

TRILCE a la luz de la hermenéutica simbólica

Propuesta metodológica para el estudio poético

Araceli Soní Soto

Colección Teoría y Análisis



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades



CLACSO



TRILCE, A LA LUZ DE LA HERMENÉUTICA SIMBÓLICA
PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO POÉTICO

Esta publicación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, fue dictaminada por pares académicos externos especialistas en el tema.

Primera edición: 16 de diciembre de 2011

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

UAM-Xochimilco

Calzada del Hueso 1100

Col. Villa Quietud, Coyoacán

C.P. 04960 México, DF.

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Estados Unidos 1168 | C1101 AAX | Ciudad de Buenos Aires | Argentina | Tél (54 11) 4304 4302 |

[clacso@clacso.edu.ar] [www.clacso.org].

ISBN: 978-607-477-619-5

ISBN de la colección Teoría y análisis: 978-970-31-0929-6

Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico

Trilce, a la luz de la hermenéutica simbólica
Propuesta metodológica para el estudio poético

Araceli Soní Soto



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades



CLACSO



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, Enrique Fernández Fassnacht

Secretaria general, Iris Santacruz Fabila

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rector, Salvador Vega y León

Secretaria, Beatriz Araceli García Fernández

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Director, Jorge Alsina Valdés y Capote

Secretario académico, Carlos Alfonso Hernández Gómez

Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

José Luis Cepeda Dovala (presidente) / Ramón Alvarado Jiménez

Roberto Constantino Toto / Sofía de la Mora Campos

Arturo Gálvez Medrano / Fernando Sancén Contreras

COMITÉ EDITORIAL

Graciela Lechuga Solís (presidenta)

Francisco Luciano Concheiro Bórquez / Anna María Fernández Poncela

Felipe Gálvez Cancino / Diego Lizarazo Arias

Yolanda Massieu Trigo / Jaime Sebastián Osorio Urbina

Alberto Isaac Pierdant Rodríguez / José Alberto Sánchez Martínez

Verónica Alvarado Tejeda

Diseño de portada: Irais Hernández Guereca

Asistencia editorial: Varinia Cortés Rodríguez



CONSEJO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS SOCIALES

Editor responsable: Emir Sader, secretario ejecutivo de Clacso

Coordinador académico: Pablo Gentili, secretario ejecutivo adjunto de Clacso

ÁREA DE PRODUCCIÓN EDITORIAL Y CONTENIDOS WEB

Responsable editorial: Lucas Sablich

Director de arte: Marcelo Giardino

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Estados Unidos 1168 | C1101 AAX | Ciudad de Buenos Aires | Argentina | Tèl (54 11) 4304 4302 |

[clacso@clacso.edu.ar] [www.clacso.org].

Clacso cuenta con el apoyo de la Agencia Sueca de Desarrollo Internacional  Asdi

Índice

Prefacio	11
Introducción	17

CAPÍTULO I

El estudio poético desde la perspectiva hermenéutica

La hermenéutica simbólica como método	25
El lenguaje como símbolo	27
La tradición hermenéutica y la hermenéutica moderna	32
La hermenéutica simbólica en Eranos	38
La imaginación simbólica	43
Símbolo	47
Clasificación y origen del símbolo	51
Esquema y estructura	58
Signo	62
Metáfora	69
Imagen poética	74

CAPÍTULO II

La poesía como forma simbólica

La obra artística	79
El símbolo poético	85
La poesía del poema	93
El estilo del símbolo poético	98
a) La métrica en la poesía castellana	100
b) El verso libre y los poemas en prosa	103
c) La sonoridad secundaria	106

CAPÍTULO III
Metodología interpretativa de los símbolos

Lineamientos	111
Oposiciones del <i>corpus</i> analítico	115
Esquema analítico	117
a) Análisis sociohistórico	118
b) Análisis formal	120
c) Interpretación	125

CAPÍTULO IV
Trilce y la vanguardia literaria

El movimiento vanguardista	127
Contexto cultural en Perú durante la vanguardia	137
La vanguardia literaria y César Vallejo	141
<i>Trilce</i> , vanguardista	146

CAPÍTULO V
Muerte/vida en *Trilce*

La muerte en César Vallejo	153
Arquetipos de la muerte	156
“Los heraldos negros” como punto de partida	157
El vacío existencial en <i>Trilce</i>	159
La orfandad como vivencia de muerte	176
Muerte-sexo	187
El retorno al mito original	203
La muerte y la vida como fuente de inspiración poética	210

CAPÍTULO VI
Mujer madre/amante

La presencia de la madre en Vallejo	219
El arquetipo de la madre	221
El símbolo de la gran madre	228
La madre/amante libertadora	243
La madre como metáfora de creación poética	257

CAPÍTULO VII
Razón/sentimiento

La dualidad razón/sentimiento en Vallejo	275
Arquetipos	277
El azar y el absurdo como contrapeso de la razón	280
La articulación del sentimiento y la razón en el “yo” poético	294
El triunfo de la conciencia sobre la sensibilidad	312
Conclusiones generales	329
Bibliografía	339

A la memoria de mi madre,
Angelina Soto Pérez,
quien siguió paso a paso cada una de las
etapas del contenido de este libro, vivió,
al mismo tiempo que yo, cada dificultad
por vencer y participó de mi alegría
por cada párrafo, página, capítulo logrados.

Prefacio

¿Cuál es el camino para acceder a la poesía? Borges decía que la literatura no se escribe para los filólogos sino para los lectores. La poesía es en primer lugar la propuesta de un lector para otros lectores. Pero los lectores, a veces, buscamos una penetración más profunda, un camino de dilucidación que nos permita llevar hasta el fondo la experiencia de lenguaje, la experiencia de sentido que esa palabra avizora. Algo en el poema nos llama, convoca nuestra naturaleza estética, nuestra sensibilidad humana, nuestra interrogación de existencia; el placer del poema deviene pregunta, cuestionamiento por el horizonte del mundo que gestó esa mirada, por el sentido que contienen esos símbolos, por la verdad de historia que ahí se nos muestra, crepuscular, tintineante, pero resplandeciente. Por eso interpretamos el poema. La interpretación de la palabra poética es, simultáneamente, un vínculo de experiencia sensible (un placer de la palabra, un erotismo del lenguaje) y una convocatoria de conversación del sentido, del decir de esa palabra. Por eso Schleiermacher, el hermeneuta romántico (1768-1834), decía que la interpretación es, hipotética y adivinatoria. *Adivinatoria* porque nuestro vínculo con el texto es siempre vivencial e intuitivo; *hipotética* porque reclama una indagación sistemática por el lenguaje que lo constituye y por el mundo histórico que lo ha producido. La interpretación es una experiencia existencial y una indagación metódica, dilucidadora, que desea comprender. Buscamos entender lo que produce esa sensibilidad poética, y desde esa comprensión intensificamos y ampliamos la experiencia. Schleiermacher dilucida que la comprensión de la obra es un proyecto que inicia con una sintonización previa a cualquier proyecto epistemológico: algo en el poema, en la pintura o en la obra habla a mi memoria,

a mis temores, deseos y tentativas de comprender. En la medida que me atañe ingresa en el horizonte de sentido que hace posible una exploración más metódica, un proyecto de conocimiento que fructificará como una experiencia estética más intensa. Schleiermacher anticipa la clarificación gadameriana de la interpretación como diálogo: el poema no es un texto inerte, ni una costura de significantes desiertos. Es una conciencia, una palabra-sangre-recuerdo que me interpela, una voz del tiempo con la que dialogo en un esfuerzo por entender su evidencia, su rostro, su *otredad*. Ese diálogo no sólo compromete mi deseo de conocer, convoca igualmente mi compromiso con ese otro que me habla y que emerge, poco a poco del lenguaje. Por eso la comprensión es, simultáneamente, cuestión epistemológica y ética; cuestión cognoscitiva y afectiva.

Este libro encara una doble necesidad: la de vivificar la palabra poética de Vallejo, y la de comprender el sentido de esa experiencia. Por eso Araceli Soní no se ha planteado un estudio semiótico o retórico que probablemente se agotaría en la explicación de los mecanismos de la obra, en sus dispositivos de lenguaje, como si dicho lenguaje fuese una máquina. El análisis nos ofrecería así un plano de la máquina: una descripción detallada de los engranajes y las conexiones de los dispositivos. Pero otro es el esfuerzo que aquí se proyecta: no basta con dar cuenta de dichas estructuras, porque incluso es posible que al dar cuenta de la máquina se nos escape el sentido; por ello lo que aquí se procura es una ruta de interrogación de los símbolos que procura no su reducción a mecanismos semióticos, sino su apertura a la espiral del sentido existencial, ético, estético, universal que parecen movilizar. Una indagación ascendente, frente al cifrado descendente del análisis estructural. El trabajo se compone así de tres rutas:

- a) Una clarificación de la mirada de la *hermenéutica simbólica* ante la poesía que tiene un referente particular en el grupo de filólogos, mitólogos y hermenutas que constituyen el Círculo de Eranos. Ahí se plantea una concepción del lenguaje simbólico a partir de establecer su diferencia con las nociones de signo de corte saussuriano o peirceano, fundamentalmente en términos de cuestionar su reducción a pura instancia arbitraria, estructurada en una convención. Ahí se moviliza una constelación que vincula las nociones de símbolo con las de metáfora e imagen poética. El campo de lo simbólico parece abarcar un subsuelo más primario de la experiencia del sentido y convocar una conexión intrínseca entre el sentido y su simbolizante. Consecuentemente la poesía se visibilizará

como una “forma simbólica” en la que Soní busca la vía para clarificar aquello que algunas veces la habita y la constituye genuinamente en poesía: tal como indicará Octavio Paz “Hay máquinas de rimar pero no de poetizar”: la poesía es una cualidad espiritual que puede atravesar el poema pero que también puede escapar a él, aunque su métrica, su estrofa o su rima sean perfectas. Por eso podemos hallar poemas sin poesía o poesía fuera del poema. Quizás refiere eso que Kant llamaba el “alma” estética, como bien recuerda Soní en el libro. ¿Qué parece perseguir esta hermenéutica simbólica del poema?... no ciertamente la máquina del poema, sino el sentido, la existencia-alma que en él puede atravesarlo.

