su trayectoria.

- 1 Destilase este 2 en una sola tanda,
y entrambos lo apuramos.
Nadie me hubo oido. Estría urente
abracadabra civil.///
- 5 La mañana no palpa cual la primera,
cual la última piedra ovulandas
a fuerza de secreto. La mañana descalza.

El barro a medias
entre sustancias gris, más y menos.///

- 10 Caras no saben de la cara, ni de la
marcha a los encuentros.
Y sin hacia cabecee el exergo.
Yerra la punta del afán.///

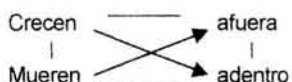
- 15 Junio, eres nuestro. Junio, y en tus hombros
me paro a carcajear, secando
mi metro y mis bolsillos
en tus 21 uñas de estación.

Buena! Buena! (XVII)

-Quiasmos

Este proceso retórico resulta de la distribución binaria y, de modo simultáneo, de su oposición cruzada. Un caso significativo está en el poema XXVI donde en un primer proceso se incorporan dos versos paralelos en los que su comprensión depende de la conceptualización del adentro y de afuera; estos planos, como también los que refieren alto o bajo, describen algo más que coordenadas locativas, y de ahí la complejidad que se crea cuando se combinan con los verbos 'crecer' y 'morir'.

De entonces crecen ellas para adentro,
mueren para afuera,(XXVI, v. 14)



"Las uñas" son el 'cuerpo' que padece el proceso. Por analogía con el mundo vegetal, se crece fuera de la tierra y, también por analogía con el cuerpo humano, éste se deposita en la tierra al morir. Sin embargo, ambos procesos entrecruzan sus resultados; una acción contrapone a la otra, paralizándola en un verso posterior que señala: "ni van, ni vienen".

Otro caso está en el mismo poema V, donde el 1 y el 0 provocan exactamente lo mismo, aunque en sentidos opuestos.

Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto, (V, vv. 14-15)

El texto poético aporta en su engranaje todas las posibilidades comunicativas posibles, lo cual produce exigencias particulares hacia el interlocutor.

En este nivel ya no son las palabras *per se*, ni su composición estructural lo que define el discurso, sino las circunstancias de la lectura, vista como un acto comunicativo complejo.

En un primer grupo se hallan aquellas figuras que requieren información contextual para su comprensión; es decir, se trata de un nivel referencial que presupone cierta información externa, como datos biográficos, lexicales, sociales, etc. En este nivel la lectura se convierte en un diálogo con las implicaciones que la pragmática pueda señalar. Pero, quizá paradójicamente, en *Trilce* esto lleva a descubrir que el texto es más críptico de lo que se espera.

En ocasiones el drama se diluye en la trama poética y queda lo mínimo, el juego: el "fin final" (XXXIII) no es tal y el "ambos dos" (XV) es la duplicación siempre

buscada en el libro. Es un diálogo para encontrarse con el silencio que se atrapa en la reticencia. La interrupción como una postura y como una actitud ante todo lo que se ha dicho. Se constituye la acertividad encarecida, que gracias al contexto cobra sentido y se convierte en unidad enfática.

En un segundo grupo están las figuras que constituyen algún tipo de oposición o contradicción. Todo *Trilce* es la realidad contrapunteada con ella misma; la lógica temporal y espacial se invierten, volviéndose paradojas aparentemente irresolubles.

ii) Referencial

-Litotes

La litote expresa un pensamiento de manera atenuada con el fin de dar a entender más de lo que se dice. Todo *Trilce* es siempre decir algo más, incluso cuando ya se han creído agotadas todas las opciones de sentido. En el poema VII la primera estrofa construye una larga serie hiperbólica que aparece sutilmente difuminada mediante el contraste con "Todo sin novedad".

Rumbé sin novedad por la veteada calle
que yo me sé. Todo sin novedad,
de veras. Y fondeé hacia cosas así,
y fui pasado. (VII, vv. 1-4)

Sin embargo, las cosas no son tan "sin novedad", pues el resto de las proposiciones sugieren lo contrario: ir al fondo y traspasar coordenadas temporales,

sobrevivir a esa calle onírica, a esa herida veteada, "nada a medias", pero "todo sin novedad, de veras". En realidad, son demasiadas las circunstancias que hay que encarar ante una supuesta falta de sucesos.

Todo sin novedad -fondeé hacia cosas

-fui pasado

-doble la calle por la que

-raras veces se pasa con bien,

-herida de aquella

-esquina viva, nada a medias.

-Son los grandores,

Ese "sin novedad" ha tenido que pasar por un camino difícil y, al mismo tiempo, irónicamente simple sólo por el efecto lingüístico.

Existe otra variante de la litote, originada por la negación, como el siguiente caso:

¿Puedo decir que nos han traicionado? No.
 ¿Qué todos fueron buenos? Tampoco. Pero
 allí está una buena voluntad, sin duda,
 y sobre todo, el ser así. (LVII, vv 5-8)

En el poema LVII, la interrogación se desdobra en una aseveración negativa, conformando una afirmación radical: -no "puedo decir que nos han traicionado", -no "puedo decir que todos fueron buenos". Sin embargo la lógica inversa de ambos enunciados no deja de remitir a una amarga afirmación; el proceso argumentativo no incluye causas sino solamente consecuencias y justificaciones relativas.

-Hipérbol

La hipérbol corresponde a la exageración de un pensamiento y va hasta lo aparentemente inverosímil.

Los ciclos temporales se expresan de múltiples formas. El tiempo es una situación, un espacio y también una medida; la concepción del universo, del devenir de la vida es una marca numérica relativa. Todos los seres poseen su propio tiempo y cada acción tiene también un período relativo. En el caso del poema XI, el tiempo de la memoria se desdobra en una serie ascendente que culminará en una cualidad espacial hiperbólica.

Tardes años latitudinales,
 qué verdaderas ganas nos ha dado
 de jugar a los toros, a las yuntas,
 pero todo de engaños, de candor, como fue. (XI, vv16-19)

O bien, en circunstancias nocturnas, como en el poema XXXIII, donde la hipérbol, una vez más, entrelaza el plano temporal con el espacial, cerrando la secuencia en una forma irónicamente atenuada.

Si lloviera esta noche, retirariame
de aquí a mil años.
 Mejor a cien no más. (XXXIII, vv 1-3)

-Pleonasmos

En un sintagma pueden aparecer palabras que contienen información que ya ha sido expresada por otras en la misma secuencia, por lo que resultan redundantes y superfluas, como el pleonasma. Sin embargo, en el verso esta reiteración está por encima de una aparente redundancia. El texto parece estar construido en un cuarto de espejos. En el poema XV ese "ambos dos" pueden ser dos pares, de modo que la tendencia es la de duplicar las unidades existentes: las "dos puertas" y los integrantes de la pareja; o bien, los movimientos interiores: "van y vienen", dos acciones complementarias, "sombra a sombra", la dualidad del efecto.

ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
 Son dos puertas abriéndose cerrándose,
 dos puertas que al viento van y vienen
 sombra a sombra. (XV, vv. 15-16)

En el poema XXXIII la referencia temporal sale de sus propios límites: "de aquí a mil años" v. 2, "Haga la cuenta de mi vida/ o haga la cuenta de no haber aún nacido" vv. 16-17; de tal manera que el "fin final" tiende a marcarse así para alcanzar lo más concreto, los que los límites en el contexto poético han eliminado.

esta noche así, estaría escarmenando
 la fibra védica,
 la lana védica de mi fin final, hilo
 del diantre, traza de haber tenido (XXXIII, vv. 9-12)

-Paráfrasis

En la paráfrasis lo que ocurre es la retranscripción de un texto. Los recursos retóricos tienen una realización que se aleja del modelo al que pertenecen. Las dos primeras estrofas del poema LV constituyen una forma de paráfrasis, establecen un paralelismo que toma un cauce diverso. Samain frente a Vallejo, ambos subrayando el acto verbal de la enunciación mediante el verbo decir y, entonces, se marca un contraste: el aire y la muerte, para culminar con el completo distanciamiento verbal. Si Vallejo da identidad a dos enunciaciones, después las niega en esos "versos antisépticos sin dueño". Este es el único caso que identifiqué.

Samain diría el aire es quieto y de una contenida
tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada
lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cu-
beta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que
cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti-
sépticos sin dueño. (LV, vv. 1-7)

-Ironías

La ironía es la manipulación de un enunciado, de manera que se dice algo distinto de lo que se entiende, apoyado en la pronunciación y en aspectos tanto lingüísticos como extralingüísticos. Por medio de esta figura, Vallejo plantea importantes contrastes que van del sarcasmo cruel a la dulzura triste. Un perfil comúnmente visto en Trilce: lo amargo, el tiempo, la familia, el amor como realidades tortuosa, pero éstos poseen también una parte lúdica, si bien no constante.

Después de varias alusiones al amor triste, estéril, la figura femenina queda reducida a una melancólicamente irónica avestruz, en una descripción científicista donde el adjetivo "temurosa" agrupa la especie en clasificación biológica de lo tierno. Efecto al que colabora el "como que" anafórico.

Y a la temurosa avestruz
como que la ha querido, como que la ha adorado.
(XXI, vv. 14-15)

La cualidad cuantitativa y numérica de *Trilce* también se expresa mediante la ironía, en este caso enmarcada en una hipérbole previa.

Si lloviera esta noche, retirárame
de aquí a mil años.
Mejor a cien no más. (XXXIII)

-Reticencias y borraduras

Esta figura es la interrupción evidente del enunciado dejando al lector la tarea de completar el sentido. El silencio, la interrupción del discurso, se expresa tanto gráficamente como con la anulación misma de la expresión. Se podría hablar básicamente de tres esquemas constantes: el primero corresponde a un contexto de interrogación.

el poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca mi portada?
(LXI, vv. 9-11)

Un segundo contexto es el de una borradura intermitente, se trata de una verso dubitativo, que espera y va frenando un tiempo que el sentido exige como acelerado.

Aire, aire! Hielo!
Si al menos el calor (-----Mejor
no digo nada. (XXXII, vv 16-17)

Vuelve, sal por la otra esquina;
apura... aprisa... apronta! (LVIII, vv. 17-18)

Un tercer tipo correspondería prototípicamente al sentido de discurso interrumpido.

Hubo un día tan rico el año pasado...!
que ya no sé que hacer con él. (LXXIV, vv. 2-3)

Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsue-
lo empatrullado,
y se está casi ausente
en el número de madera amarilla
de la cama que está desocupada tanto tiempo
allá.....
enfrente.
(LV, vv. 19-25)

En el poema LXI, la interrupción en el verso 10 opera en dos sentidos: en uno hay un corte que se marca con los puntos suspensivos, donde "mi adolorida infancia" no continúa con su secuencia; en el segundo, de acuerdo al sentido y la estructura general del poema, no tiene una unidad oracional, "el poyo" carece de un verbo que exprese estado o acción, porque ésta es el resultado del silencio ante el azoro, del

dolor contenido en el silencio, para después incorporar la pregunta, que también quedará sin respuesta.

El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada? (LXI, vv. 5-11)

-Supresiones de puntuación

Esta figura está vinculada también a procesos sintácticos, pero el efecto es el de alterar la lectura de la narración poética, mediante la eliminación de las marcas de puntuación, ya sea acelerando el ritmo, creando ambigüedades o vulnerando la sintaxis, con lo cual se establecen relaciones duales.

Cabe señalar que estamos ante una obra que difiere en su puntuación de acuerdo con diferentes ediciones. Sigo la edición de Julio Ortega, la cual cotejo con la de Ferrari de la colección Archivos. De esta comparación sólo hay dos casos en los que difiere de Ferrari, quien repone la puntuación en los poemas XXVI y LXVIII.

El poema II presenta una serie enumerativa sin coma, que al mismo tiempo es repetición y distribución gráfica en la página. La palabra del estribillo se repite primero dos y luego cuatro veces, como en eco o en un ritmo constante y cuadrado.

Tiempo Tiempo.
tiempo tiempo tiempo tiempo. (II, vv. 1-4)

Otro patrón común es presentar una enumeración y en el último elemento eliminar la coma, la que se repone por la curva de entonación al colocar este último elemento en inicio de verso.

Grupo dicotiledón. Oberturan
 desde él petreles, propensiones de trinidad,
 finales que comienzan, ohs de ayes
 creyérase avaloriados de heterogeneidad. (V, vv. 1-5)

husmea, golpeando el empedrado. Luego duda
 relincha, (LXI, vv. 14-15)

- Figuras de oposición

El tejido de *Trilce* es en gran medida la paradoja. Las oposiciones constituyen principios lógicos que plantean causas y efectos, los que a veces derivan en el absurdo; la escritura se vuelve un contradecir y contraponer para subrayar lo que se ha dicho. Y así se avanza y se constituye una visión de la vida.

La poesía vallejiana, una poesía trágica en ciertos instantes, es también juguetona, y lo suficientemente irreverente para contradecir los principios básicos de la naturaleza, los de la lógica, los parámetros temporales y espaciales, el antes y el después. Se trata de la posibilidad de unir dos realidades y que en la contradicción esté la realización plena de ambas; las que se contradicen, se unen, se completan y se aceptan como nueva realidad lógica.

-Antítesis

La oposición binaria se articula en *Trilce* siguiendo una lógica secuencial, en el caso de la antítesis contraponiendo dos unidades de significación contrarias, ya sean palabras, frases o enunciados, pero que no se anulan una a la otra. En el poema L, no está claramente delimitado cuándo inicia lo ocurrido y cuándo acaba, se vuelve un tiempo complejo: los vocablos "abriéndonos-cerrándonos", sin signos de puntuación, separados solamente por cambio del verso, indican cierta simbiosis. La contradicción se vuelve asociación, uno ya no se entiende sin el otro. Ese cuerpo atrapado es, al mismo tiempo, cárcel interior de sí mismo:

El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los estornones, en guiños
que entendemos perfectamente. (L, vv. 1-4)

En el poema V la composición binaria se expresa mediante la simetría en ambos versos. Se sigue una lógica perfecta y coherente: el número uno, unidad presente, tiene la cualidad de extenderse en el tiempo, mientras que el cero estará en la contraparte, la ausencia, el silencio. La distribución oracional establece una lógica de tensiones. El poema se constituye en su totalidad como el paradigma de la oposición: el "0" callará tanto que despertará al "1".

Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto,
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco. (V, vv 14-17)

La base formal de esta construcción se apoya en el paralelismo en donde los enunciados, no obstante su sentido opuesto, no se anulan uno al otro. En el poema XXXIII el haber nacido no impide hacer la cuenta hipotética de la situación contraria.

Haga la cuenta de mi vida,
O haga la cuenta de no haber aún nacido (XXXIII, vv 16-17)

-Paradojas

La paradoja plantea ideas opuestas e irreconciliables. El recuento de ocurrencias paradójicas en *Trilce* es muy amplio; bien se puede decir que es ésta una característica definitoria del libro: la descomposición de realidades a cambio de la sugerencia de un universo peculiar, lo cual es una búsqueda y, al mismo tiempo, el proceso y el resultado. Toda operación tendrá su contraparte en la paradoja; de igual manera, toda aseveración, toda conceptualización de la realidad externa hecha en *Trilce* responderá a la ley de la oposición.

El tiempo implica expresarse mediante dimensiones numéricas: cantidades que se vuelven ambiguas, que se contradicen. Las once horas por supuesto que no son las doce pero en la realidad de *Trilce* se parte del hecho de que es así, y de que hay una descomposición del tiempo: once impar doce par: impar abierto, par cerrado, cuadrado, exacto.

Quien clama las once no son doce.
Como si las hubiesen pujado, se afrotan
de dos en dos las once veces. (LIII, vv. 1-3)

Basta la mañana de libres crinejas
de brea preciosa, serrana,
cuando salgo y busco las once
y no son más que las doce deshoras. (LXIII, vv. 15-18)

La paradoja ocupa varias líneas temáticas en *Trilce*:

- Existencia: "A ver. Aquello sea sin ser más" (V, v. 6);
- tipo de entidad que realiza la acción: "Aunque la Muerte concibe y pare/ de Dios mismo" (III, vv. 9-10);
- relaciones espaciales: "¿No subimos acaso para abajo?" (LXXVII, v. 17)
- relaciones de causa y consecuencia: "Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás" ((LXXV, v. 17)

-Inversiones lógicas/Inversiones cronológicas

En esta figura el enunciado deja ver un proceso en el que el resultado se presenta con anterioridad temporal y lógica con respecto de su causa. Afecta ambas coordenadas, pues en las relaciones lógicas el plano de la consecuencia tiene que ver con la posterioridad y el de la causa con la anterioridad.

La materia poética en *Trilce* es tiempo fragmentado, continuo, pasado acabado, infancia o muerte.

"Sentarse a caminar" en la memoria del pasado actualizado, presente, ocurre como la más lógica de las acciones.

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fué sacada, o talvez qué habrá pasado. (XV, vv. 1-4)

Vallejo propone recorrer de manera inversa el tiempo del duelo gracias a la correlación de términos: "mares" y "Lunes": terminar en el antes.

Al borde de un sepulcro florecido
transcurren dos marías llorando,
llorando a mares. (XXIV, vv. 1-3)

Del borde de un sepulcro removido
se alejan dos marías cantando.

Lunes. (XXIV, vv 9-11)

2.3 Metagrafos

Trilce articula su poesía no sólo en el nivel lingüístico sino también en el gráfico. La plasticidad aparentemente amorfa de algunos poemas involucra cierto equilibrio. Descifra igual que el signo lingüístico y plantea referentes, y como el resto de las funciones lingüísticas, también provoca polisemias, tensiones, distensiones, complementa el discurso.

Varios son los recursos visuales que emplea Vallejo para articular el sentido de su poesía: uso libre de mayúsculas, de minúsculas, la repetición de ciertas letras, modificaciones ortográficas, la disposición de los versos en el texto y los blancos espaciales.

Se replantea el uso de las mayúsculas en la organización del discurso: si el empleo de la mayúscula funciona para marcar nombres propios, entonces otras

realidades adquieren cualidades de éstos y así los elementos alegóricos serán no sólo por su contexto lingüístico sino por la grafía misma.

habríamos sacado contra él, de bajo
de las dos alas del Amor. (XL, vv. 20-21)

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía (XXXVI, vv. 19-20)

La distribución de la mayúscula en posición no convencional motiva diferentes sentidos. En la posición intermedia y final de la palabra ya no se trata de activar una cualidad particular al elemento destacado, sino activar los efectos sonoros. El "placer", personaje cruel, "destierra" y ese destierro se levanta por encima de todo. Tras la serie enumerativa de 'nombre', lo que sería una línea plana, sin ningún matiz, la E final provoca una curva ascendente.

y el placer que nos DestieRRa. (LX v. 19.)

nombre nombre nombre nombrE (II, v. 16)

Palabras, frases u oraciones completas se ajustarán al contenido temático del poema, subrayando la intensidad emotiva.

toma tierra el bocado que no brinda la
MADRE (XXVIII vv. 22-23)

de probar que sí sabe, que si puede
!COMO NO VA A PODER!
(VI, vv. 20-21)

y el mantillo líquido, seis de la tarde
 DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES. (I, vv. 13-14)

De igual manera y en una especie de simetría gráfica, descompone elementos hacia su minimización. La minúscula hace de algunos personajes de su entorno, no lo reducido, quizá más bien lo concreto, lo muy cercano, el ocultamiento de los vínculos emocionales o de las creencias. Se transforman en elementos con cualidades comunes, a la mano de cualquiera; ser "pedro" o "maría" constituye la cotidianización de los arquetipos.

Rosa, entra del último piso.
 estoy niño. Y otra vez rosa:
 ni sabes a dónde voy. (XLII, vv. 7-9)

Penetra en la maría ecuménica.
 Oh sangabriel, has que conciba el alma (XIX, vv. 9-10)

magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro (XXII, v. 2)

La composición numérica o algebraica de *Trilce* contiene un sentido de universalidad logarítmica. Vallejo combina una serie recurrente de números intercalados en el discurso: 0, 1, 2, 3, 4. Otros referentes numéricos tiene que ver con aquellos que siempre se aproximan a cierta cantidad, como es el caso del 9. Al igual que la presencia regular de los días de las semana, la presencia de los números convierte el libro en una especie de código alterno. Si las palabras pueden pasar por todo tipo de procesos, también lo harán los números. Son elementos matemáticos y, al mismo tiempo, elementos de otro sistema semejante al de la lengua. El número adquiere una función sintáctica y retórica en el poema.

-Sustantivo

-Sujeto

destilase este 2 en una sola tanda (XVII, v. 1)

-Predicado nominal.

que sabía mirar hasta ser 2. (LXXVI, v. 4)

-Objeto directo

Pues no deis 1, que resonará al infinito
Y no deis 0, que callará tánto,
hasta despertar y poner de pie al 1. (V, vv. 14-16)

-Núcleo en función de complemento circunstancial

Ella, siendo 69, dase contra 70 (XLVIII, v. 8)
luego escala 71, rebota en 72. (XLVIII, v. 9)

-En otros casos los números aparecen, en efecto, como un numeral.

diciembre con sus 31 pieles rotas (XXI, v. 4)

-Otros dos casos en que los números aparecen haciendo referencia numérica, uno a las horas y otro a las fechas.

cáscaras de relojes en flexión de las 24 (XXIII, v. 12)

quemadas pólvoras, altos de a 1921 (VII, v. 19)

La forma como se despliegan los versos y como se organizan en blancos espaciales, constituye el reordenamiento de la interpretación del poema. El verso se extiende en un plano poco usual. La verticalidad de la lectura remite a los caligramas

de Apollinaire, a los ideogramas de Tablada o de Huidobro, al origen de la escritura,
como el escribir en un hueso.

Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, mi paletó

a
t
o
d
a
s
t

A (LXVIII, vv. 25-)

de membrana a membrana,

tas
con

tas. (XLI, v. 16-)

Las letras se quedan en soledad o constituyen todo lo que se tiene que decir:

se baja y no hay más, sólo un pequeño pedazo de algo.

Panamá ¡hablo con vosotras, mitades, bases, cúspides tre-
roñan los peldaños, pasos que suben,

pasos que baja-

n. (LXIV, vv. 5-8)

con un poquito de saliba y tierra,

pero con un poquito
no má-

.s. (XX, vv. 23-26)

El blanco representa un espacio en la lectura, en el tiempo y en el ritmo de la composición y como en las otras figuras multiplica las posibilidades del sentido en el poema.

Su recurrencia en *Trilce* es significativa y su distribución es múltiple. Con respecto a su posición dentro de la estrofa, éstos aparecen en primer verso, en medio o al final. En ocasiones esta posición coincide con la distribución del poema, pues algunos poemas inician con este mecanismo. Podríamos hablar también de la concatenación de blancos, el encuentro de dos blancos en versos continuos o de manera alternada. Así, el poema cobra sentido tanto en lo gráfico como en la ausencia, en ese primer nivel del silencio que está en lo gráfico, en lo visual, en la no palabra.

En el poema XI hay blanco al inicio y al final de la estrofa; esta construcción proyecta un tipo de diálogo gráfico con guiones que jamás aparecen, aunado al diálogo interior que provoca la fractura con los versos intermedios. Es una conversación entre la voz externa de ella y la voz del yo lírico. Asimismo, este espacio de ausencia también fractura el tiempo del poema, del pasado a un antepresente, de la actualidad a la infancia. Los versos 14 y 15 se repiten como en eco, con la misma distancia gráfica y el mismo sentido.

¡Me he casado!,
me dice. Cuando lo que hicimos de niños
en casa de la tía difunta.
Se ha casado.
Se ha casado. (XI, vv. 11-15)

En el poema LXVII el blanco en final de estrofa coincide con el de final de poema. Los versos 23 y 24 forman una simetría, tienen implícita una dualidad que se confirma en el último verso mediante la repetición de la palabra espejo y, por supuesto, la otredad implícita en el significado mismo de "espejo". Sin embargo, también está presente la ausencia, en la respuesta, en la otredad y en el blanco del último verso, ausencia o no presencia, o la presencia de la ausencia o el silencio.

Me acababa la vida ¿para que?
Me acababa la vida, para alzarnos

sólo de espejo a espejo (LXVII, vv. 23-25)

En este mismo plano estrófico se puede ver la presencia de blancos a distancia, como el poema XLIX, cuya estrofa de 11 versos parece recomponerse, rearticularse en una cuasi-estrofa intermedia de cuatro versos, la cual, visualmente, se abre, en efecto, gracias a dos hojas, dos espacios en blanco.

En los bastidores donde nos vestimos,
no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
de par en par.
Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, de perchas
como ductores índices grotescos,
y partiendo sin cuerpos, vacantes,
hasta el matiz prudente
de un gran caldo de alas con causas
y lindes fritas.
Y hasta el hueso! (XLIX vv. 25-35)

En el poema IV esta figura parece tener otra función, proviene de una enumeración, crea una cadencia que desemboca en una reticencia; el espacio en

blanco es central también en el contenido, desconocemos ese espacio "entre" y su sentido. Se rompe el ritmo, el blanco sirve de tiempo, de reloj y de pregunta.

A aquella otra sí, desamada,
 amargurada bajo túnel campero
 por lo uno, y sobre duras áljidas
 pruebas espiritivas. (IV, vv. 4-7)

A lo largo de *Trilce* se constata que la escritura es reinención y también transgresión: modificar los referentes gráficos es rebelarse, gritar y burlarse. Se engaña un poco y se reorganiza la realidad externa. La ortografía se vuelve plástica, se reconstruye como ocurre con los neologismos y la crisis. Vallejo propone una nueva sonoridad, el mundo del sentido también es el de las letras.

Tendime en sòn de tercera parte
 más la tarde -qué le bamos a hhazer- (IV, vv. 8-9)

Vusco volvvver de golpe el golpe (IX, v. 1)
 a treintidós cables y sus múltiples, (IX, v. 9)

Fallo bolver de golpe el golpe.
 No ensillaremos jamás el toroso Vaveo (IX, vv. 14-15)

CAPÍTULO 3

TRILCE: TODO POÉTICO Y ARTICULACIÓN RETÓRICA

3.1 Conjunto unitario: los LXXVII poemas

El análisis que propongo en este capítulo se instala en el ámbito del discurso poético como un conjunto unitario, a partir de la idea de que *Trilce* conforma una totalidad orgánica que constituye un *locus* temático y escritural.

Hay procesos recurrentes que conciernen directamente al cuerpo del poema pero que, al leer el texto en su conjunto, se proyectan hacia todos los ejes del libro, de modo que ocurre una comprensión global del poemario.

Por otra parte, las figuras retóricas conforman un punto nodal en el análisis estilístico; no sólo ellas son materia de estudio, también existen elementos que sin ser parte de éstas, pero sí del poema, intervienen en los efectos estilísticos del texto. Por tanto, la totalidad del poemario constituye una mecánica de construcción del hecho poético: esto es, la poética se construye aquí, en la forma de articular los elementos retóricos y de establecer las relaciones al interior del texto.

Pensar en *Trilce* nos lleva a la pregunta: ¿quién es el otro que habita los LXXVII poemas que integran el poemario?, ¿el poeta?, ¿la lengua?, ¿los referentes?, ¿el lector?, ¿la escritura legible y sonora? Aquí está la palabra poética vuelta acto, voz audible en el poema, frente al lector que imagina y recrea ante la violenta amenaza verbal de sentirse momentáneamente excluido. La metáfora de cada uno de éstos se halla escondida y transfigurada en la escritura retórica, en la transformación del signo por el signo mismo donde, a pesar de todo, se nos deja ver el rasgo extraviado, el puente que cruzamos y que nos instala en el territorio de

Trilce, como señala Valery: "Considero que es preciso "desaprender" a sólo considerar lo que la costumbre, y sobre todo la más poderosa de ellas, el lenguaje, nos dan a considerar. Es preciso tratar de detenerse en otros puntos distintos a los que nos indican *las palabras*, es decir: *los otros*." ¹

Así es como llegamos a situarnos en la escritura vista como alteridad: en todo momento se requiere al otro, se habla con él y de él. En el diálogo, el otro vuelto palabra, ausente o presente o varias veces repetido, es el otro opuesto: la palabra vuelta poesía y reflexión sobre sí misma, código personal, norma poética propia, en suma, lenguaje privado que hay que descodificar bajo otros patrones.

Las figuras retóricas son una piedra en la construcción de este puente, como señala Valery:

Pero estas figuras, tan desdeñadas por la crítica de los modernos, desempeñan un papel de la mayor importancia, no solamente en la poesía declarada y organizada, sino también en esa poesía perpetuamente activa que atormenta el vocabulario fijo, dilata o restringe el sentido de las palabras, opera sobre ellas por simetrías o por conversiones, altera a cada instante los valores de esta moneda fiduciaria; y ora por boca del pueblo, ora por las imprevistas necesidades de la expresión técnica, ora bajo la vacilante pluma del escritor, engendra esa variación de la lengua que insensiblemente la hace distinta. ²

En este capítulo está planteada la alteridad desde tres perspectivas: el renombrar las cosas, la dualidad y la pluralidad de significados y la oposición.

¹ Paul Valery, "A propósito de la poesía" *Teoría poética y estética*, en p. 12.

² *Ibidem*, p. 20.

El discurso poético es un acto; cómo hacer cosas con palabras es una forma de crear realidades con poesía, renombrarlas o nombrarlas por primera vez. *Trilce* es en gran medida un rehacer y hacer la realidad mediante la palabra.

Por otra parte, hay un desdoblamiento, tanto en el contenido poético, como en el texto mismo, lo que subraya la duplicación de voces, de personajes por su evocación en el vacío o en su mención clara y reiterada.

De igual modo se establece una relación de contrarios y oposiciones, ya sea en su forma como en su contenido. En una primera lectura pareciera que *Trilce* sale del orden convencional y que su lógica es la paradoja por antonomasia: esto es síntoma de una lírica propia. Vallejo explora una dialéctica que tiene que ver con la explicación de principios fundamentales, en la visión del tiempo, la espacialidad, la realidad numérica o la existencia. Se habla del otro que finalmente es acontecimiento de la contradicción, paradoja que lo define y particulariza en el acaso.

3. 2 Renombrar las cosas

El lenguaje se desdobra en lo otro, se reconstruye y reinventa en su alteridad. *Trilce* es la formulación de un lenguaje literario propio que opera desde el referente y, al mismo tiempo, en el que la palabra dice las cosas por primera vez; se reformulan las relaciones externas, las palabras crean el mundo trícico y la escritura se rehace y se vuelve materia audible y legible. Como señala Cohen:

Cuando el poeta crea, pues, una metáfora, lo que inventa son los términos, no la relación. Encarna una forma antigua en una sustancia

nueva. En esto consiste su invención poética. El procedimiento está dado, sólo falta utilizarlo. Es indudable que, en el curso de su historia, el arte poética no ha cesado de inventar figuras originales, es decir, nuevas formas, pero, como en las demás artes, aquí no siempre son los mayores artistas los que forjan las técnicas renovadoras. En la mayoría de los casos se limitan a explotar el arsenal de las técnicas existentes. La figura de invención no es, pues original en su forma, sino sólo en los términos nuevos en los que el genio del poeta ha sabido encamarla.³

Los procesos retóricos que emplea Vallejo -como todo poeta- revelan la adaptación de la lengua a las necesidades expresivas del poema. Esto no consiste únicamente en elegir términos del inventario de la lengua estándar para expresar lo que ocurre, en el nivel léxico se produce una selección que, aunque no se agota, requiere de nuevas unidades léxicas para la composición poética. Este ejercicio no sólo se produce en el nivel léxico, aunque sea el que más se ha estudiado; esto mismo pasa desde las perspectivas de la sonoridad y la sintaxis, y también en el nivel del sentido. Se trata, como en todo ejercicio poético, de un libro cuyas redes internas funcionan a partir de la exploración de principios lingüísticos que multiplican las posibilidades poéticas.