- b) El libro de Araceli Soní asume la tarea empeñosa de construir una metodología interpretativa de los símbolos en la poesía. Esta tarea es, simultáneamente, el esfuerzo más comprometido del libro y también el que resultará más polémico. En particular por la reticencia que la hermenéutica ha mantenido respecto al método. Esa reticencia tiene su origen en una doble cuestión: el señalamiento heideggeriano y gadameriano de que la “comprensión” no remite a un asunto de orden “epistemológico” propio de una u otra disciplina especializada en la que se alcanzará un método específico frente a los métodos positivos de las ciencias de la naturaleza y de las ciencias formales (tal como pareciera que se proyecta en el trabajo de Dilthey sobre la hermenéutica como modelo de las “ciencias del espíritu”), sino que toda “comprensión” es una cuestión más básica, de orden ontológico: nuestra modalidad humana de ser es la de la comprensión. Somos seres lingüísticos y nuestra manera de encarar el mundo es siempre una forma comprensiva, que indaga por el significado de nuestra existencia y que vive, comprensivamente su existencia. La comprensión no es, entonces, una epistemología especializada sino una condición constitutiva anterior a cualquier ciencia. La otra cuestión ha sido vigorosamente defendida por Gadamer: no hay manera de transparentar la conciencia para desactivar su lugar en la comprensión. No hay comprensión sin conciencia y el estatuto de esa conciencia se define por su opacidad: por sus valoraciones, sus representaciones, sus anhelos, su memoria, sus expectativas. Conciencia carente de anticipaciones no es conciencia alguna. El esfuerzo iluminista de construir un método capaz de superar esa opacidad a través de superponer el sistema al intérprete es en realidad una ilusión que oscurece la completa pertenencia de la interpretación al intérprete y del texto a la tradición de sentidos en la que se inscribe. ¿Cómo

construir un método de interpretación en un horizonte que ha ejercido un cuestionamiento tan radical al sentido moderno del método? Sólo a partir de una formulación, a la vez “débil” y dialógica del método. La primera cuestión radica en la proposición de un método abierto y consciente de su fragilidad, de su precariedad y su perentoriedad, en el sentido que Gianni Vattimo ha hablado de “pensamiento débil”: un pensamiento consciente de que no será nunca plenamente consciente y de que su decir no alcanzará la certeza. La otra propiedad de este “método” tendrá que radicar en su carácter “dialógico”: estará abierto a una conversación interminable. Esta propiedad obligaría a una definición muy singular del método, porque el método en la tradición iluminista que lo gesta se establece separándose del diálogo, se asume más bien como la guía de toda indagación y por tanto de todo diálogo. La hermenéutica exigiría un método gobernado por la conversación: el cuestionamiento, la corrección continua, la fuga, la incertidumbre como latencia inocultable. Soní procura aquí ofrecer una metódica de tres guías: reconocer que las formas simbólicas se hallan en contextos sociales e históricos; que dichas formas ofrecen diversas modalidades de estructuración interna; y que exigen, necesariamente, procesos de interpretación. Así resulta un esquema de tres términos: el análisis socio-histórico; el análisis formal; y el proceso interpretación/reinterpretación.

- c) Araceli Soní explora los veneros simbólicos de *Trilce* en su complejidad poética, existencial y mítica. El análisis muestra el carácter profundo de la *convivencia opositorum* que se elabora internamente en la palabra cifrada, enigmática y oscura del poema de Vallejo. La inadecuación y la sincronía perfecta, la oposición y a la vez el complemento de tres parejas de rasgos ontológicos que subyacen a *Trilce*: muerte/vida; madre/amante; y razón/sentimiento. La comprensión del poema no se alcanza si nuestra interpretación se extravía en la pura superficie del texto, en la lectura de lo dicho desprovista de la mirada ascendente que reconoce en ella una problematización estética del horizonte poético y social en que Vallejo crea, pero especialmente, si la interpretación no se esfuerza por atisbar al horizonte mitológico y cósmico, a la constelación de arquetipos, narrativas latentes y prefiguraciones imaginarias que lo insuflan de sentido. El trabajo de Soní constituye un esfuerzo ejemplar en esta arqueología no sólo al inframundo del texto, sino especialmente hacia su horizonte “celeste”, como dijera el mitólogo iraní Henry Corbín.

PREFACIO

¿Hemos accedido a la poesía? Arribamos al puerto pero no agotamos el territorio. La expedición que Soní propone no culmina ni en la conquista plena del territorio ni en el trazado positivo del mapa. Esta, me parece, es la claridad con que debemos leer su trabajo, precisamente para ser consecuentes con él. La reconstrucción de los símbolos no se agota, porque los símbolos no cierran ni se anclan. Araceli Soní recorre su propio camino y con gran generosidad nos ofrece un sendero que clarifica la palabra de Vallejo pero que muestra, a la vez, las zonas de silencio y de imposibilidad, los parajes del bosque que otros, quizás nosotros, hemos de recorrer. Pero nos deja también una clarificación del poder de esta hermenéutica para aproximarnos a esa palabra, a esa conversación que la literatura despliega en el mundo.

Diego Lizarazo Arias
Universidad Autónoma Metropolitana
Diciembre de 2011

Introducción

El lenguaje de los poemas de *Trilce* está plagado de representaciones mentales, es ambiguo, indirecto y a partir del estudio de sus símbolos se puede entender la multiplicidad de matices en las significaciones que subyacen a la parte material y fonética del lenguaje; esto es, mediante el análisis de sus representaciones se comprenderá no sólo el sentido, sino el modo en que su composición ha generado los diferentes efectos estéticos en los lectores. Cuando apareció *Trilce* (1922) se calificó como una obra incomprensible y, gracias a los numerosos estudios enfocados a lograr su mejor entendimiento, al paso del tiempo se ha vuelto más traslúcida. Las diferentes perspectivas de las interpretaciones sobre la escritura del peruano César Vallejo se justifican por el carácter abierto de todo texto literario y, sobre todo, por las características específicas de la obra, ya valorada por la crítica como muy hermética.

Este libro expone el desarrollo de una propuesta metodológica¹ para el estudio poético y, para estos fines, se adoptó de lo que actualmente se llama hermenéutica simbólica los elementos teóricos, tradicionalmente empleados en los estudios de las religiones, la antropología, el arte en general, entre algunos más y se trasladaron a la poesía. La primera parte de este volumen se ocupa de

¹ Nombre propuesta metodológica al procedimiento específico a seguir para la interpretación poética que se concreta en el capítulo III, después de llevar a cabo una revisión de la pertinencia de un conjunto de conceptos aceptados dentro de lo que actualmente se llama, hermenéutica simbólica. Las diferentes posturas en este ámbito conforman el bagaje teórico en el que se sustentan los lineamientos que propongo para la lectura de los poemas, realizada al final del presente libro.

los aspectos teóricos de los que deriva la interpretación simbólica incluyendo las aportaciones de sus principales exponentes. Entre ellos han destacado Ernest Cassirer, Hans Georg Gadamer, Gilbert Durand, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Andrés Ortiz-Osés, Luis Garagalza. De sus aportes, incorporados a nuestro objeto de estudio poético, se realiza una propuesta concreta, que en los últimos capítulos se aplica a algunos poemas de *Trilce*.

El propósito es localizar los principales símbolos de la obra y la manera en que se representan, así como los signos, las imágenes, las metáforas y todo aquello que participa del lenguaje figurado. El análisis que se realiza gira en torno a algunos ejes temáticos expresados en las dualidades, muerte/vida, madre/amante y razón/sentimiento, elegidos a partir de lecturas previas de los poemas, en los que se observó la reiteración y constancia de esos contenidos y para cuyo estudio se eligieron algunos poemas afines. La interpretación simbólica que me propongo, contribuye a penetrar en el trasfondo de las significaciones de *Trilce*, sin perder de vista que los poemas siempre serán susceptibles de nuevas lecturas desde diferentes ángulos y que, cada una de ellas, lejos de ubicarse dentro de una jerarquía de acuerdo con su grado de importancia, puede tener un valor equivalente; es indudable que muchos de los trabajos elaborados con otras posiciones han contribuido a una mejor comprensión y a un mayor enriquecimiento de la obra.

Este libro no pretende el logro de “verdades objetivas” como resultado de un análisis “científico” del texto, pues la cantidad de factores involucrados en la apreciación de una obra artística son múltiples, de distinta índole y realizados desde la perspectiva de sujetos diferentes; por eso, la intención es un acercamiento a la obra por medio de la interpretación de los símbolos más visibles en los poemas. En la orientación elegida subyace la idea de que el conocimiento científico es sólo un “enfoque” en el que se ha logrado consenso y se han descartado muchos otros ángulos de interpretación, pues, en todo estudio siempre existirá algún grado de subjetividad.

Los estudios “científicos” del texto, entre éstos, la semiología, la retórica, la estilística, ocupados de cuantificar y medir las cualidades artísticas de las obras y de detectar su significado, han establecido una separación entre forma y contenido, mientras que esta propuesta contempla *de facto*, mediante el simbolismo, una visión unificada y ubicada en el punto intermedio de esos dos elementos. El fondo, el sentido, se buscará en los orígenes del pensamiento

primitivo en confluencia con un sinnúmero de factores culturales, políticos y sociales que rodearon al poeta en el momento en que creó su obra; a su vez, todos estos aspectos que incluyen lo simbolizado del símbolo, se infieren a partir de la forma o simbolizante, esto es, en el estilo de sus representaciones, en las figuras, en las metáforas y en todos los componentes de su composición, o sea, en su representación simbólica.

Para la hermenéutica simbólica, derivada del Círculo de Eranos, el símbolo, por su carácter dual (lo simbolizante y lo simbolizado), constituye un mediador e intermediario que comprende la parte representada y lo que representa, lo conciente y lo inconsciente, lo objetivo y lo subjetivo, lo visible y lo invisible. Este principio básico de todo símbolo se incorpora en este libro, a la idea de que la significación de los poemas, desborda la apariencia superficial del lenguaje construido de manera aparentemente desarticulada y poco comprensible, tal y como se manifiesta en *Trilce*. Su lenguaje caótico es el resultado del inconsciente personal y colectivo que conforma la imaginación, es decir, es el trasfondo simbólico cultural que aflora en el lenguaje poético y del cual deriva la significación.

La hipótesis que subyace a este libro que presentamos es la siguiente: *la escritura hermética de César Vallejo es intencional² y responde a una actitud estilística innovadora cuyo lenguaje simbólico representa temas de gran complejidad que el poeta transforma en efectos estéticos (emocionales), sin preocuparse por reducir su lenguaje a términos lógicos para hacerlo comunicable*. El poeta traslada la complejidad de sus sensaciones y pensamientos al lector para que éste los pueda experimentar de la misma manera, quien está obligado, dentro de lo posible, a colocarse en el plano del hablante (poeta) y a desvincularse de los parámetros tradicionales de interpretación para captar los significados de la obra. Las técnicas expresivas de Vallejo no siempre se pueden determinar bajo las normas ya establecidas y van desde la multiplicidad significativa de las palabras, construcciones, asociaciones incompatibles, sintaxis caótica hasta las arbitrariedades ortográficas.