De acuerdo con la teoría de los actos de habla de John Austin⁴, hablar es activar nuestra voluntad hacia una acción determinada, de modo que los enunciados constituyen verdaderas acciones, actos en el sentido estricto. Austin clasifica tres tipos: los locutivos, los ilocutivos y los perlocutivos⁵, que provienen, principalmente, de dos tipos de enunciados, los constatativos y los realizativos.

³ J. Cohen. *Estructura del lenguaje poético*, p. 45.

⁴ J. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*.

⁵ "Realizamos un *acto locucionario*, acto que en forma aproximada equivale a expresar cierta oración con un cierto sentido y referencia, lo que a su vez es aproximadamente equivalente al "significado" en el sentido tradicional. En segundo lugar, dijimos que también realizamos *actos ilocucionarios*, tales como informar, ordenar, advertir, comprometernos, etc., esto es, actos que tienen una cierta fuerza (convencional). En tercer lugar, también realizamos *actos perlocucionarios*;

Esas dos clases de enunciados describen un aspecto importante de la interacción comunicativa: la actitud verbal no consiste solamente en constatar situaciones externas, sino que se convierte en verdaderos actos de habla; se crean efectos en nuestro interlocutor a partir de la elección de un verbo que, por el solo hecho de ser pronunciado, realiza la acción que describe.

Desde esta perspectiva, la creación literaria entraña un tipo de enunciado realizativo, una fuerza ilocutiva que promueve un acto de creación, en este caso, poética. La palabra literaria implica y exige el acto; la escritura, al ser acto verbal, se convierte en *poiesis*.

La creación poética plantea un distanciamiento entre el acto verbal vuelto escritura y la lengua. Los LXXVII poemas son una búsqueda por renombrar las cosas, llamarlas con cualidades del español americano, del español de Perú, del ámbito emocional de Vallejo y del poema mismo. Cómo hacer cosas con palabras, cómo pedir perdón sin omitir la palabra perdón, cómo reconstituir y construir de nuevo la lengua en la escritura poética. Cómo hacer de este lenguaje un centro, un territorio propio. La poesía es el discurso de la acción, más que decir cómo hacer cosas con palabras, se tendría que parafrasear el enunciado de Austin diciendo 'cómo hacer cosas con poesía'.

La poesía de Vallejo opera a partir de un principio: el de la constante transformación, temporal, factiva, conceptual, lingüística y sonora. Desde esta perspectiva, el poeta es hacedor y creador del lenguaje, en los niveles, léxico, sonoro, sintáctico y de sentido; explora y reflexiona sobre las diversas variantes

los que producimos o logramos porque decimos algo, tales como convencer, persuadir, disuadir, e incluso, digamos, sorprender o confundir". *Ibidem*, p. 153.

discursivas. Y, asimismo, hace que el poema se vuelva reflexión sobre la lengua y sobre el acto verbal.

La elección de determinados vocablos, así como la composición léxica y estructural derivan, en procesos retóricos donde la palabra deja de ser parte del lenguaje común para desdoblarse en la escritura poética un código que está más allá de la norma, que articula y crea la suya propia.

La preocupación del poeta es la lengua como 'acto' de creación, pero también la verbalización de ésta a modo de 'acto' de comunicación, así que *Trilce* resulta un diálogo con el otro y con la palabra misma. La actualización de la acción comunicativa depende de que se materialice en unidades sonoras y verbales; es, ante todo, el acto mismo de la emisión de la voz, que deambula por todo el poema y que dialoga.

Así, la poesía es 'acto' de la escritura y 'acto' oral a un mismo tiempo; la palabra poética se confirma en el momento de ser elemento auditivo o silencioso: se presenta la sonoridad propia de la emisión verbal, se reproduce el ritmo del discurso y el interlocutor se convierte en mitad receptora, audible y sonora.

Tomemos un caso concreto: el poema XXV. Además del intrincado contenido referencial, la sonoridad específica resguarda, hermetizándolo, el significado del poema; la aliteración mantiene una correspondencia con los neologismos, de modo que hay una adecuación pertinente entre cada uno de los niveles de la lengua. Este proceso sonoro transforma la lectura del poema a partir del esquema vocal más consonante (vc), *lll*, *lnl*, *lsl*, "alfan", "alfiles". "al fondo", "las islas", etc. ésta última en posición implosiva en los primeros vocablos, pero después, a pesar del cambio de posición (cv), "fallidas", "falsas", el primer esquema prevalece a manera de eco que

condiciona la lectura, para crear una curva melódica peculiar, combinado con el eco de ese silbar entre los fonemas /f/ y /s/ de cada "caravela", lo cual evoca, quizá, un sonico marino. Renombrar las cosas es decir de nueva cuenta, pero enfatizando su condición audible, como si fuera la primera vez que se escuchan; y este nombre, fijado en una combinación sintáctica peculiar, se vuelve polisémico. De modo que la "tiplisonancia" se vuelve referente y punto nodal de la estructura compleja y críptica del poema.

- 1 Alfan alfiles a adherirse
a las junturas, al fondo, a los testuces,
al sobrelecho de los numeradores a pie.
Alfiles y cadillos de lupinas parvas.
- 5 Al rebufar el socaire de cada caravela
deshilada sin americanizar,
ceden las estevas en espasmo de infortunio,
con pulso párvulo mal habitudo
a sonarse en el dorso de la muñeca.
- 10 Y la más aguda tiplisonancia
se tonsura y apeálase, y largamente
se ennalaza hacia carámbanos
de lástima infinita.
- 15 Soberbios lomos resoplan
al portar, pendientes de mustios petrales,
las escarpelas con sus siete colores
bajo cero, desde las islas guaneras
hasta las islas guaneras.
- 20 Tal los escarzos a la intemperie de pobre
fe.
Tal el tiempo de las rondas. Tal el del rodeo
para los planos futuros,
cuando innánima grifalda relata sólo
fallidas callandas cruzadas.
- 25 Vienen entonces alfiles a adherirse
hasta en las puertas falsas y en los borradores. (XXV)

La escritura es oralidad y proposición auditiva; la rima y la métrica constituyen un parámetro importante en la estructura sonora de la poesía y Vallejo ajusta ambos mecanismos en *Trilce* para crear una nueva manera de armonizar. Su construcción versual está en relación con el contenido del poema y la temática se articula conformando correspondencias con los variados recursos retóricos. El patrón formal de *Trilce* es variado en relación con la estructura de los versos, ya sea por el número de sílabas, por su separación en hemistiquios, por los encabalgamientos o por la aparición de blancos espaciales. No obstante, hay casos en que la forma del poema se resuelve en estructuras más cercanas al canon tradicional, tal es el caso del poema XLVI en el que la estructura tiende a ser regular.

- 1 La tarde cocinera se detiene 11
 ante la mesa donde tú comiste; 11
 y muerta de hambre tu memoria viene 11
 sin probar ni agua, de lo puro triste. 11
- 5 Mas, como siempre, tu humildad se aviene 11
 a que le brinden la bondad más triste. 11
 Y no quieres gustar, que ves quien viene 11
 filialmente a la mesa en que comiste. 11
- 10 La tarde cocinera te suplica 11
 y te llora en su delantal que aún sórdido 12-1=11
 nos empieza a querer de oímos tanto. 11
- Yo hago esfuerzos también; porque no hay 10+1=11
 valor para servirse de estas aves.11
 Ah! qué nos vamos a servir ya nada. 11 (XLVI)

En otro caso, en el poema XIII el último verso funciona como potenciador de un lenguaje primario y fundamental. Es un término, suma de dos, que aparece independiente, formando la unidad sonora. Aquí se llevan a cabo varios procesos

léxicos: uno de composición o crasis, a partir de la suma de dos opuestos que configuran el oximoron, y su posterior inversión, creando el anaclicico. Se trata de un elemento léxico que aparentemente no tiene un significado, pero este vacío es el que lo vuelve pleno.

Vallejo recupera el valor de la voz en la representación sonora de la descomposición de la lengua; es una vuelta al inicio, acto que consiste en la reconstrucción del camino de la primera palabra mediante el proceso retórico. He aquí al hombre ante la potencial significación: los signos están dentro de todos los sonidos; el nombre está en la cosa y el grito referirá todas las cosas posibles. Estos poemas tienen en común que la experiencia audible remite de manera directa al acto vital, llámese nacimiento, muerte, dolor o acto sexual.

Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse! (XIII, vv 15-16)

Esta sonoridad elabora un alfabeto primigenio, pero su rastro se vuelve diverso, como ocurre con la palabra escrita en la arena cuando el oleaje del mar borra su forma original.

Asimismo, los rasgos de sonoridad también se componen y rearticulan gracias a que son elementos léxicos manipulados en un contexto gráfico. Vallejo lo hace, principalmente, mediante el cambio de normas ortográficas, el empleo de mayúsculas o la disposición gráfica de los versos y, al variar, cuando menos uno de estos rasgos, matiza el significado del poema. Aquí el signo gráfico ocupa el ámbito de significación por su sola presencia visual.

Bulla de botones de bragueta,
libres,
bulla que reprende A vertical subordinada
El desagüe jurídico. La chirota grata
(XX, vv 7-10)

En otro poema, desarrolla una galería de personificaciones que adquieren relevancia en virtud de la mayúscula; es una forma de traspasarlos de su ámbito de nombres comunes o entidades abstractas a nombres propios, con cualidades humanas que actúan en diversos sentidos.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo
Oh Conciencia, (XIII; vv 7-11)

Así que la escritura no sólo se distancia de la norma ortográfica, sino que crea una norma propia para el poema. El texto poético reproduce la enunciación pero, al mismo tiempo, las cosas ya no se dicen igual ni de acuerdo con una estructura convencional, antes bien continúan el orden del pensamiento: la escritura es creación y proceso mental, lógico y emocional. Como pasa en el poema XLI, donde ciertas unidades léxicas salen de sus entornos normales, creando un juego cromático con la combinación de elementos muy lejanos en su contenido semántico, de modo que se produce un efecto de extrañamiento que potencia, paradójicamente, el punto de unión entre los procesos mentales y la emisión sonora del discurso. El yo lírico emerge al espacio verbal, pero a modo de un desdoblamiento subrepticio apoyado en el paréntesis. Esta presencia verbal "(otra vez me quiero reír)" se

constituye en ironía hacia la escritura misma y hacia su referente, que es el cuerpo y sus circunstancias carcelarias o de reclusión.

En tanto el redoblante policial
(otra vez me quiero reír)
se desquita y nos tunde a palos. (XLI, vv 12-14)

Se plantea el discurso contrariado por la interrupción, tal como ocurre con la memoria o la emisión verbal espontánea, que se sujeta a las variables que se vayan presentando, afectando su lectura. Las constantes intromisiones, a modo de paréntesis, cumplen con una función metalingüística; el lenguaje vuelve a explicarse a sí mismo y a la circunstancia poética, los términos se modifican y amplían sus posibilidades significativas, enmascarándose momentáneamente.

Aunado a esto, gracias a la sucesión gráfica, la escritura dibuja lo que en la estrofa anterior se ha verbalizado: la sombra de las costillas, fundidas en la imagen de los barrotes de la prisión y el desplazamiento vertical de la onomatopeya marca el ritmo del sonido monótono al que se hace referencia.

Alguien silba valor de lado,
y hasta se contaría en par
veintitrés costillas que se echan de menos
ente sí, a ambos costados; se contaría
en par también, toda la fila
de trapecios escoltas.

En tanto, el redoblante policial
(Otra vez me quiero reír)
se desquita y nos tunde a palos,
dale y dale
de membrana a membrana,
tas
con
tas. (XLI, vv 6-19)

Y, a pesar de la acción descrita en esa serie reiterada "dale y dale/de membrana a membrana", la membrana del cuerpo, del tambor, del oído, de las cuerdas vocales quedan atrapadas y silenciadas en el vacío del espacio en blanco y en el hueco sonoro que produce el ruido torturante.

Así que la palabra puede quedar reducida a su mínima expresión, a ese fonema fricativo, silenciado no por la reducción silábica, sino también por estar aislado en ese espacio en blanco, como ocurre en el poema XX. El poema adquiere una territorialidad descrita a partir de la disposición gráfica de los referentes léxicos. Aquí se replantea la simbiosis entre la escritura y el libro, resultado de la labor de orfebrería en el blanco de la hoja. El poeta es hacedor y constructor de imágenes gráficas cuyo significado no sólo radica en su valor léxico, sino también en su disposición espacial.

Engállase el barbado y frota un lado.
La niña en tanto pónese el incide
en la lengua que empieza a deletrear
los enredos de enredos de los enredos,
y unta el otro zapato, a escondidas,
con un poquito de saliba y tierra,
pero con un poquito
no má-
.s. (XX, vv 18-26)

En el nivel del léxico, Vallejo construye un nuevo lenguaje, al hacer pasar la palabra y su sistema por diferentes procesos mediante los cuales se multiplican las posibilidades de sentido y por ende un término adquiere nuevo sentido, tal y como si se nombrara por primera vez. Los frecuentes neologismos que introduce sitúan la transformación léxica en diversos dominios: el de la acción, la descripción del

movimiento, el de la acción pasiva, aquella en que el elemento recibe el daño sin propiciarlo.

Por medio de neologismos, arcaísmos o regionalismos, el poeta dirige la lengua hacia el terreno propio de *Trilce*: pasa por diversas variables del lenguaje al particular, al exacto para el poema. De manera que las estrofas articulan su sentido gracias a los diversos procesos que se constituyen en eje de significado:

1 Es posible me persigan hasta cuatro
magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro.
¡Cuatro humanidades justas juntas!
Don Juan Jacobo está en hacerio,
5 y las burias le tiran de su soledad,
 como a un tonto. Bien hecho.

 Farol rotoso, el día induce a darle algo,
 y pende
 a modo de asterisco que se mendiga
10 a sí propio quizás qué enmendaturas.

 Ahora que chirapa tan bonito
 en esta paz de una sola línea,
 aquí me tienes,
 aquí me tienes, de quien yo penda,
15 para que sacies mis esquinas.
 (XXII, vv 1-15)

Los términos se distribuyen de acuerdo con los participantes de la escena poética y también con el espacio y tiempo de la acción. En la primera estrofa, en torno a "hacerio", están los jueces, la incertidumbre, la aplicación de la ley y la "fatalidad" de ese "pedro" reducido al infortunio mediante el recurso gráfico de las minúsculas.

La posibilidad de cambio se introduce en la segunda estrofa con el término "enmendaturas" para ese "farol roto" que pende a la expectativa y que funciona

como eje temático en la estrofa; sin embargo, no es cualquier "farol", su calificativo también implica una variante. No basta con el adjetivo, Vallejo otorga otro valor al hacerlo pasar a una clase particular, añadiendo el sufijo adjetival -oso; la categoría gramatical no cambia, pero sí su sentido: es un farol degradado que no llega a la condición de 'roto', es sólo "rotoso". Y también es un elemento léxico el que otorga el contexto regional, en la tercera estrofa: "chirapa" y en virtud de ello llueve en ese momento y en ese ahora peruano.

Como se mencionó en un principio, no es solamente la búsqueda de un nuevo léxico lo que hace de *Trilce* un lenguaje renovado; desde la perspectiva de la sintaxis, Vallejo hace de la poesía un acto de creación verbal.

La escritura se recrea y manipula los referentes temáticos, hacia su estructura formal: se mimetiza con ésta, se vuelve lo que dice y lo que se habla. El poema LXVII es un caso del modo como Vallejo recompone la lengua mediante la simbología temática que se entreteje en la sintaxis: espejos, cristales, cuadros, paredes, la presencia de la madre y su ausencia, la estancia en el acaso, tiempo y espacio transitados cuyas correspondencias se multiplican.

- 1 Canta cerca el verano, y ambos
diversos erramos, al hombro
recodos, cedros, compases unípedos,
espatarrados en la sola recta inevitable.
- 5 Canta el verano, y en aquellas paredes
endulzadas de marzo,
lloriquea, gusanea la arácnida acuarela
 de la melancolía.
- 10 Cuadro enmarcado de trisado anélido, cuadro
que faltó en ese sitio para donde
pensamos que vendría el gran espejo ausente.
Amor, éste es el cuadro que faltó.

15 Mas, para qué me esforzaria
por dorar pajilla para tal encantada aurícula,
si, a espaldas de astros queridos,
se consiente el vacío, a pesar de todo.

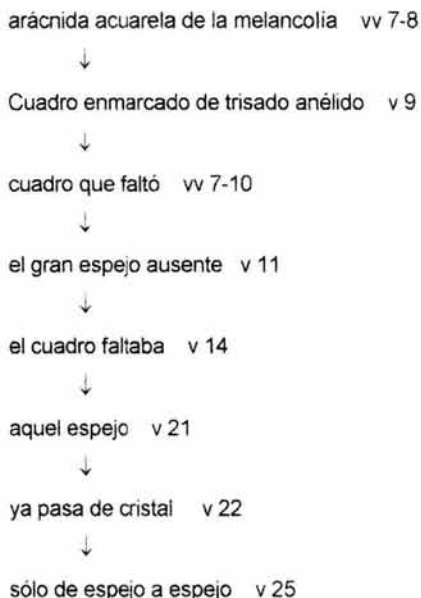
20 Cuánta madre quedábase adentrada
siempre, en tenaz atavio de carbón, cuando
el cuadro faltaba, y para lo que crecería
al pie de árdua quebrada de mujer.

25 Asi yo me decía: Si vendrá aquel espejo
que de tan esperado, ya pasa de cristal.
Me acababa la vida ¿para qué?
Me acababa la vida, para alzamos
sólo de espejo a espejo. (LXVII)

El poema abre con un canto cuya evocación permanece a lo largo de la lectura, pero lo que no resulta claro es si sólo el verano es 'quien' ejecuta la acción de cantar o es un canto a dos voces: la del verano y la del yo, que formaran ese "ambos diversos", en "la sola recta inevitable" o en el espacio cerrado de "las paredes endulzadas de marzo". Aunque, acaso, "ambos diversos" bien podría ser el yo y ese otro, quizá amor, que errando "compases unipedos" acompañan la voz del verano.

Todo es un ir y venir de imágenes habitadas por una presencia o una ausencia, envueltos en el canto melancólico del verano: se es espejo o cristal, de tal forma que la organización del discurso remite a la idea de multiplicidad.

La escritura se entrelaza con la temática compleja y se transforma: la referencia de espacios expresados mediante la figura del cuadro, ya sea acuarela, marco o espejo se entreteje a lo largo del poema a partir de extraños componentes:



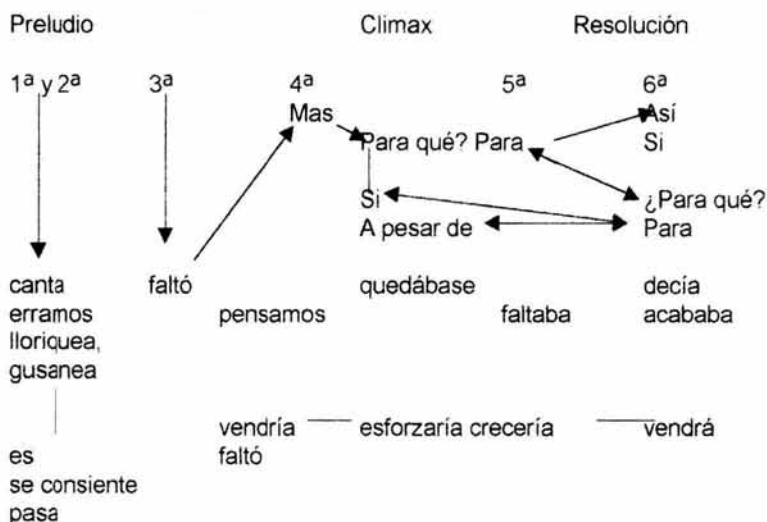
La imagen plasmada en el espejo remite a la transparencia acuosa del llanto y de la acuarela, los personajes figuran en este materia, lo líquido y lo translúcido en el paisaje onírico en el que actúan una galería compleja de personajes: el verano y su canto, lo femenino encarnado en la madre y su atavío de carbón o la quebrada de mujer, el yo, el nosotros ataviado en la recta espatarrada y el marco de ese espejo o cuadro en su naturaleza de insecto y anélido: ya se arrastra y gusanea, ya está enmarcado en trisado anélido o ya es la arácnida acuarela.

Desde la perspectiva de la sintaxis, de una a otra frase hay una serie de probables correspondencias que vuelven ambigua la lectura, en virtud de las diversas y posibles funciones gramaticales que aparecen: complementos circunstanciales, complementos directos, aposiciones o sinónimos, y sus relaciones sólo se pueden plantear como conjeturas.

Las otras estrofas también presentan esta diversidad pero en el nivel de los enunciados. Cada una podría corresponder, apoyados en los tiempos verbales, al discurso argumentativo. La voz del poema se enmarca en un presente que se proyecta hacia el pasado (perfecto y durativo) donde los hechos ocurren en la posibilidad constante: 'vendría', 'esforzaría', 'crecería', 'vendrá'.

El "nosotros", unidad consumada en el "espejo" pasa a "cristal" y, tras de éste se halla lo no realizado, el tiempo suspendido en la ausencia. La manera como se nos comunica esta experiencia adopta la forma de una reflexión: preguntas y respuestas -causa y consecuencia- que alternan como los reflejos de un espejo.

ESTROFAS



Cada estrofa une la línea argumentativa que compone el poema: la 1ª y 2ª funcionan a manera preludio, introducción del tiempo presente y apacible. Hacia la 3ª

inicia el tiempo del pasado, momento en que se expone la primera y paradójica conclusión "éste es el cuadro que faltó". Pero hacia el verso 13 se inicia el climax, el nexó "Mas" funciona como elemento de enlace de los enunciados que plantean el obstáculo u oposición, nexó adversativo que inhibe la acción del canto, todo esfuerzo sonoro pareciera fallar ante tal "encantada aurícula". Aquí se articula la primera de las tres preguntas en esa serie que engloba las interrogantes existenciales de finalidad, ¿para qué me esforzaría?, entrelazado con el enunciado de causa hipotética o argumento "si se consiente el vacío", y su conclusión paradójica "a pesar...".

- Inconveniente: "mas" ¿para qué me esforzaría?
- Hipótesis: si se consiente el vacío a espaldas de astros
- Inconveniente: a pesar de todo.

Tal parece que el canto constituye una forma de ritual capaz de convertir la realidad cambiante de los espejos; ritual de duelo en esa alusión de la madre en tenaz atavío de carbón, atrapada en la contracara del espejo.

El vocable "Así" funciona como elemento de enlace entre la 5ª y la 6ª estrofas; vincula una conclusión que en el complejo entramado incorpora la posible condición, "Así yo me decía: Si vendrá...", la espera del espejo es la de la dualidad atrapada o recocida en sí mismo, causa hipotética sin su consecuencia más otro argumento de causa final "... ¿para qué?/ ...para alzarlos/ sólo de espejo a espejo".

La interrogación establece una referencia dialéctica que condiciona el modo como se organiza el poema.

Me acababa la vida ¿para qué?
 Me acababa la vida, para alzarnos

sólo de espejo a espejo. (LXVII, vv 23-25)

La construcción paralela es el espejo escritural de la dualidad reflejada en el espejo/marco: uno corresponde a los versos 23 y 24 vistos de manera integral; el otro ocurre a partir de los hemistiquios del verso. Cada uno resulta simétrico con respecto al inferior y no se puede considerar repetición, en virtud de las variables del segundo hemistiquio en cada uno de los versos.

Me acababa la vida
 Me acababa la vida,

 ¿para qué?
 para alzarnos

 sólo de espejo a espejo

Esta dualidad se retoma en el verso final, cuya composición sugiere casi otra simetría, mediante la preposición "a" semejante a la imagen del poema XV ("sombra a sombra"), en este caso "de espejo a espejo". Esta frase ocupa el mismo sitio de los argumentos que expresan la causalidad final, el lado derecho, planteados como pregunta y respuesta, así que la imagen de espejo es la última afirmación; del otro lado se encuentra la oposición del blanco en correlación con el enunciado "me acababa la vida", como el otro lado del espejo, imagen vacía de éste, ausencia de la otredad. De tal forma que, vistas desde una perspectiva vertical, están en correspondencia: del lado izquierdo la ausencia, lo agotado; del lado derecho, la dialéctica de la dualidad existencial, que es también vacío y presencia.

En los casos anteriores se trata de realidades complejas: reformular el lenguaje o bien la escritura y hacer que ésta empate con la realidad descrita. La lengua se vuelve un juego de espejos y de cuadros, imágenes que se van desdoblado como lo hacen los enunciados argumentativos.

La escritura poética construye un nuevo lenguaje, al grado de que el acto comunicativo se subordina al poema, ya no es independiente, queda atrapado dentro de éste y de sus límites. A lo largo de los LXXVII poemas, hay una constante referencia al acto verbal, ya sea a modo de descripción, narración, argumentación, diálogo, interrogación o imprecación. Por su parte, en algunos poemas aparece un verbo de habla que hace referencia concreta al acto comunicativo (II, V, XXVIII, XXXI, XL, XLI, XLII, XLVI, LI, LV, LVII, LX, LXI, LXII, LXXI, LXXIV). En otro contexto, el poema se vuelve voz reflexiva de la lengua y la creación poética (I, LXXVII). Y, finalmente, habría que señalar una serie de poemas que hacen referencia a su naturaleza sonora a modo de música (IV, XXIX, XLIV, XLV, LXV, LXVII, LXXVII).

Los poemas son actos de habla donde la idea de alteridad es el eje del discurso. Y el diálogo que se establece funciona, no obstante, para silenciar al otro que, a su vez, se resiste, hasta llevar al yo lírico hasta la exasperación verbal. El sujeto lírico se dirige a la palabra ajena, a veces ausente, para exigir el silencio inmediato y, paradójicamente, verificar el significado de su propia expresión.

En este proceso, las diversas personas del tejido poético están interrelacionadas de modo peculiar. Pareciera que la primera y segunda personas definen al interlocutor: la segunda persona es la amante o la madre, el ser amoroso, extraño y ausente, y es esa misma segunda persona la que persiste de manera

torturante en la memoria, es el verdadero otro, única posibilidad en el diálogo. En cambio, entre la primera y la tercera personas se establecen relaciones lejanas, o bien que se extienden en otra temporalidad.

Por citar un caso, en el poema V, la segunda y la tercera personas interactúan en el diálogo silenciado de ese 'callar', ya sea como petición, mandato o narración, a partir de lo cual se proyecta la comunicación desde una primera persona: "Y no deis O, que callará tanto" (V), "Natividad. Cállate, miedo"." (XXXI), "Murmúrase algo por allí. Callan." (XLI), "Mentira. Calla." (LI), "Cállate. Nadie sabe que estás en mí,/ toda entera. Cállate. No respire. Nadie" (LXXI). Así es como la escritura hace al lenguaje, lo transforma en acción y diálogo presente; actualiza el acto verbal y lo vuelve audible, apelando al otro para que calle o responda.

La acción comunicativa, por otra parte, se subraya mediante la presencia de un verbo de referencia de 'habla': "Quién nos hubiera dicho que en domingo" (XL), "Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza./ Vallejo dice hoy la muerte está soldando cada" (LV), "Corteza/ Y cuando salgas, di que no tardarás" (LXII), "Y se apolilla mi paciencia,/ y me vuelvo a exclamar: ¿Cuándo vendrá" (LX), "Esperaos. Ya es voy a narrar" (XLII), "está cerrada y nadie responde" (LXI), "La tarde cocinera te suplica" (XLVI).

En el poema LXXIV, la actividad comunicativa es causa, consecuencia y también castigo; no sólo descritos, sino vueltos voz sonora que interroga al interlocutor sobre lo que se dice ahí. "Por esto", "por eso", "por haber", "por habernos" es la serie causal que sigue dos planos referenciales: el dicho de "las reflexiones técnicas", voz mental y lógica; y la segunda persona, el 'tú' que es la conclusión torturada del castigo: "no las vas a oír", "para que te compongas".

Por esto nos separarán,
 por eso y para ya no hagamos mal.
 Y las reflexiones técnicas aún dicen
 ¿no las vas a oír?
 que dentro de dos gráficas oscuras y aparte,
 por haber sido niños y también
 por habernos juntado mucho en la vida,
 reclusos para siempre nos irán a encerrar.

Para que te compongas. (LXXIV, vv 13-19)

Se inicia aquí una dialéctica a través del acto poético. En el poema LXXIV, el vocablo que expresa la acción verbal es el puente que proyecta el diálogo, en el silencio del otro e incluso en el de sí mismo. Interrogación y respuesta conjugan la presencia del yo lírico que se desdobra en el monólogo interior. Y no bastan las preguntas, hay que decir y responder, como ocurre en el poema LVII.

¿Puedo decir que nos han traicionado? No.
 ¿Qué todos fueron buenos? Tampoco. Pero
 allí está una buena voluntad, sin duda,
 y sobre todo, el ser así.

Y qué quien se ame mucho! Yo me busco
 en mi propio designio que debió ser obra
 mía, en vano: nada alcanzó a ser libre. (LVII, vv 5-11)

El poema está planteado desde la perspectiva de la interrogante y su respuesta; el contenido de ambos versos contraponen dos condiciones morales: "nos han traicionado"/"todos fueron buenos" la estructura es casi la misma, pero la respuesta es la de negación: "No"/"Tampoco", que, al responder a enunciados opuestos, se transforma en paradoja existencial. Las preguntas de los versos 5° y 6° constituyen casi un paralelo, de no ser por el zeugma del 6° verso, cada una formando la unidad discursiva en el verso y, sin embargo, finalmente, la oposición

expresada mediante la conjunción adversativa "pero" altera el sentido de las dos negaciones con dos enunciados contradictorios: la buena voluntad producto del libre albedrío, frente a la condición *per se*, del "ser así".

Pero no basta con narrar, ni con nombrar los actos realizados, es indispensable traer la voz a los acontecimientos. En el poema XXXVII, el cambio de la primera versión a la segunda deja ver la atención que toma Vallejo sobre la importancia del acto de habla en la escena poética; la palabra en la conciencia y en el acto mismo es lo sabido, dicho y confirmado en el dolor:

1ª versión.

He conocido a una pobre muchacha a quien
conduje hasta la escena de un noviazgo sabido.
La madre, sus hermanas qué buenas y también
aquél su infortunado corazón adolorido. (vv 1-4)

2ª versión

He conocido a una pobre muchacha
a quien conduje hasta la escena.
La madre, sus hermanas qué amables y también
aquel su infortunado «tú no vas a volver». (vv 1-4) (XXXVII)

Entre una y otra variantes se observan las siguientes modificaciones:

- i) Reajuste en la construcción del primero al segundo verso, mediante el pronombre relativo "quien".
- ii) Supresión de términos en el segundo verso; con esto se dejan de dar detalles precisos y se amplía la significación del texto.

- iii) Sustitución de términos; el adjetivo "amables" aplicado al entorno familiar complementa la aliteración del verso /am/.
- iv) Se sustituye una frase completa en el 4^o verso, con lo que se da la voz al otro; se desdobra el poema en diálogo y presencia ajena.

He conocido a una pobre muchacha [a quien]
conduje hasta la escena [de un noviazgo sabido.]
La madre, sus hermanas qué [buenas] y también
[amables]
aquél su infortunado [corazón adolorido]
[«tú no vas a volver»] (vv 1-4)

En otro caso, en el poema XXVIII, la transformación de la narración verbal y su preponderancia como acto comunicativo, hacen que la comida bifurque su significado: por un lado está el acto biológico de sobrevivencia; y frente a esto se halla el momento familiar y cotidiano, único contacto verbal que nos confirma en los otros, los que son ajenos.

Vallejo evidencia el acto de habla, la comunicación y el contacto con su alteridad que se materializa en actividad verbal, a modo de comunión donde la ingesta del pan se vuelve acto sagrado: la palabra le da presencia en su ausencia. El discurso se plantea como interrogante indirecta y el yo lírico cuestiona sobre el acto familiar donde el almuerzo es la palabra.

Este acto alimenticio se transfigura y se vuelve acción comunicativa donde se contraponen el ser biológico frente al ser de la palabra y el del acto sagrado: los cuchillos son la lengua que roza el paladar; la boca, que da entrada al alimento, da salida a la palabra ausente.

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

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
 de tales platos distantes esas cosas,
 cuando habrase quebrado el propio hogar,
 cuando no asoma ni madre a los labios.
 10 Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
 con su padre recién llegado del mundo,
 con sus canas tías que hablan
 en tordillo retinte de porcelana,
 15 bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
 y con cubiertos francos de alegres tirorros,
 porque estánse en su casa. Así, qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

20 El yantar de estas mesas así, en que se prueba
 amor ajeno en vez del propio amor,
 torna tierra el bocado que no brinda la
 MADRE,
 hace golpe la dura deglución; el dulce,
 25 hiel, aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
 y el sirvete materno no sale de la
 tumba,
 la cocina a oscuras, la miseria de amor. (XXVIII)

La voz de la madre constituye el ámbito del poema y es la evocación amorosa que se manifiesta a modo de experiencia audible, "fórmula de amor" que se materializa en el hogar familiar: "súplica", "sirvete", hasta tal punto en que la palabra materna forma parte de esa enumeración que se apropia de la voz del padre, 'ni padre que pregunte'.

El término "Madre" sustenta su referencia hiperbólica gracias a las mayúsculas, es el resumen de la ausencia: palabra aislada, en un verso cuyo hemistiquio en blanco es el vacío o el espejo de la tumba; lo que le da al texto la

posibilidad de evocar ese silencio y, tras este camino, la ausencia se convierte en el motivo del poema.

Al mismo tiempo, el acto verbal de la madre constituye una sola presencia, es el amor materno y la palabra que se vuelve huella de un pasado personal; se trata del elemento que funciona para recrear la historia, actualizada en el vacío y en la lejanía.

Tanto su escritura como su lectura se vuelven un hacer de la soledad y, como experiencia audible, lo que persiste es el silencio o el ruido indescifrable. En la casa ajena el acto verbal sólo se plantea como ecos o sonidos entrecortados, porque si la palabra es lo familiar, ahora deviene ajena en la compañía, y extraña e incomprensible.

En otro caso, el monólogo interior subraya el devenir mental del encierro, como en el poema XXXIX; no hay segunda persona, sola la voz del yo lírico y las referencias a su entorno. Hay, en cambio, cuatro llamados importantes que se hallan en el contexto de las sombras, de un encierro dibujado en la posible puerta por la que, como en otros poemas, se entra y se sale. Este escenario se enmarca en diversos procesos: imprecación, apelación y la forma del imperativo: "Quién ha encendido fósforo!" / "qué me importa!" / "Qué se va a hacer!" / "de frente marchen!".

El poema inicia con uno de los enunciados exclamativos que se irán intercalando a lo largo del poema, el que, además, expresa con la voz de la orden e imposición una interrogación. De nuevo, como en el poema XXVIII, el acto alimenticio acompaña el acto verbal. En este caso ya no se trata de la ausencia, sino de la violencia carcelaria: habla, cuerpo, alimentación, se someten en un caso a la ausencia y la melancolía y, en otro, al maltrato. La luminosidad, al igual que la

sonoridad incesante, se vuelven escenario de la prisión, se trata de una luz monótona, como si ocurriera en un tiempo breve, pero bien definido que sirve de marco a los acontecimientos, y la posición en el verso provoca el sentido dialógico que funciona como respuesta ante los acontecimientos dolorosos.

1 Quién ha encendido fósforo!
 Mésome. Sonrío
 a columpio por motivo.
 Sonrío aún más, si llegan todos
 5 a ver las guías sin color
 y a mí siempre en punto. Qué me importa.

Ni ese bueno del Sol que, al morirse de gusto,
 lo desposta todo para distribuirlo
 entre las sombras, el pródigo,
 10 ni él me esperaría a la otra banda.
 Ni los demás que paran sólo
 entrando y saliendo.

Llama con toque de retina
 el gran panadero. Y pagamos en señas
 15 curiosísimas el tibio valor innegable
 homeado, trascendente.
 Y tomamos el café, ya tarde,
 con deficiente azúcar que ha faltado,
 y pan sin mantequilla. Qué se va a hacer.

20 Pero, eso sí, los aros receñidos, barreados.
 La salud va en un pie. De frente: marchen!

(XXXIX)

Cada una de las estrofas va describiendo la escena, los espacios exteriores e interiores se van entrelazando en éstas, y a cada una corresponde algún elemento simbólico. La tibieza es ámbito interno, ésta sólo se hallaría en el pan "Y pagamos en señas curiosísimas el tibio valor innegable homeado, trascendente" porque el calor del sol no es suficiente. El *locus* exterior es el presente, el patio con las sombras; el otro, el interior, es la añoranza de la tibieza del hogar y el alimento familiar.

En el poema LXXI la comunicación entre el yo lírico y el vocativo se establece, paradójicamente, en la referencia del verbo 'callar' en su forma imperativa y, también, gracias a la secuencia que reproduce la linealidad temporal propia del acto audible. La experiencia dialógica no se anula en la escritura, porque la reflexión acerca del acto de habla se hace concreta precisamente en la voz articulada de esa expresión escritural. De modo que la lengua es materia, tema y, al mismo tiempo, referencia temporal y sonora que marca la secuencia en que se desarrolla el encuentro amoroso.

Se apela así al silencio que acompaña el acto amoroso, el silencio de la unidad; el resto es comunicación corporal, el sol, el calor, la piel, se derraman como agua en ese sentir. Así que la composición versual reconstruye el encuentro mediante el acto de habla y sus secuencias.

Serpea el sol en tu mano fresca,
y se derrama cauteloso en tu curiosidad.

Cállate. Nadie sabe que estás en mí,
toda entera. Cállate. No respires. Nadie
sabe mi merienda succulenta de unidad:
legión de oscuridades, amazonas de lloro. (LXXI 1-6)

Si separamos los elementos del texto, se observa un desplazamiento que indica el movimiento y la temporalidad sonora. Experiencia, asimismo, paulatinamente acallada, acto que se convierte en silencio de la segunda persona y en susurro y complicidad del yo lírico. El otro, la tercera persona no debe escuchar, porque constituye ese vacío que es "Nadie": presencia y ausencia, evocación, contenido de los otros recuperados también en la articulación verbal. La poesía sigue

lo pasos necesarios para hacerse escuchable, incluso, hasta volverse diálogo consigo misma, aunque lo único audible es el silencio.

Serpea el sol en tu mano fresca,
y se derrama cauteloso en tu curiosidad.

Cállate. → Nadie sabe que estás en mí,
toda entera. Cállate. → No respire. Nadie
sabe mi merienda succulenta de unidad:
legión de oscuridades, amazonas de lloro. (LXXI 1-6)

_____ → _____
_____ → _____

La lengua se constituye en materia dúctil para la poesía al grado de que crea un discurso conversacional. El poema deja de ser discurso abierto para cerrarse en el lector que se consolida como el otro en el diálogo. En el momento mismo de la lectura tomamos el papel de aquél al que se conmina, alejándose del texto narrativo, como ocurre en los poemas XLIII y LI.

En el poema XLIII, Vallejo recrea, de forma indirecta, el diálogo silenciado, monólogo audible y presencia callada del interlocutor: el yo lírico adivina las respuestas y nos involucra en la conversación.

- 1 Quién sabe se va a ti. No le ocultes.
Quién sabe madrugada.
Acarícialo. No le digas nada. Está
duro de lo que se ahuyenta.
- 5 Acarícialo. Anda! Como le tendrías pena.

Narra que no es posible
todos digan que bueno,
cuando ves que se vuelve y revuelve,

- 10 animal que ha aprendido a irse... No?
 Sí! Acaríciale. No le arguyas.

Quién sabe se va a ti madrugada.

¿Has contado qué poros dan salida solamente,
 y cuáles dan entrada?

- 15 Acaríciale. Anda! Pero no vaya a saber
 que lo haces porque yo te lo ruego.
 Anda! (XLIII)

Como en poemas anteriores entreteteje dos acciones: la del movimiento corporal de esos poros de la entrada y salida, y la verbal, que de igual modo, como una entrada y salida sigue una secuencia zigzagueante. En ambos casos se trata de un desdoblamiento, se apela a dos segundas personas: a la madrugada "anda", "acaríciale" y a sí mismo, por medio de los verbos "narra", "arguyas", "digas" y el referente directo a la primera persona con "ruego".

La distribución de las formas de imperativo "Anda" y "Acaríciale" corresponde un ritmo pendular, es el ir y venir, la entrada y salida del movimiento narrado en el poema. Como en el poema anterior, la fragmentación de los versos, producida por la organización de los vocablos, repite el acto comunicativo. La composición versual fragmentada del poema XLIII le proporciona un ritmo accidentado y rudo. Aquí es posible trazar una línea cuyos puntos de contacto sean los vocablos "Acaríciale" y "Anda"; estos términos plantean una ruta cruzada a lo largo del poema, reproduciendo el movimiento que se está conminando.

Quién sabe se va a ti. No le ocultes.

Quién sabe madrugada.

Acaríciale.

No le digas nada.

Está

duro de lo que se ahuyenta.

Acaríciale.

Anda!

Cómo le tendrías pena.

Narra que no es posible
 todos digan que bueno,
 cuando ves que se vuelve y revuelve,
 animal que ha aprendido a irse... No?
 Si!

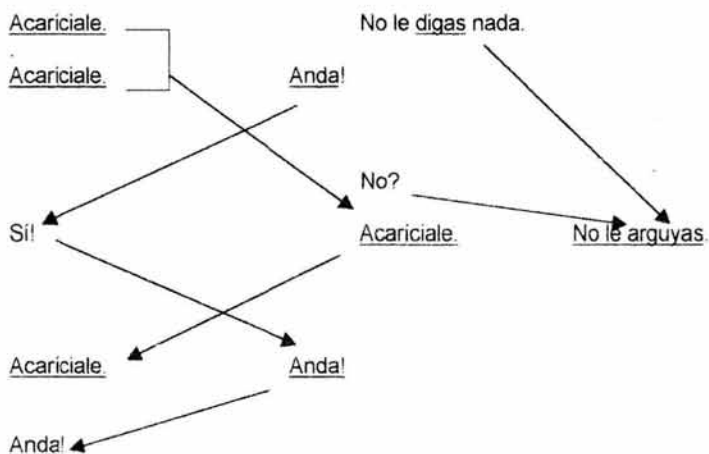
Acaríciale.

No le arguyas.

Quién sabe se va a ti madrugada.
 ¿Has contado qué poros dan salida solamente,
 y cuáles dan entrada?

Acaríciale. Anda!
 que lo haces porque yo te lo ruego.
Anda!

Pero no vaya a saber



Lo que destaca en el poema es también la forma como se van fragmentando los versos. Cada división versual remite a una acción nuevamente sugerida, en particular en la primera estrofa donde se plantean cuatro ejes que se constituyen en paralelismos y repeticiones. La primera referencia hace mención a una situación cognitiva "Quién sabe", el paralelismo de estos dos primeros versos enfatiza este tempo. El vocablo "Anda" aparece como eje discordante que subraya la anáfora a distancia entre el 3er y 5º vv. de "Acaríciale" de modo que quedan entrelazados.

Otro eje importante es el de la referencia a los verbos de habla. El acto de habla, como lo mencioné, es base de parte del entramado y se materializa de manera repetida: "No le digas nada", "Narra que no es posible" y "todos digan bueno", "No le arguyas", "¿Has contado", "porque yo te lo ruego"; aquí se incorpora otro participante además de esa segunda persona a la que se apela, esos otros, tercera persona del plural, participan como cómplices de ese 'narrar' que se vuelve duda, interrogación, reticencia y oposición entre No?/ Sí, en resumen, movimiento corpóreo al que no se arguye nada.

Pareciera que se trata de un discurso extraño y desquiciante donde no opera la simple enunciación sino la voluntad de hacer cosas con las palabras que se enuncian, empezando por la orden de "Anda" y "Acarícialo", la fuerza ilocutiva, la energía del acto verbal se describen también en una suma que culmina ya no en la voluntad imperativa del que pide, sino en el ruego de que no se deben enterar. La palabra, es una vez más valorada en su efecto, no se debe saber qué es lo que se pide ni cómo se pide, a pesar de que en el poema se invoque ese conocimiento, incluso en esto debe quedar silenciada, pues sólo el acto debe confirmar los hechos.

También el poema LI opera de modo semejante; de un lado se halla el ámbito semántico que implica el acto de habla: "mentira", "calla", "engaños" expresado de manera reiterativa; y, al mismo tiempo, es un acto negado y reprochado, donde la prevaricación se convierte en el juego doloroso: "dolerme", "llorar", "dulces pucheros", "haber sido así".

- 1 Mentira. Si lo hacia de engaños,
y nada más. Ya está. De otro modo,
también tú vas a ver
cuánto va a dolerme el haber sido así.
- 5 Mentira. Calla.
Ya está bien.
Como otras veces tú me haces esto mismo,
por eso yo también he sido así.
- 10 A mí, que habia tanto atisbado si de veras
llorabas,
ya que otras veces sólo te quedaste
en tus dulces pucheros,
a mí, que ni soñé que los creyeses,
me ganaron tus lágrimas.
- 15 Ya está.

Mas ya lo sabes: todo fue mentira.
Y si sigues llorando, bueno, pues!
Otra vez ni he de verte cuando juegues.

(L1)

Los elementos verbales entran en oposición: las dos primeras estrofas plantean la mentira y la orden de callar, aunque no es claro si se trata del vocativo "Mentira", que se podría interpretar como una prosopopeya o bien se hace referencia a un acto en el que tuvo lugar el engaño. El acto verbal se extiende a la realidad y lo que se solicita es la palabra concreta que elimine la referencia de "callar". Ambos se oponen, la mentira se hace una sola, como acción y código lingüístico. Y también se plantea el juego dialógico con la aseveración del sustantivo "Mentira". Aquí la categoría nominal se desplaza fuera de sus límites y pasa a la zona del verbo, 'tú mientes o yo miento' parece ser el dicho del enunciado.

Trilce funciona de tal modo que su escritura es acto verbal que opera a partir de dualidades. El texto siempre esperará a ese otro lector, receptor de sonoridades y vector de éstas.

3. 3 Dualidad y pluralidad de sentidos

La creación poética es un acto de desciframiento verbal que deriva en la alteridad; ésta sigue diversas trayectorias a partir de puntos nodales que son: el creador, el lector y el texto mismo. De modo que el ejercicio aquí consiste en entender la escritura desde *Trilce*. Nos constituimos por sus poemas en la alteridad que conforma la lectura y en ese lector potencial que termina por ser también personaje de la escritura.

Y parece imposible acercarse a la poesía de Vallejo sin una interpretación que apunte a sus diversos temas como la imagen materna, la familia, la muerte, el sexo, el tiempo o el espacio. Estas temáticas resultan en muchas ocasiones opuestas, dislocadas o reconstruidas en un orden que le corresponde no ya a la lengua sino a *Trilce* en particular.

No se trata de una relación sencilla, ni de una empatía instantánea, la lengua crea sus propios límites y Vallejo intenta llegar a éstos sin someterse, de ahí que la escritura resulte prácticamente un duelo verbal y una lectura violenta.

En este proceso está la dualidad de un discurso justificado por sus rasgos formales, que el texto evidencia mediante la ausencia o la repetición; se repite, pero nunca lo mismo ni de igual modo, sino para crear nuevos sentidos y subrayar la presencia del otro. El vacío se vuelve un medio de recepción para conocer a los ausentes, ya sean personajes, actos o el lenguaje mismo. La presencia y su duplicidad sirven para recrear, reactualizar y otorgar lugares particulares a la lengua. Los espacios y las presencias también se bifurcan de acuerdo con lo acontecido.

Un caso claro es el poema LXXVI donde la línea axial se sustenta en una serie de parejas complementarias: noche-mañana, pura (ser individual)-2, llave-chapa, voz-ni voto, dos días que no se juntan.

- 1 De la noche a la mañana voy
sacando lengua a las mudas equis.
- En nombre de esa pura
que sabía mirar hasta ser 2.
- 5 En nombre de que la fui extraño,
llave y chapa muy diferentes.
- En nombre della que no tuvo voz
ni voto, cuando se dispuso
esta su suerte de hacer.
- 10 Ebullición de cuerpos, sinembargo,
aptos, ebullición que siempre
tan sólo estuvo a 99 burbujas.
- ¡Remates, esposados en naturaleza,
de dos días que no se juntan,
que no se alcanzan jamás. (LXXVI)
- 15

Vallejo una vez más corrobora la dualidad verbalmente, pero de algo irreconciliable. La primera de estas parejas es la voz del yo lírico que habla en nombre de esa "pura", la que a su vez vive otro desdoblamiento, hasta ser dos. El contexto es el de las dualidades y lo que aparece es la no coincidencia con la otredad; si ésta opera en el extravío, también lo hace en la presencia anunciada desde el poema que se resuelve en la afirmación trágica de "dos días que no se juntan jamás".

La dualidad y la pluralidad de sentidos se articula mediante mecanismos variados que enfatizan y subrayan los elementos temáticos. Se trata de una dualidad marcada por la ausencia o por la repetición de elementos en el discurso los cuales parten de los mecanismos de operación retórica como la supresión, adjunción y permutación. Ambas llevan a un desdoblamiento del texto poético, de las acciones, circunstancias y voces narrativas, que se proyectan en un diálogo en el poema.

Como lo acabo de mencionar, son dos los mecanismos básicos por medio de los cuales Vallejo expresa esta dualidad. El primero corresponde a la supresión y la eliminación de elementos gramaticales que sintetizan la verbalización del poema y la ausencia gráfica lo dibuja, creando un segundo plano que es la ausencia y el espacio abandonado. El segundo corresponde a la repetición de ciertos elementos y, en ocasiones, al cambio de orden, transportándolos a un primer plano, con lo que se enfatiza, marcando, el que funcionará como elemento marcado en el verso. Esto mismo ocurre en la lengua ordinaria, pero en la poesía no únicamente son los vocablos o estructuras focalizados, sino también los elementos periféricos establecen relaciones de relevancia. Cada uno subrayado en esa ausencia reiterada y en las constantes de Vallejo: la dualidad, la verdad, el ser, él mismo, el ser del poeta.

En un primer nivel de análisis está la dualidad provocada por la ausencia. La construcción poética de *Trilce* responde a una geometría expresiva cuya lectura constituye un cuerpo de muchas caras basada en la grafía, la disposición del verso en la página, la sintaxis y la secuencia lógica de ideas, resumidas en la omisión. La supresión de elementos en los diversos procesos del lenguaje involucra un vacío

formal, representado en las figuras retóricas como borradura, reticencia, anacoluto, zeugma, blanco o supresión de puntuación, todas delineando el significado del silencio.

La supresión de la puntuación y la discontinuidad discursiva, ya sea a modo de borradura o reticencia, la falta de elementos de enlace, como el asindeton, son recursos retóricos que activan la pluralidad simbólica en el texto. Mediante la disposición del poema en la página, Vallejo lo manipula para, a manera de biombo, plegarlo y desplegarlo, con lo que muestra varias acciones al mismo tiempo.

En este sentido, la unidad poética se constituye en diálogo y evocación del otro o bien en desdoblamiento del yo, además, enfatiza y marca mediante lo no presente: el silencio, dualidad en lo ausente y lo manifiesto.

Tal es el caso del poema LXXIII que, al situar las unidades oracionales de manera paralela y asindética, desdobra la voz narrativa creando un diálogo que se resuelve en la oposición Sí/No.

1 Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.
Y quien tal actúa ¿no va a saber
amaestrar excelentes dicitivos
para el ratón? Si... No...?

5 Ha triunfado otro ay y contra nadie.
Oh exósmosis de agua químicamente pura.
Ah míos australes. Oh nuestros divinos.
 Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, y a ser
10 el cincel, miedo del bloque basto y vasto;
a meter la pata y a la risa.

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer. (LXXIII)

Las dos oraciones del primer verso, plenamente independientes, marcan la idea de otredad, ya que el grado de cohesión entre una y otra es nulo; son dos emisiones autónomas que crean un distanciamiento textual y cierta oposición en la escena poética. No obstante su independencia, manifiestan un tipo de paralelismo sincro, al final de cada oración:

Ha triunfado otro ay. La verdad está allí. (LXXIII, v. 1)

Ambos verbos, 'triunfar' y 'estar', encabezan el dictado de la voz del poeta; los dos enunciados son señal anticipada de la interrogación y la respuesta, enmarcadas en la borradura y la reticencia. El poeta frente al público receptor se bifurca en esa interrogación-respuesta dual: sí/no; y él duda ante la aseveración: acaso alguien afirma de un lado y alguien más niega en otro extremo.

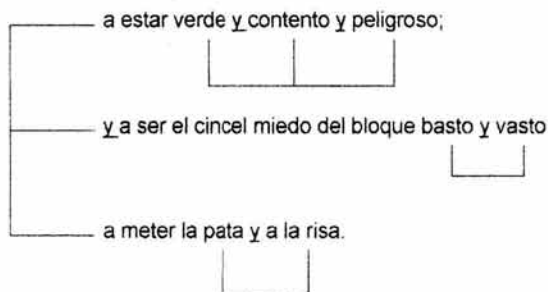
Los adverbios responden a una primera interrogación: "¿no va a saber/ amaestrar excelentes dijitigrados/ para el ratón?"(vv 2-4), pero esta respuesta plantea, a su vez, una pregunta que constituye el marco para la polifonía, provocando que el poema se desdoble hacia distintos personajes que intervienen en la escena. Bien puede tratarse de una especie de coro, cada unidad oracional actúa como voz propia, el "Sí" queda enfrente del "No"; o bien, puede pertenecer al mismo emisor; no obstante, el marco de la supresión, dibuja gráficamente la escena de una voz frente a la otra.

La segunda estrofa reconstruye la dualidad, ahora gráficamente y el conteo de los versos y su forma recuerda el soneto ausente, sólo evocado. El blanco

espacial separa la estrofa en dos series temáticas, visualmente semejantes. La primera parte desarrolla una serie de hipérboles apoyadas en las interjecciones: de este lado, el triunfo de un "ay" ajeno; del otro, se desencadena una serie compleja de enumeraciones polisindéticas. En tono juguetón e irónico revelan la dualidad ya no del poema sino del poeta; el absurdo y la risa, el placer lúdico del juego verbal.

Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, y a ser
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;
a meter la pata y a la risa. (vv, 8-11)

Tengo pues derecho:



Las dualidades se entretajan entre la oposición Sí/No, afirmación y negación; lo presente de la afirmación misma y lo ausente de la duda expresada en la borradura, esbozan un mapa de coordenadas existenciales representadas en la interrogación que implica un diálogo interior o con los otros; de este modo la borradura hace desembocar el texto hacia lo no dicho: palabra y voz ausentes señalan al otro en el poema y en la escritura.

Otro caso significativo es el manejo del blanco espacial. En el poema XV el blanco del verso final es la resolución del espacio y de los cuerpos sugeridos, en la que reaparece la alteridad: "sombra a sombra"; aquí no están los cuerpos concretos, sino lo que resta de ellos; tras el rastro de alguien, de la presencia sugerida e imprecisa, hay otro: perfil de su sombra, el vacío que es también un espacio gráfico, doblemente ausente, transformado una y otra vez en secuencia cruel de la separación o en la sorpresa de lo que produce: 'sombra asombra'.

En el rincón aquél donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos. (XV, vv 1-3)

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra. (XV, vv. 14-18)

Los escenarios funcionan como cajas chinas, uno cubre al otro y se sobrepone a éste. La habitación, lugar de los amantes, se transforma en el sitio de la memoria y, finalmente, en el lugar de la ausencia: ya no en recuerdo sino en vacío. La escena se va poblando con otros elementos duales y complementarios: los amantes, la habitación y la interiorización, la cama-cuja, el espacio anímico y el de la memoria, en el pasado dormidos y en el presente difuntos, las dos puertas, ambos dos, el movimiento: abriéndose, cerrándose, dos sombras y dos espacios en blanco separados mediante la preposición "a".

El espacio físico se vuelve espacio mental por efecto de la interrupción verbal de la borradura "salto de pronto...". La visión fantasmagórica se produce desde ese sitio, lugar para situarse -paradójicamente, para "sentarse a caminar"-; no obstante,

en la última estrofa hay un cambio: las puertas "van y vienen", es el presente de la narración que se convierte en movimiento por la evocación del pasado, de ese "entrar y salir, / poca y harta y pálida por los cuartos", v 13. La ausencia es una vez más principio de dualidad, en este caso, temporal y móvil.

De nuevo se recrea la alteridad, no del yo con el yo (como en el poema LXI), sino hacia un "ella" que es tiempo pasado y movimiento. Ahí nos instala el blanco y la reticencia, en los contrarios representados en ambas puertas, en dos sombras, extremos gráficos y sonoros.

El movimiento duplicado se vuelve movilidad pendular en otro poema, el L, que se proyecta en la supresión de puntuación activando la simultaneidad: las acciones pueden ser vistas como si ocurrieran simultáneamente, en dos territorios que se funden: el cuerpo y la prisión. Uno se origina a partir del otro, lo describe y lo define: el cuerpo liberado es el espacio abierto; el cuerpo sometido es el encierro mismo. La dualidad queda reducida al instante en la suma del tiempo, tanto de lo abierto como de lo cerrado. En éste, la imagen plástica refiere a ese dos, ambos lados de las costillas, puertas del corazón.

El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los estemones, en guiños (L, 1-3)

La supresión de puntuación de la serie asindética "abriéndonos/cerrándonos" remite a casi un solo instante; sin embargo, hay un contraste significativo, aunque la puntuación está anulada, se repone la pausa en la distribución de los versos. Por su lado, el cuerpo del sujeto, lugar cerrado y fortificado por la estructura ósea, vuelta prisión, hierros, y pareciera que en realidad nunca se abre porque inmediatamente

se cierra. No ocurre así en la última estrofa del poema XV, en éste, el paralelismo de los versos obliga a que los opuestos se diluyan en un solo instante: sombras, puertas, ir y venir.

Igual que en los poemas XV y L, la supresión de puntuación replantea los límites temporales, en el poema LXI; se funde el tiempo en la simultaneidad de la acciones: "duda" y "relincha", pero se desdobra el personaje, duda como Dios y relincha como la bestia.

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde. | (I) |
| 5 | El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada? | (II) |
| 15 | Dios en la paz foránea,
<u>estomuda, cual llamando también, el bruto;</u>
<u>husmea, golpeando el empedrado. Luego duda</u>
<u>relincha,</u>
<u>orejea a viva oreja.</u> | (III) |
| 25 | Numerosa familia que dejamos
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera
puso en el ara para que volviéramos. | (V) |
| 30 | Llamo de nuevo, y nada.
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía. | (VI) |

(LXI)

El espacio es también activador de un ámbito verbal, como ocurre con el tiempo, ahora planteado a través del territorio de la página. Hacia la segunda estrofa, la direccionalidad narrativa enmarca el eje locativo, enfocando el sitio justo que

revela el duelo: ya no es la casa, sino el poyo con sus circunstancias pasadas. Gráfica y verbalmente, como borradura y reticencia, la infancia, el hogar y el presente dudoso en el poyo, activador del recuerdo, quedan suspendidos en dos tiempos. No se completa el proceso de la infancia y tampoco sabemos más de ese sitio clave. Sólo que en esa breve suspensión verbal, está la conciencia que da la memoria: alguien ha muerto y de ahí deriva al siguiente ámbito emocional.

La secuencia narrativa hace un recorrido zigzagueante por el tiempo; viaje nostálgico al pasado, desde el regreso al hogar familiar, describiendo ejes, a modo de binomios, que son fundamento de ese regreso:

-dos tiempos:

- 1 hoy, la noche actual
- 2 ayer, la mañana del pasado;

-dos animales que serán los guías:

- 1 el caballo que guía el camino de regreso y anuncia la llegada,
- 2 el gallo que marca la hora de la partida;

-dos momentos de la vida del hombre:

- 1 el adulto
- 2 el niño;

-dos relaciones visuales:

- 1 el poyo en que se amarilla la infancia
- 2 el duelo que enmarca la portada;

-dos espacios:

- 1 el interior representado en la casa familiar
- 2 el exterior en su viaje de partida;

-dos seres que lo acompañan:

- 1 Dios
- 2 el caballo

-dos condiciones de luz:

- 1 ni una cera/ oscuridad
- 2 la madre alumbra al hermano mayor/ claridad

Hay, además, un paralelismo entre la ausencia gráfica en el discurso y la del personaje. Ambos están incompletos en el silencio, ambos callan y quedan desarticulados en el plano del sentido. Por otra parte, el sitio familiar aparece sólo como elemento nominal, mas no oracional: "¿Y este duelo/ que enmarca mi portada?" (vv. 10-11). La línea narrativa de ambas estrofas es complementaria: en la primera se habla de la acción, mientras que la segunda es la descripción emotiva con la evocación directa de la madre, el hermano y el niño, la que actualiza el discurso con la sorpresa y la pregunta de lo lejano. La secuencia discursiva funciona como una lente que nos permitiera ubicar diferentes ángulos de lo acontecido.

Una vez más, el marco del silencio y la ausencia ubican al personaje -sujeto poético- en el tiempo actual, en la conciencia de la pérdida del ser querido, "¿Y este duelo/ que enmarca la portada?" (vv. 10-11). En la segunda estrofa se despliega el espacio físico haciendo un acercamiento a la escena dolorosa, en la sorpresa de lo acontecido, subrayando el contexto de la ausencia en la borradura. Ese espacio gráfico es el instante de la conciencia, no sólo de la muerte del ser querido, sino del momento que se está viviendo.

En otro caso, como en el poema XLIX donde la ausencia reajusta el significado mediante dos procesos retóricos: blanco y zeugma, la unidad referencial no se repite, se conserva el sitio en el que habría de estar parte de la oración; éste permanece ahí, listo, esperando la enunciación y lo que queda es el vacío aparente que se transforma en referente duplicado o eco de sí mismo.