² Roman Ingarden asegura que toda obra literaria es un objeto intencional y señala que el estrato del sentido se halla estrechamente ligado a esa intencionalidad. Por ésta se entiende a los actos creados por la conciencia, efectuados por un ego y plasmados en las palabras, frases, oraciones o sonidos verbales por medio de los cuales se proyecta el sentido. *La obra de arte literaria*, Universidad Iberoamericana/Taurus, México, 1998, pp. 150 y ss.

En *Trilce* el lenguaje parece ser más importante que los temas tratados, esto es, el medio de expresión está por encima de los contenidos y no cumple una función comunicativa. Los poemas denotan la crisis del pensamiento del poeta y ponen en cuestión, no sólo el sentido, sino la concatenación de palabras, la coherencia y la posibilidad de enunciación. Esta situación límite del lenguaje no se capta de inmediato a modo de una reflexión consciente de lo que quiso expresar el poeta, debido tanto a la complejidad de su construcción como a sus ideas, por lo cual la metodología de la interpretación simbólica que se propone ayudará a comprender el significado profundo, en el entendido de que el símbolo permite interpretar el sentido subjetivo de los fenómenos.

El plan general de este libro comprende siete capítulos; en el primero se expone la justificación de porqué la poesía es susceptible de estudio mediante su interpretación simbólica y la posición de considerar al lenguaje como símbolo. También se explica, de manera breve, el desarrollo y la evolución de la hermenéutica, su paso por las diferentes etapas, en las cuales esta ciencia se opacó frente al desarrollo científico de Occidente, cuyos fundamentos han colocado a la imaginación en segundo plano. En seguida, se aborda la hermenéutica de los símbolos, inspirada en los aportes de Carl Gustav Jung y el Círculo de Eranos, cruciales para comprender la fusión de lo simbólico con lo científico y la unión del pensamiento de Oriente con el de Occidente, por medio de las nociones de arquetipo, inconsciente personal e inconsciente colectivo. Se puntualiza en la distinción de los estudios psicológicos de la conducta de la escuela junguiana de Zurich y la de Eranos con la misma influencia; en esta última, a diferencia de la primera, se establecieron las pautas culturales de investigaciones multidisciplinarias que motivaron el presente libro. En la escuela de Eranos los arquetipos se trasladan a la consideración de imágenes fundamentales y el inconsciente colectivo se sustituye, gracias a H. Corbin, por el término *imaginal*, mientras que Andrés Ortiz-Osés lo nombra imaginario simbólico.

Después, se aborda con detalle la teoría del imaginario, fundamental para la interpretación simbólica, puesto que de estas bases se desprende la idea de estudiar la poesía desde esta perspectiva. El punto de vista adoptado es, fundamentalmente, el de Gilbert Durand, quien llegó a fondo en la génesis del símbolo y atribuyó a la formación de la imaginación dos aspectos fundamentales, las pulsiones naturales e instintivas del hombre que acogió de Piaget y las influencias culturales del entorno. Durand empleó el concepto esquema, proveniente del estructuralismo,

únicamente que con una connotación dinámica, para referirse a la representación imaginaria en la que confluyen los arquetipos, las imágenes y los símbolos que median entre el inconsciente y sus representaciones.

Para el autor los esquemas originales son las estructuras sometidas a cambios y constituyen los modelos descifrables que permiten diagnósticos de los objetos de estudio y de los fenómenos que pueden modificar el campo imaginario. Las estructuras afines se agrupan en *regímenes* y con base en este concepto sentó las bases para la clasificación de los símbolos. Respecto a este asunto incluye las propuestas de otras investigaciones que descartó por varios inconvenientes, entre éstos, su incompletitud, su objetividad dentro de un ámbito subjetivo como lo es la imaginación, además de que otros autores parten de lo general y no de lo particular para establecer su ordenación, lo cual incide en la falta de claridad de su categorización.

Aquí se adopta el enfoque de Durand, entre otras razones, por la solidez de sus argumentos, su especialización en el tema y su dedicación a lo largo de muchos años. En este capítulo se incursiona también en las distintas definiciones de símbolo de acuerdo con varios trabajos especializados al respecto y se establecen los puntos de confluencia con otros términos del imaginario a los que más adelante y en algunos casos, se destina un apartado específico. Se comienza por aquellos que subyacen en lo más arraigado del pensamiento humano como el esquema y la estructura, en seguida se aborda el signo por su relación y comparación con el símbolo y se finaliza con la metáfora y la imagen debido a su recurrencia en los estudios poéticos. Cada uno de estos conceptos presenta diferencias y confluencias con el símbolo y el debate se realiza con las posturas de sus principales teorizadores.

Después de esta revisión teórica, necesaria para justificar la propuesta metodológica, el capítulo dos se centra en el objeto de estudio, la poesía, que en conexión con lo antes desarrollado se inserta dentro de todas las formas artísticas a las que se nombra, “formas simbólicas significativas” de carácter virtual e irreal, en tanto obras de ficción susceptibles de estudio a partir de símbolos y del uso de la terminología del imaginario. Se da importancia, en esta parte, a las características de toda obra de arte y, en especial, a las de la poesía, en la que el contenido y la forma, o bien, lo simbolizado y lo simbolizante se observa como un todo unificado y en la que el segundo componente adquiere relevancia notable al tratarse de una obra de arte, en cuya composición los elementos deben

presentarse de manera articulada y perfecta para dar lugar al sentido. Por esta razón se dedica al estilo varios rubros que comprenden el uso del léxico, el sonido, el ritmo, la métrica, el verso libre, las figuras retóricas y su manera de funcionar al interior de los poemas.

El tercer capítulo constituye un procedimiento específico para el análisis, conectado con el desarrollo teórico de los dos capítulos precedentes. Para estos fines se acoge de John B. Thompson las tres fases de su dimensión analítica: *a)* análisis sociohistórico, que considera que las formas simbólicas se crean, producen y reciben en condiciones sociales, culturales e históricas específicas, cuyo propósito es la reconstrucción de esas condiciones durante el periodo en el que surgió *Trilce* y vivió su autor, lo cual contribuye al mejor entendimiento de las significaciones y a la estética de la obra; *la b)*, o segunda fase, que consiste en el estudio formal de la obra, cuya figura central y operativa es el símbolo verbal y sus interrelaciones al interior de los poemas. Este segundo momento se resuelve en cada uno de los tres capítulos finales, “muerte/vida”; “madre/amante”; “razón/sentimiento”; a partir del análisis de su composición artística o estilo se infiere el sentido de los poemas. La última fase, *la c)*, interpretación, se realiza con base en los elementos proporcionados por el estudio formal en correlación con el marco sociohistórico y se objetiva durante el desarrollo del análisis y en las conclusiones.

El capítulo cuatro, forma parte del primer momento de la puesta en práctica del procedimiento hermenéutico, referido a las condiciones sociales, culturales e históricas que circunscribieron a la obra y a su autor. Aquí se da cuenta de varios temas al respecto dentro de los que se incluye el fenómeno vanguardista internacional en plena efervescencia; el contexto cultural en Perú durante este periodo, país que destacó por su postura radical en el movimiento gestante en América Latina y en el que la influencia de *Trilce* fue notable y representativa, aunque la obra denote una asimilación y no una imitación de los postulados vanguardistas provenientes de Europa por sus rasgos originales y su sentido profundo en el tratamiento temático.

En este apartado también se expone la participación de Vallejo en el movimiento de vanguardia a partir de artículos, ensayos, reseñas, ya durante su estancia en París. En ellos el poeta mostró una postura crítica respecto a las ideas estéticas de esa corriente y se pronunció a favor de la creación de un arte propio de los países latinoamericanos. En el apartado que titulamos *Trilce*,

INTRODUCCIÓN

además de abordar las características de la obra se mencionan algunos aspectos biográficos que también ayudan a comprender el significado de los poemas, agrupados por temas en los tres capítulos finales. El primero consiste en el análisis de una muestra de composiciones en torno a la dualidad, muerte/vida, en el segundo el tema a tratar versa sobre la relación madre/amante y el tercero se centra en la dualidad, razón/sentimiento. En cada uno se recurre a poemas representativos por su insistencia en los temas elegidos. Se parte de la idea de que al observar tanto las significaciones como el estilo de algunos poemas se llega a las generalizaciones esperadas, pues al estudiar con detalle determinados ejemplos se encuentran las características extensivas a toda una obra.

CAPÍTULO I

El estudio poético desde la perspectiva hermenéutica

La hermenéutica simbólica como método

La hermenéutica simbólica es la ciencia que estudia la comprensión e interpretación de los símbolos o, como señaló el autor de ese concepto, Andrés Ortiz-Osés, es el paso de la hermenéutica del lenguaje a una hermenéutica del lenguaje simbólico. Aquí participan dos corrientes fundamentales de pensamiento, por un lado, la de Martin Heidegger en cuanto a la importancia decisiva del lenguaje en la hermenéutica, posteriormente acogida por Hans Georg Gadamer y algunos más y, por otro, la del simbolismo representado por Carl Gustav Jung y el Círculo de Eranos entre otros.¹ La especificidad de la hermenéutica simbólica radica en la confluencia de esos dos enfoques; esto no debe entenderse únicamente como una presentación teórica sino también práctica, puesto que el propio Ortiz-Osés, a partir de esto, ha realizado interpretaciones en los ámbitos de la religión, el arte y la cultura. Cabe aclarar, sin embargo, que mientras la hermenéutica del lenguaje se preocupa más por el concepto, la simbólica remite a la experiencia humana, a la significación sensible, a las imágenes de sentido, lo cual nos ubica en el asunto a tratar en este libro, en el que se consideran ambas dimensiones.

Lo poético, desde esta perspectiva de estudio, se justifica porque la poesía, en cuanto arte, pertenece al horizonte cultural del simbolismo, pues constituye un

¹ Andrés Ortiz-Osés, *La razón afectiva. Arte, religión y cultura*, San Esteban, Salamanca, España, 2000, pp. 15-16.

desdoblamiento de la realidad producido en la imaginación, en la medida que se elabora con ideas de lo real o interpretación de las vivencias del poeta; lo real y lo ideal encuentran su mediación en los símbolos con los cuales se construye, sólo que éstos pertenecen al ámbito de la lengua. Estos símbolos lingüísticos, son a la vez, artísticos, por lo cual el sentido siempre va unido a su composición o forma en que se articula el lenguaje para lograr tanto los efectos estéticos² en los lectores como sus significaciones.