Éste es otro modo de construir el discurso dual, a partir de la amplia ausencia gráfica. Vallejo delinea en el poema XLIX estructuras cruzadas que se desarrollan desde dos perspectivas: una, la que hace referencia a los personajes que aparecen

en el poema, el yo lírico y una tercera persona que es "Nadie"; la segunda corresponde a la división del poema en los constantes blancos espaciales que, a su vez, provocan la duplicación: espacio ocupado y espacio vacío, ambos con significado. Y visualmente está la ausencia en uno de los lados del poema, como si el cortinaje de palabras estuviera recorrido hacia la derecha.

- 5 Murmurado en inquietud, cruzo,
 el traje largo de sentir, los lunes
 de la verdad.
 Nadie me busca ni me reconoce,
 y hasta yo he olvidado
 de quién seré.
- 10 Cierta guardarropia, sólo ella, nos sabrá
 a todos en las blancas hojas
 de las partidas.
 Esa guardarropia, ella sola,
 al volver de cada facción,
 de cada candelabro
 ciego de nacimiento.
- 15 Tampoco yo descubro a nadie, bajo
 este maritillo que iridice los lunes
 de la razón;
 y no hago más que sonreír a cada púa
 de las verjas, en la loca búsqueda
 del conocido.
- 20 Buena guardarropia, ábreme
 tus hojas blancas:
 quiero reconocer siquiera al 1,
 quiero el punto de apoyo, quiero
 saber de estar siquiera.
- 25 En los bastidores donde nos vestimos,
 no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
 de par en par.
 Y siempre los trajes descolgándose
 por sí propios, de perchas
 30 como ductores índices grotescos,
 y partiendo sin cuerpos, vacantes,
 hasta el matiz prudente
 de un gran caldo de alas con causas
 y lindes fritas
 35 Y hasta el hueso! (XLIX)

La ausencia marcada por el blanco establece una relación de reciprocidad con el contenido semántico: "Nadie" y "me busca, ni me reconoce", no hay acción ni señas de identidad, y para colmo, el olvido ocupa esa primera persona, de modo que no hay ser que realice la acción. El contenido del elemento agentivo queda hueco, pero se trata de un vacío que potencializa los actos, sólo es ausencia disfrazada, porque ese otro participa sin darnos cuenta.

Más adelante es la guardarropía la que se constituye en núcleo temático de las estrofas pares 2ª y 4ª "Cierta guardarropía", "Buena guardarropía", cuya acción coincide con el futuro de posibilidad de la estrofa anterior.

Hacia la 3ª estrofa, el espacio gráfico enfatiza el paralelismo lexical entre "Tampoco" y "nadie"; ni lo miran ni se ve presencia alguna: ambos están detenidos en polos opuestos y son semejantes en su imposibilidad de encuentro: ausencia del yo y ausencia del otro, pues "nadie" se reproduce en el diálogo.

La trayectoria de los acontecimientos va de un lado a otro, como lo hacen los participantes de la escena teatral. Cruza "los lunes" y no descubre a nadie bajo su manto; el lunes es el tiempo de la impostura también: la sonrisa queda en la búsqueda del conocido, de ese yo que no termina por encontrarse en el deseo de que se abra "la guardarropía" que cubre "los lunes" y que revela el tiempo. La mayúscula subraya ese "Nadie" del "no hay", los trajes se mueven por sí mismos y el tiempo que los portaba ha desaparecido, "no hay Nadie".

Los acontecimientos revelan el movimiento cuya direccionalidad implica el encuentro o desencuentro en ese cruzar de un lado a otro; las acciones corresponden primero, al de la tercera persona, ese "Nadie" busca y reconoce esa primera persona "me", pero su acción es negada por su naturaleza de sujeto nulo;

luego la acción va del yo a esa misma tercera persona "Nadie", a quien no consigue descubrir. Ambos, el yo lírico y las palabras, cruzan de uno al otro lado de los versos, de este modo Vallejo ajusta las acciones al contenido y la organización gráfica del poema. La disposición de los versos en blancos y su distribución sintáctica muestran que el acto no le corresponde sólo al yo lírico, sino al poema completo que se vuelve otro personaje, otro instigador de la palabra:

1ª persona		3ª persona	3ª persona
Cruzo		Nadie	
me	←	busca	
me	←	reconoce	
he olvidado		→	de quién
seré		←	
		Cierta guardarropia	
		sabrà	
Descubro	→	a	Nadie
Hago sonreír	→	a	conocido
Quiero reconocer			
saber de estar			
me	←	guardarropia (2ª persona/imperativo)	
		Abre	
Nos vestimos		no Hay Nadie	
		Los trajes descolgándose	
		Partiendo.	

Al mismo tiempo, el blanco otorga diversos valores a cada enunciado; en la primera estrofa se comporta como un zeugma que admite la lectura doble de dos referentes opuestos: sentidos y razón:

"el traje largo de sentir"

o "el traje largo de la verdad"

Lo mismo ocurre en la segunda estrofa:

"al volver de cada candelabro ciego de nacimiento"

o "al volver ciego de nacimiento"

Sin embargo, no pasa lo mismo hacia la cuarta estrofa; la repetición del verbo "quiero" anula el zeugma y no admite la lectura doble.

quiero reconocer siquiera al 1,
quiero el punto de apoyo, quiero
saber de estar siquiera.

La dualidad se extiende hasta volverse pluralidad, multiplicación incesante, repetición que enfatiza las circunstancias. El poema II es un caso singular del modo como la repetición funciona hasta la saciedad auditiva. La composición de las estrofas plantea unidades que giran en torno a un elemento obsesivo: Tiempo, Era, Mañana y Nombre. El ritmo sostenido de cada inicio y final de estrofa se hace enfermizo, como los sonidos cuando se viven en el mismo sitio, así lo que expresa la monotonía sonora es una tortura temporal en el encierro.

Tiempo Tiempo

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE. (II)

La repetición es otro modo de enfatizar y, al hacerlo, de extender las referencias y las posibilidades de sentido, al igual que la supresión de algunos elementos que conforman la estructura sintáctica, provoca tanto la focalización como la pluralidad de sentidos. Por ejemplo, en el poema II, la secuencia enunciativa en cada estrofa parte de una doble ausencia: signos de puntuación y artículo. La construcción del poema funciona a manera de modelo de estructura retórica y de operador de la poesía: lo que se está creando es una mecánica generadora de construcciones y efectos a partir de otros.

La reduplicación asindética moldea la construcción del poema: "Tiempo Tiempo"; la poesía explica la propia poesía, porque la ausencia de los signos de puntuación en una serie repetitiva hace del sustantivo no una suma sino un eco; se

trata de la misma emisión suspendida y postergada en el tiempo, no rápida, sino monótona como es la temporalidad en el encierro.

El verbo 'achicar' remite a dos acepciones, 'empequeñecer' o 'absorber': 'bomba aburrida del cuartel absorbe o empequeñece el tiempo'. En tanto, la elipsis, supresión del artículo, aleja el vocablo de su cualidad gramatical de determinación o indeterminación. En esta gradación referencial, "el" tiempo> "un" tiempo> tiempo, la eliminación del artículo descarga el vocablo de su sentido completo y lo deja en la imprecisión.

El mismo efecto se produce en las siguientes estrofas. La falta del artículo y la abstracción, un tanto prosopopéyica, provoca la ambigüedad: "era" y "mañana" funcionan a manera de ejes temáticos en la estrofa. En alguno de sus sentidos constituyen elementos opuestos: son pasado y futuro en una dimensión cotidiana y antagónica. Asimismo, el tiempo se vuelve experiencia audible, en el bullicio y en el silencio, las palabras son repetidas muchas veces y, al mismo tiempo, silenciadas por la monotonía.

Y en la última estrofa se suma el efecto sonoro de la lectura creando una ambigüedad y una doble significación. Por un efecto de paronomasia, hay un eco del que se desdobra el significante para dar con otro significado, ante la inevitable asociación sonora del vocablo "nombre" y 'hombre'. El enigma y su respuesta se plantean de manera simultánea en el juego verbal: ¿Qué se llama cuanto heriza nos?! se llama Lomismo que padece/ nombre nombre nombre nombre. "Tiempo", "Era" "Mañana", "Nombre">'hombre'.

La poesía se construye desde el yo hacia sí mismo, y *Trilce* tiene límites relacionados con el ingreso a un espacio interior. La primera persona, el yo lírico, el yo interior, el yo discursivo vierte la comprensión hacia sus propios ámbitos.

La idea de multiplicidad se produce a partir de la repetición y la simetría que no se verifican en la ausencia sino de la presencia, desde la repetición de un vocablo hasta la reiteración, en sus diversas modalidades, de elementos o series sintagmáticas completas. Se dice dos veces lo que ya se ha mencionado y también se transforma: ocurre lo mismo que con el léxico, pero desde el nivel discursivo.

Las palabras deambulan por diversos espacios: el que se sitúa en el universo onírico y el que tiene que ver con la actividad, de la memoria, del mundo interior o de la realidad exterior y verificable.

El estribillo va moldeando cada estrofa y lejos de pensar que se trata de una simple repetición, consiste, al igual que otros recursos retóricos, en una transformación del sentido. Lo que cada frase le hace al poema a lo largo de la narración es constituirlo en personaje verbal.

Uno de los contextos temáticos en que se emplea es el del ámbito familiar. El contorno cerrado de la familia se construye a manera de oración religiosa cuyo elemento rítmico es el de la repetición de enunciados. La familia y la religión, ambos, sitios conflictivos, conforman un discurso donde la palabra se convierte en lo sagrado. La vida se conoce así y también la historia de un tiempo cíclico en el que la cronología individual también corresponde a ese tiempo sagrado por efecto de la escritura. De este modo, la poesía tiene la cualidad de potencializar la palabra como símbolo, al igual que su lectura y su desciframiento.

Madre dijo que no demoraría (III, vv 5, 14)
 Aguedita, Nativa, Miguel (III, vv 6, 27)
 Así, muerta inmortal. (LXV, vv 21, 27, 32)
 Dobra el dos de Noviembre (LXVI, vv 1, 6, 18)

La escritura será un desdoblamiento, en ocasiones muy simple, en otras más complejo; personajes, voces o acciones se irán encontrando en el entramado verbal, hasta llegar a formar complicadas redes. La simetría permite una dualidad sintáctica y también semántica; la imagen paralela desemboca en un nuevo sentido que se origina en la misma composición estructural y, al hacerlo, la enfatiza.

En el poema LIX se marca la dualidad a partir de la simetría, que hace pensar en series versales paralelas, lo cual es una forma de focalizar hasta la multiplicación; se va del núcleo a las subunidades que apuntan hacia varias direcciones, ya sea la verticalidad o la horizontalidad. Si la lectura reconstruye el proceso activo de la escritura y de su significado, en este sentido, el paralelismo se diversifica en distintos planos: la primera variante corresponde a una expresión dinámica donde los versos paralelos expresan el movimiento; o bien plantean una relación dialógica.

Pacífico inmóvil, vidrio, preñado
 de todos los posibles.
 Andes frío, inhumanable, puro.
 Acaso. Acaso.

Gira la esfera en el pedernal del tiempo,
 y se afila,
 y se afila hasta querer perderse;
 gira forjando, ante los desertados flancos,
 aquel punto tan espantablemente conocido,
 porque él ha gestado, vuelta
 y vuelta,
 el corralito consabido.

Centrífuga que sí, que sí,
 que Sí.
 que sí, que sí, que sí, que sí: NO!
 Y me retiro hasta azular, y retrayéndome
 endurezco, hasta apretarme el alma! (LIX, vv 6-22)

El paralelismo también tiene un eje semántico que marca la relación interestrófica, articulada a partir de dos neologismos que van de la 2ª a la 3ª estrofa. Aun cuando la composición léxica de los términos es semejante: "inhumanable"/ "espantablemente"> in-human-a-ble/espant-a-ble-mente, la afijación conlleva una gradación, ya que no basta con el valor adjetival del término "espantable"; en el segundo se vuelve un modificador de tiempo expresión de una duración prolongada que se construye a partir del verbo de emoción 'espantar', al que se añade la terminación adverbial, que suma el valor de circunstancia modal y temporal al elemento paralelo.

En el poema 'gírar' enmarca y abraza el binomio expresado por el verbo 'afilár'. En este caso la dualidad está dada para subrayar la intensidad de la acción realizada que se explica por la composición de los versos como una causa y una consecuencia: si se gira, se desgasta y se afila, doblemente; y el ritmo en el que se suceden los acontecimientos disminuye sólo gracias al espacio en blanco.

Gira la esfera en el pedemal del tiempo,
 y se afila, (vv 10-11)

La construcción sintáctica y versual corresponde al vértigo de la experiencia, quizá sexual. El poema reafirma el movimiento de los verbos; se trata de una escritura activa que propone la vuelta y el giro de las palabras. El modo como se

plantea la acción corresponde al de tensión y repetición: "Acaso. Acaso", "vuelta y vuelta". Estos son los dos pares que preanuncian la acción y así la escritura recupera la experiencia, al verbalizarla en las dos estrofas de series repetidas: una por paralelismo y la otra mediante el polisíndeton.

Gira la esfera en el pedernal del tiempo (v. 10)
Gira forjando, ante los desertados flancos (v. 13)

y se afila
y se afila hasta querer perderse (LIX, vv. 11-12)

Gira la esfera en el pedernal del tiempo, ←
y se afila, ←
y se afila hasta querer perderse; ←
gira forjando, ante los desertados flancos, ←

Las palabras se repiten en la duda con los enunciados paralelos y la vuelta hacer girar los vocablos hasta lo opuesto, con el único término capaz de detener la espiral: "No". La negación es la retirada, se retrae verbalmente tal y como lo hace el yo lírico.

Centrífuga que sí, que sí,
que Sí,
que sí, que sí, que sí, que sí: NO!
Y me retiro hasta azular, y retrayéndome
endurezco, hasta apretarme el alma! (LIX, vv 18-22)

El poema culmina con el vértigo y la interrupción que se multiplica, duplicado en la serie constante y antagónica "que sí", enumeración polisindética que concluye en el ritmo de tensión ascendente que rompe el adverbio "NO". Cada uno constituye un microenunciado aseverativo cuya curva de entonación va marcando pequeñas semicadencias, hasta la cadencia definitiva de la negación con mayúsculas. No

basta con que la palabra designe el verbo 'girar', el poema tiene que girar también, en forma caótica o enloquecedora hasta que algo detenga la acción. Así el poema amalgama la experiencia verbal con el vértigo de ese girar y de su interrupción abrupta y definitiva.

Vallejo lleva la expresión a la escritura dislocada creando un discurso de espacios en donde la palabra tiene una nueva tarea: encontrar el sitio justo, reconstruir y proponer la escritura.

En una variante peculiar de la simetría, la composición polifónica del poema construye una simetría dialógica donde las referencias parecen cruzarse en algún punto, así que las voces se vuelven el plural de la primera persona. Por ejemplo en los poemas LXVIII, LX, LXV se observa el enlace entre la simetría, el diálogo y los referentes circunstanciales. En el poema LXVIII, los versos están en correlación exacta: uno preguntando y el otro respondiendo o proponiendo un diálogo.

Y preguntamos por el eterno amor,
 por el encuentro absoluto,
 por cuanto pasa de aquí para allá.
 Y respondimos desde dónde los míos no son los tuyos,
 desde qué hora el bordón, al ser portado,
 sustenta y no es sustentado. (Neto). (LXVIII, vv 18-23)

La pareja se divide en la dualidad que es la interrogante acerca del vínculo con su alter, que podría constituir unión en tiempo y espacio, fortaleza y sostén. Así, la pareja pregunta al unísono, y responde a modo de coro.
 y preguntamos:

por el encuentro absoluto,
 por el eterno amor,
 por cuanto pasa de aquí para allá.

y respondimos:

desde dónde los míos no son los tuyos,
desde qué hora el bordón,

Ambas series tienen a su vez elementos correlacionados, no sólo se desdobra la escritura en los versos simétricos, sino también en sus diversos sentidos, a pesar de que la pregunta enfatiza lo carente de límites: "encuentro absoluto" y "amor eterno", como lo expongo enseguida:

- dualidad espacial: "por cuanto pasa de aquí para allá";

- posesión: "los míos no son los tuyos";

-referencia conjunta de espacio y tiempo que se plantea a modo de respuesta: "desde dónde" y "desde a qué hora".

-El contenido dual del poema responde a la construcción compleja de los versos, para rematar en otra bifurcación: "sustenta y no es sustentado": primero, como elemento inanimado y luego con la carga humanizada de lo que requiere ser apoyado, sustentarse a sí mismo. Ya no se trata solamente del acto verbal, sino de la posesión que se contextualiza en los ejes temporales y locativos, lo que marca y delimita la presencia del otro.

Esta clase de construcción se vuelve más compleja en el poema LX. Aquí aparece otro eje de sentido, como es la naturaleza del sujeto: "mi paciencia" corresponde a un sujeto no activo, al que le ocurre algo: "se apolilla", volviéndose materia vegetal y enferma; frente al yo lírico que es la de un sujeto activo y cuya acción es la de 'volverse a exclamar', lo que los vuelve opuestos y complementarios,

pues uno le permite al otro la cualidad factual. De modo que el paralelismo resalta la toma de la acción verbal y el juego de roles entre el yo poético y su alter.

Los otros sustantivos, los que designan los días de la semana poseen una esencia antagónica, "bocón y mudo", "del placer que destierra y engendra".

Y se apolilla mi paciencia
y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro;
cuándo vendrá a cargar este sábado
de harapos, esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRa. (LX, vv 13-19)

- Otro elemento de focalización es la posición de los elementos oracionales, el verbo ocupa el lugar relevante en la serie polisindética marcando un énfasis en la acción. "Y se apolilla mi paciencia, / y me vuelvo a exclamar..." (vv 13-14)

-Posición versual. La segunda simetría se inserta a mitad del verso 14 rompiendo con la posición versual: "y me vuelvo a exclamar (Cuándo vendrá/ el domingo bocón y mudo del sepulcro;/ cuándo vendrá a cargar este sábado/ de harapos, esta horrible sutura". Ese "cuando" expone dos relaciones: la proyección hacia una acción futura y un personaje nuevo, el domingo que anula el sábado, conformando el paso del tiempo liberador. 'Domingo' antitético, pues es bocón y mudo, frente a ese 'sábado' miserable de harapos.

- Complejidad estructural. Los dos últimos versos son una simetría relativa: "el placer", elemento central y referencial del eunuciado, posiblemente está funcionando como sustantivo en relación de coordinación con "el sábado":

- 'este sábadO de harapos y el placer que nos destierra';

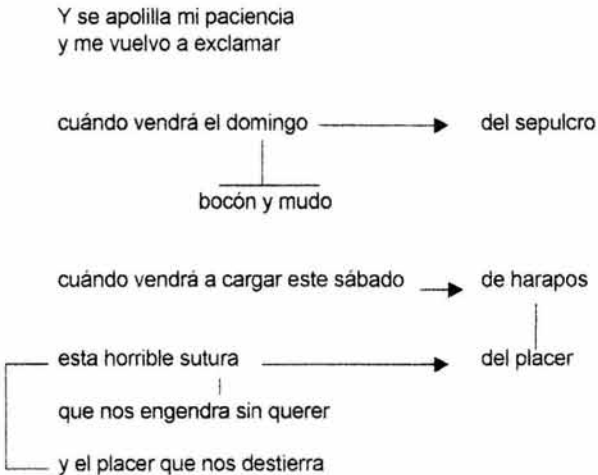
y en el otro como sustantivo en función de complemento adnominal:

- 'esta horrible sutura del placer que nos engendra';

finalmente, queda la posible lectura de los dos elementos coordinados y paralelos:

- 'del placer que nos engendra sin querer y el placer que nos DestieRRa'.

En resumen, se vinculan varios ejes: primero, la relación entre el sustantivo no activo "paciencia" y la acción verbal. Luego los dos sustantivos temporales han desplazado su significado y se han personificado, su naturaleza esencial se ha movido hacia sus complementos "domingo del sepulcro" y "sábadO de harapos". En tercer lugar, se unen elementos inconexos, aunque sábadO y domingo se correlacionan semánticamente, en realidad el correspondiente sintáctico de sábadO no es domingo sino la sutura, "de harapos" o "del placer", ambos con modificadores oracionales, "que no engendra" y "que nos destierra".



Otro caso interesante de la complejidad estrófica es el del poema LXV. La composición discursiva es la fórmula de amor. Se plantea el diálogo entre uno y otro, pero el único que habla es el yo lírico, el yo del poeta que extraña a la madre ausente.

Estoy cribando mis cariños más puros.
 Estoy ejeando ¿no oyes jadear la sonda?
 ¿no oyes tascar dianas?
 estoy plasmando tu fórmula de amor
 para todos los huecos de este suelo.
 Oh si se dispusieran los tácitos volantes
 para todas las cintas más distantes,
 para todas las citas más distintas. (LXV, vv 13-20)

Se trata de un paralelismo que relaciona tres líneas versuales en vez de dos. Formal, gramaticalmente y desde la perspectiva de sentido, aparecen también tres relaciones de paralelismo con dos versos advenedizos.

Sabemos de su ausencia por las preguntas, recurso semejante al del poema LXI; el yo lírico habla con el otro y la intención comunicativa está ahí, independientemente de que se concrete en el verdadero diálogo, porque más allá de esto se halla el acto comunicativo y su realización auditiva.

1ª p. singular	2ª p. singular	3ª p. Singular
Estoy cribando	oyes jadear	los huecos de
estoy ejeando	oyes tascar	
estoy plasmando		
mis cariños	tu fórmula de amor	
(aseveración)	(interrogación)	
		3ª p. plural
		los tácitos volantes
		todas las cintas
		todas las citas

Los versos se enlazan plateando las diversas acciones de las personas de la escena. La primera corresponde a los actos del yo lírico, apoyados en la anáfora: las primeras corresponden a la disposición de los tácitos volantes, que se establece como una condición hipotética; la otra es la acción de 'plasmarse': y las tres son el deseo vehemente, pero siempre impreciso, pues se intentan corroborar como interrogantes a la segunda persona.

La voz poética actualiza el tiempo anterior, estableciendo el diálogo. Las acciones que corresponden al yo lírico se enfrentan con otra simetría: 'cribar', 'ejejar', 'plasmarse'; actos propuestos mediante las interrogaciones y apelaciones a la segunda persona. Lo que se consigue en estos dos versos es la imagen plástica buscada cuando el yo intenta 'plasmarse' la fórmula de amor, una fórmula consistente en las cintas, el color y la ausencia, en la prolongación de éstas y en la variedad de las citas

3. 4 Oposiciones

Entre los efectos en que derivan los procedimientos de composición poética destaca uno que corresponde a las oposiciones. En este ámbito, los procesos que ocurren son relativos, ya que no implican una completa negación con respecto a los actos y enunciaciones a los que hacen referencia; lo que sucede, en cambio, es que articulan mecanismos de sentido en los que la realidad se traspone al universo de la contradicción, esto con el fin de llegar a plantear otras posibilidades y encontrar un perfil diverso en el que se explique el orden de las cosas.

En este ámbito se articulan mecanismos retóricos como la paradoja, la antitesis, el oxímoron, el quiasmo o el paralelismo; figuras, todas éstas, que operan en los diversos niveles de la lengua, ya sea el léxico, el sintáctico o el de sentido.

Esta serie de procesos retóricos establece, en una primera lectura, el panorama de lo opuesto: "Así, muerta inmortal" (LXV vv. 21, 27, 32); se trata de una contradicción verbal que expone contrariedades pero, al mismo tiempo, resoluciones dentro de las temáticas de *Trilce*.

La contrariedad y el absurdo nunca se desligan de la realidad cotidiana. Cada vez que han de dislocarse por completo, Vallejo vuelve a aproximarlas, convirtiendo la oposición en cualidad definitoria de la vida. Y lo hace no sólo mediante la composición discursiva, sino con la palabra precisa que le da nombre e identifica:

Esa goma que pega el azogue al adentro.

Esas posaderas sentadas para arriba.

Ese no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles. (XIV, vv 5-11)

Y si así diéramos las narices

en el absurdo,

nos cubriríamos con el oro de no tener nada,

y empollaremos el ala aún no nacida

de la noche, hermana

de esta ala huérfana del día,

que a fuerza de ser una ya no es ala. (XLV, vv 11-17)

Los diversos ámbitos en los que se articulan los mecanismos de oposición adquieren relevancia bajo una lógica que le pertenece sólo al poema: los números, el tiempo, el espacio, el movimiento, los procesos, la existencia, la dualidad y las relaciones con el otro, ya sea madre, amada, padre o el yo lírico. Así, no existe una falta de lógica o una paradoja que defina *Trilce*. Los LXXVII poemas son su propia lógica y las contradicciones con respecto a la lógica convencional son sólo otra forma de exponer las posibles interpretaciones de su entorno. El mundo invertido es una explicación del mundo ordinario y del universo entero, pues no hay nada más contradictorio o paradójico que la realidad misma en su cotidianidad.

Si en los poemas figuran temas recurrentes, cabría la pregunta: ¿por qué no todos se desarrollan mediante algunos de los procedimientos retóricos que hemos planteado en un principio? Lo que sucede es que muchos de estos mecanismos textuales tienden a crear un desdoblamiento al interior de sí mismos, en virtud de su complejidad discursiva; es decir que el sentido de la figura retórica ocurre de acuerdo con diversos pasos, por ejemplo: la noción de espacialidad redonda en la geometría, en los números, en la concepción de adentro y afuera, en el desdoblamiento del yo lírico, del sujeto y del objeto de la poesía, en la casa y el destierro. El tiempo se despliega verbalmente en las emociones, en el hogar familiar y en la pareja: ya sea el otro femenino, amorosamente ausente, o bien, el otro masculino, encarcelado y que es él mismo.

Parece que estos subtemas forman parte de una matriz temática. En cada uno la coherencia poética desarrolla procesos peculiares que son un punto de referencia hacia el interior de *Trilce*. De modo que, a partir de figuras retóricas

aisladas, se conforma un eje discursivo, donde las diversas temáticas no son solamente una referencia de sentido, sino que constituyen la escritura misma.

-Espacio

La primera interrogante surge de la reflexión sobre cómo la escritura se vuelve un espacio y cuáles son las características de éste para manipularlo verbalmente. Aunque en los poemas hay referencias locativas concretas, en muchos casos sólo se trata de eso, referencias: los espacios no son dichos, sino que establecen ejes operacionales de la escritura. En el proceso de la creación no se acude únicamente a las palabras cuyo significado sea un referente espacial, sino a los rasgos mediante los cuales el emisor lo conceptualiza, éstos constituyen la realidad verbal concreta en el poema. Y no es la palabra como continente, sino el contenido de ésta: *Trilce* funciona también a partir de las huellas del signo verbal, es la reconstrucción de la escritura, pero trastocada.

Como se comentará más adelante, las palabras recrean la realidad y los sitios donde haya que situarse, haciendo de la escritura el principal sitio verbal. Aquí, los espacios se redefinen mediante cualidades geométricas o por sus referencias en distintas coordenadas. La composición angular y lateral delimita las acciones en un territorio onírico: en *Trilce* se habita o lo impreciso y abierto o lo cerrado que lleva a un adentro y un afuera, a pertenecer o a no ser.

La referencia más dramática es la que se hace de los espacios cerrados e internos. Quien habita *Trilce* deambula por cuartos, pasillos, habitaciones, ajenas en el recuerdo o propias en un futuro indeterminado: cuarto que es prisión, que es sitio

de cualquier encuentro amoroso o casa que es el ámbito materno arrebatado, casa ajena de algún amigo, lugar del exilio amoroso o familiar. Es, finalmente, el cuerpo del hombre preso cuyo esqueleto se convierte en estructura, en barrotes.

Los acontecimientos ocurren en el marco de coordenadas verbales imprecisas, pues se trata de espacios alterados. Un círculo poseerá ángulos, un cuarto carece de entradas, las salidas están en constante desequilibrio: "abriéndose" y "cerrándose"; es la acción enloquecedora que se vuelve contradicción, el momento indefinido o definido por el acaso, en la permanente y cruel posibilidad.

Si la geometría se vuelve contradictoria a toda lógica, entonces cabe la pregunta, ¿cuál es el principio de linealidad que se halla en el libro?; se trata de varios, siempre en polos opuestos: la geometría convencional y la que señala la paradoja. Esta última es la de "las cuatro paredes albicantes" (XVIII, v 2), la del "cuadro enmarcado de trisado anélido" (LXVII, v 9) la de la "canción cuadrada en tres silencios" (IV, vv 18-19); quizá ésta sea la figura más próxima a la lógica triceana pues no se trata de un hecho irresoluble: compás musical cuadrado en cuatro cuartos y en tres silencios entre cada nota. La geometría tridimensional no permitiría esta operación, en cambio, la de otros tipos sí lo admiten, es ahí donde quedaría potencialmente resuelta la contradicción.

Aquel no haber descolorado
por nada. Lado al lado al destino y llora
y llora. Toda la canción
cuadrada en tres silencios. (IV, vv 16-19)

lado	lado	llora	llora
------	------	-------	-------

1	2	3	4
	1	2	3

cuatro tiempos
tres silencios

El espacio se consolida gracias a los rasgos que lo identifican, en este caso, los sonoros. La cacofonía de los primeros versos, provocada por el fonema vibrante múltiple /r/ que crea el tono de tensión, evidencia el ruido violento de cuerpos que no se ajustan del todo, que se encuentran como materia hostil y sonora:

Rechinan dos carretas contra los martillos
hasta los lagrimales trifurcas

Aquel no haber descolorado
por nada. Lado al lado al destino y llora
y llora. Toda la canción
cuadrada en tres silencios. (IV, vv 1-2, 16-19)

pero conforme se avanza en la lectura del poema, se baja hasta el corazón, a la plena izquierda. La penúltima estrofa, es casi el último escalón del descenso; entonces, el ruido violento de la consonante se reduce al fonema lateral //, articulado en una especie de semicírculos paralelos. Como es el caso del siguiente reajuste en la escritura y cuya modificación permite ver otras posibilidades sonoras:

ladoal-ladoal

Lado al lado al destino v. 17

El sonido // forma una simetría que reposará en el siguiente vocablo: "destino", así que el fonema dental /d/, que funciona como núcleo de equilibrio entre las unidades de repetición, halla su eco sonoro en este último término; esta frase además se ha escindido sonoramente y ya no forma esa locución, sino que transforma su significado y su sonoridad: el encierro sonoro se vuelve cuerpo abierto gracias a la imagen plástica que su mismo eco produce:

-lado al lado al destino
 -la g oal la g oal des-
 -lado alado

Y, efectivamente, la canción queda cuadrada en esas cuatro unidades cuya aliteración se prolonga hasta el vocablo "silencio"; la lectura se va volviendo más lenta, modificando la inflexión de la voz para, al final, obligar a suavizar hasta el silencio real: "y llora. Toda la canción/ cuadrada en tres silencios." (IV, 1-2, 16-19).

En *Trilce* se habla desde lo habitable, desde superficies que están ahí para ser ocupadas. En este sentido, presencias y ausencias se complementan en el poema XXII, en el que los elementos materiales surgen de la inexistencia, trasponiéndose en diferentes sitios como si se pudiera elegir ese continente, única opción para vivir.

Y si, éstas colmadas,
 te derramases de mayor bondad,
sacaré de donde no haya,
 forjaré de locura otros posillos,
 insaciables ganas
 de nivel y amor. (XXII, vv 16-21)

Y las cosas se definen a partir de su contrario: lo ausente y presente. Se juega con los elementos y las espacialidades en un intento por explicar lo que hay en el universo o bien lo inexistente, siempre en función de su opuesto más cercano.

No obstante, la principal paradoja no se halla en el espacio concreto sino en dos referencias geométricas contradictorias: el círculo y lo rectilíneo: ángulos, lados, curvas; pero la incompatibilidad es aparente o, al menos, implica cierta conversión numérica. Un círculo podría llegar a ser tan parecido a una figura poliédrica y ésta

llegar casi a componer el círculo, a simple vista la diferencia es mínima. Uno se hallaría contenido en el otro, de manera que sólo se trataría de una ilusión: los cien ángulos formarán el círculo o viceversa, como en el poema XXXI.

Cristiano espero, espero siempre
de hinojos en la pedra circular que está
en las cien esquinas de esta suerte
tan vaga a donde asomo. (XXXI, vv. 7-10)

En el poema XXXVI el "cuarto ángulo del círculo" puede ser el partitivo o el ordinal, o bien sólo un cuarto, pero no sabemos de cuántos: si es de cien, entonces estamos refiriéndonos al mismo círculo, "el cuarto ángulo" es sólo uno más. Aún así, persiste el valor de lo ilógico e irreconciliable, por encima de cualquiera otra interpretación.

Pugnamos ensartamos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo. (XXXVI, vv 1-3)

El número cuatro que se desdobra en sonido y espacio, implica ritmo constante en la geometría relativa o en la completamente exacta y es la figura prototípica de toda habitación. En el poema LXXII ya no son las cien esquinas sino cuatro entradas, contenidas en el círculo: la contradicción no se salva y la paradoja queda irresoluble. No obstante, si en los poemas anteriores es la suerte y el azar lo que prevalece, aquí lo que opera es la precisión:

Salón de cuatro entradas y sin una salida,
 hoy que has honda murria, te hablo
 por tus seis dialectos enteros. (LXXII, vv 10-12)

Si son cuatro entradas, se pensaría en los cuatro puntos cardinales: por cualquiera se llega, por ninguno se sale; o bien es núcleo del universo con cuatro entradas o cuatro caminos: los lados son la circularidad y el movimiento. Cada uno de los lados posee una puerta posible o, acaso, es sólo el punto central. Y es también la lengua misma espacio convertido en acto verbal, lados que remiten a diferentes posibilidades expresivas y de sentido.

-Movimiento

El ámbito de lo espacial se desdobra en el movimiento dirigido verbalmente: arriba-abajo, adentro-afuera. Se aproximan los extremos y es su cercanía textual, a modo de movimiento iterativo o direccional, lo que podría resolver la contradicción.

Una primera perspectiva del movimiento es la que Vallejo plantea a partir de dos circunstancias discursivas: la supresión de puntuación y la posición verbal inusual en los versos; de tal manera que, al carecer de las pausas normales y de la curva de entonación versual que rija la acción, se modifica la lectura normal y suceden actos casi simultáneos que se vuelven o inmediatos o contradictorios.

En los poemas XV y L, la acción se lleva a cabo tanto en un espacio material como corporal, ambos, territorios del pasado y de lo tortuoso: la habitación de los amantes en una secuencia fantasmal, y el cuerpo del encarcelado, ya no en la prisión de los hombres, en la de sí mismo; cuarto o mente vacíos, aprisionados

ambos, en el tiempo o en el cuerpo. La cárcel no alcanza a concretarse hasta que no hace del sujeto un ente cerrado, hermético y sin identidad. Su única identificación es su estructura, "los esternones" que, supongo, son las puertas de ese encierro. Y la tortura consiste en el instante de la posibilidad materializado en el 'abrir' y 'cerrar' de las puertas.

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra. (XV, vv 14-18)

El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los esternones, en guiños
que entendemos perfectamente. (L, vv 1-4)

Otra forma en que Vallejo plantea la noción de movimiento es de acuerdo con una inversión lógica: se trastoca la referencia del abajo y del arriba. En los poemas LXVIII y LXXVII la lluvia o el agua indican un nacimiento, es aquello que puede surgir del fuego o, como una palabra, del papel. Es un acto de creación que proviene de una materia común al hombre y al escritor, como es la tierra y el papel: es de origen terrenal y verbal, aunque contrario a su naturaleza misma. La lluvia tiene que ser de estas latitudes, no del cielo ni del rostro que llora. Ya sea la "lluvia en la costa aún sin mar" o que 'chirape', el agua está en sustitución del verdadero referente; la 'bomba' en vez de 'achicar' agua, 'achica tiempo': o es tiempo o es agua o es ciclo de vida.

La paradoja instala el elemento líquido en diversos referentes: 'llueve hacia arriba' y 'surge de todos los fuegos'. Y más allá de las coordenadas espaciales, las

preguntas que se plantean son ¿qué hay arriba?, ¿qué hay abajo?, ¿en qué planos de simbolización se encuentra? Todo se resume en la pregunta ontológica, ¿qué está ahí?, ¿es origen o destino?

Son las cinco de la tarde. Llueve en toda
una tercera esquina de papel secante.
Y llueve más de abajo ay para arriba. (LXVIII vv. 2-4)

caer ahora para ella, o que me enterrasen
mojado en el agua
que surtiera de todos los fuegos. (LXXVII, vv 7-9)

por las que,
para dar armonía.
hay siempre que subir ¡nunca bajar!
¿No subimos acaso para abajo?

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar. (LXXVII, vv 14-18)

La contrariedad se construye a partir de la idea 'abajo'/ 'arriba'. La oposición planteada en ambos casos subraya como elemento marcado "abajo": 'llueve de abajo para arriba/ 'subimos acaso para abajo'. Esto se vuelve preocupación fundamental, como en los casos anteriores lo es el elemento líquido.

En el poema LXXVII la imagen circular acompaña al poeta: espirales que recorren los distintos elementos y la nada, frente a las coordenadas del universo: el estado líquido, el calor y la inversión de ese orden.

-Números

El entramado poético de *Trilce* establece una interrogante reiterada en torno a las relaciones lógicas y conceptuales fundamentales; por tanto, no es de extrañar que uno de los ámbitos en el que se aparta de la lógica convencional sea el de la concepción numérica. La operación verbal-intelectual de medir o cuantificar la realidad y de que ésta se verifique por medio de procesos algebraicos es un modo de vincular el mundo con una lógica explicativa.

El universo también se funda en las matemáticas, en una bioquímica cuyas fórmulas explican el entorno, en una física que completa los conceptos de nuestra realidad exterior con el *locus* de *Trilce*.

Por otra parte, éstos producen oposiciones extrañas donde las paradojas numéricas son sugerencias simbólicas y son también la transformación de realidades, espacios y cuerpos. En ellos se halla la explicación de cómo se observa el mundo; entonces, las transformaciones numéricas son también metamorfosis visuales y plásticas.

En el poema V, Vallejo expone el principio de la escritura: signo y proceso de significación están ahí para abordar el símbolo numérico desde su paradoja gráfica. La presencia de números se da sin que predomine su función matemática. Lo que resalta es la evolución dual y contradictoria que se plantea desde la paradoja léxica con que inicia el poema, "grupo dicotiledón" y sus "propensiones de trinidad": de la idea dual se pasa al tres irreconciliable.

Desde esta perspectiva, es posible observar dos líneas de sentido: por un lado, establecen una relación de concordancia lógica entre su naturaleza numérica y

su cualidad sonora; por otro, el significado del verbo adjudicado a cada cifra explica la clase de sustantivos a los que remite, ya sean con cualidades inanimadas o animadas: 1-resonará, 0-callará. El verbo 'callar' corresponde, preponderantemente, a sustantivos humanos; mientras que 'resonar', a inanimados, el uno implica la presencia de algo, en tanto que el cero refiere ausencia, nulidad, en este caso de sonido. No obstante, es éste el que calla y, al hacerlo, reafirma mediante un acto de voluntad su condición humana.

El paralelismo de los versos 14 y 15 halla su resolución en la antítesis y la paradoja: a pesar de la acción acallada del cero, se consigue despertar ese 'uno' inanimado y sonoro. El "1" en 'resonar' continúa la acción; en cambio, el "cero" es elemento potenciador: "callar" detiene la actividad sonora y gracias a este acto verbal silencioso, interrumpe el sueño, "despierta" e inicia la actividad.

Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto,
hasta despertar y poner de pie al 1. (V, vv 14-16)

Como en otros casos, lo que ocurre en el poema no se plantea con la sola mención del hecho en el enunciado, sino a lo largo de la exposición y del desarrollo discursivos. De modo que el proceso no sólo ocurre en las acciones que suceden dentro del poema, sino en el acto verbal mismo.

Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él petreles, propensiones de trinidad,
finales que comienzan, ohs de ayes (vv1-3)

A ver. Aquello sea sin ser más.
 A ver. No trascienda hacia afuera,
 y piense en s6n de no ser escuchado,
 y crome y no sea visto.
 Y no glise en el gran colapso. (V, vv 6-10)

Cada enunciado establece la negaci3n en un 6mbito diferente. La paradoja sucede porque se exige afirmar la existencia, neg6ndola al mismo tiempo, ya sea en su trascendencia espacial, su presencia visible o en su sonoridad, en suma, todo lo que provenga de las emociones. Porque, en un principio, se ha anunciado de manera definitiva la contrariedad: "finales que comienzan". El t6rmino y el inicio se contraponen, uno niega al otro y al mismo tiempo lo subraya.

- finales que comienzan- temporal-principio y fin;
- Aquello sea sin ser m6s- existencia;
- No trascienda hacia afuera- espacio;
- piense en s6n de no ser escuchado- imagen sonora;
- crome y no sea visto- imagen visual;
- no glise en el gran colapso- relaci3n sonora-emocional.

La oposici3n se extiende a lo largo del poema constituyendo un cuadro crom6tico. En realidad no se trata de opuestos sino de matices.

En este poema, Vallejo hace evolucionar el s6mbolo num6rico para que forme parte no s3lo de las palabras empleadas, sino del entramado textual; ya no es el n6mero en s3 mismo, sino la capacidad de cuantificar la realidad circundante. El plano temporal y la referencia num6rica son la conclusi3n enf6tica para la 6ltima

estrofa del poema LXIII; el contexto de la mañana y la melancolía, atmósfera del tedio hogareño, deriva en la oposición establecida con el par "once"/"doce".

Basta la mañana de libres crinejas
de brea preciosa, serrana,
cuando salgo y busco las once
y no son más que las doce deshoras. (LXIII, vv 15-19)

El texto poético se vuelve revelación de las posibilidades de abstracción o de concreción algebraica. El tiempo se conceptualiza mediante su valor de cantidad y ésta es la base para que se realice su descomposición; entonces se puede proceder a una operación matemática con resultados vinculados con la materia y el espacio: once impar, doce par; impar abierto, par cerrado y exacto; sin embargo, estas cifras se contradicen y se vuelven ambiguas. "las once" no aparecen y "las doce" no son más que "deshoras", destiempo (cf. siguiente apartado).

Más evidente resulta en el poema LIII, en el que las cifras adquieren cualidades materiales y visibles, éstas "se afrotan", son objetos buscados y, al mismo tiempo, ocasiones, series de actos repetidos que, posiblemente, han perdido su identidad numérica. Así se entreteje el entramado interior de *Trilce* con sus recurrencias temáticas o léxicas, pequeñas pistas de su composición laberíntica.

Quien clama las once no son doce!
Como si las hubiesen pujado, se afrotan
de dos en dos las once veces. (LIII, vv 1-3)

Las unidades numéricas, par-impar, tienen correspondencias diversas: una de ellas se relaciona con el cuerpo humano; la otra, con la naturaleza y las dimensiones de tiempo y espacio. Resalta el que hecho de que la unidad dual sea la que encabece el enunciado, en contraste con el primer verso, donde es el impar el elemento focalizado, y que la noción de dualidad sea el vector de un proceso de espacialidad, en un caso "ocultan" y en el otro "ocupan"; esconden al otro o toman posesión, al unísono, del tiempo y el espacio.

y exploran en balde, dónde ambas manos
ocultan el otro puente que les nace (2ª estrofa, vv. 9-10)

las dos piedras que no alcanzan a ocupar
una misma posada a un mismo tiempo (3ª estrofa, vv. 12-13)

Ambos poemas (LXIII, LIII) comparten un motivo común, "once"/"doce" que se plantean como antagónicos, como el origen de la relación paradójica.

Estas referencias son la base de un eje que es el desarrollo de la escritura en el poema; asimismo, cabe destacar que su localización estrófica es contrastante: el poema LXIII concluye con la estrofa numérica, en tanto que el LIII inicia con el enunciado contundente de la contradicción impar/par, la cual se reafirma en las estrofas subsecuentes mediante elementos también materiales.

El número "once" destaca no sólo por ser el origen de lo contradictorio y de un posible enigma, sino también por su posición en la oración. Si comparamos el enunciado con otros semejantes en su estructura, es posible ver la importancia de la

posición sintáctica del vocablo "once" para el sentido del verso y del poema; en los **dos** casos está colocado en la anteposición.

'Quien clama Juan no es Pedro'
'Quien clama Juan no es valiente'

Quien clama las once no son doce! (LIII, v 1)

...busco las once/ y no son más que las doce deshoras.
(LXIII, vv 17-18)

"Once" ocupa el sitio de relevancia, y no "doce", a pesar de que la operación matemática "se afrotan de dos en dos" de un resultado par; este enunciado expone la causa lógica y explicativa de la afirmación del primer verso, pero resuelto como **paradoja**. De modo semejante, en el poema LXIII el número "once" está ausente, no **obstante** ser el esperado y requerido, pero lo que resulta es una frase de resignación "y no son más que": el "doce" se acepta, pero es siempre el advenedizo.

Basta la mañana de libres crinejas
de brea preciosa, serrana,
cuando salgo y busco las once
y no son más que las doce deshoras. (LXIII, vv 15-19)

Luego de dos acciones, "salgo" y "busco", el resultado es el encuentro de esa **realidad** casual y fortuita que se descompone en las "doce deshoras", acción **enfaticada** con la conjunción "y" polisindética, así que la situación se expone en dos **perspectivas**: una, la de "once"/"doce", que señala una referencia concretare; la otra, la de 'doce horas'> "deshoras", último verso que es la conclusión de ese tiempo **anulado**

Los números de *Trilce* son abstracciones y símbolos que operan transformando el entorno; construyen ejes visuales donde la relatividad numérica se constituye en un impresionismo plástico verbalizado.

El poema XVIII es otro caso de la complejidad que alcanza la oposición. Éste se estructura a partir de la geometría numérica y de su falta de solución: "cuatro paredes", "cuatro" "extremidades", "el mismo número", "cuatro rincones", "innumerables llaves", "los dos,/ más dos que nunca", "las dos largas", "ambos manos".

La imagen del ser fragmentado por las circunstancias concluye con el oxímoron relativo de la "mayoría inválida de hombre", sinécdoque de los años de experiencia dividida y de lo que ello implica. Ésta desemboca en el último verso con la conclusión de la espera angustiante del encierro de las cuatro paredes.

La 'mayoría' se ve minimizada en la imagen de un solo brazo. Es un ser que se ha convertido en una única extremidad; el espacio se vierte ya no hacia las cuatro paredes, sino hacia el abismo existencial en el que se halla, imagen creada a partir de la dualidad en la secuencia narrativa, convertidos en pregunta y adverbio relativo: "donde" y "cuando".

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de un terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando,
esta mayoría inválida de hombre. (XVIII, vv 19-23)



En otro caso, Vallejo retoma la geometría analítica para vincular los procesos logarítmicos que transformarán el entorno: no sólo de espacios, sino también de cuerpos.

Cómo escotan las ballenas a palomas.

Cómo a su vez éstas dejan el pico

cubicado en tercera ala.

Cómo arzonamos, cara a monótonas ancas. (X, vv 10-13)

Aquí, la imagen plástica se origina en la descripción: "el pico cubicado en tercera ala". La correspondencia sería exacta, como lo indica cualquier guarismo o construcción algebraica, el pico a la tercera potencia, a la tercera en ala pero, al mismo tiempo, en otra parte del cuerpo. De manera que la paradoja se plantea desde la perspectiva de la imagen visual: un par inconexo pico-ala; y la operación algebraica se proyecta hacia la transformación anatómica, de tal suerte que los números que son acto verbal, tendrán la capacidad de alterar la realidad física. Esta imagen vista de lejos deja ver los tres ángulos del ave que quedan convertidos en elementos volátiles.

El planteamiento numérico es otro modo de formular procesos contrarios, como ocurre en el poema XXXIII, donde se llega al punto de eliminar el referente y

exponer únicamente los procesos en los que éste deriva. La función matemática se convierte en mecanismo verbal complejo.

Haga la cuenta de mi vida,
o haga la cuenta de no haber aún nacido,
 no alcanzaré a librarme.(XXXIII, vv 16-18)

Los enunciados que constituyen la causa del enunciado conforman una simetría disyuntiva, entre ellos no existiría la oposición, sino el dilema.

-causa:

haga la cuenta de mi vida

-disyunción: o

haga la cuenta de no haber nacido

-consecuencia: no alcanzaré a librarme

La paradoja se plantea en el segundo término de la disyunción que somete a una operación verbal y matemática que, como premisa, invalida toda posibilidad: no se puede contar lo que jamás ha existido, de cualquier manera, la consecuencia es la misma. La relación disyuntiva se convierte en un tipo de contrariedad y concesión, irresoluble ante el enunciado de consecuencia: 'aunque hiciera la cuenta, no alcanzaría a librarme'.

La causa figura a modo de negación frente a la conciencia de conocer y a la constancia de lo visto y realizado, ubicada en un punto intermedio en el que nada ocurre y no hay salida. Los números no alcanzan a completar una lógica: se cuenta a

partir del cero hacia adelante o del presente hacia atrás que constituye, también, nada

-Tiempo

Vallejo no sólo hará una referencia a la condición mensurable de éste, sino también a su esencia misma y a su realización discursiva. Como los números, corresponde a diversas concepciones; a un tiempo cuantificable, espacial o individual; al hecho de concebir los actos como pasados, como constantes o como presentes.

En el poema XVI la temporalidad se desprende de sus características lógicas y definitorias. La paradoja no forzosamente opone, sino que transforma en nuevas realidades. Esta coordenada desajustada es posible consecuencia de un entorno gris y monótono, en la conciencia de sí mismo, y en el autorreconocimiento: "Tengo fe en ser fuerte" (v 1).

Tengo fe en ser fuerte.
 Dame, aire manco, dame ir
 galoneándome de ceros a la izquierda.
 Y tú, sueño, dame tu diamante implacable
 tu tiempo de deshora. (XVI, vv 4-5)

De manera que la oposición se presenta en el origen mismo de los términos y en los semas que los definen, lo que hace una operación mucho más compleja que la simple enunciación de elementos. Lo abstracto, "tiempo", refiere su naturaleza paradójica mediante lo concreto, las "deshoras". A diferencia de otros poemas, la esencia temporal se expresa con la terminología precisa, propia para el ámbito de la

realidad presente: las horas, aunque, en este caso, sean "las deshoras", noción concreta y material del tiempo como unidad abstracta.

La construcción de la acción poética depende de una serie de enunciados aseverativos: "Tengo fe en ser fuerte" en primera persona; opuesto a los otros dos que se expresan mediante el imperativo duplicado "Dame", con dos referentes benefactores: "aire" y "sueño". A estos dos elementos etéreos por su naturaleza y doblemente vacíos, 'aire manco', 'sueño con tiempo de deshora', se les pide la misma condición para sí, "galoneándome de ceros a la izquierda" y un "tiempo de deshora", constituyendo así una construcción estrófica simétrica con un elemento inconexo y contradictorio, "tu diamante implacable", único referente del mundo material y concreto, a modo del "tiempo de deshora".

Éste no es 'el tiempo' ni 'un tiempo' es el sustantivo⁶ con el elemento gramatical posesivo: "tu tiempo de deshora" que particulariza y que corresponde sólo al ámbito del poema. La paradoja resuelve y define una realidad: la esencia temporal del sueño es vacía, lo que implica, también, que es susceptible de ser llenada de cosas; la hora es necesariamente otro tiempo, de la memoria, de la no vida o del olvido.

Y, a pesar de todo, la realidad contundente es que el sueño posee un tiempo hueco o minimizado, como le ocurre al yo lírico al final del poema:

Tengo fe en que soy,
y en que he sido menos. (vv. 14, 15)

⁶. Como en el poema II, donde en la alusión al tiempo, los vocablos aparecen sin artículo

Como señalaba anteriormente, son varias las categorías temporales a las que se hace referencia. Por ejemplo, en el poema VI no se trata únicamente de citar el lexicón cuyo contenido semántico es el tiempo. Vallejo establece las condiciones temporales en otro nivel; la referencia del lexema ya no está focalizada como unidad temática, sino como unidad operacional dentro del discurso. El tema no es el tiempo, ni hablar de él, ni constituir un metalenguaje en torno suyo, sino que la referencia queda inscrita en el marco de las circunstancias en que ocurre la escena poética: primero, una mujer que no aparece porque el nombre que le corresponde está ausente, al igual que ella, pero a la que se alude de manera indirecta, la "lavandera", y cuya seña de identidad está en las venas otilinas; ella opera igual que la contrariedad temporal:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia (VI, vv 1-6)

En esta estrofa los elementos esenciales subyacen a la escritura directa. "El traje" puede ser el personaje central; de acuerdo con esto, aparece en primera posición en el enunciado, está focalizado, abre y cierra la estrofa creando una anáfora a distancia y un paralelismo, y sus cualidades están dadas mediante la adjetivación simple y compleja.

"el traje que vesti mañana"

"el traje turbio de injusticia"

Este elemento marcado sobresale por su contexto que crea un ámbito con coordenadas temporales propias, mediante cuatro momentos fundamentales:

- i) el traje que vestí- pasado perfecto;
- ii) no lo ha lavado mi lavandera- antepresente, acción que inicia en el pasado y se actualiza al presente o acción habitual desde el pasado;
- iii) lo lavaba en sus venas otílicas- pasado habitual;
- iv) mañana- adverbio de tiempo con valor de futuro.

De cuatro referentes, hay uno que rompe con la secuencia en el pasado: "mañana" (así como los días de la semana, "mañana" aparece de modo recurrente, cf. poema VIII); un "mañana" que, instalado en el pasado, pasaría a otro tiempo, presente, por ejemplo: 'el traje que visto hoy', resolviendo la paradoja de la referencia temporal anterior.

Sin embargo, la contradicción también se produce a partir de la prenda; el acto de portar y cubrir es imagen unitaria con la temporalidad. En este caso se trata del vestido, ése que "lavaba" ella, usado en un tiempo habitual hasta el último día que 'vestí para mañana', para un presente irrecuperable; en ese tiempo actualizado en la escritura, el vestido ya no es portado ni tampoco se ha de conseguir, el traje no está lavado, la lavandera no está más y la pregunta sobre ese pasado habitual y el encuentro con el "mañana" nunca es respondida.

Los enunciados, "vestí mañana" (VI) y "tarde la noche" (XXXIV), contradicen la lógica habitual; la imprecisión adelanta o anticipa los tiempos, constituyendo ejes imposibles.

Se acabó el extraño, con quien, tarde
la noche, regresabas paría y paría.
 Ya no habrá quien me aguarde,
 dispuesto mi lugar, bueno lo malo. (XXXIV, vv 1-4)

Se crea un tejido textual en el que el tiempo y sus relaciones se conectan con otros elementos verbales. Aquí ya no es el tiempo por sí mismo, sino lo que el entorno verbal hace con él. La ambigüedad está enfatizada por la proximidad en que se ubican los vocablos, lo que diluye el punto de referencia que identifica las categorías gramaticales a fin de que el valor de tiempo se abra para ser instante prolongado: 'la noche al atardecer', 'la noche que se prolongaba paría y paría' o 'la noche era tarde'.

La oposición temporal establece un paralelismo con la oposición adjetiva que acompaña el referente de lugar; así, el primer adjetivo sublima el valor del segundo, "lo malo".

"tarde/ la noche"

"bueno/ lo malo"

Existe, además, una diferencia formal dada por la distribución de los vocablos en el verso: se encabalgan y se separa el par léxico. El ciclo temporal se distribuye en los versos, igual que el tiempo real en las secuencias de las acciones. En oposición al segundo par:

Se acabó el extraño, con quien, tarde
la noche, regresabas parla y parla.
 Ya no habrá quien me aguarde,
 dispuesto mi lugar, bueno lo malo. (XXXIV, vv 1-4)

Como en el poema VI, "la tarde" plantea una relación de posesión y pérdida: tiempo en el que no se está más. Ambos poemas comparten la temática de la ausencia y de la separación de la amada: se trata de la expulsión de un terreno seguro, el del amor y sus potestades.

Vallejo, al reformular la noción de tiempo, la vuelve parte del tejido textual; explica el poema, lo distribuye y reajusta, de modo que adquiera varias funciones: referencia semántica, marcador discursivo y foco dentro del enunciado o la estrofa. Las características temporales se definen por su cualidad mensurable y también por las atribuciones que éste sea capaz de recibir. La composición semántica exige elementos con qué ajustarse: el poema VIII distribuye esta realidad al iniciar cada estrofa con la referencia temporal planteada a modo de gradación hacia el acaso: "Mañana es otro día">"mañana algún día"> "un mañana sin mañana".

Se exponen dos estrofas paralelas cuyo elemento identificador y, al mismo tiempo, diferenciador está en el contrastante con el adjetivo "Mañana es otro día/ mañana algún día". Los vocablos temporales quedan en el marco de la imprecisión o de la certeza: 'es otro día'> "es otro día", mañana otro día como los otros o completamente diferente, siempre expresado en función del presente, "es". El significado del primer verso se explica por la oposición con el 4º verso; "Es otro" es parte de la categoría de los adjetivos indeterminados por su paralelismo con "algún"

y es, al mismo tiempo, la cualidad de existencia. Nombrar al 'otro' implica la presencia de un uno, un día concreto, para darle cabida al 'otro mañana' o ayer. Es cualquier entidad y también lo concreto y lo exacto gracias al verbo ser.

1 Mañana esotro día, alguna
vez hallaría para el hifalto poder,
entrada eternal.

5 Mañana algún día,
sería la tienda chapada
con un par de pericardios, pareja
de carnívoros en celo.

10 Bien puede afincar todo eso.
Pero un mañana sin mañana,
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda. (VIII)

En la segunda estrofa ese "mañana" queda situado en la vaguedad, ya no es presente, ni futuro, ni pasado; mientras que la tercera estrofa se consolida en la nada, con la indeterminación gramatical y semántica del artículo. Ese 'otro' se vuelve "algún", es la improbabilidad de que el tiempo se concrete, para llegar, finalmente, a la polisemia plena de "un mañana sin mañana", que remite a dos posibilidades: 1) la primera parte del día, 2) un día después, esto es un futuro inmediato. Una de sus acepciones se resuelve en el oxímoron, paradoja y vacío; el otro, en la pérdida de esa luminosidad que da el día; de cualquier manera, en ambos casos el sujeto avanza por el espejo-tiempo del vacío.

Así, el yo lírico, el yo interior y el yo discursivo vierten la comprensión de la poesía hacia sus propios ámbitos. *Trilce* plantea límites que tienen que ver con el ingreso a un espacio interior: el poema se construye desde el yo hacia el yo.

Estos procesos también hacen que las palabras funcionen a partir de posibilidades polisémicas. Las dos primeras estrofas proveen la misma cohesión, ahora a partir de neologismos: "hifalto" y "eternal"; el primero ofrece dos posibles interpretaciones: gorrión que anda a saltos o, como crisis, la suma de hijo y faltó en correlación con hidalgo, 'hijo faltó de'; de igual manera, la "entrada eternal", completa y opuesta al mismo tiempo, puede presentar un proceso de sufijación, añadiendo -al o ser el resultado de la crisis suma de eterno-final. En la siguiente estrofa ocurre lo mismo: "la tienda chapada", bien puede ser un regionalismo y corresponder a 'besada, unida o fusionada de alguna forma' o con el sentido común de cubierta o cerrada, y a todo esto Vallejo añade un término culto: "pericardios". El poema se convierte, en cierta forma, en esa misma tienda chapada, cerrada y hermética.

El tiempo se materializa en otra dimensión, la física, que obliga al cuerpo al paso y al transcurso. Es también el tiempo circular e inmóvil en el que no ocurre nada, excepto bajo la posibilidad de ser la imagen del espejo. Imagen que se reafirma en el espejismo de la paradoja aparente del frente hacia la espalda.

La noción de tiempo culmina en la conformación de unidades menores. El poema XXIV posee un orden y una secuencia cíclicas; la primera y última estrofas constituyen enunciados simétricos sintácticamente, pero opuestos en la trayectoria que describen.

- 1 Al borde de un sepulcro florecido
transcurren dos marías llorando,
llorando a mares.
- 5 El ñandú desplumado del recuerdo
alarga su postrera pluma,
y con ella la mano negativa de Pedro
graba en un domingo de ramos
resonancias de exequias y de piedras.
- 10 Del borde de un sepulcro removido
se alejan dos marías cantando.

Lunes. (XXIV)

En el nivel morfosintáctico los vocablos se organizan de un modo peculiar. Se presenta una inversión en el orden de los elementos, de manera que se focaliza el referente locativo, lo cual permite ver la importancia del tiempo y el espacio en el poema. Las estrofas paralelas de las que he estado hablado, plantean ejes direccionales: meta y fuente.

	locus	movimiento	acción	adjetivación
Meta	Al	transcurre	llorando	florecido
Fuente	Del	se aleja	cantando	removido

Aquí la unidad que constituye el eje temático es "sepulcro", éste es el término que conforma el punto nodal del cual derivan el resto de las acciones. Esto significa que tanto la forma como el sentido en que se articulan están en correspondencia.

transcurren dos marías llorando,
llorando a mares. (XXIV, vv. 2-3)

Vallejo propone recorrer de manera inversa el tiempo del duelo gracias a la correlación de términos: "mares" y "Lunes", esto es, terminar en el antes.

Al borde de un sepulcro florecido
 transcurren dos marías llorando,
 llorando a mares. (XXIV, vv. 1-3)

Del borde de un sepulcro removido
 se alejan dos marías cantando.

Lunes. (XXIV, vv 9-11)

En este poema el paradigma de los días de la semana es fundamental, pero lo interesante es la forma como se organizan en el tiempo peculiar y propio del poema; los nombres de los días se actualizan de acuerdo con otros rangos temporales. La acción del poema termina, posiblemente, en el origen, "mares">"mares">"lunes"// "Lunes">"mares", no en el destino.

- Transcurren-mares> (posible equivalencia) martes.
- Graba en un domingo.
- Vienen - lunes.