La hermenéutica, en general, se ha preocupado por indagar el sentido, sin reducirlo al significado preciso de las cosas y, desde una perspectiva metodológica, proporciona las pautas para establecer procedimientos que valoren las diferentes formas expresivas en la comprensión de un fenómeno. A partir de estas premisas se establecen los parámetros de nuestro objeto de estudio poético, cuyo fin es sistematizar los elementos lingüísticos que permitan explorar el sentido de los símbolos poéticos de *Trilce* de acuerdo con su carácter artístico. El punto de partida para este propósito se adopta del filósofo alemán Ernest Cassirer acerca de la importancia del lenguaje dentro de una concepción simbólica,³ bajo la consideración de que el lenguaje es una “apariencia de sentido” y reflejo de una actividad creadora de origen espiritual, tal y como se manifiesta en la poesía; en ésta se mantienen unidos el sonido en cuanto parte de la forma y el sentido, o bien, la materialidad del lenguaje simbólico y las significaciones a las que alude, lo que establece la diferencia entre las distintas formas enunciativas y la realidad poética o sentido de los poemas.

La hermenéutica de los símbolos, estudiada por el Círculo de Eranos, da la pauta para el estudio de los símbolos poéticos y el imaginario simbólico, necesario para nuestros fines, pues toda obra artística y por ello la poesía, es producto del imaginario cultural simbólico, dentro del cual se hallan también los mitos universales, las religiones y todas aquellas concepciones que vuelcan la

² Los efectos estéticos aluden a la provocación de estados anímicos, tales como sensaciones de tristeza, melancolía, alegría, etcétera, diferentes de los significados. Tanto los efectos como los significados se proyectan por medio de los símbolos artísticos.

³ Esta teoría fue desarrollada por el filósofo neokantiano Ernest Cassirer en su magna obra, *Filosofía de las formas simbólicas*, escrita en alemán en 1923 y traducida al español, por primera vez, en 1971 por el Fondo de Cultura Económica. De los tres tomos, el primero está dedicado al estudio del lenguaje como forma simbólica.

significación hacia sus raíces. El mito señala el origen de nuestra cultura y todo origen es mítico según lo demuestra Roland Barthes; así, la cultura encuentra sus raíces en esa narración poético-religiosa de nuestro horizonte simbólico a partir de las imágenes y los arquetipos o patrones de pensamiento.

A los poemas de *Trilce*, subyacen los mitos y los arquetipos prevalecientes en la cultura universal que afloran en el texto en forma de símbolos. Éstos constituyen la figura operativa de nuestra metodología de análisis, pues los símbolos son el punto de unión de las dualidades, muerte/vida, madre/amante, razón sentimiento, ejes temáticos que se analizan mediante la metodología que se propone; conviene precisar, que en otro tipo de análisis, los componentes de los binomios se observan de manera separada. Asimismo, el carácter artístico de los símbolos poéticos obliga a incorporar criterios de valoración acordes con los rasgos de la poesía vallejiana dada su difícil comprensión. Puesto que la figura central en este estudio es el símbolo, la propuesta hermenéutica incluye las normas de su funcionamiento y su distinción de otros términos del imaginario; aspectos requeridos para esclarecer las distintas denominaciones al parecer análogas, por ejemplo el signo, la imagen poética, la metáfora, el esquema, entre otras, a fin de evitar confusiones en las apreciaciones analíticas que se realizan.

El lenguaje como símbolo

Ernest Cassirer considera que el lenguaje es un símbolo verbal y lo define en cuanto forma simbólica particular y autónoma que se diferencia tanto del mito (creencia) como del *logos* (razón), las otras dos formas simbólicas que conforman el mundo del hombre.⁴ Aquí el lenguaje no se concibe a la manera de una presentación directa de las cosas, sino como la *representación* de una vivencia, que la revive, pero con lo que mantiene cierta distancia. Esto no tiene un carácter puramente lógico, dado el vínculo con esa vivencia en forma

⁴ Luis Garagalza señala que aun cuando el mito y la ciencia también son considerados lenguajes en un sentido amplio, Cassirer reserva el término al símbolo verbal. “El lenguaje como forma simbólica en la obra de E. Cassirer”, en Blanca Solares (coord.), *Los lenguajes del símbolo*, Anthropos/Centro Regional de Investigaciones Interdisciplinarias, UNAM, México, 2001, p. 125.

intuitiva sino que, a la vez, es una representación lingüísticamente articulada. El lenguaje se ubica en una posición intermedia entre el hombre y el mundo, entre el mito y el *logos* y es el lugar de tránsito de la comunicación; de ahí su carácter simbólico y mediador.⁵

Para Cassirer el lenguaje no es sólo el instrumento para nombrar según lo visualizó la filosofía analítica, ni se puede observar desde la concepción positivista dual, que divide entre la función referencial denotativa (indicativa, a lo que alude) y la emotiva-connotativa (evocativa), pues el autor considera que tal división aniquila al lenguaje en cuanto ámbito de mediación entre subjetividad y objetividad. En la concepción de Cassirer el lenguaje es una mediación articulada, originada en el espíritu en la que el sentido y el sonido dan lugar a la significación. Ésta surge de la configuración del sonido (manifestado en la dicción) que fija y determina su contenido y, mediante esto, el lenguaje alcanza su realización, pues a partir de la relación dialéctica de esos opuestos se origina la expresión y sólo en esa interdependencia se genera la interpretación.⁶

A esta concepción de Cassirer conviene agregar, con el fin de lograr mayor precisión, que dentro de la parte material del lenguaje poético, no sólo se encuentra el sonido, sino todos los elementos de forma, dentro de los cuales se hallan también, las particularidades de su construcción. En otros términos, el estilo, el modo de articular y combinar las palabras, la elección de las mismas, entre otros aspectos, dan origen al sentido, sobre todo, en el caso del lenguaje artístico, poético y literario, en el que el sonido constituye sólo un elemento del aspecto material del lenguaje o significante.

Cassirer, de origen neokantiano, revolucionó la concepción filosófica de su tiempo, en la cual la realidad era vista a modo de algo sencillo, con forma definida y con una estructura firme. Su revolución filosófica, dicha de manera resumida, consistió en que el conocimiento no se produce sobre la realidad en sí misma, sino que depende del modo de conocerla y la objetividad pretendida por la ciencia no es algo evidente y dado, sino el resultado de un proceso de depuración significativa que otorga una mayor precisión en la designación, mediante la exclusión de los elementos menos afines, a la vez, esta actividad de

⁵ *Ibid.*, pp. 126 y ss.

⁶ *Ibid.*, p. 129.

síntesis emerge del espíritu.⁷ En este proceso, se olvida el sentido originario de las palabras, el perceptivo y se establecen los signos convencionales y precisos. Lo implícito queda igual a algo latente sumergido en la inconsciencia durante su uso cotidiano, bajo la presión del “concepto”; sólo en la metáfora recupera su frescura y sus matices.

En sus inicios Cassirer, fiel al espíritu kantiano, se dedicó a la investigación del concepto matemático y de las ciencias naturales, que después intentó aplicar a las ciencias del espíritu y cuyos resultados se extendieron a la totalidad del universo del discurso humano, con lo cual sus teorías se convirtieron en una crítica a la cultura. Ésta se constituyó en una fenomenología del conocimiento, entendida “no sólo [como] el acto de comprensión científica y de explicación teórica, sino de toda actividad espiritual por la que nos creamos un ‘mundo’ en su configuración característica, en su orden y en su ser tal”.⁸ El autor plantea que, mediante el conocimiento se comprende el mundo y que éste se produce a partir de la interpretación lingüística y la mítica, para lo cual Cassirer elabora la noción de “símbolo” que sustituye al “concepto”, tradicionalmente empleado en la ciencia. A su vez señala que los conceptos son símbolos creados por la misma ciencia y es su carácter simbólico lo que tiene en común con las demás formas culturales (mito y lenguaje).⁹

En la ciencia los símbolos adquieren su significación con base en la generalización y la universalidad, lo que se conoce por ley; lo particular, por lo tanto, se extiende a ese carácter. En este sentido, la significación objetiva no depende de la fuerza sensible con la que llegue a la conciencia, sino de la claridad y la legalidad de sus conceptos, pero, ni lo uno ni lo otro surgen en la experiencia, sino que se generan en el espíritu. Visto así, el concepto o, según Cassirer, el símbolo científico es sólo un “punto de vista” que representa una pluralidad de contenidos aceptados por una comunidad (científica). De este modo, relativiza el carácter tradicional de la ciencia en cuanto a conocimiento inmediato y válido de la realidad y considera que la ciencia es “ficción” con exigencias de claridad

⁷ Luis Garagalza, “El símbolo en la filosofía de Cassirer”, *Introducción a la hermenéutica contemporánea: cultura simbolismo y sociedad*, Anthropos, Barcelona, 2002, pp. 70-71.

⁸ *Idem.* Adoptado de E. Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 194.

⁹ Luis Garagalza, “El símbolo en la filosofía de Cassirer”, *op. cit.*, p. 71.

y no contradicción, pues la significación objetiva siempre se producirá a partir de una mediación o símbolo.¹⁰

En el mito, a diferencia de la ciencia, se produce una transgresión del ámbito lógico, resultado de una actividad inconsciente que se objetiva en una representación concreta. El contenido de ésta es la impresión subjetiva que surge a la expresión; este es el caso de la figura de un dios. Entre la figura mítica y el yo se produce una tensión (conflicto) que puede aflorar en sentimientos, entre éstos el miedo, la esperanza, el terror, el deseo, etcétera, y es así como se hace objetiva esa tensión subjetiva que se presenta ante el hombre con la representación de una deidad o un demonio (mito).

Tanto el mito como el lenguaje son la expresión de una energía espiritual o la exteriorización de algo previamente interiorizado, mediante lo que Cassirer, nombró una “metáfora radical”,¹¹ en la cual el componente eje se establece gracias a un impulso inconsciente (sentimientos, intuición) del que brotan tanto la figura mítica como el lenguaje. Esto aparece ante el ser humano de manera espontánea y no premeditada o racional, por lo cual se cree que no es algo creado, sino algo ya existente y real. En este sentido la palabra, el lenguaje comparte con el mito el mismo carácter metafórico, pues la articulación lingüística no es reflejo de la objetividad o de los hechos reales que ocurren en el mundo, sino una creación a partir de la actividad humana y, por tanto, una trasposición de ésta.¹²

De esto deriva la prioridad que Cassirer otorga a la función representativa (simbólica) del lenguaje, en la medida que considera la palabra humana como

¹⁰ E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. 1, segunda edición (traducción de Armando Morones), Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 15.