Aquí aparece la referencia a la palabra y a la escritura. No obstante, no se hace alusión a la articulación de la palabra; la mano funciona como la sinécdoque o metonimia, la que ejecuta la acción verbal y se vuelve casi metáfora de la palabra. De tal modo que este acto de la comunicación obliga a imaginar un contexto extralingüístico. El poeta habla del silencio de las palabras, pero no de la ausencia de la comunicación que tiene su apoyo en el lenguaje corporal; además,

"graba en un domingo de ramos resonancias", de modo que la cualidad sonora de la lengua se articula en lo gráfico y en un código corporal: no graba palabras sino elementos sonoros.

Así que se vuelve a efectuar una inversión lógica, donde tendría que ajustarse el sonido al silencio, y la palabra gráfica lo hace en el sonido modificando los códigos convencionales.

la mano negativa de Pedro
negación-palabra anulada ——— mano (ejecutante)

graba resonancias de exequias y de piedras
acto manual que subraya la sonoridad ——— mano (ejecutante)

Se vislumbra la referencia a lo que es el acto de la palabra y de la escritura, pero se trata de una palabra negada y de una escritura confirmada. La mano se convierte en el verdadero actor de la escena y, aunque Pedro, (con mayúsculas) y en una referencia exacta, parece que ejecuta la acción, no es sino su extensión la responsable de todo cuando ocurre, como lo hace en el acto de la escritura y del pensamiento.

Los personajes subrayan la inversión lógica de esta escena: "Pedro" frente al "ñandú", (al animal de la familia de los avestruces que en otros poemas se compara con la novia Otilia) es el que esconde la cabeza, es el "desplumado del recuerdo", pero el que alarga la postrera pluma, la de la escritura. Los otros personajes, las "marías" (con minúsculas), parecen recorrer la escena sólo de

manera periférica, remitiendo a dos hechos: la muerte y la resurrección de Jesucristo y, por el otro lado, la llegada de Jesucristo y su encarcelamiento.

El referente espacial "sepulcro", sirve de fuente y meta, "al"/"del", y guía así un círculo con una ruta inversa.

Al borde de un sepulcro florecido (v. 1)
Del borde de un sepulcro removido (v. 9)

transcurren dos marías llorando, (v. 2)
se alejan dos marías cantando. (v. 10)

llorando a mares. (v. 3)
Lunes. (v. 11, XXIV)

A medida que Vallejo continúa planteando las nociones temporales, llega la tensión lingüística: en el poema XXIV, el término "mares" se hace extrasemántico, especie de deíctico que adquiere valores referenciales diversos; se vacía el vocablo de su contenido y se semantiza gracias al contexto. Se invierte la secuencia lógica del tiempo y, a su vez, se extravía en el después, constituido por una unidad ambigua: "mares", que por su correlación estrófica y paronomásica remite a 'martes'. Un día después del lunes, la acción tendría que cerrarse la primera parte del poema, pero ese tiempo posterior es el transcurso fundido con la concepción del mar.

- **Procesos**

Hay procesos que tienen su explicación en una relación lógica y verbal de causa y consecuencia o implicación y derivación; son actos que llegan a su realización pero siguen un camino complicado desde el punto de vista discursivo; el asunto

fundamental es que algo ocurre: el dolor, las sensaciones, la vida, la muerte, el nacimiento, pero siempre de manera contradictoria.

Se plantea lo paradójico por medio de una estructura sintáctica compleja, como ocurre en el poema XXVIII, en el que los versos 24 y 25 explican el proceso del recuerdo y sus consecuencias en diversos niveles:

hace golpe la dura deglución; el dulce,
hiel, aceite funéreo, el café. (XXVIII, vv 24-25)

El paralelismo de los enunciados expresa una serie antitética de carácter dramático: el acto de la alimentación provoca efectos dolorosos que se relacionan en función de causa y efecto.

Los elementos comparados se sintetizan en un zeugma que forma una serie sintáctica entrecruzada en tres niveles. El acto de la "deglución" es el generador del dolor; esta acción cotidiana detona la secuencia consecutiva, combinación de emociones y sensaciones que entran por las diversas vías corporales: la piel, el gusto y el olfato.

Esta contrariedad no corresponde a una oposición con un resultado puntual en cada segmento, sigue un desarrollo gradual que ordena los elementos de acuerdo con un orden causa-efecto, en el que las unidades que encabezan cada oración corresponden a significados inconexos: hace golpe>el dulce>aceite funéreo; de otro lado, la dura deglución>hiel> el café.

En contraste, si alineamos las tres oraciones de acuerdo con el sentido de causalidad, se evidencia la construcción cruzada de los elementos y su oposición formal: la dura deglución-golpe/ dulce-hiel /el café-aceite funéreo. A partir de

elementos relativamente inconexos, la alimentación se convierte en duelo, acto funerario, y lo dulce en lo más amargo.

hace golpe		la dura deglución
efecto	←	causa
el dulce (hace)		hiel
causa	→	efecto
aceite funéreo (hace)		el café
efecto	←	causa

El fenómeno biológico fundamenta las incertidumbres existenciales a partir de dos realidades contrarias y complementarias: hablar de vida y muerte; primero, la muerte es la consecuencia de una causa negada; la vida, por otro lado, es generadora de existencia o de algún tipo de existencia pero, de igual modo, es inmortal. Se otorgan otras cualidades al exponer la dualidad antagónica de diversas maneras: como el oxímoron o como la paradoja, tal como ocurre en los siguientes casos.

Así, muerta inmortal, así. (LXV, vv 21, 27, 32)

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. (LXXV, v 17)

En estos poemas se expone el binomio vida-muerte desde sus unidades mínimas. No figuran solamente las cantidades mensurables de la existencia, ni su condición, sino también las partes corporales que viven y mueren biológicamente: uñas y dientes. Se trata de partes del cuerpo con calcio que sirven para romper y

que son pequeños y contables, incorporados en partes de tejido blando; ambos crecen, y son partes mínimas que provocan, si fuera el caso, intenso dolor.

En el poema XXVI, la oposición se presenta como un paralelismo. Formalmente hay dos estructuras contrastantes, que, vistas con detenimiento, describen un proceso natural: "crecen para adentro" en la medida en que el tejido que las rodea sufre algún cambio o bien porque, en su naturaleza, un crecimiento torcido las flexiona; mueren para afuera por el desgaste en el exterior y porque concluye su vida en el interior.

Las uñas aquellas dolían
retesando los propios dedos hospicios.
De entonces crecen ella para adentro,
mueren para afuera,
y al medio ni van ni vienen,
ni van ni vienen. (XXVI, vv 22-27)



Hay una doble contradicción en el poema LXVI: el verbo 'cortar' implica, en el caso de los dientes, el movimiento corporal, la vida, pero se trata de la acción de los difuntos; y, en segundo lugar, los dientes están abolidos. Son inexistentes y, aun así, el corte es terrible, recorren las partes más sensibles del cuerpo hasta los nervios.

Difuntos, qué bajo cortan vuestros dientes
abolidos, repasando ciegos nervios,
sin recordar la dura fibra
que cantores obreros redondos remiendan
con cáñamo inacabable, de innumerables nudos
latientes de encrucijada. (LXVI, vv 7-12)

Las contrariedades se producen a partir de los elementos en oposición, vida y muerte, y lo que ello implica: una relación causa-consecuencia invertida transforma su lógica. La muerte implica haber vivido y no volver a estar más, pero ambos extremos se hacen intolerables. La oposición alcanza su límite al ver que la "Muerte" es una criatura compleja, aquella que en su esencia niega la vida, la corta, pero en el poema XIII es la alegoría de la concepción; se vuelve sustantivo animado y nombre propio, junto con la Conciencia, la Sombra y Dios mismo.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede. (XIII, vv 7-13)

Vallejo produce sonoridades que se hallan también en el eco o en la evocación de lo no dicho: la imagen hiperbólica del "estruendo" final remite inevitablemente al paralelismo fónico-semántico de "mudo" y 'mundo', como ocurre en el último verso del poema II. El poema concluye en la dimensión sonora "estruendo", lo cual es otra paradoja, pues se describe como un ensordecimiento cuyo vacío impide las resonancias necesarias; por otra parte, los elementos asociativos con los que se relaciona remiten a una metonimia que opera desde la referencia a los efectos o reacciones de los cuerpos en el encuentro sexual

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo. (XIII, vv. 14-15)

En el mismo ámbito, en el poema XLIV, el piano, objeto de sonoridad, posee más características que las usuales de ese instrumento y a lo largo del poema sus acciones describen su propia metamorfosis. En la primera estrofa "viaja" y "medita", ambos verbos, uno de movimiento y el otro mental, otorgan cualidades animadas y humanas. En la segunda estrofa: "adelanta" y "arrástrase", refieren movimientos de un ser vivo, no sólo un humano sino animal, y hacia la tercera estrofa ha ocurrido la metamorfosis: no son sus actos, sino sus características, 'trompas que se espulgan', de ese ente oscuro. Este ser resume la dualidad hombre-animal con otra que es la sordera y la mudez contradictorias; la sordera escucha y la mudez reafirma su condición en el otro, ensordeciéndolo e impidiendo el sonido. El quiasmo establece la oposición y se aleja de la lógica convencional. Como en el poema XIII, la "sordera" y la "mudez" se apropian de la acción; en este caso del piano semi-humano y semi-animal.

Piano oscuro ¿a quién atisbas
con tu sordera que me oye,
con tu mudez que me asorda?

Oh pulso misterioso. (XLIV, vv 13-16)

sordera	→	oye
tu no oír		tu oír

mudez	→	asorda
tu no hablar		provoca no oír

causa		consecuencia
-------	--	--------------

Las oposiciones implican la dualidad, enigma de lo aparentemente no resuelto en el espacio, el tiempo, el movimiento, los números o la existencia. La paradoja se instala en las coordenadas que fundan el devenir del sujeto de modo antagónico. En la búsqueda por encontrar lo individual, se encuentra el espejo, la otredad conflictiva. Ahí está el otro complejo y vacío, el que subraya la existencia de su contrario y lo explica.

En *Trilce* las cosas se han vuelto a nombrar extendiendo el acto de habla a la génesis de la creación poética y a su reinterpretación de la realidad. El texto se desdobra en ese eco guardado que es él mismo y su relación con el espacio exterior que incluye al lector y a los referentes. Vallejo traspasa los límites de la poesía sin rendirse; la lengua se bifurca como acto verbal y se complementa en acto individualizado. En los tres ejes se halla el otro o lo otro, la alteridad que es la lengua, la escritura que es la que reconcilia al contrario, el diálogo, desdoblamiento de la palabra a partir del vacío, presencia y ausencia que pueblan los poemas: poesía en movimiento que se reproduce y explica a sí misma.

CAPÍTULO 4

TRILCE: EL POEMA COMO TODO UNITARIO

4.1 La unidad del poema

El propósito de este capítulo es acometer una lectura del poema con una visión integral. Parto de la idea de que las unidades textuales mínimas en que ocurren los procesos retóricos son componentes poéticos que no operan de manera aislada, sino en correlación con otros; de modo que la suma de éstos es lo que permite llegar a la totalidad del texto y reconocer los mecanismos de creación poética.

En los capítulos anteriores he estudiado las principales operaciones retóricas que ocurren en *Trilce*. En el capítulo dos éstos procesos se abordan como mecanismos aislados, muestra de los modos como el poeta manipula el lenguaje en la unidad formal y de contenido. En el capítulo tres, complementariamente, estos procesos conforman líneas de contacto a lo largo de los LXXVII poemas, constituyendo redes unificadoras. Estas operaciones poéticas, bajo una visión de conjunto, operan de acuerdo con otro funcionamiento, transformando el poema mediante procesos globales, de modo que el libro se constituye con una retórica general, donde el poema se vuelve fuente de dominio expresivo¹. En dicho capítulo, para estudiar *Trilce* como totalidad literaria o libro unitario, fue menester exponer y orientar ejes de contacto en el entramado textual.

Los componentes poéticos operan de acuerdo con el contexto, están inmersos en él, pertenecen al texto y al poema; en su estructura no se fragmentan ni se desarticulan, sino que conforman un texto unitario. El tejido retórico es la urdimbre que

¹ George Lakoff *More than a cool reason: a field guide to poetic metaphor*, p. 146.

ata los hilos poéticos, y no se pueden desvincular pues se corre el riesgo de fragmentar y deshacer el poema.

Estos procesos retóricos son el circuito potenciador del movimiento de la poética de *Trilce*, y en el vértigo que provoca su lectura está el origen de los constantes encuentros, desencuentros y reencuentros, germen estilístico de la poesía.

Los tópicos recurrentes como el tiempo, el espacio, la muerte, la existencia, la pareja, la familia, la madre, la prisión, son el sitio del lenguaje poético, vuelta y movimiento temático. Este devenir de significado está condicionado a la escritura y, de no ser por su fuerza estilística, este circuito verbal, móvil y vivo, no produciría el reconocimiento de la construcción de la lengua poética.

En este marco se puede hablar de una triada cuyos ejes conforman dualidades complementarias: el lector, el escritor y el texto. Y las preguntas que surgen son ¿cuál es el funcionamiento del poema como unidad textual?, ¿qué es la figura retórica aislándola del enunciado en que se produce sin integrarla al resto del texto?, ¿cuáles son los efectos de una palabra y de ésta en el contexto que la conforma?

En este sentido, la noción de unidad de análisis ya no es el fragmento en que ocurre la figura retórica, sino la totalidad de procesos poéticos en el poema. Por tanto, es posible plantear un ámbito textual para el análisis que corresponda al poema como conjunto unitario.

La idea que acato es que no se puede analizar una figura retórica limitándola a lo que ésta sola constituye, sin tomar en cuenta el entorno y la relación que guarda con otras figuras, es decir, como relativamente autónomas en un texto orgánico. Como señala Teun A. van Dijk: "... la literatura no es un tipo de discurso *estructuralmente*

homogéneo. Es más bien una familia de tipos de discurso, en la que cada tipo puede tener estructuras textuales muy distintas" (el subrayado es del autor).

En este sentido, un texto tiene un carácter lineal por la composición sintagmática propia de la lengua, pero cuando leemos el poema nos damos cuenta de que ocurren hechos estilísticos a distancia; ciertamente, en la lengua ordinaria también ocurre esto, pero en menor grado y en función del proceso comunicativo, pues no es una finalidad propia.

El poema constituye un todo estilístico, está integrado por un ritmo, una métrica, un orden estrófico, un sentido, figuras retóricas y una intención. Por ende quiero subrayar que un análisis implica la conceptualización de estructuras y la creación de una tipología; de hecho, en los terrenos de la retórica tradicional acontece este mismo reconocimiento de las diferentes figuras retóricas, como medio de estudio.

Es necesario retomar un esquema de estructuras textuales generales. Éste puede partir de los diversos niveles de análisis de la lengua, como propone el grupo μ , por ejemplo, en su *Retórica general* (1987), donde las figuras retóricas responden a operadores básicos. En este sentido, es importante ver la proyección y transformación de estos operadores retóricos, y el contexto en el que se actualizan, es decir, cuál es el funcionamiento integral del lenguaje poético en *Trilce*. En este sentido J. Cohen señala "A cada una de estas figuras se la puede considerar como una especie de operador poético que funciona a su manera y por su propia cuenta. Pero si todas ellas producen el mismo efecto estético, si todas constituyen el arsenal de los medios que

² Teun van Dijk. *Estructuras y funciones del discurso*, p. 19.

utiliza un mismo género literario determinado, hay derecho a suponer que tienen una naturaleza semejante” .

Considero productiva la noción de unidad textual menor y unidad textual mayor que propone van Dijk. Él señala que el contexto se entiende como una secuencia lineal, ya que se concibe como el orden lógico del proceso de lectura. Esta linealidad podría extenderse y no tener límites, de ahí que sea necesario precisar su extensión mediante la subcategorización en otros niveles; así como la oración es más que una serie de palabras, los textos superan la estructura de las secuencias que forman las oraciones, las que satisfacen condiciones de conexión y coherencia; así, propone: “llamaremos macroestructuras estas estructuras del texto más bien globales. Por consiguiente podemos llamar microestructuras las estructuras de oraciones y secuencias de textos y de aquí podemos llegar a la coherencia global del texto”¹. Desde esta perspectiva, se delimita funcionalmente el poema en subunidades estilísticas.

De acuerdo con esta idea, en el poema hay una secuencia de mecanismos retóricos que, aislados, constituyen una unidad textual o estilística menor. En el nivel superior, la relación que establecen estas unidades corresponde a la totalidad del texto. Por lo tanto, la figura retórica pertenece a la unidad mínima en que se articula el proceso retórico-poético.

Las figuras retóricas han sido la base del análisis, pues como señala García Berrio “ninguna de las taxonomías, ni de los registros categoriales establecidos por la

¹ Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, p. 48.

² Teun van Dijk, *La ciencia del texto*, pp. 54-55.

estilística no retórica pueden brindarnos hoy un sistema más completo para analizar esos auténticos estilemas intencionales de expresividad, que son las figuras".

Por tanto, si se realiza una lectura de conjunto, es posible observar la operación de esa secuencia mínima, la unidad que se conforma en el texto y el alcance de dicho funcionamiento, su posición dentro del verso o el poema y la modalidad estilística que lleva a cabo, partiendo de las operaciones retóricas que se producen en los niveles fonológico, morfológico, sintáctico, semántico, pragmático y lógico. En este mismo sentido, Cohen señala: "...ya que únicamente la comparación de las figuras entre sí es capaz de revelar su estructura íntima iluminándose unas a otras. La comparación con la metáfora permite comprender mejor la rima o la inversión: cada figura proyecta su luz sobre todas las demás."

Así, la unidad textual menor involucra todos los procesos retóricos que derivan en las unidades estilísticas mínimas. Para explicar la idea de totalidad textual, texto íntegro, coherente y cohesionado en su interior, es posible remitirse a dos referentes: uno se halla en la retórica clásica en dos de sus partes: la *dispositio* y la *elocutio*, a la que corresponde el llamado *decoro*; el segundo se halla en la gramática del texto y concierne a la coherencia y cohesión textual.

Las partes que integran la elocución en la retórica clásica son Claridad, Ornato y Decoro. El llamado Decoro es una característica de la elocución que se explica en la construcción unificadora del discurso donde se exponen relaciones tales como las del texto en sí mismo y las de éste con su receptor. Se busca la perfecta integración y

⁵ Antonio García Berrio, *La poética: tradición y modernidad*, p. 143.

⁶ J. Cohen, *Op. Cit.*, p. 49.

⁷ Pozuelo Ivancos *Del formalismo a la neoretórica*, p. 193.

armonización de las partes que constituyen el poema, no salir de la materia tratada, ni de ese quién, cómo, cuándo y dónde en perfecta armonía textual.

Así, la plena realización de las figuras retóricas se halla en el contexto, es por éste por el que se consolidan varios procesos retóricos en un solo período estilístico. "La elocutio, /.../ como atestigua Quintiliano en el texto antes citado, tiene, aunque es la mención textual de las operaciones constituyentes del discurso, un carácter textual basado en su dinámica discursiva, que está asociada a la composición oracional, la cual, dentro del marco textual, está sostenida por el principio de coherencia que rige las relaciones entre las oraciones de la microestructura"⁹.

Como lo explica Albaladejo, la adecuación de la escritura a la totalidad de la organización formada por la retórica del texto y por sus procesos es una preocupación constante en la teorización sobre los discursos retóricos: "El *decorum*, lo *aptum*, es la idea constructiva motriz de ese principio de correspondencia cotextual y contextual."¹⁰

Siguiendo las cinco partes en que se divide la retórica, la *inventio* y la *dispositio* corresponden al tema y plan general de acuerdo al cual se organiza el texto retórico; de aquí que, en una línea de la Neorretórica¹¹, se ha vinculado la *dispositio* con los rasgos fundamentales de la coherencia y cohesión cuyos mecanismos explora la gramática textual.

Desde la perspectiva teórica de la gramática del texto, la cohesión textual concierne a unidades superiores al nivel de la oración¹²; se define por las siguientes características: recurrencia o repetición de un elemento del texto, reiteración léxica,

⁹ Tomás Albaladejo, *Retórica*, p. 122.

¹⁰ *Ibidem*, p. 127.

¹¹ Vid. José Ma. Pozuelo Ivancos, *Del formalismo a la neorretórica*.

¹² Vid T. van Dijk, *Op.Cit.*; A. García Berrio, *Fundamentos de teoría lingüística*.

repetición léxica sinonímica, repetición mediante hiperónimos; sustitución mediante proformas léxicas, pronombres, adverbios; integración de la elipsis; construcción del enunciado de acuerdo con la focalización de sus elementos.

Además, el eje de cohesión se apoya en el sentido; el contenido temático tiene que ver con la coherencia y con la congruencia del texto, pues se establece una correspondencia de significado en su interior. En el topos hay información que comparten ambos interlocutores; en el poema, se establece como punto de contacto entre el lector, el receptor y el texto.

Sin embargo, la manera como operan las reglas de coherencia y cohesión en la poesía no son las mismas que en el lenguaje cotidiano:

El discurso literario es, ante todo, un género discursivo/.../ Sin embargo, desde el punto de vista comunicativo es un tipo de texto extraño. La violación de reglas de cohesión y de coherencia, la construcción continua de mundos posibles, la dificultad para derivar su macroestructura por la ausencia de enlaces y por la apelación a un marco muy amplio en el proceso de interpretación temática, lo convierten en un tipo de texto huidizo, irreductible a unidad de sentido, que escamotea información con el objeto de rodear un centro que no quiere designar de manera directa.

El texto poético se aparta en dos sentidos: la ruptura y la cohesión; uno la hace funcionar a partir del desface, de la ruptura violenta, de reconstruir e hilar a partir de lo inconexo, en suma, de reconstruir una lengua literaria propia. No obstante, en otro sentido, esta ruptura es sólo aparente porque estas características operan en el texto literario como mecanismos retóricos unificadores, marcados en todos los niveles.

En uno de estos sentidos, el poema presenta fracturas o giros sorpresivos, pero, paradójicamente, gracias al proceso de interpretación se rearticula un

¹ Damián Fernández, *La producción del sentido en el discurso poético: análisis de Altazor de Vicente Huidobro*, p. 54.

mecanismo de cohesión. La forma como se construye esta adecuación en el poema ofrece posibilidades estructurales en el nivel fonológico, morfológico, sintáctico, semántico y lógico, que admiten la correlación de las unidades léxicas y la operatividad de la estructura y la sintaxis de las unidades lingüísticas a las formas poéticas. Así que el texto literario amalgama en los procesos retóricos y la ruptura aparente como una forma peculiar de cohesión.

Como se observa, estas reglas de cohesión tienen relación con principios básicos y generales de la lengua como la redundancia y la expansión, principios que, además, se relacionan con la *cuatripartita ratio*: adjunción, supresión, sustitución y permutación. En estos términos, en los rasgos de cohesión (lo *aptum* o del decoro), están aquellos que se producen a lo largo de los versos de manera reiterada, giros retóricos que se vuelven un punto en común a lo largo del poema. Sustitución que implica la interrelación y variación de procesos en correlación en la utilización de proformas retóricas. Supresión porque el contexto así lo admite o porque se desea desarticular la secuencia. Focalización de elementos recurrentes, con base en su reordenamiento en el entramado textual. Finalmente, otra línea fundamental es el hecho de que la cohesión se apoya en un topos, eje temático de extensión que se plantea como integración textual de sentido.

Así que el texto literario tiene un doble alcance, el que le da de suyo el orden y la cohesión del lenguaje ordinario, y el que actúa en términos de poética y estilística del poema.

4. 2 *Trilce*. Análisis integral de dos poemas: III y LXII

La lectura global de *Trilce* lleva a una primera observación: la carencia de título en cada uno de los poemas; no hay marca referencial que anuncie u oriente, para el lector el contenido del poema, de modo que el sentido se produce directamente a partir de la lectura de los versos y de los vínculos entre los elementos que lo conforman.

Como se señaló al principio, uno de los marcas de cohesión y coherencia textual es el topos o eje temático. Cada una de las estrofas revela esta correferencialidad del marco de sentido mediante mecanismos retóricos que se vuelven vectores escriturales: como por ejemplo, la voz narrativa o las relaciones espacio-temporales que se van correspondiendo, por medio de elementos léxicos o sintácticos; todo esto a modo de resonancias retóricas y estilísticas que plantean una correlación interestrófica. Para ilustrar lo que se ha planteado, en seguida desarrollo el análisis de los poemas III y LXII.

III

En el poema III hay una serie de marcas textuales que dirigen el contenido básico y sustancial: el topos temático y escritural es la dialéctica interior, la reducción del instante en la relación espacio-temporal del niño-adulto, la reclusión en el hogar familiar, el encierro de la infancia en la el mundo de los mayores o la experiencia de la privación de libertad del adulto.

III

- 1 Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.
- 5 Madre dijo que no demoraría
- Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas,
10 hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía,
se han espantado tanto.
Mejor estemos aquí no más.
Madre dijo que no demoraría.
- 15 Ya no tengamos pena. Vamos viendo
los barcos ¡el mio es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe de ser:
han quedado en el pozo de agua, listos,
20 fletados de dulces para mañana.
- Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
25 como si también nosotros
no pudiésemos partir.
- Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
30 y el único recluso sea yo.

El yo infantil se desdobra en yo consolador: agente y paciente de la acción en la oscuridad preanunciada y, al mismo tiempo, es la voz interior del adulto que revive una infancia en la que se descubre la desolación futura.

Las estrofas se vinculan por su contenido o topos que se articula en la recurrencia de ciertos procesos retóricos. De acuerdo con algunos rasgos de

cohesión, la correlación de estos procesos opera mediante los mecanismos retóricos cuyo eje es el de la repetición a modo de estribillo, como en los versos: "Madre dijo que no demoraría" (vv. 5, 14) y "Aguedita, Nativa, Miguel" (vv. 6, 27); o bien, una repetición en el eje de la sonoridad mediante la paronomasia y la aliteración /m/, /dr/ que establece resonancias entre la primera y la última estrofas.

El paralelismo sonoro entre las estrofas complementa el sentido, puesto que la aliteración, la paronomasia y la sinalefa actúan como puentes temáticos enfatizadores de la circularidad temporal sustentada en la sonoridad; se trata de un retorno interior en el que la introspección se desplaza de manera gradual hacia distintos puntos: del pueblo a la casa familiar, hacia el 'yo'; de modo que los sitios y sus ocupantes se van convirtiendo en continente y contenido del encierro. Lo que se escucha es el susurro o el cuchicheo en la oscuridad, como cuando se esconde alguien entre las sombras: son los niños que aprenden a hablar en voz baja, en el atardecer silencioso del pueblo de Santiago, o el marasmo del adulto en la soledad de la reclusión.

Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro. (vv. 3-4)

Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo. (vv 27-30)

En otro plano, está la repetición léxica del mismo referente luminoso: "oscuridad" y cuyo eje de correlación se establece también entre la primera y la última estrofas. Este vocablo se vuelve cualidad inherente y definitoria, punto de expansión que actúa sobre los dos personajes, Santiago y el yo lírico; en ambos ocurre que su entorno es la condición de sí mismos: la oscuridad de Santiago es su ceguera y la del 'yo' es la reclusión. Al mismo tiempo, la experiencia sensitiva que describe el pueblo, el

ciego Santiago, corresponde con la búsqueda verbal y táctil del yo. Y en la última estrofa, la palabra y el tacto de lo que queda en esa ceguera son la metonimia del pueblo, de la oscuridad y de la inocencia.

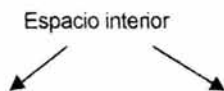
La complejidad del poema radica en la existencia de puntos nodales que se expanden, mediante un constante desdoblamiento de subsistemas retóricos. El referente "Santiago" produce un paralelismo por sustitución entre las personificaciones, las dos ambiguas o falsas, la del pueblo y la del ciego del pueblo: un Santiago-Tiresias que observa, en su amplitud espacial, lo que ocurre. Por lo tanto, hay una fusión de personificaciones que produce la sinonimia, el ciego del pueblo se llama como el pueblo mismo, "Santiago", alegoría del que todo lo ve.

Esta línea poética se enlaza con otro proceso semejante, el de la personificación que ocurre en el vocablo "memorias" cuya animicidad permite que pasen "ganguendo". De manera que en un sentido corresponde al espacio exterior en el que se habita, el pueblo de Santiago de Chuco, y en otra "las memorias", donde se articula un doble espacio interior en la mente: el que produce la conciencia de donde se halla y el del recuerdo de la casa familiar.

Personificación
Santiago
El ciego (carece de visión)

Animicidad
Memorias
Las que se arrastran y cuya movilidad es
extraña
Las que anuncian algo

Espacio exterior



Recuerdo

Conciencia

En esta serie de sustituciones, por otra parte, se establece una constelación que organiza el entorno afectivo y cuyo principio es la distancia entre los que están lejos, los ausentes y los presentes. En el complejo entramado, los referentes se despliegan una y otra vez, pues la repetición opera con mecanismos muy variados; en un primer momento se crea un paralelismo a partir de la sustitución mediante el empleo de formas sinonímicas: "Aguedita, Nativa, Miguel" / "pequeños" / "yo" que, al mismo tiempo, se rearticulan con formas antonímicas pero correlacionadas: "mayores".

Los elementos se reajustan en la enumeración "Aguedita, Nativa, Miguel" > "los pequeños" > "Aguedita, Nativa, Miguel?" y como en un zigzag constante que va del juego a la realidad, discursivamente se oponen los mayores con los pequeños; ambas estrofas son el contenido o *locus* escritural que describe el ambiente de miedo del mundo infantil en el abandono.

De este modo, la conciencia infantil de los "pequeños" separa 'el otro' proyectando su realidad en el opuesto, los "mayores delanteros", metonimia que es continente de la voluntad, de la acción y de la capacidad de salir. La forma en plural no sólo establece una correspondencia simétrica con "los pequeños", es también la contraparte existencial: la idea del hombre frente a su 'otro', plural y diverso, que es la compañía, la familia y la certeza de no estar solo. El estado de multiplicidad frente a la unidad deriva en el enigma sobre la verdadera presencia de la otredad, pero el "yo" se encuentra solo ante el acaso; la idea de varios como él se diluye en la del recluso y en la individualidad de esa "mayoría inválida" (XVIII).

Las personas mayores
 ¿a qué hora volverán?
 Da las seis el ciego Santiago,
 y ya está muy oscuro.

Aguedita, Nativa, Miguel, (vv. 1-6)

Aguardemos así, obedientes y sin más
 remedio, la vuelta, el desagravio
 de los mayores siempre delanteros
 dejándonos en casa a los pequeños,
 como si también nosotros
 no pudiésemos partir.

Aguedita, Nativa, Miguel?
 Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
 No me vayan a haber dejado solo,
 y el único recluso sea yo. (vv 21-30)

El sentido de ambas estrofas es complementario, no obstante los versos 25 y 26 transforman "la vuelta, el desagravio" bajo la posibilidad de quedarse en el punto de origen por un acto de voluntad recobrada y tomada. El libre albedrío de los menores, los que se quedan siempre atrás, definidos por su opuesto, se libera con ese decir hipotético "como si nosotros también no pudiésemos partir".

En la primera estrofa opera el discurso de la afirmación, en tanto que la última, con la interrogación, es la interiorización definitiva de la soledad. Se contraponen el sentido de la referencia impersonal "pequeños", con la designación nominal directa, primero como enunciados aseverativos, luego como interrogantes, ante la duda de saber si realmente los otros se hallan ahí.

No obstante, ese "nosotros" se vuelve incógnita a partir de que se produce otro desdoblamiento que se explica en la elipsis y cuyo sentido de contrariedad se apoya en el contexto: la certeza de la identidad y la interrogante acerca de la presencia se complementan de modo trágico; los hermanos no están presentes, no se trata de

un vocativo, sino de la duda vuelta pregunta, 'Aguedita, Nativa, Miguel tengan cuidado', 'Aguedita, nativa, Miguel están ahí? Esta firme presencia se desvanece al final del poema bajo la misma serie enumerativa, ahora planteada como interrogación, en contraste con la referencia clara del "yo" con que termina el poema. Así que con la ausencia del verbo la lengua se reduce de manera paralela con la ausencia de la acción o de los personajes.

Es en esta última estrofa, la de la interiorización, donde la identidad del "yo" coincide con la duda acerca de la compañía de los otros niños que formaban el 'nosotros', expresada en la certeza de esos nombres. No obstante, aunque ese 'yo' individualiza y enfatiza su existencia, la soledad y la reclusión anulan su presencia plena, como si la identidad estuviera en relación con la capacidad de ser y de existir, y esto con la libertad: se es porque se está libre y porque se está acompañado.

El orden de los elementos transforma las series secuenciales focalizando y enfatizando el entramado con una serie de epítetos que se colocan siempre en posición anterior al sustantivo. Estos calificativos se convierten en antonomasias de sus correlatos, "el ciego Santiago", "dobladoras penas", "el silencioso corral"; cada uno ambivalente, funcionando como sitio o unidad generadora de actos. Otra forma de enfatizar es mediante las enumeraciones, que operan desde la sinonimia potencial, de modo que la sonoridad del poema se articula en función del ritmo expresado por medio de enumeraciones asindéticas, "la vuelta, el desagravio", "listos, fletados", "llamo, busco", "Aguedita, Nativa, Miguel".

En este sentido, hay un cambio importante entre la primera y la segunda versiones del poema, sobre todo en lo que se refiere a la capacidad de reducción verbal en busca de otro ritmo, mediante la eliminación de términos: "de la casa", "todo",

"mamá", "que de nuevo", "todos", "hartos", "de las personas", "que siempre están con su vieja costumbre", "silencio y". La reducción se compensa y se añaden nuevos elementos que, bajo un principio de síntesis, enfatizan y modulan, al mismo tiempo, la sonoridad y el tema del poema: se suman adjetivos o acciones completas, un direccional "hacia", "ganguendo sus memorias", y frases "dobladoras penas", "el desagravio /siempre delanteros".

En otra perspectiva, como lo menciono en el capítulo dos, el eje de significación produce la expansión discursiva; el término "ganguendo" se presenta como un referente deíctico que activa la polisemia, esto es, índice o marca que en función del contexto opera ya sea como eje locativo o situacional: "ir por ahí", "por donde acaban de pasar sus memorias", "por donde las gallinas se han espantado", "hacia el silencioso corral";

O bien extrapolando su significación hacia el entorno poético:

- 1) Sonoridad: "dobladoras penas" - 'doblar' de las campanas por los difuntos; el "silencioso corral" aguarda sus memorias. De tal manera que 'ganguear', hablar gangoso, se correlaciona con el contexto temático del poema en el ámbito de la evocación sonora.
- 2) Movimiento: 'arrastrarse', que crea un paralelismo entre los personajes y el andar de sus memorias; o bien, si "dobladoras penas" funciona como aposición, entonces remite a la idea del dolor que hace doblar y languidecer el cuerpo.
- 3) Animicidad: el vocablo refiere también cierta ave gallinácea difícil de cazar y mala de comer, el paralelismo se establece entre las "memorias" que pasan 'gallineando' o 'a la manera de esas gallinas' hacia el corral y las verdaderas gallinas que se espantan al ver sus semejantes.

4) Situacionalidad: 'Sitio oscuro' que es la mente, igual que se extraen los metales de las minas.

5) Valoración: su acepción se ha desplazado hacia aquello apreciable, pero poco costoso, valioso y oportuno. Las memorias devienen en un punto del tiempo, del niño o del adulto, con facilidad.

6) Cantidad: "dobladoras penas" bien puede referirse a la idea de aquello que dobla su valor, por tanto el dolor aquí se multiplica.

Es pertinente subrayar que hay una zona intermedia, no claramente delimitada en la que ocurren procesos aparentemente inconexos y que vincula una subunidad con la siguiente, pues no sólo los procesos retóricos articulan la cohesión, también el lenguaje ordinario. En este poema, una estrofa relativamente menos cohesionada es la tercera, debido a que su contenido escapa por un momento de la melancolía al referir el mundo infantil en el consuelo del juego, donde la individualidad y la autonomía cobran forma y distraen la experiencia del miedo al abandono. En este espacio lúdico no hacen falta los mayores, el tiempo es el de mañana, el juego atemporal; aquí está representada la independencia y la compañía con los que son cómplices, se trata de la armonía que contrasta con la estrofa anterior que es la soledad y el abandono.

Como acotamos arriba, la cohesión se produce también por la ruptura o rearticulación de la lengua. La tercera estrofa es paralela con la anterior por su oposición y carácter contrastante; en la segunda estrofa, el ambiente de miedo del "silencioso corral" se sitúa en el tiempo durativo de los gerundios "ganguendo" y "acostando" en los que la secuencia sonora de la similitud extiende y prolonga la experiencia del miedo y el abandono, y la hace audible; a diferencia de esto, el entorno

de seguridad que dan la mañana y el juego, de los barcos "fletados de dulces", se sostiene en el imperativo: "Ya no tengamos pena".

En otro sentido, el topos temático se articula en la correspondencia de la relación interestrófica; los referentes como la relación espacio-temporal y la voz narrativa funcionan como elementos de enlace, puntos de fuga o ejes de cohesión que operan igual que en una obra pictórica para enlazar los elementos formales y temáticos en el poema.

En el plano espacio-temporal se revela el problema existencial: dilema de hallarse dentro o fuera. Este espacio, a su vez, se transforma en dos de sus manifestaciones fundamentales: la luz, en cualquiera de sus gamas, y el sonido; ambos poseedores de la unidad de tiempo como esencia definitoria. De manera que la oscuridad como espacio-tiempo se vuelve otra forma de reclusión: una, la del pueblo de Santiago, inasible por su amplitud; la otra, la de la casa familiar.

En lo que corresponde al sonido, la organización secuencial de la acción en la primera estrofa tiene su punto de origen en la personificación, "el ciego Santiago" cuyo referente alegórico es el pueblo natal, Santiago de Chuco. Así que se produce un complejo proceso sinestésico que opera en el eje del sentido y de la articulación sonora. Estos versos construyen el susurro; las palabras se apagan en la oscuridad, en la ceguera del pueblo y su desolación, y se apagan también por los efectos sonoros de la aliteración y la paronomasia combinadas: "Da las seis el ciego Santiago,/ y ya está muy oscuro".

Su correlato está en la última estrofa, que cierra el ciclo de la oscuridad y abandono: "Llamo, busco al tanteo en la oscuridad./ No me vayan a haber dejado solo,/y el único recluso sea yo."

Y la pregunta que surge es: ¿cuál sería el tiempo si se hallara afuera?, probablemente el de las actualidades, el de la ausencia del recuerdo o el de la no reclusión en ese constante pasado. No obstante, la oscuridad es definitiva; afuera es, quizá otra forma de encierro y su tiempo es sólo un fantasma ilusorio de libertad, porque esa oscuridad es la espera que nunca se resuelve.

El tiempo del yo lírico se fundamenta en el de los otros: la compañía y la añoranza. Esta secuencia forma paralelos a modo de un cuadro armónico donde pregunta y afirmación se van articulando a partir de estos dos ejes: adentro y afuera.

- dentro: {
 - la casa familiar - el único recluso o los menores;
 - el recuerdo - adulto recluso
 - el silencioso corral - las gallinas o las memorias;
- espacio impreciso: Aguedita, Nativa, Miguel;
- fuera: Santiago- los mayores, madre.

La casa familiar representa la infancia y el buen resguardo, pero también el recuerdo añorado en la sombra de miedo (LXV). La acción temporal se construye a partir de la posibilidad constante: "¿volverán?", "demoraría", "pudiésemos partir", "vayan a haber", "sea", es el tiempo de la incertidumbre y la soledad; el encierro involuntario de los menores por "los mayores delanteros", revela la voluntad sometida que, aunque en el miedo -"acaban de pasar ganguendo", "se están acostando", "se han espantado"-, sólo se libera en el juego, "jugamos", "debe ser", "han quedado"; estas estrofas se vuelven paralelas por su oposición semántica y temporal donde el presente actual es el territorio de la serenidad, en tanto que el miedo siempre es un tiempo continuo. Y la cronología ocupa el tiempo en la casa familiar y también la del

individuo en forma de hastío: puertas cerradas, la imposibilidad de salir físicamente y de ser adulto, aunque esta mayoría sea, paradójicamente, también la del encierro carcelario, como si la mayoría de edad fuese la condición que franquease tanto el movimiento como la posibilidad de hallar la salida, no obstante también se convierta en imposibilidad.

La linealidad narrativa se vierte hacia un plano vertical que exige mirar el texto como un todo conceptual. No obstante, hay rupturas que dan cabida a saltos, distancias, a un movimiento general. El cual puede trazarse mediante esta diagramación del poema:

III

- 1 Las personas mayores
a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.
- 5 Madre dijo que no demoraría
- Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas,
- 10 hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía,
se han espantado tanto.
Mejor estemos aquí no más.
Madre dijo que no demoraría.
- 15 Ya no tengamos pena. Vamos viendo
los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe de ser:
han quedado en el pozo de agua, listos,
- 20 fletados de dulces para mañana.
- Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
- 25 como si también nosotros
no pudiésemos partir.
- Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
- 30 No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.

En otro plano, la palabra del yo lírico se constituye en hilo conductor o guía del tema o topos, y de sus relaciones. Esta voz se desdobra en la adultez y en una segunda persona: la madre: el habla del niño, se rearticula en la de la madre como discurso indirecto a modo de estribillo, inicio y fin de la estrofa; la apropiación de la palabra por ese yo se entreteje con las dos apariciones de la voz esperanzadora de la madre. Su base temporal es la de la continuidad, puente entre el pasado y la posibilidad: "dijo"/"demoraría" que se actualiza en el tiempo actual, en el instante de la desolación presente. La voz de la madre prevalece como el abrazo verbal, protector en la casa y en la escritura, rodeando la segunda estrofa donde habitan el miedo y la desolación.

De modo que el poema no es la narración de un acontecimiento sino el diálogo fantasmal e interior a partir de éste. El acto de habla va describiendo la escena y conformando la cohesión textual, la cual es múltiple, compleja y se articula con una rica gama de funciones enunciativas; tal como lo muestra el siguiente cuadro:

Interrogación:	las personas mayores ¿a qué hora volverán?
Afirmación:	Da las seis el ciego Santiago, y ya está muy oscuro.
Afirmación: Disc. indirecto/negación	Madre dijo que no demoraría
Apelación:	Aguedita, Nativa, Miguel, cuidado con ir por ahí, por
Afirmación:	Mejor estemos aquí no más.
Disc. indirecto/negación	Madre dijo que no demoraría
Apelación:	Ya no tengamos pena. Vamos viendo

Exclamación:	los barcos ¡el mio es más bonito de todos!
Apelación:	Aguardemos así, obedientes y sin
Interrogación:	Aguedita, Nativa, Miguel? Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
Monólogo interior:	No me vayan a haber dejado solo, y el único recluso sea yo.

Resulta muy interesante que esta serie de enunciados, después de crear un complejo diálogo, dúctil y elocuente, desemboque en el monólogo interior autorrevelatorio: no hay nadie. Las palabras se ensordecen porque son pronunciadas en la soledad espectral, dejan de tener resonancia porque nadie las escucha. El encierro real es el silencio que ocupa el abandono: las palabras se oscurecen y se reducen en el tiempo. El teatro de voces, personajes y personificaciones concluye con una escena silente, despoblada e interior.

LXII

El poema LXII contrasta con el anterior por la forma como se constituye en unidad textual; y es particularmente significativa cómo prevalecen la ruptura y polarización de ciertos elementos del poema.

En este poema, al igual que en el III, la voz poética actualiza las acciones potenciales (el futuro y la posibilidad), mediante un plan que corresponde a un enigma: "Alfombra", "Corteza", "Almohada". Los actos que describe el yo lírico se vuelven una orden o un conjuro que tras un recorrido circular culmina en el encuentro y en la no separación.

LXII

1 Alfombra
 Cuando vayas al cuarto que tú sabes,
 entra en él, pero entorna con tiento la mampara
 que tanto se entreabre,
 5 cása bien los cerrojos, para que ya no puedan
 volverse otras espaldas.

Corteza
 Y cuando salgas, di que no tardarás
 a llamar al canal que nos separa:
 10 fuertemente cojido* de un canto de tu suerte,
 te soy inseparable,
 y me arrastras de borde de tu alma.

Almohada
 Y sólo cuando hayamos muerto ¡quién sabe!
 15 Oh nó. Quién sabe!
 entonces nos habremos separado.
 Mas si, al cambiar el paso, me tocase a mí
 la desconocida bandera, te he de esperar allá
 en la confluencia del soplo y el hueso,
 20 como antaño,
 como antaño en la esquina de los novios
 ponientes de la tierra.

Y desde allí te seguiré a lo largo
 de otros mundos, y siquiera podrán
 25 servirte mis nós musgosos y arrecidos,
 para que en ellos poses las rodillas
 en las siete caídas de esa cuesta infinita,
 y así te duelan menos.

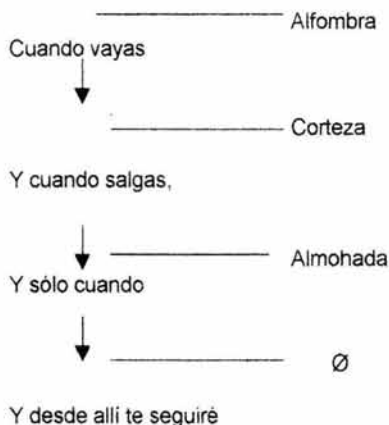
El poema se articula en dos direcciones, una corresponde a la unidad que establece la repetición de señales constantes por medio de índices de sentido como es la marcada referencia temporal: "cuando"; por otro lado, se hallan los elementos que parecen desarticular la cohesión, como es el caso de los vocablos, "Alfombra", "Corteza", "Almohada" pero que, en virtud de su posición dentro de la estrofa, de su

* Ortografía que conserva Julio Ortega siguiendo la edición Príncipe y la segunda edición de *Trilce*, donde también en los poemas: IV "áljidas", LX "vegetal", LXVI "acojidas", LXXIII "dijitigrados", se prefieren las 'jotas'.

difusa relación sintáctica utilizando la posición del vocativo y de rasgos de sentido globales que establecen, finalmente recomponen esa unidad en un principio fracturada.

La sustitución de formas opera a partir de redes semánticas a veces muy lejanas, como es el caso de los encabezados de las tres primeras estrofas. No obstante, estas unidades, formuladas en la operación retórica a partir de referencias inconexas, plantean la serie de correlaciones semánticas que derivan en la unidad textual.

En esta serie las estrofas conforman una secuencia encadenada que provoca una constante reformulación del sentido:



La secuencia gradual en la que se ubica la acción adquiere especial énfasis por su posición en el verso y destaca el hecho de que esta serie anafórica se transforme en semianáfora por la presencia del nexos polisindético "y" y por el intensificador "sólo" que subraya la posibilidad y la condicionalidad del encuentro. Todo puede ocurrir en

algún tiempo hipotético; la unión depende de esto y ahí se sostiene, como lo expresan los verbos en modo subjuntivo: "entres", "salgas", "hayamos muerto". Para que al final, se produzca una sustitución importante: la resolución ya no es temporal, sino que se desplaza al plano locativo: "Y desde allí". El tiempo condicional y futuro se vuelve espacio virtual.

Así es como Vallejo crea secuencias y rupturas; la unidad discursiva en el poema fractura la forma convencional de cohesión. Si el elemento unificador es el referente de tiempo, la última estrofa se desliga de la secuencia planteando una resolución que es referencia de lugar.

De tal modo que resulta un texto unitario en otro nivel, pues, a pesar de ese desfase, la coherencia es producida por el mecanismo de sustitución. Esto significa que las coordenadas temporales y espaciales se completan en el plano cognoscitivo ya que el topos textual opera a partir del conocimiento del mundo entre el lector y el escritor. El núcleo semántico-verbal funciona con base en planos inconexos que se recuperan en la lectura general del poema y, de no ser por la amplia red de significaciones que se va construyendo, el referente semántico y la lógica del poema se extraviarían.

El principio de coherencia se cumple también gracias a índices morfosintácticos, como es la referencia a las personas gramaticales. Como si se expusiera un instructivo para un itinerario ritual, en la primera estrofa hay una serie de recomendaciones dadas a la segunda persona, para que actúe a fin de no perder el vínculo afectivo: "vayas", "tú sabes", "entorna", "cása". Los blancos espaciales son el marco gráfico de la estrofa, pero su efecto visual es algo más que la sola composición versual; las acciones sugeridas en este itinerario-instructivo afectan también los signos

gráficos: hay que cerrar las puertas y emparejar bien las palabras que quedan abiertas.

Así que el poema opera en función del 'acto', en su más pura significación. La acción se sitúa en la temporalidad hipotética, sustentada en la forma gramatical del modo verbal en subjuntivo. Cada una de las unidades temporales acompañan esta forma verbal: "Cuando vayas", "Y cuando salgas", "Y sólo cuando hayamos muerto", de modo que esa secuencia temporal queda sujeta a la condición de posibilidad al igual que la finalidad del acto: "para que no puedan volverse otras espaldas", "para que en ellos poses las rodillas". Y así, en este itinerario ritual, el cuerpo es punto de referencia para lo que se llegue a ocurrir.

En la segunda estrofa, el discurso se organiza principalmente en torno de tres ejecutantes: la amada, el yo y una tercera fuerza que regula y condiciona, a veces de manera cruel, las circunstancias y los actos de la pareja. Ahora la segunda persona, la amante, la compañera, puede afectar de manera directa al yo lírico: "salgas" "di que no tardarás", "me arrastras". Entonces ese yo, compañero, a pesar de todo lo que ocurra, contrarresta las acciones: "te soy inseparable". Ante un tercer elemento no humano: "el canal que nos separa". Cada uno puede actuar de manera variada, ya no importa si es afectando al otro: "te soy inseparable", "me arrastras", "me tocarse a mí", "te he de esperar". De tal forma que se construye un puente que va de la voluntad de la acción a sus contingencias y sus resoluciones: x afecta a y.

- "te soy inseparable" > yo soy a ti inseparable -	1 ^a	→	2 ^a
- "me arrastras" > tú arrastras a mí -	2 ^a	→	1 ^a
- "me tocarse a mí la bandera militar" > algo tocarse a mí	3 ^a	→	1 ^a
- "te he de esperar" > yo te he de esperar a ti	1 ^a	→	2 ^a

Siguiendo la secuencia que se había formulado, la tercera estrofa se vuelve la suma de ambos: "hayamos muerto", "nos habremos separado"; aquí se establece una simetría relativa y un paralelismo con la primera estrofa, a partir del blanco espacial que potencia el significado de los actos de esa segunda persona. La epífora "Quién sabe", transforma ese blanco en duda, territorio del vacío verbal y de la carencia de opciones. Finalmente, la cuarta estrofa es muy semejante: "te seguiré", "te duelan menos", "poses las rodillas". La escena se contempla desde un ángulo casi cinematográfico, donde el encuentro se describe claramente cuadro a cuadro por los actos realizados. De este modo es como la correferencia que exige la cohesión se cumple en las personas gramaticales del poema.

Como se observa, los personajes principales, el 'tú' y el 'yo' fundamentan la acción y le otorgan unidad al poema: los actos transcurren en una dinámica que avanza a lo largo de las cuatro estrofas y cuyas secuencias describen el movimiento de los personajes y también el del poema.

La habitación es 'adentro', el ámbito de la pareja, el territorio del amor con todas sus circunstancias, de manera que la condición para que la unión prevalezca es no cambiar las instrucciones. Esta unidad textual se apoya en las acciones dirigidas por los verbos de movimiento: "entrar", "salir" y "cerrar bien la puerta". La recomendación es permanecer en el interior, de otra forma se crearía otro elemento muy diverso y complejo en la reelaboración semántica que le aporta al lector: como la sinécdoque, "las espaldas", ya se trate de la parte de ese todo corporal o de la pluralización de esa unidad; metonimia, como la causa del movimiento de lejanía o continente de la fuerza; o metáfora, en correlación con los cerrojos, esas puertas, lo anterior y lo posterior

fusionados, señal de la partida o símbolo del cuerpo que cobija y todo amoroso que se habita.

Las líneas de sentido se relacionan también por estos elementos que reemplazan y se conectan con los de otra naturaleza, lo concreto y lo abstracto, ya sea corporal o físico: los "cerrojos" y las "espaldas"; lo acuoso, "el canal" y lo etéreo "el soplo", "el alma" y "la suerte" y, al mismo tiempo, la continuidad de sentido progresa a partir del elemento de separación, de lo material a lo potencial: "el soplo y el hueso"> "cerrojos que se volverán espaldas"> "canal que nos separa"> "cuando hayamos muerto". Esta frase unifica las tres primeras estrofas, aunque cada una planteando a su vez la paradoja constante de la unión y la separación.

Finalmente, la escritura se consolida como ruptura; aquí operan la desviación violenta y la reconciliación; aun cuando la línea del futuro potencial se diluye, la unión se concreta en la territorialidad, más allá de la posibilidad expuesta con anterioridad: "yo te seguiré a través de otros mundos", a través de otros "cuando" hipotéticos.

El plan de acción es temporal pero se instala en lo locativo; así se establece la relación entre el encuentro, la salida, la separación y el reencuentro. Su ir y venir subrayan los diversos temas y formas opuestas y complementarias: 'salir-entrar', 'cerrar-abrir', 'unir- separar'.

Cada uno de los sustantivos que encabeza cada estrofa "Alfombra", "Corteza", "Almohada", "cuando vayas"/ "y cuando salgas", "y sólo cuando hayamos muerto", se vuelve punto referencial, especie de deictico, para tres partes del cuerpo (pies, cuerpo, cabeza) que a su vez se mueven en distintas direcciones: entran, salen, se separan, se caen.

Las estrofas establecen otras relaciones: estos vocablos conforman períodos de sentido que, como si siguieran una secuencia cinematográfica, van del sigilo a los cambios bruscos a partir de la observación de esos elementos clave, y el enigma no se encuentra sólo en estas secuencias, sino también en ese "todo", conjunto corporal y existencial. Por lo tanto, el poema funciona a partir de un modelo de movimiento que otorga el desplazamiento en tiempo y espacio de esa pareja.

alfombra	cuando	(pies)	entrar	espalda
corteza	y cuando	(cuerpo)	salir	alma
almohada	y sólo cuando	(cabeza)	separarse	soplo y hueso
	y desde ahí		caer	rodillas

He aquí la paradoja conceptual con elementos que plantean oposición, y sinécdoque o metonimia del contexto: estos vocablos no se resuelven del todo, pueden ser vocativos o referentes inconexos. Uno u otro no explica del todo las estrofas ni el poema. Son unidades relativamente inconexas con respecto a la estrofa pero interrelacionadas una a la otra por su posición y por las relaciones semánticas que atribuya el lector. El cuadro anterior podría extenderse en otros referentes con los que finalmente quedaría la pregunta sobre los límites de la interpretación y de la forma de relacionarlos:

- Alfombra-pies-caminata-descanso-suelo-casa...
- Corteza-cuerpo-vida-posición vertical-vegetal...
- Almohada-cabeza-sueño-descanso-cielo-alcoba...

Así, las unidades mínimas se relacionan con otras a su vez; entre ellas no existe una relación precisa, no hay nombre para ver cuándo una unidad estilística que contiene una figura retórica desemboca en otra que continúe a su vez en otra diversa,

lo que se crea entre ambas es un proceso estilístico complejo, una gradación de lo similar y lo diverso.

En el capítulo dos, se analizaron estos procesos de manera aislada en los diversos poemas, aquí, vistos como un todo adquieren nueva significación. De modo que es posible pensar en un esquema de análisis a partir de una armonía textual que refleja la linealidad composicional de procesos estilísticos. En este desarrollo hay dos mecanismos importantes: las secuencias y los encadenamientos. Ambos siguen la horizontalidad del contexto estilístico, y quedan incluidos en una proyección inmediata; sin embargo, en la secuencia el proceso estilístico produce un *continuum*; a diferencia de los segundos en los que la unidad mínima crea una elevación o una disminución de la intensidad poética. Por ejemplo, una reiteración gradual sumada al manejo de los personajes: el 'yo' y el 'tú', la amada.

A partir de ese encuentro y desencuentro y del puente que se establece en esas orillas, se crean líneas de tensiones y distensiones en el proceso de escritura. Tensiones creadas, por ejemplo, a partir de la repetición anafórica. Los versos quedan suspendidos temporal, verbal y visualmente por causa del blanco espacial.

como antaño,
 como antaño en la esquina de los novios
 ponientes de la tierra. (vv 20-22)

Algo semejante ocurre con las tensiones producidas por la repetición del referente temporal en inicio de estrofa, sin embargo, del mismo modo, crean una distensión por el descenso gradual que produce el nexo "y".

Así, el poema posee una estructura sonora y armónica, hay una armonía que conforma la estilística y la poética de la obra, la cual se confirma en el movimiento

circular, en los ciclos en que se produce la ruptura, el encuentro y reencuentro. A tal estructuración y trama de tiempos corresponde la noción de armonía.

Retomando lo anteriormente expuesto, el desarrollo lineal del texto puede llevar a cuatro mecanismos importantes: 1. secuencia, que en el poema se expresa en la serie de acciones -especie de instructivo- que se realizan; 2. encadenamiento, que corresponde a la construcción gradual del tiempo; 3. intervalo en la serie temática que encabeza la estrofa: "alfombra", "corteza", "almohada"; 4. ruptura, la última estrofa se aleja de las secuencias formando contrastes, estos tres culminan en fracturas; no se sigue la linealidad ni temática ni formal equivalente al cuerpo y sus referentes espaciales.

-Secuencia:

cuando
cuando
cuando

-Encadenamiento:

O
Y
Y sólo

-Intervalo:

Alfombra
Corteza
Almohada

-Ruptura:

Y desde allí.
Ø

La secuencia, el encadenamiento y el intervalo se entrelazan en la estructura del poema constituyendo un desarrollo cohesionado, pero por alguna razón puede concluir en una ruptura o, mejor dicho, en un reajuste en la articulación de sentido; tal

es el caso del cambio a una coordenada locativa -luego de la serie temporal- y de la ausencia del vocablo que encabeza la estrofa, el que conforma ese paradigma de sinédoques. Esta ruptura se convierte en una discontinuidad que lleva a contrastes significativos.

4. 3 La unidad del poema y la integración textual

La unidad del poema tiene una repercusión en la unidad del libro. Con esto quiero decir que el hecho de que el poema articule una serie de mecanismo retóricos que integran la totalidad poética y estilística, refiere también una estructura que incide en la lectura global de los LXXVII poemas. Ya en el capítulo tres, a partir de unidades mínimas del texto poético y de acuerdo con la idea del decoro, lo *aptum* o de la unidad textual, se pudo ver que uno de los ejes que le da cohesión al poemario es el contenido temático o topos. Si bien no es un solo tema el que se aborda en *Trilce*, sí es una serie relativamente cerrada de motivos, los que constituyen una constelación de contenido.

Como lo mencioné en un principio, los LXXVII poemas establecen una red de correspondencias que forjan la unidad intrínseca.

Trilce funciona como un todo orgánico, su coherencia y su conformación como texto poético integral son evidentes si se lee esta obra en el marco de otros dos libros de Vallejo, entre los cuales se sitúa como un periodo intermedio de su creación. Estas dos referencias son *Los Heraldos negros* (1918) y *España aparta de mí este cáliz* (circa 1939).

La composición integral de *Los Heraldos negros* deja ver una organización a modo de diáspora. Es un libro organizado o dividido por el autor en varias partes: "Plafones ágiles", "Buzos", "De la tierra", "Nostalgias imperiales", "Truenos", "Canciones de hogar", lo cual produce una cohesión interna que forzosamente se dirige a estos subíndices temáticos rompiendo con la posibilidad del libro unitario. No obstante y paradójicamente, el ámbito de la familia, el amoroso o las referencias regionales unifican temáticamente el libro; asimismo, *Los Heraldos negros* corresponde a un modelo de composición literaria que se apoya en un período anterior a *Trilce*. Las pautas estróficas y métricas son más regulares, hay menos innovaciones como neologismos; por su lado, el orden de los elementos no crea todavía una sintaxis tan sorpresiva. De tal manera que el libro opera en dos direcciones: una, el desmembramiento y reorganización a partir de subtítulos; y la otra, la cohesión interna, aunque menor, dada por la temática y una escritura común.

En contraste se halla *España aparta de mi este caliz*; los quince poemas que lo componen fueron reunidos expresamente por Vallejo y escritos con un objetivo común, aunque no hay un conocimiento preciso sobre la fecha en que fueron escritos. El libro funciona como una unidad mucho más integrada que *Trilce*; lo que le da cohesión es la temática central: el tema de la guerra y del humanismo. Los poemas son cantos elegiacos, cuyas líneas de sentido se apoyan fuertemente en la idea de identidad; en éstos se hallan referencias claras con nombres y sitios precisos, la geografía y sus ocupantes tienen identidad; el anonimato del combatiente es lo opuesto, es el conocido en la tierra y en el sitio concreto. Los hombres responden y su cuerpo es el que se hace poseedor de algo de la vida y de la muerte en el despojo de lo propio; los cadáveres poseen incluso lo que se les quita: la vida. Formalmente, el libro encarna

una gran homogeneidad, la que se observa en el desarrollo de su escritura a partir de la idea de síntesis; la forma como se articula el lenguaje es el de la reducción para ganar con esto la comprensión directa. Se dejan de lado la innovación léxica y la sintaxis atrevida para llegar al discurso cotidiano, de modo que su poética es, ante todo, la del contacto con el lector. Además, conforma una temática consciente y deliberada, junto con la intención de poesía participativa y militante.

La unidad y la diversidad se observan a lo largo de *Trilce*, su modo de operar es la continuidad y la discontinuidad, la lógica y la ruptura, los paralelos y las oposiciones; y éste es el principio estilístico que se manifiesta en el libro, como un macrotexto.

En este marco, es posible ver que los procesos retóricos constituyen la poética que opera en *Trilce*; la escritura se hace reflexión de sí misma y el libro posee una lógica discursiva que se incorpora a esos procesos. Hay argumentos, también silencios, relaciones que no están formuladas de acuerdo con en la lógica convencional, sino que funcionan a partir de la propia estructura textual, en la rebeldía ortográfica, en los blancos, en la organización de las palabras en el papel, en la sintaxis sorpresiva, en las referencias de sentido paradójicas, en las palabras que se vuelven espejo unas de otras.