¹¹ Garagalza señala que Ernest Cassirer (en *Mito y lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, pp. 94-96), distingue entre dos tipos de metáfora: la comúnmente conocida, en la que se sustituye un nombre por otro con algún rasgo común o análogo, dentro de una operación consciente; ambos términos ya están establecidos por el lenguaje. La otra metáfora es la “radical” o más profunda; en ésta los términos empleados no están dados, surgen de un impulso, de la intuición o del sentimiento, producto de pensamientos ancestrales del inconsciente y reflejados en una experiencia cotidiana. Así, se produce una sustitución de esos sentimientos que se elevan a lo “sagrado”, a lo mítico y que encierran una gran riqueza de significaciones. Este sería el caso del lenguaje poético y de relatos míticos. Luis Garagalza, “El símbolo en la filosofía de Cassirer”, *op. cit.*, p. 78.

¹² Véase E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, *op. cit.*, pp. 12-60.

algo que está en lugar de la cosa significada por ella, en la cual el aspecto referencial (a lo que alude) y el emocional (el efecto que puede producir) constituyen abstracciones de su representación intermediaria. Ésta no es ni mera evocación ni mera designación, sino una simbolización objetiva-subjetiva, más bien intersubjetiva, dado el grado de interdependencia entre ambos conceptos. La subjetividad y la objetividad en el lenguaje permanecen unidas y aun cuando en determinados casos predomine una u otra, ambas influirán en la interpretación de una realidad. La concepción de Cassirer deja abierta la posibilidad de que el lenguaje hable de algo real, aun cuando no se lleve a cabo de un modo referencial directo y reconoce una referencia indirecta (simbólica-representativa) como su función primordial.¹³

Para Cassirer el lenguaje *representa* la realidad, la simboliza mitológicamente, lo que significa que no es ni puramente mítica ni exclusivamente lógica, sino analógica. En el mito prevalece la subjetividad y la imagen aparece como una impresión inmediata ante el hombre de algo ya dado, en lo que no media el raciocinio sino la intuición; en el lenguaje la palabra se separa de la cosa, la representa de manera articulada, de ahí su afinidad con la ciencia (objetiva). El carácter intuitivo del símbolo lingüístico lo distingue del símbolo lógico-científico; asimismo, el lenguaje se diferencia del mito, al considerarse un prelenguaje en el que el lenguaje hunde sus raíces, y de la ciencia, en cuanto poslenguaje anunciado por el lenguaje. Cassirer concluye:

El lenguaje se convierte en el instrumento espiritual fundamental en virtud del cual progresamos pasando del mundo de las meras sensaciones al mundo de la representación.¹⁴

En conclusión, el lenguaje es el centro en el que confluyen el prelenguaje mítico y el poslenguaje lógico científico. Por medio del lenguaje se comunican mito y *logos*, pese a su radical diferencia. La forma lingüística en tanto mediación entre lo mítico y lo lógico se acerca a la común denominación de símbolo y concuerda con la simbolización del dios Hermes que en la mitología griega

¹³ Luis Garagalza, “El lenguaje como forma simbólica en la obra de E. Cassirer”, *Los lenguajes...*, *op. cit.*, pp. 129 y ss.

¹⁴ E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, *op. cit.*, p. 29.

es el mediador entre el mundo humano y el divino y de cuyo nombre deriva la hermenéutica; ciencia que amplía la visión de Cassirer al enfatizar en la importancia de la interpretación del mundo y de la realidad desde un ángulo análogo al antes expuesto respecto al papel mediador del lenguaje.

La tradición hermenéutica y la hermenéutica moderna

La hermenéutica se define como la ciencia y el arte de la comprensión, de la interpretación y de la traducción, ya sea en el sentido estricto de la palabra hablada y escrita, ya sea en un sentido más amplio, de toda producción cultural, histórica o tradicional. Hans Georg Gadamer escribió:

El arte del que aquí se trata es el del anuncio, la traducción, la explicación y la interpretación, e incluye obviamente el arte de la comprensión que subyace en él y que se requiere cuando no está claro e inequívoco el sentido de algo [y agrega], la labor de la hermenéutica es siempre esa transferencia desde un mundo a otro, desde el mundo de los dioses al de los humanos, desde el mundo de una lengua extraña al mundo de la lengua propia [...] Pero dado que la tarea del traductor consiste en “cumplir” algo, el sentido del *hermeneuein* oscila entre la traducción y el mandato, entre la mera comunicación y la invitación a la obediencia.¹⁵

Aunque la hermenéutica connotó desde sus comienzos un sentido neutral, Platón se refirió a ella en *Políticos* al “saber del rey” con carácter de mandato, en cuanto el arte de transmitir la voluntad divina, quizá por ello Gadamer, muchos siglos después, incluye ese elemento en su definición. Aristóteles, en cambio en su escrito, *Peri hermeneias* se refiere al sentido lógico del enunciado, como explicación docta, comentario y traducción.¹⁶ A pesar de que esa fue la dirección adoptada por el mundo griego, el término hermenéutica ha implicado una significación alusiva a la esfera religiosa.

¹⁵ Hans Georg Gadamer, “Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica (1977)”, en *Verdad y método II*, cuarta edición (traducción de Manuel Olasagasti), Sígueme, Salamanca, España, 2000, p. 95.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 96 y ss.

Según se dijo, el término proviene de las implicaciones que se le atribuyen al dios griego Hermes, descrito desde Homero como mensajero de los dioses, cuyo opuesto femenino es la diosa del arcoíris (Iris). Hermes mediaba entre las divinidades masculinas del Cielo y las femeninas de la Tierra, entre los amos y los esclavos, entre los vivos y los muertos; después, al paso del tiempo, se convirtió en el dios del comercio internacional y de los comerciantes.¹⁷ Los orígenes de la filosofía hermenéutica se ubican en la Antigüedad, dentro de las concepciones filosóficas de los griegos, en la crítica de los mitos y la interpretación de la poesía de Platón, en la *Poética y retórica* de Aristóteles, en la comprensión alegórica de los mitos desde Heráclito y del *Antiguo Testamento*.¹⁸ Ya, en esa época, Heráclito concibió al lenguaje humano como mimesis de lo simbolizado y presentación del mundo. Platón lo pensaba de modo distinto, a manera de un acuerdo humano, una convención y un medio de expresión. No obstante los matices en las significaciones del concepto, el núcleo predominante en la hermenéutica antigua fue la interpretación alegórica, aun cuando este rasgo sufrió modificaciones acordes al contexto.

Para la tradición hermenéutica el lenguaje no es sólo un sistema de signos objetivos, susceptibles de formalización matemática, sino que tiene una función expresiva. Dentro de esta visión, lo más importante es la intuición poética, el uso metafórico, la imaginación y el uso analógico-simbólico del lenguaje. Así, el lenguaje en primera instancia, es popular, materno y cotidiano; después se

¹⁷ En la Grecia ilustrada y clásica y en la figura del Mercurio (*merces* –mercancía) romano, Hermes se representó de manera prosaica con una bolsa de dinero en la mano, después de ser el mensajero de los dioses y de las almas. También apareció a modo de patrón del engaño y del robo en el intercambio fraudulento de mercancías. Este cambio coincidió con la transformación del pensamiento, pues poco a poco la idea mito-poética del lenguaje se trasladó, en el curso de la historia griega, a una crítica analítica filosófica del lenguaje. F.K. Mayr, “Hermenéutica del lenguaje y aplicación simbólica”, en *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994, pp. 318 y ss.

¹⁸ Filón transmitió este método de interpretación al cristianismo; en este contexto lo encontramos en los *Orígenes* del cristianismo, en cuanto la doctrina del triple sentido de la escritura y en la hermenéutica judeo-rabínica y místico-cabalista del *Antiguo Testamento* que influyó en la filosofía protestante del idealismo alemán, tanto en el Clasicismo como en el Romanticismo. F.K. Mayr, *ibid.*, p. 321.

formaliza en el lenguaje artificial de la ciencia, tal y como fue configurado por Galileo, Descartes, Newton y Leibniz en la modernidad.¹⁹ En la Ilustración, Leibniz (1646-1716) pensó en un lenguaje ideal y preciso y lo redujo a números; asimismo, Lavoisier (1743-1794) lo aplicó a la química. Este es el periodo en el que se desarrolló la teoría signico-crítica precursora de la crítica empírica y racionalista del lenguaje que desembocó en la actual filosofía analítica anglo-americana. La oposición de estas dos tendencias radica en que en la primera el símbolo se vincula a la tradición y evoca el sentido, la ambivalencia, la analogía y en la segunda, el signo está vaciado de esa tradición y tiene un uso comunicativo convencional que proporciona las normas y los valores históricamente conformados.²⁰

La hermenéutica moderna en cuanto método para el estudio de las ciencias del espíritu volvió a surgir y a desarrollarse en el siglo XIX, en oposición a la explicación de las ciencias naturales. En el romanticismo, sobre todo alemán, se produjo, de nuevo, una interpretación poético-simbólica del lenguaje como mediación (entre el creador y el receptor) de la cultura y el mundo. Las características más representativas de la época romántica fueron: la fe en la conversación como fuente de verdad no dogmática, la capacidad para el diálogo, la relación epistolar, la comunicación en general en armonía con la comprensión, no sólo de la teología, sino de todas las ciencias históricas. Asimismo, la interpretación psicológica y la creación inconsciente del genio fueron la base teórica de las ciencias del espíritu en ese momento.²¹

Durante esta etapa se reflexionó en torno a la hermenéutica y el pensamiento dio un giro respecto de las hermenéuticas antiguas,²² Friedrich Schleiermacher; en esa época resaltó el papel del lenguaje más allá de la restricción erudita de lo escrito; para él, comprender mediante la conversación interhumana significó una profundización de la hermenéutica en la que incluyó la creación científica.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 320-329.

²⁰ El primer documento con la palabra hermenéutica como título de un libro data del año 1654 y desde entonces se habla de varias hermenéuticas.

²¹ Gadamer, *op. cit.*, pp. 100-101; Mayr, *op. cit.*, pp. 320-329.

²² Tales como la teológica o relativa a las Sagradas Escrituras, la patristica resumida en *Orígenes* y relacionada con los distintos sentidos de la *Biblia*, la protestante, caracterizada por el rechazo al dogma de la iglesia romana impulsada por Lutero, entre otras.