André Coyne (*César Vallejo*, 1968) hace una lectura minuciosa de *Trilce* con una clasificación importante basada en las principales temáticas de que trata el libro. Observamos cómo se vinculan estos procesos con ejes temáticos: el hogar familiar y, por ejemplo, la habitación de los amantes, enlazan la idea básica de la espacialidad y de su movilidad: entrar salir, adentro, afuera. Las oposiciones, la sonoridad o la dualidad, son matrices de donde se desprenden ejes de sentido. En *Trilce* se observa el ir y venir del texto, la circularidad y el movimiento, el encuentro y reencuentro con las

variantes retóricas, poéticas y estilísticas, al mismo tiempo que el tema recurrente es la pérdida, la salida: el tiempo futuro como expulsor.

El libro une y separa, individualiza y atrae hacia lo que es cercano y familiar, las series sinonímicas son contradictorias, se va y se viene por la infancia, los tiempos se articulan en el libro a partir de opuestos; ejes imposibles que son el sentido del poeta, el de su infancia en la edad adulta; los cuerpos son las mujeres, los amigos, la naturaleza, pero también el mundo material y abstracto, que aquí se resuelve como personificaciones de la realidad circundante, con la misma voluntad y el mismo destino azaroso del hombre.

Las constantes temáticas como el espacio, la muerte, la vida, son parte de la escritura, formada por la oposición, por las paradojas reiteradas, por los paralelismos; así se va trenzando el contenido con la forma, de modo que las oposiciones en el contenido lo son también en su escritura; esto hace del libro un todo orgánico, un cuerpo que funciona por su cuenta.

Esta cualidad hace de *Trilce* contenido y continente de sí mismo, como toda obra debe ser un texto orgánico cuyos motivos y estructuras son vías por las que se transita. Si fuera un espacio, sería algo semejante a un laberinto, espejos o mamparas o mejor aun: un espacio construido con las mismas imágenes, y en la confusión que provoca, parecería que se estuvo siempre en el mismo lugar, pero no es así y es justamente eso lo que nos da la pertenencia a un sitio y lo que lo hace unitario.

Nunca más se vuelve a andar lo ya caminado, aunque se crea que es así; no se volverá a producir la misma oración no obstante que los modelos estructurales sean semejantes; siempre se va generando una forma poética nueva a pesar de que ya se haya creído explorada la primera manifestación.

Trilce es una realización poética compleja, un todo con un principio de cohesión desde el poema I hasta el LXXVII. En esta totalidad textual es posible identificar una armonía, una dinámica, un movimiento del entramado poético. Es decir, obras como *Trilce* se sustentan por una trama estilística fina y compleja. Esa es su dimensión en la poesía del siglo XX.

CONCLUSIONES

Las premisas contempladas en cada uno de los capítulos dejan ver las siguientes conclusiones:

El primer punto analítico de la investigación (capítulo 2) corresponde a la clasificación de los principales procesos retóricos en *Trilce*. Desde esta perspectiva fue posible ver que cualquier taxonomía de las figuras retóricas exige un serio replanteamiento, sobre todo, cuando se encara con el texto literario específico, que debe ser el patrón de todo modelo. De tal manera que el crear una clasificación que explique los procedimientos retóricos, deja ver la forma como se interrelacionan en el poema y multiplican sus posibilidades de sentido.

No obstante, hay que subrayar que no es el modelo retórico, sino el poema el que articula el proceso retórico y lo define. Sólo así se explica el hecho de que, por un lado, los procedimientos retóricos constituyan una serie encadenada de núcleos que funcionan a modo de vectores poéticos y, por el otro, que estos procesos encadenados constituyan, a su vez, una armonía textual compleja.

En este sentido, podemos plantear una retórica interna y externa: cada figura opera y se articula de acuerdo con un contexto mínimo; es decir que funciona dentro de una unidad textual menor, pero también de acuerdo con una línea de expansión externa, no solamente con su contexto inmediato, sino también en relación con el resto de los poemas. Lo anterior significa que la figura, en acto, va más allá de su entorno y su momento verbal instantáneo, para crear resonancias en todos los niveles de la lengua.

Por otra parte, debe notarse que una serie de mecanismos operantes quedan fuera de los procesos retóricos y, no obstante, son parte *Trilce*. Esto significa que la lectura del poema y su comprensión estilística estructural recobran el valor de la fuerza del lenguaje ordinario. Las palabras, como elementos discursivos, lo son también como hechos comunicativos, verdaderos actos que sustentan la realidad externa. Del mismo modo, en *Trilce* la palabra se vuelve acto verbal, diálogo al interior de sí mismo y puente conceptual que explica una lógica, en cierta forma, paradójica y antagónica.

En resumen, es importante subrayar que el poema constituye un fino entramado armónico e integral y que esto implica la reducción, no sólo de las figuras retóricas, sino de todo aquello aparentemente extra-retórico, es decir que, al mismo tiempo, se excluye de la idea común de desvío como único índice poético que constituye la totalidad poética. Por tanto, la importancia del libro radica en que se trata de una obra literaria que permite observar los mecanismos fundamentales de la poética y la estilística, lo cual verifica la importancia de *Trilce* en la literatura hispanoamericana. De todo esto tratan de dar cuenta los siguientes dos apartados analíticos: capítulos 3 y 4.

El capítulo 3 muestra cómo los LXXVII poemas que integran *Trilce* establecen un complejo entramado de sentido en el que es posible identificar una armonía textual que conforma un conjunto unitario. Entre los poemas se establecen redes que se fundamentan en las múltiples operaciones de la lengua y que juntas constituyen series, encadenamientos, rupturas, tensiones y distensiones. Esto sustenta la idea de poesía en movimiento, unidad viva y

territorio habitable, por el que se transcurre y en el que hay encuentros, desencuentros y reencuentros constantes.

Al mismo tiempo, cada poema en particular constituye una unidad textual que se articula también a través de diversos ámbitos temáticos y estilísticos. Como se expone en el capítulo 4, el poema responde a una coherencia y una cohesión internas que se sustentan en la composición retórica, la cual otorga sentido unificador al contenido textual; en este sentido, son las figuras retóricas las que evidencian una lógica interna, funcionando como lenguaje propio que explica la composición poética de *Trilce*; en este conjunto textual se verifica una estilística donde el diálogo y la dualidad determinan la complejidad y motivan la retórica particular del texto en cuestión.

Así, *Trilce* funciona como un todo poético, conjunto unitario desde dos perspectivas, tanto en lo que toca al poema como unidad individual, como a la totalidad de los LXXVII poemas. De modo estos procedimientos toman forma y construyen una mecánica a partir de las unidades mínimas que operan en el poema en particular y se extienden a partir de puntos de contacto, que establecen diversas líneas de sentido a lo largo del libro.

En este desarrollo verbal, la idea de alteridad es llevada más allá del individuo, se promueve a partir de la escritura misma y del diálogo verbal constante, donde la palabra es emisor y receptor de sí misma, elemento de reflexión, continente y contenido del discurso dual. Es decir que el poema motiva un constante desdoblamiento, que va del escritor a su lector-receptor pero, al mismo tiempo conforma una actividad verbal dialógica no sólo en el plano exterior, sino también

dentro de sí misma. De manera que la poesía explica la poesía desde dentro y con sus propios recursos verbales.

Por otra parte, si dentro de la conceptualización aristotélica y la retórica clásica se reconoce la importancia de la escritura y la gramática para la creación de un discurso lógico y coherente, aquí la lógica no deja de ser tal, pero sí permite ver con claridad que el discurso, más allá de formas canónicas tradicionales, también explicará una lógica del mundo con mecanismos poéticos muy diversos.

De esta manera, se conforman oposiciones que establecen una contrariedad constante que es, finalmente, una forma de entender el mundo; esto significa que se recompone una lógica, o que *Trilce* expresa con una lógica peculiar e irrepetible, los acontecimientos del mundo.

Asimismo, la escritura es el contacto, la empatía, el reconocimiento de una lengua tomada y transformada a partir de procesos poéticos y es también, en otro sentido, lo que el lector ha de comprender, reduciéndose la pertinencia de la referencialidad directa. En resumen, de un lado está lo que la lengua de suyo le otorga al poema; por otra parte, lo que el poeta transforma con la lengua, con los recursos verbales de que dispone; y del otro, el lector en un desdoblamiento constante. El contacto entre el lector y el texto es el vínculo que se da en la historia narrada, es el que inicia la exploración a partir de la escritura; de modo que actúa ya no la referencialidad exterior, sino el hilvanar una y otra vez los procesos retóricos.

De este modo los rasgos poéticos se constituyen en la base de la serie retórica; ahora bien, el hecho de que el libro proyecte una serie de líneas que identifican una dinámica interior sostiene el hecho estilístico global. *Trilce* posee de suyo una poética, una forma con la que se construye el poema, y el intento aquí ha

sido identificar esta poética a partir del estudio de los procesos retóricos. La pregunta que surge es si esto activa una retórica más, es decir que si a partir de la construcción del libro se están dando los modelos para la construcción poética en general. La respuesta es que toda obra literaria funciona así, que contiene en su seno una propuesta de creación.

Trilce corresponde a un tipo de discurso poético en alto grado desarticulado, pero es importante enfatizar que, como toda obra literaria válida, posee una serie de particularidades que la hacen singular, por lo que permite un número importante de aproximaciones para su estudio. El estudioso debe asumir una relación de univocidad entre los elementos analíticos y el texto literario. Si no reconoce esto, corre el riesgo de proponer lecturas reductivas basadas en "claves" reguladas y ordenadoras más o menos monocordes.

Dadas estas características, este estudio se ha guiado por uno de los muchos enfoques desde los cuales se puede leer *Trilce*: "Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!" (LXXVII), la palabra poética perdurará incluso ante el vacío o el silencio o ante un "no ser todavía"; éste es un libro que sigue abierto para futuros estudios.

Trilce funciona como un complejo entramado poético y estilístico. En este estudio se corrobora que *Trilce* es un todo orgánico no sólo por la temática recurrente que opera en el libro, sino sobre todo por la serie de mecanismos poéticos que forman la estilística de los LXXVII poemas constitutivos.

Así, me resulta evidente que *Trilce* es una obra fundamental en la poesía del siglo XX y constituye la formulación de un lenguaje literario propio e inusitado.

BIBLIOGRAFÍA

Estudios sobre *Trilce* y la obra de Vallejo en general

- , Encuentro con Vallejo. Coloquio internacional de César Vallejo. 1892-1992. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1988.
- ABRIL, Xavier, *Dos estudios. I. Vallejo y Mallarmé (La estética de Trilce y una jugada de dados jamás abolirá el azar). II. Vigencia de Vallejo*. Bahía Blanca, Argentina, 1960.
- ABRIL, Xavier, *Vallejo: Ensayo de aproximación crítica*. Buenos Aires, Front, 1958.
- ABRIL, Xavier, *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid, Taurus, 1962.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, F. J. BLASCO y R. de la FUENTE
Las vanguardias: renovación de los lenguajes poéticos. Madrid, Júcar, 1992.
- ALFONZO PERDOMO, Iliis, *El sentido de la muerte en la poesía de César Vallejo*. Caracas, Contexto, 1995.
- ANDERSON IMBERT, E., *Historia de la literatura hispanoamericana*. 7a ed. México, FCE, 1985.
- ÁNGELES CABALLERO, César Augusto, *El paisaje en Mariátegui, Vallejo y Cieza de León*. Perú, Universidad Nacional San Luis Gonzaga de ICA, 1962.
- AQUINO, Emigdio, *José Carlos Mariátegui y el problema nacional*. México, Unión de Universidades de América Latina. 1997. "Marco histórico del Perú. La evolución económica peruana, Evolución política del Perú (1883-193), El movimiento popular", pp 21-65.
- ARANGO L. Manuel, *Tres figuras representativas de Hispanoamérica en la generación de vanguardia o literatura de posguerra*. Bogotá, Prácer, 1967.
- ARÉVALO, Guillermo Alberto, *César Vallejo: Poesía en la historia*. Bogotá, Carlos Valencia, 1977.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique, *La poética de César Vallejo (Una caso especial de escritura)*. Puebla, UAP, 1986.
- , *Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo*.

- México, UNAM, 1985.
- BUXÓ, José Pascual, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*. México, UNAM, 1992.
- CASTAÑÓN, José Manuel, *César Vallejo a Pablo Abril, en el drama de un epistolario*. Caracas, Universidad de Carabobo, 1960.
- CHIRINOS SOTO, Enrique, *César Vallejo, Poeta cristiano y metafísico*. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1969.
- Coloquio en homenaje a César Vallejo, *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- Coloquio internacional de César Vallejo, *Encuentro con Vallejo. 1892-1992*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1988.
- CÓRDOBA VARGAS, Juan Domingo, *César Vallejo: del Perú profundo y sacrificado*. Lima, J. Campodónico, 1995.
- COYNÉ, André, *César Vallejo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.
- CRAMER, Mark Jonathan, *Neruda and Vallejo in Contemporary United States Poetry*. Urbana Ill University of Illinois, 1976.
- CÚNEO, Dardo, *Las propias vanguardias*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1973.
- DE TORRE, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1971. 3 t.
- DELGADO COLOMÁ, Luis Humberto, *César Vallejo y Javier Heraud*. Lima, latino-América, 1969.
- EIELSON, Jorge Eduardo, *La poesía contemporánea del Perú*. Lima, Cultura Antártica, S.A., 1946. 2 vol.
- ESCOBAR, Alberto, *Cómo leer a Vallejo*. Lima. P. L. Villanueva Editor, 1973.
- ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan, *César vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*. Lima, Seglusa, editores, 1989.
- ESTUARDO CORNEJO, Raúl, (edit). *Vallejo. Varios estudios*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 1994.
- FERRARI, Américo, *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Ávila Editores. 1972.

- FLORES, Angel, *Aproximaciones a César Vallejo*. (Simposio dirigido por Angel Flores). NY, las Americas Publishing, 1971. 2 t.
- FLORES, Angel, *Cesar Vallejo. Síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas*. México, Premiá editores, 1982.
- FORGUES, Roland, *César Vallejo, vida y obra*. Lima, Amaru, 1994.
- GOIC, Cedomil, "1. Temas y problemas de la literatura contemporánea"; "2. Vicente Huidobro, César Vallejo y la poesía contemporánea" en *Historia y crítica de la literatura Iberoamericana. Época contemporánea*. Barcelona, Crítica, 1988. pp. 23-124.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*. Madrid, Guadarrama, 1975.
- GONZALEZ VIGIL, Ricardo, *César Vallejo*. Lima, Brasa, 1995.
- HIGGINS, James, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México, S. XXI editores, 1970.
- KAPSOLI, Wilfredo (comp.), *César Vallejo en la crítica internacional*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2001.
- LARREA, Juan, *César Vallejo y el surrealismo*. Madrid, Visor, 1976.
- , *El amor de Vallejo*. Valencia, Pre-Textos, 1980.
- LOPEZ ALFONSO, Francisco José, *César Vallejo. Las trazas del narrador*. Valencia, Universitat de Valencia, 1995. (Anejo no. 1 XI de la Revista Cuadernos de Filología).
- LORA RISCO, Alejandro, *Hacia la voz del hombre: ensayos sobre César Vallejo*. Santiago de Chile, Andrés Bello,
- MADRID, Lelia M., *El estilo del deseo. La poética de Darío, Vallejo, Borges y Paz*. Madrid, Pliegos, 1988.
- MARIATEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Biblioteca Amauta, 1957.
- MARTINEZ GARCIA, Francisco, *César vallejo: acercamiento al hombre y al poeta*. León, Unidad de Investigación Colegio Universitario de León, 1976.
- MARTOS, Marcos y Elsa VILLANUEVA, *Las palabras de Trilce*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.

- MENDONÇA TELES, Gilberto y Klaus MÜLLER-BERGH. *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. Madrid, Iberoamericana, 2000. (T. 1)
- MEO ZILIO, Giovanni, *Estilo y poesía en César Vallejo*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2002.
- MIRANDA, Luis. *Gramática y léxico en Trilce de César Vallejo*. Lima, Universidad Nacional Mayor San Marcos, 1992.
- MONGUIO, Luis, *César vallejo, vida y obra*. Lima, Perú Nuevo, 1960.
- , *La poesía post-modernista peruana*. México, FCE, 1954.
- ORTEGA, Julio, *César Vallejo*. Madrid, Taurus, 1975.
- OSORIO, T. Nelson (edic., selecc. pról., bibliografía y notas), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- PÉREZ, Alberto Julián, *Modernismo, vanguardias, posmodernidad: ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- RODRÍGUEZ CHÁVEZ, Iván, *La ortografía poética de César Vallejo*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1973.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Simposio Internacional sobre Walter Benjamin: *Vanguardias, historia, estética y literatura; una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza, 1993.
- SOBREVILLA ALCÁZAR, David, *César Vallejo: poeta nacional y universal y otros trabajos vallejanos*. Lima, Amaru, 1994.
- SOSNOWSKI, Saúl (selec. pról. y notas), *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Caracas, Ayacucho, 1997.
- SUCRE, Guillermo, "Vallejo: inocencia y utopía" en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Venezuela, Monte Avila Editores. pp.129-160.
- TARRES PICAS, Monserrat, *Las vanguardias literarias y el "Grupo del 27"*. Madrid, Akal, 1990.
- VALLEJO, César, *Escritos sobre arte*. Buenos Aires, López Crespo Editor. 1977.

- , *Epistolario general*. Valencia, Pre-Textos, 1982.
- VÉLEZ, Julio y Antonio MERINO, *España en César Vallejo*. Madrid, Fundamentos. 1984. 2 vol.
- VERANI, J. Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. 3a ed. México, F.C.E., 1995.
- , *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, UNAM, 1996.
- YURKIEVICH, Saúl, "Vanguardia" en *Suma Crítica*. México, FCE, 1997. 123-287 pp.
- , *Valoraciones de Vallejo*. Buenos Aires Universidad Nacional del Nordeste, 1958.

Bibliografía teórica y de apoyo

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, *Retórica*. Madrid. Síntesis, S.A. 1989.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. (Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. 5a ed. Madrid, Gredos, 1971. (Estudios y ensayos 1).
- ARISTÓTELES, *Poética*. México, UNAM, 2000. CXXVII, 47, xxxvii pp. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- , *Retórica*. Introd. Quintín RACIONERO. Madrid, Gredos, 1994.
- AUSTIN, John, L, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Trad. Genaro R. CARRIÓ y Eduardo A. RABOSSI. Barcelona, Paidós, 1998.
- AYUSO DE VICENTE, María, Consuelo GARCIA G. y Sagrario SOLANO S. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Akal, 1990. (c.v.)
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*. México, FCE, 1965.
- BACRY, Patrick, *Les figures de Style et autres procédés stylistiques*. Paris, Belin, 1992. (c.v.)
- BAKHTIN, Mikhail, "La novela polifónica" en *Problemas de la poética de*

- Dostoyevski*. Trad. Tatiana BUBNOVA. México, FCE, 1986.
- BALLESTERO, Manuel, *Sondas de hermenéutica y de poética*. Madrid, Hiperión, 1981.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura. (Seguido de nuevos ensayos críticos)*. Trad. Nicolás ROSA. 6a ed. México-España-Argentina-Colombia, S. XXI, 1983.
- , *S/Z*. Trad. nicolás ROSA. 4a ed. México, S. XXI, S.A., 1987.
- BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general I y II*. Trad. Juan ALMELA. 20a ed. México, S. XXI, S.A., 1999. 2 vol.
- BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid, Gredos, 1981.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, S.A., 1985. (c.v.).
- COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1974.
- , *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid, Gredos, 1982.
- , *et al. Investigaciones retóricas II*. B. A., Tiempo Contemporáneo, 1970.
- COROMINAS, Joan y José A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980. 5 vol. (Diccionarios 7)
- DELAS, Daniel y Jacques FILLIOLET. *Lingüística y poética*. Buenos Aires, Hachette, 1981.
- DIJK, Teun A van, *Estructuras y funciones del discurso*. Trad. Myra GANN. 2a ed. México, S. XXI, S.A., 1983.
- , *Texto y contexto*. Madrid, Cátedra. 1983
- , *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983.
- DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho*. Trad. Sara VASALLO. B.A., Hachette, 1984.
- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*. México, Lumen, 1992.
- , *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Trad. Antonio VILANOVA. México, Lumen, 1990.

- ESCANDEL VIDAL, Ma. Victoria, *Introducción a la pragmática*.
Barcelona, Antrhpos, 1993.
- FERNÁNDEZ PEDEMONTE, Damián, *La producción del sentido en el discurso poético; análisis de Altazor de Vicente Huidobro*. Buenos Aires, Edicial, 1996.
- FERNANDEZ M. César, *Introducción a la poesía*. México, FCE. 1962.
- , (Coord.) *América latina en su literatura*. México, S. XXI, 1979.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. Juan PETIT. Barcelona, Seix-Barral, 1959. (Biblioteca breve)
- FRIEDRICH, Paul, *The Language Parallax: Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy*. Austin Texas, 1986.
- , *Language, Context, and the Imagination*. Stanford, California University, 1979.
- GARCIA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*. Madrid, UPSA, 1977.
- , *La poética. Tradición y modernidad*. Madrid, Síntesis, 1987.
- , *Fundamentos de teoría lingüística*. Madrid, A. Corazón, 1977.
- , *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Murcia, Univ. De Murcia, 1980.
- GENETTE, Gérard, *Figuras: retórica y estructuralismo*. Córdoba Argentina, Nagelkop, 1970.
- , "La retórica restringida" en *Investigaciones retóricas* II. B. A., Tiempo Contemporáneo, 1970.
- GOMEZ DE SILVA, Guido, *Diccionario internacional de literatura y gramática*. México, FCE, 1999.
- GREIMAS, A.J, *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Trad. Alfredo de la FUENTE. Madrid, Gredos, 1971.
- GRUPO μ , *Retórica general*. Trad. Juan VICTORIO. Barcelona, Paidós, 1987.

- HAMBURGER, Michael, *La verdad de la poesía*. México, FCE, 1991.
- HERNANDEZ José Antonio y Ma. Del Carmen GUERRA, *Historia breve de la retórica*. Madrid, Gredos, 1994.
- HORACIO F. Q., *Arte poética*. Introd. versión rítmica y notas Tarsicio HERRERA S. México, UNAM, 1970.
- IBAÑEZ LANGLOIS, J. Miguel, *La creación poética*. Santiago de Chile Universitaria, 1969.
- ILLERA, Alicia, *Estilística, poética y semiótica literaria*. 2a ed. Madrid. Alianza Edit. 1979.
- JAKOBSON, Roman, *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México, FCE, 1992.
- , *Ensayos de poética*. México, FCE, 1977.
- , *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. PUJOL y Jam LABANES. 2a ed. Barcelona, Seix-Barral, 1981.
- KANT, Cleres, *Filosofía, retórica y metáfora*. Rosario Argentina, Cuadernos de Investigación y Ensayo, 1980.
- LAKOFF, George y Mark TURNER, *More than a Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago. University of Chicago, 1989.
- LAUSSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*. Trad. Mariano MARIN. Madrid, Gredos. 1975. (BRH 36)
- LAZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*. 3ª ed. Madrid, Gredos, 1990 (c.v.)
- LEVIN, Samuel, *Estructura lingüística en la poesía*. Madrid Cátedra, 1974. 106 pp.
- LEVINSON, Stephen C., *Pragmática*. Trad. Africa RUBIES. Barcelona, Teide, 1989.
- LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*. 5a ed. Trad. Augusto de GALVEZ-CAÑERO. Madrid, Cátedra, 1973.
- LOPEZ EIRE, Antonio, *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid, Arco/libros, 1997.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel, "Retórica y lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional" en *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid, Taurus, 1985. 601-654 pp.

- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 3a ed. Barcelona, Ariel, 1991. (c.v.)
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*. Madrid, Síntesis, 1994.
- MIGNOLO, Walter D., *Textos, modelos y metáforas*. Universidad Veracruzana, 1984.
- MOISES, Massaud, *Dicionário de termos literários*. 2ª. ed. São Paulo, Cultrix, 1978. (c.v.)
- MURPHY JAMES, J. (ed.), *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Trad. A. BOCANEGRA. Madrid, Gredos, 1988.
- ORIOL DAUDIER, Joan A. y Joan ORIOL I Giralt, *Diccionari de figures retòriques. I altres recursos expressius*. Barcelona, Llibres de L'index. (c.v.)
- PERELMAN, Chaim y L. OLBRECHT-TYTECA, *La nueva retórica: tratado de la argumentación*. México, UNAM, 1987.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira y Los hijos del limo*, en *La casa de la presencia. poesía e historia*. México, FCE-Círculo de lectores, 1993. (Obras completas) T. 1.
- PETŐFI Janos y A. GARCÍA B, *Lingüística del texto y crítica literaria*. Madrid, A. Corazón, 1979.
- POZUELO YVANCOS, José María, *La teoría del lenguaje literario*. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1989.
- , *Del formalismo a la neoretórica*. Madrid, Taurus, 1988.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institución oratoria*. Trad. Ignacio RAMIREZ y Pedro SANDIER. Pról. Roberto HEREDIA C. México, CONACULTA, 1999. (Col. Cien del mundo.).
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Trad. Agustín NEIRA. Madrid, Europa, 1990.
- RIFFATERRE, Michael, *Ensayos de estilística estructural*. Trad. Pere GIMFERRER. Barcelona, Seix-Barral, S.A., 1976.
- SAPNG, Kurt, *Fundamentos de retórica*. Pamplona, Eunsa, 1979.
- SEARLE, John, *Actos de habla*. Trad. Luis N. Valdés. Madrid, Cátedra, 1980.
- SPILLNER, Bernd, *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica,*

- lingüística del texto*. Trad. Elena Bombin. Madrid, Gredos, 1979.
- TODOROV, Tzvetan, *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta, 1971.
- , *Poética*. Buenos Aires, Losada, 1975.
- UITTI, D. Karl, *Teoría literaria y lingüística*. Trad. Ramón Sarmiento González. Madrid, Cátedra, S.A., 1996.
- VALLEJO, Fernando, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México, FCE, 1997.
- VARGAS, Vilma. *Una semiología del texto poético*. Universidad Central de Venezuela, 1989.
- VALERY, Paul, "Teoría poética y estética" Presentación y selec. Salvador ELIZONDO en *Obras escogidas*. México, SEP/Setentas, 1982.
- VEGAS, GUERRA, Irene, *Trilce. Estructura de un nuevo lenguaje*. Perú, Universidad Católica, 1982.
- YLLERA, Alicia, *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid, Alianza, 1974.
- ZAID, Gabriel, *Leer poesía*. México, Joaquín Mortiz, 1972.

Principales ediciones de *Trilce*

- VALLEJO, César, *Trilce*. Palabras prologales de Antenor ORREGO. Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922. xvi y 121 pp.
- VALLEJO, César, *Trilce*. Pról. José BERGAMIN y Salutación de Gerardo DIEGO. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930. 206 pp.
- VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Pról. Américo FERRARI. Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968. 510 pp. Edic. dirigida por Georgette Vallejo y cuidada por Abelardo Oquendo. Reproducida por Casa de las Américas (prol. Roberto Fernández Retamar, La Habana, 1970. y por Mosca Azul Editores (Lima, 1974, con "apuntes biográficos de César Vallejo" por Georgette Vallejo.
- VALLEJO, César. *Poesía completa*. Edic. crítica y exegética al cuidado de Juan Larrea. Barcelona, Barral editores, 1978.

VALLEJO, César, *Obra poética completa*. Edic. pról y cronología de Enrique Ballón. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

VALLEJO, César, *Antología didáctica*. Comp. Ricardo González Vigil. Lima, Banco Central de Reserva de Perú, 1986.

VALLEJO, César, *Obra poética*. Edición crítica, coordinada por Américo Ferrari. México, CNCA, 1989. (Colección Archivos 4).

VALLEJO, César, *Trilce*. Edic. crítica de Julio ORTEGA. 2a ed. Madrid, Cátedra, 1993.

Tesis sobre Trilce

Tesis de licenciatura

ESQUIVEL BUSTAMANTE, Miguel Ángel, *La imagen del tiempo en la poesía de César Vallejo*. Tesis (Licenciatura) México, UNAM; 1993.

GOMEZ MORA, Olivia, *Análisis estructural del poema I de Trilce*. Tesis (licenciatura). México, UNAM, 1986.

GONZÁLEZ LOPEZ, Yolanda, *El problema de la lengua poética en Trilce de César Vallejo*. Tesis (licenciatura) México, UNAM, 1989.

GOMEZ RODRIGUEZ, Julián Guillermo, *Tres maneras de la poesía política: César Vallejo, Pablo Neruda y Miguel Hernández*. Tesis (Licenciatura). México, UNAM, 1985.

GUZMAN MONCADA, Carlos A., *Poesía y compromiso político en España, aparte de mí este cáliz, de César Vallejo*. Tesis (licenciatura). México, UNAM, 1994.

Tesis de maestría

ESQUIVEL BUSTAMANTE, Miguel Ángel, *La ESTÉTICA DE César Vallejo*. Tesis (Maestría) México, UNAM. 2001

GUIJARRO-CROUCH, Mercedes. *Trilce y el fingimiento de la presencia*. (Master of Arts) University of Houston, Tex., 1988.

LEE KANG, Jong Deuk, *Poeta de lluvia, nadie llorará por ti. La condición humana en la obra poética de César Vallejo*. Tesis (Maestría) México, UNAM, 1995.

Tesis doctorales

BARY, Leslie, *César Vallejo: Architecture of Self*. Tesis (Ph. D. in comparative literature). University of California Berkeley, 1987.

BAUCKNECHT, James R., *The Recuperation of Christianity in the Poetry of César Vallejo and T. S. Eliot*. Tesis (Ph. D. in comparative literature). University of Wisconsin-Madison, 1984.

BRAVO Federico, *Le discours poétique de César Vallejo dans Trilce*. Université de Bordeaux, France, 1990. (Doctorat en Etudes Ibériques et Iberoamericaines).

BENAVIDES, Alonso, *César A. Vallejo: del modernismo a la modernidad*. (Doctor of Philosophy) University of Wisconsin, 1974.

CERNA-BAZAN, José Antonio, *Tránsito y representación del sujeto en César Vallejo: el ciclo 1914-1923*. Tesis (Ph. D) University of Minnesota, 1991.

FEBRES, York Sergio, *Peruanismos y otros orígenes del vocabulario poético de César Vallejo*. Tesis (Doctor of Philosophy) University of Minnesota, 1975.

FERBER de AGUILAR, Helene J., *César Vallejo: Experience and Poetic Mind*. Tesis (Doctor of Philosophy). Columbia University, 1975.

GIL, Fulvio, *Trilcedumbre: the influence of Baudelaire on the Poetry of César Vallejo*. Tesis (Ph. D.) Northwestern University Evanston, 1985.

GONZALEZ GARFINKEL, Lila, *La imagen de la madre ausente en la poesía de César Vallejo*. Tesis (Doctor of Philosophy) Santanford University, 1972.

HEDRICK TACE, Megan Sutter, *The Art of Having. Hunger and Appropriation in the Works of Marylinne Robinson, César Vallejo, and Clarince Lispector*. Tesis (Ph. D. in Comparative Literature) University of Iowa, 1992.

KEATING, Timothy James, *The Poetics of Nostalgia: Rafael Alberti and César Vallejo*. Tesis (Ph. D.) State University of New York at Albany, 1981.