La hermenéutica pasó a ser el fundamento de las ciencias históricas y no sólo de la teología.²³ Wilhelm Dilthey, (1833-1911) intentó una sistematización de las ciencias del espíritu a partir de una psicología descriptiva y analítica empírica de los fenómenos espirituales y estableció categorías y conceptos de las ciencias humanas; asimismo, se ocupó de comprender los sistemas filosóficos desde una génesis histórica.²⁴ Por medio del concepto de vivencia, que había sido la base psicológica de la hermenéutica estableció la distinción entre expresión y significación, al crear una teoría de los tipos de concepción del mundo para responder al carácter polifacético de la vida, esto es, creó una filosofía existencial.²⁵

La significación hermenéutica se renueva con la fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938), al relativizar los ideales de la ciencia occidental en cuanto a la búsqueda de exactitud. Al mismo tiempo, esa ciencia experimentó una radicalización filosófica con Heidegger, quien creó el concepto “hermenéutica de la facticidad”; ésta, frente a la ontología fenomenológica de Husserl se dio a la tarea de elucidar una “dimensión inmemorial” de la existencia que visualizó en cuanto comprensión e interpretación. Heidegger, señala F.K. Mayr, ya no concibe a la hermenéutica como ciencia del espíritu, sino como “la comprensión existencial histórica del ser por parte del hombre”,²⁶ cuya reflexión sobre el lenguaje se produce sobre su comprensión, la cual no sólo es un modo de conocer, sino el peculiar *modo de ser* del hombre. Con esto el sentido hermenéutico dio un giro hacia lo ontológico, según señala H.G. Gadamer, “Comprender no significa ya un comportamiento del pensamiento humano [...] que se pueda disciplinar metodológicamente y conformar en un método científico, sino que constituye el movimiento básico de la existencia humana”.²⁷

Hans-Georg Gadamer, nacido en 1900, publicó su obra fundamental, *Verdad y método* en 1962 y puso su pensamiento al servicio de la comprensión y el diálogo; sus aportes han sido decisivos en el papel del lenguaje como mediador del conocimiento del hombre. Los ejes fundamentales de su pensamiento

²³ Gadamer, *op. cit.*, p. 101.

²⁴ Mayr, *op. cit.*, pp. 320-329.

²⁵ Gadamer, *op. cit.*, p. 105.

²⁶ Mayr, *op. cit.*, pp. 320-329.

²⁷ Gadamer, *op. cit.*, p. 105.

fueron Platón y Heidegger, del primero heredó la dialéctica en el sentido de búsqueda de amor y de verdad realizada en el lenguaje en forma de diálogo y del segundo, las estructuras existenciales de conocer e interpretar. Gadamer concluyó que comprender es la condición de lo humano y, por tanto, la orientación y el conocimiento del mundo implican comprensión.

Si, al parecer, Gadamer tiene como propósito filosófico reivindicar la dignidad de la experiencia estética en cuanto conocimiento de lo real, sus aportes más fecundos se hallan en la discusión del estatuto de las ciencias humanas y de la historia y cree que esto se logra al abordarlas desde la tradición humanista prekantiana y no con el modelo de la física. A diferencia de Dilthey, inmerso en la disputa del método, afirma que las ciencias humanas no descansan sobre ningún método de aplicación mecánica, sino sobre una especie de “tacto psicológico”.²⁸ Así, esbozó su hermenéutica que tuvo como base la tradición y los prejuicios, entendidos como elementos precomprendidos por el hombre que dan lugar al diálogo; según señaló, “el aporte productivo del intérprete forma parte inexorablemente del sentido de la comprensión”.²⁹ En el diálogo, la pregunta y la respuesta, son la base del entendimiento e interpretar es entender algo visto a manera de texto,³⁰ en el que influyen los tiempos, las culturas, las razas —o las personas—; el intérprete y el texto tienen su propio horizonte y la comprensión supone una fusión de horizontes.³¹

Luis Garagalza señala que Gadamer habla de comprensión “como de una conversación hermenéutica comparándola con un diálogo real entre los interlocutores que tratan de llegar a un acuerdo sobre algún asunto”,³² en esa hay respuestas y preguntas previas no formuladas, la pregunta sería una inquietud propia antes de enfrentarse al texto. En este sentido el diálogo es un auténtico

²⁸ Luis Garagalza, “Hermenéutica filosófica”, *Introducción a...*, *op. cit.*, p. 13.

²⁹ Gadamer, *op. cit.*, p. 111.

³⁰ Dentro del pensamiento hermenéutico el texto es entendido más allá de las diferentes manifestaciones de la palabra hablada o escrita, se refiere más bien a toda producción cultural sujeta a interpretación.

³¹ Gadamer, *op. cit.*, p. 111.

³² Garagalza, “La tradición y el lenguaje en la hermenéutica de Gadamer”, *Introducción a la hermenéutica...*, *op. cit.*, p. 37.

proceso cognoscitivo y no retórico que acontece en el intercambio lingüístico de la comunicación interhumana. Con esto Gadamer superó los subjetivismos psicológicos y los enfoques anteriores, al buscar el sentido objetivo a partir del lenguaje, por lo cual él mismo señala que la hermenéutica se acerca a la filosofía analítica y supera al positivismo ingenuo.³³

Para Gadamer el lenguaje es el ámbito en el que emerge *la verdad*, de modo que ésta ya no comparece como absoluta en sí, sino como *nuestra* verdad, siempre en correlación con la comunidad de sujetos, con lo que abre una posición intermedia fundada sobre la correlacionalidad lingüística entre subjetividad y objetividad.³⁴ Gadamer plantea que la interpretación histórica es una tradición viva y no la concibe a modo de un conjunto de verdades dogmáticas, sino a manera de una transmisión que se consolida en la *revisión* de quien la recibe; se trata de una recreación de acuerdo con la experiencia personal en determinada situación.³⁵ Esta hermenéutica pasa a ser filosófica y en ésta la fusión de horizontes (del texto y del sujeto que interactúa) tiene lugar en el lenguaje.³⁶

Para Gadamer poseer un lenguaje es formar parte de una tradición de valores, de actitudes, de creencias que insertan al hombre en una relación consigo mismo, con otros hombres y con el mundo y, en este sentido, la interpretación es algo necesario para la supervivencia. La hermenéutica gadameriana, no es una propuesta de método concreto de interpretación, por el contrario, pone en cuestión de manera radical el *status* que el pensamiento moderno adjudica al método y reivindica la validez de la experiencia de sentido. Su pregunta fundamental gira

³³ Gadamer, *op. cit.*, p. 111.

³⁴ Garagalza, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 12.

³⁵ En el sentido expuesto, la conservación de la tradición es posible mediante la constante renovación de lo transmitido. No es un patrón fijo en contraste con opiniones individuales, sino un lenguaje que da sentido a la experiencia. Gadamer ve a la tradición como manifestación de verdad y el cimiento en el que tiene su origen toda interpretación y comprensión. Garagalza, “Tradición, historia y lenguaje”, *Introducción a la hermenéutica...*, *op. cit.*, pp. 35-37.

³⁶ Para precisar el concepto *horizonte de expectativas*, definido por el propio Gadamer en cuanto “el ámbito de visión que abarca todo lo visible desde un determinado punto”, véase Gadamer, *Verdad y método*, *op. cit.*, p. 372. Este concepto fue desarrollado por Hans Robert Jauss en varios de sus textos sobre teoría de la recepción estética y lo definió como las ideas y juicios previos del intérprete que al momento de enfrentarse al texto influyen en la manera de interpretarlo.

en torno a lo que ocurre en la interpretación, y sus investigaciones lo llevan a responder que ésta se da en la fusión de horizontes. Al mismo tiempo, pone en tela de juicio la función comunicativa del lenguaje, ya que, en primera instancia, éste, no es un instrumento, sino un medio entre el objeto a conocer y el intérprete, es un símbolo, una metáfora poética que irá perdiendo matices de sentido hasta convertirse en signo con un significado específico. Así, la comprensión y el sentido han constituido a lo largo de la historia, los aspectos clave de toda hermenéutica y la defensa ante la postura de la filosofía analítica del lenguaje. La hermenéutica ha dado primacía al símbolo sobre el signo, concebido por esa ciencia como un símbolo muerto, detenido, que habiendo perdido su pregnancia, se ha convertido en un simple “rótulo”, en una “etiqueta”, para designar de un modo convencional y arbitrario lo que representa.³⁷

La hermenéutica simbólica en Eranos

El nombre de Eranos fue propuesto por el fenomenólogo de religiones Rudolf Otto a la coordinadora general y fundadora del Círculo, Olga Fröbe y significa en griego “comida en común”.³⁸ El grupo se reunió anualmente en Ascona (Suiza) de 1933 a 1988 para dialogar y exponer temas de índole filosófica, religioso, mítico y otras disciplinas afines, inspiradas en los apartes de Carl Gustav Jung. El Círculo de Eranos (*Eranoskreis*) agrupó a un amplio grupo de estudiosos de distintas nacionalidades encauzados hacia la cultura y a la elaboración de pautas de la experiencia humana en relación con el sentido de la vida a lo largo de medio siglo.³⁹ Los trabajos de Karl Kerényi, Erich Neumann, Gershom Scholem, James

³⁷ Luis Garagalza, “La tradición y el lenguaje en la hermenéutica de Gadamer”, *Introducción a la hermenéutica*, op. cit., p.11.

³⁸ En la antigua Grecia existieron asociaciones, generalmente gastronómicas, en las que los miembros, llamados eronistas se reunían periódicamente y pagaban una contribución.

³⁹ Algunos textos publicados al español dan cuenta de estos datos, entre éstos sobresalen los de Andrés Ortiz-Osés, “El Círculo de Eranos”, *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994, pp. 9 y ss.; “Eranos y el ‘encaje’ de la realidad”, *Los dioses ocultos*, Anthropos, Barcelona, 1997, pp. p-10. Asimismo, Luis Garagalza, “Filosofía e historia en la Escuela de Eranos”, *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, op. cit., y Blanca Solares en el “Prefacio” de *Los lenguajes del símbolo*, op. cit., entre otros.

Hillman, Mircea Eliade, Gilbert Durand entre otros han mostrado el carácter fundamental eranosiano desde el comienzo hasta el cierre de las conferencias en Ascona. Andrés Ortiz-Osés consolidó la Escuela de Eranos y, principalmente, sobre sus postulados se establecen las bases para el desarrollo de este libro.⁴⁰

Eranos se inserta en la región más profunda del alma humana y apenas se le conoce en la cultura occidental que, precisamente, se rige por lo opuesto a la ambigüedad y al pensamiento subterráneo de esa corriente; Ortiz-Osés sitúa este pensamiento en oposición a la “razón pura/puritana” derivada de Kant y sustituye el concepto por “razón afectiva” que caracteriza al hombre y que se reclama del alma (razón anímica); así define al hombre como animal de razón sensitiva, inteligencia emocional e intelecto cordial. El hombre se caracteriza por su razón/pasión y no por una razón abstracta y deshumanizada; recuperar la razón afectiva es recuperar la imaginación trascendental a modo de atributo humano, lo cual implica una dimensión simbólica en la que se reúna la razón y el sentimiento. La hermenéutica simbólica se constituye en el órgano de la razón afectiva, simbólica o sensitiva.⁴¹ Para llegar a este planteamiento Ortiz-Osés se apoyó en G. Santayana, quien calificó la razón humana como una imaginación de éxito o una intuición que adivina el principio de la experiencia, ya que considera que el entendimiento es un tipo de imaginación, es una imaginación profética, de la experiencia, cuya represión implica congelar el alma.⁴²

Los aportes de Jung a esta escuela dieron lugar al encuentro entre Oriente y Occidente, pues mediante la noción de inconsciente heredada de Sigmund Freud y la de “representaciones colectivas” de Lévy-Bruhl creó el concepto de arquetipo que modificó la mentalidad occidental, al incursionar en las raíces y el subjetivismo del pensamiento humano. El lenguaje de Jung logró la combinación de lo simbólico-mítico (inconsciente) con la terminología científica (consciente)

⁴⁰ De las reuniones anuales del Círculo de Eranos se elaboraron 57 volúmenes en alemán inglés y francés, posteriormente traducidos al italiano y al japonés que dan cuenta de la mayor reserva sobre simbolismo del siglo XX. En 1974 Anthropos publica, por primera vez, en español la edición antes citada con trabajos alusivos y, después, se han llevado a cabo varias traducciones. Andrés Ortiz-Osés, “El Círculo de Eranos”, en *Arquetipos y símbolos colectivos*, *op. cit.*, p. 9.

⁴¹ Andrés Ortiz-Osés, *La razón afectiva*, *op. cit.*, pp.16-21.

⁴² Andrés Ortiz-Osés (*ibid.*, p. 32) lo adopta de *La vida de la razón* de G. Santayana, Buenos Aires, 1958, p. 138 y ss.

sin la preeminencia de ésta, por medio del diálogo. Su propuesta se dirigió hacia la liberación del inconsciente al observar la necesidad de hacerlo aflorar de manera controlada para canalizar su potencia simbólica. Así, estableció el lazo de unión entre lo matriarcal (originario), inconsciente y oriental, con lo patriarcal (racional), consciente y occidental que lo llevó a establecer una crítica severa a la cultura de Occidente.

Jung parte de Freud y señala que el inconsciente “es el lugar de reunión de los contenidos olvidados y reprimidos, y [piensa que] sólo a causa de éstos [el inconsciente] tiene una significación práctica. [Éste es] de naturaleza exclusivamente personal, aunque el mismo Freud había visto ya el carácter arcaico-mitológico del inconsciente”. Jung llama al estrato superficial, inconsciente personal y agrega:

[...] ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia, no en una adquisición personal, sino que es innato: el inconsciente colectivo. He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la *psique* individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son [...] los mismos en todas partes y en todos los individuos.⁴³

A este concepto de inconsciente colectivo Jung agregó que lo anímico sólo se reconoce por las implicaciones que se puedan hacer conscientes, es decir, hablar de lo inconsciente implica mostrar la existencia de sus contenidos, y puntualiza: “Los contenidos del inconsciente personal son en lo fundamental los llamados complejos que constituyen la intimidad de la vida anímica. En cambio, los contenidos del inconsciente colectivo los denominamos ‘arquetipos’”.⁴⁴ Jung adoptó de San Agustín la expresión de arquetipo, pues eso significa que lo que yace en el inconsciente colectivo son tipos arcaicos, primigenios y universales acuñados desde hace mucho tiempo que se pueden configurar en fórmulas conscientes.

⁴³ Carl G. Jung, “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo”, *Hombre y sentido*, Anthropos/Centro Regional de Investigaciones Interdisciplinarias-UNAM, Barcelona, 2004, p. 10.

⁴⁴ *Idem.*

Gilbert Durand⁴⁵ precisa el concepto de arquetipo en Jung y dice que éste se refiere al sentido espiritual o infraestructura ambigua de lo simbólico, es decir, es el contenido imaginario de una pulsión o, más bien, la representación espiritual de esa pulsión o instinto natural y agrega:

El arquetipo “per se”, en sí mismo, es un “sistema de virtualidades”, “un centro de fuerza invisible”, un “núcleo dinámico”, e incluso “los elementos de estructura luminosa” de la *psiquis*. El inconsciente proporciona la “forma arquetípica” [...] que para llegar a ser sensible para la conciencia “es inmediatamente colmada por lo consciente con la ayuda de elementos de representación, conexos o análogos”. Por lo tanto, el arquetipo es una forma dinámica, una estructura que organiza imágenes, pero que siempre sobrepasa las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes.⁴⁶

Conviene aclarar que mientras la escuela junguiana de Zurich estudia las nociones mencionadas en relación con la conducta psicológica, en Eranos se establecen las pautas culturales para comprender el mundo mediante investigaciones multidisciplinarias de carácter filosófico-científico. La terminología de Jung “inconsciente colectivo” y “arquetipo” se trasladan de lo psicológico a lo cultural en un sentido amplio del término. Los de la primera corriente como Erich Neumann (1905-1960) concibieron el inconsciente colectivo y sus estructuras arquetípicas de un modo psico-antropológico, mientras los posteriores a Jung, entre ellos, James Hillman adoptan un ángulo culturalista; esto significa que el inconsciente colectivo se visualiza como la memoria y la imaginación y los arquetipos constituyen las imágenes fundamentales.⁴⁷

La transición del junguismo al posjunguismo la lleva a cabo H. Corbin, quien crea el término *Imaginal* en lugar de inconsciente colectivo y establece que los arquetipos son las imágenes. J. Hohmann en la línea de los posteriores a Jung y en confluencia con Hans Georg Gadamer habla de un trasfondo simbólico-cultural

⁴⁵ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, segunda edición (traducción de Marta Rojzman), Amorrortu, Buenos Aires, 2000, pp. 70 y ss.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁷ Andrés Ortiz-Osés, “El Círculo de Eranos”, *Arquetipos y símbolos colectivos*, *op. cit.*, pp. 10 y ss.

que prefigura nuestras pautas conscientes. Hohmann concibe al inconsciente a manera de un inconsciente cultural y a los arquetipos igual a matrices de nuestros patrones de comprensión que subyacen a nuestras estructuras. Por su parte, Ortiz Osés piensa el inconsciente colectivo como *imaginario simbólico* y a sus estructuras (arquetipos) les llama *símbolos radicales*. Lo simbólico representa la mediación entre el inconsciente colectivo y la conciencia individual, así como entre la matriz arquetípica (inconsciente) y su concienciación. El simbolismo se ubica entre lo arquetípico (en Jung) y lo imaginal (posterior a Jung) y se sitúa en el campo intermedio, lo anímico.⁴⁸

Ortiz-Osés planteó la oposición entre hermenéutica y simbolismo en el que paso a paso observó una implicación hasta constituirse en la hermenéutica simbólica. El término hermenéutica se centra en el lenguaje a modo de objeto (interpretable) y sujeto (que interpreta la realidad) y el adjetivo simbólica no tiene un interés meramente epistemológico, sino un sentido antropológico, anímico, existencial. Desde este punto de vista, el lenguaje es un relato de una relación vivida dentro de ámbitos de manifestación culturales, en los que se configura simbólicamente el sentido humano.

Ortiz-Osés, cuya teoría se basa en el concepto clásico del ser, estructura el lenguaje mediante oposiciones tales como, devenir-ser, cuerpo-espíritu, materia-forma, entre otros, que lo llevan a plantear los contrarios a un nivel más estructural o básico, la existencia de dos lenguajes culturales, dos cosmovisiones religiosas, dos mitologías, etcétera. Asimismo, el autor observa que el ser y su lenguaje conceptual en la filosofía tiene su centro en el mito patriarcal heroico que goza de reconocimiento y expresión lingüística, mientras que la simbología matriarcal se silencia. El autor busca en todos los ámbitos la reconciliación de los antagonismos, esto es, plantea que lo sentido en la oscuridad salga a la luz de la conciencia por medio de imágenes, máscaras, palabras, conceptos; estas representaciones, que con el tiempo se institucionalizan, llevan implícitas las dualidades, entre ellas, lo sagrado y lo profano, lo interior y lo exterior, el sentido y el texto; olvidarse de esta visión lleva a la literalización, a la pérdida de la memoria y a la negación del carácter cultural simbólico.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

La imaginación simbólica

Uno de los pilares del pensamiento eranosiano que abordó a fondo el imaginario simbólico es el ya citado Gilbert Durand; él llevó a cabo una revisión del tema desde sus orígenes y lo define como:

El conjunto de imágenes y de relaciones de imágenes que constituye el capital pensado del *homo sapiens* [y es] el gran denominador fundamental donde se sitúan todos los procedimientos del pensamiento humano. Lo Imaginario es esa encrucijada antropológica que permite esclarecer tal paso de una experiencia humana por tal otro paso de tal otra ciencia.⁴⁹

Este autor explica la imaginación mediante lo que nombra “encrucijada antropológica” entre lo psicologista y lo culturalista, sin negar los antecedentes de estas dos corrientes de pensamiento en toda obra cultural. A partir de esto refiere a un punto medio denominado, “trayecto antropológico”, sobre el cual descansa su ontología simbólica y su concepción del imaginario. Para Durand el hombre se encuentra siempre entre dos fuerzas extremas, los instintos por un lado y las coerciones sociales y ambientales por otro, por lo cual se requiere un “equilibrio dinámico” entre ambos, o bien, un “acuerdo” entre esos polos que existen en todo individuo y en toda cultura; la mediación la busca a partir del simbolismo. El *trayecto antropológico* o recorrido de ida y vuelta generado en la relación dialéctica entre la naturaleza instintiva y los imperativos sociales la describe de manera textual así:

El incesante *intercambio* que existe en el nivel de lo imaginario entre las *pulsaciones subjetivas* y asimiladoras y las *intimaciones objetivas* que emanan del medio cósmico y social.⁵⁰

Así, la interacción entre la subjetividad y la objetividad da origen al mundo imaginario, en el que las representaciones simbólicas se moldean por las pulsiones instintivas del hombre influidas por la cultura; a partir de ambos elementos

⁴⁹ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de los imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Taurus, Madrid, 1981, p. 11.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

se produce tanto la reflexión como la ensoñación. En esto consiste la relación intermedia entre lo biológico y lo social, lo objetivo y lo subjetivo, el espíritu y la materia coincidentes con el pensamiento hermenéutico, pues los componentes de esos binomios confluyen en imágenes, metáforas, analogías, sentido figurado, agrupados en los símbolos. Durand radicaliza de manera total la importancia de la cultura en cuanto ámbito de conocimiento:

Realidad última en la que el conocimiento humano viene a descifrar los Imperativos del Ser. Sobre ella se ordenan –consciente o inconscientemente– todas las obras, las actitudes y las opiniones humanas.⁵¹

Lo imaginario incluye la relación entre el sujeto y el objeto para lograr el conocimiento y la hermenéutica o interpretación no se limita a la observación de los fenómenos, sino que se produce por medio de la interacción. Mediante las simbolizaciones se configuran (estructuran, ordenan) “las intuiciones sensibles” revestidas de un sentido figurado que da a la conciencia un sentido antropológico o relativo al hombre de manera *trascendental*.⁵² Durante el “trayecto antropológico” o resultado de la relación entre lo que surge de la naturaleza humana y las manifestaciones culturales, se originan los “esquemas”, los arquetipos y los símbolos que dan lugar al imaginario.

En el *esquema*, término que nunca abandona el autor por la influencia del estructuralismo, ciencia de la cual difiere, opera la mediación entre lo inconsciente y sus representaciones; aquel es “el esqueleto dinámico de la imaginación”, es la presentación de las pulsiones inconscientes que entran en contacto con el entorno cultural y social sobre el cual subyacen los grandes arquetipos tal y como Jung los definió. Los arquetipos pueden unirse a imágenes muy diversas en las que quizá intervengan varios esquemas; las imágenes serían los símbolos que, a su vez, ilustran a los esquemas y a los arquetipos, cuyo carácter ambivalente produce el sentido de acuerdo con el contexto cultural en el que se interpretan.

⁵¹ Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, op. cit., p. 62. La cita es tomada por el autor de G. Durand, en “Tâches de l'esprit et impératifs de l'être” (Tareas del espíritu e imperativos del ser), *Eranos Jahrbuch*, núm. 34, 1965, p. 350.

⁵² *Ibid.*, pp. 62-63.

Jung y después Durand pensaron que los arquetipos son el estado preliminar de las ideas, sujetas a constantes modificaciones de elaboración racional de acuerdo con el tiempo y las circunstancias, que se expresan conforme al espíritu del momento. Si la idea es, entonces, el motivo arquetípico de lo imaginario, se puede explicar porqué la ciencia nunca se libera del halo imaginario y porqué se dice que todo racionalismo o sistema de razones lleva en sí sus propios fantasmas. Las imágenes sirven de base a las teorías científicas y mantienen los mismos límites que los cuentos, las leyendas y todo acto de la imaginación; de todo esto deriva la importancia de los arquetipos. Asimismo, en la prolongación de los esquemas, los arquetipos y los símbolos yacen los mitos, no en su acepción restringida, el envés de las representaciones rituales, sino tal y como los define Durand:

Un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas [...] que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato. El mito es ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso, en el que los símbolos se disuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explica un esquema o un grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico, como bien ha visto Bréier.⁵³

Las constelaciones del imaginario conformadas por los arquetipos y los símbolos se ordenan en “estructuras”. Éstas están sometidas a modificaciones y constituyen modelos descifrables y pedagógicos que sirven a las clasificaciones y permiten diagnósticos de los fenómenos a estudiar; al ser transformables pueden modificar el campo imaginario. Los *Regímenes de lo imaginario* son las agrupaciones de estructuras afines con las que se establecen las clasificaciones simbólicas que se expondrán en el apartado con este nombre.

La función instauradora del equilibrio de la imaginación que tiende a moderar la oposición entre lo psicológico y lo cultural abarca cuatro sectores: el vital, el psicosocial, el antropológico y el cósmico.⁵⁴ El primero, relativo a lo biológico, contempla la reacción de la naturaleza frente a la inteligencia; la imaginación constituye la fuerza natural que reacciona frente a la concientización de la

⁵³ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a...*, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁴ L. Garagalza, *La interpretación de los símbolos...*, *op. cit.*, p. 68.

inevitabilidad de la muerte. Con base en esto Durand adjudica a la imaginación una función llamada *eufemización* o debilitamiento de una representación al disfrazarla con el atributo de lo contrario, a fin de atenuar el impacto significativo de la muerte, no en un sentido negativo ni ocultando la realidad, sino a modo de algo propio de la naturaleza con una dosis de esperanza, por ejemplo, visualizarla “como reposo, como sueño”. Esta es una de las simbolizaciones más arcaicas a las que alude Edgar Morín en su libro *El hombre y la muerte*,⁵⁵ cuyas referencias se emplean en el análisis de los símbolos poéticos en la segunda parte de este libro.

En el segundo caso, relativo al equilibrio psicosocial, la imaginación ejerce una función terapéutica, pues “soñar despierto” combate la depresión a partir de imágenes. La pérdida de esta función simbólica declina en la enfermedad mental; de igual modo, el acto imaginativo de la creación artística, el relacionado con la religión y el conocimiento liberan pulsiones naturales que contribuyen al equilibrio.⁵⁶ En la tercera función, la antropológica, la imaginación opera de igual modo en el pensamiento salvaje que en el civilizado. Ésta permite atenuar el racismo de la civilización occidental como en el caso de los griegos al denominar “bárbaras” a otras culturas debido al subdesarrollo técnico. Durand (en Garagalza) señala:

[...] no es la Razón la que nos hace solidarios con el otro [...] la posibilidad de comunicación y comprensión se basa, más bien, en la *común naturaleza humana*, en el inconsciente colectivo que todos compartimos en cuanto hijos de la misma Madre Naturaleza y en sus expresiones más directas, las *imágenes*.⁵⁷

La última función estabilizadora de la imaginación, la cósmica o *teofanía* (relativa a la aparición de un Dios), induce a una “*trascendencia* infinita” regida por valores supremos. Esta función, según Durand (en Garagalza), se ampara en la representación de un ser intemporal sin principio ni fin, así, detrás de la vida biológica la imaginación proyecta una vida espiritual, en la que lo indescriptible busca una imagen suprema, un Rey celestial, un hermano divino, una madre o un padre,⁵⁸ en otras palabras, los símbolos cósmicos equilibran la frustración de

⁵⁵ Cfr. Edgar Morín, *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 1999.

⁵⁶ L. Garagalza, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y...*, op. cit., p. 70.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 71.

lo inexplicable en el acontecer de la vida, de ahí esa necesidad apremiante de los seres humanos de recurrir a imágenes divinas ante las vicisitudes y experiencias traumáticas. De esta manera se observa la importante regulación de la imaginación en la vida humana, en la que los símbolos desempeñan un papel crucial.

Símbolo

Carl G. Jung cita con respecto al símbolo, “El hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que desea transmitir. Su lenguaje está lleno de símbolos, pero también emplea con frecuencia signos o imágenes que no son estrictamente descriptivos”. Para el autor el símbolo es un término, un nombre que posee connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. El símbolo representa algo vago, desconocido u oculto que tiene un aspecto “inconsciente” y que nunca está definido con precisión o completamente explicado.⁵⁹

Para Gilbert Durand⁶⁰ el símbolo es una forma indirecta de representar las cosas, cuando por alguna razón no se pueden presentar de manera directa. En estos casos, lo que se quiere representar ante la conciencia se produce mediante una imagen, en el sentido amplio del término. Durand señala que el dominio de los símbolos son las cosas ausentes o imposibles de percibir, como la metafísica, el arte, la religión, la magia, el alma, los espíritus, los dioses. El símbolo es, en consecuencia, una representación que hace aparecer un sentido oculto, es la epifanía⁶¹ de un misterio. Desde estas definiciones podemos pensar en la utilidad del término en el estudio de la poesía, objeto de este libro, pues el poeta expresa todas aquellas ideas y sentimientos difíciles de enunciar de manera directa, debido a la subjetividad de los contenidos que desea expresar.

Durand establece una comparación entre la representación indirecta simbólica y la directa; en este caso la representación designa una percepción más objetiva o una realidad o cosa que aun cuando no esté presente siempre es posible de

⁵⁹ Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (traducción de Luis Escola Bareño), Paidós Ibérica, Barcelona-Buenos Aires-México, 1995, p. 20.

⁶⁰ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, *op. cit.*, pp. 9 y ss.

⁶¹ Aparición de lo inefable o indescriptible.

presentar o verificar, por ejemplo, una señal, una palabra, una sigla, un algoritmo que puede incluir y reemplazar toda una definición conceptual con infinidad de matices sintetizados en esa representación; ésta se asocia más con el concepto de signo. Mientras en éste la elección de la representación es *arbitraria* (acordada por una comunidad social), en el símbolo la relación entre la representación y lo representado es más natural, pues las abstracciones representadas son menos evidentes, por ejemplo, un dios o la justicia, lo cual no impide que con el paso del tiempo muchos símbolos se convencionalicen y que toda una comunidad los asocie con determinados significados, por ejemplo, el ojo de la Trinidad en la religión cristiana; en este caso el símbolo se ha convertido en signo.

La diferencia entre representación directa e indirecta no es tajante, existen diferentes gradaciones en la percepción de las imágenes; la relación entre lo que se capta y el objeto captado tiene variaciones. De esto dependen las diferentes categorías de la representación. El símbolo es considerado por Durand como “perteneciente a la categoría del signo”;⁶² aquel es un tipo de signo complejo en el que la percepción de la imagen es totalmente subjetiva. La alegoría, es otra categoría de signo semejante al símbolo que se origina en una idea (abstracta), sólo que mientras en aquella la idea es anterior a la representación, el símbolo es la representación misma e incluye un conjunto de ideas, aunque éstas no refieran a algo tangible, visible o fácilmente descriptible. En este sentido, la imagen simbólica “es [la] transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto”, a diferencia de la alegoría que es la traducción de una idea difícil de captar y que siempre contiene un rasgo objetivo del significado general, por ejemplo, la idea de justicia representada mediante un personaje que absuelve. En el símbolo esa parte concreta no existe, pues en él todo es abstracción y subjetividad.⁶³

⁶² Charles S. Peirce elaboró una gran clasificación de signos, dentro de la cual indicó que algunos tienen un vínculo especial con el objeto que representan. Dentro de éstos se encuentra el icono con el que tiene una semejanza, el índice con el que existe una relación, por ejemplo, una huella y el símbolo al que califica con mayor arbitrariedad que los otros dos. Esta característica difiere en relación con la postura de otros autores, quienes señalan que el símbolo, a diferencia del signo, carece de arbitrariedad.

⁶³ G. Durand, *La imaginación simbólica*, *op. cit.*, pp. 10-15.

Lo visible en el símbolo, lo simbolizante, constituye lo único conocido en forma concreta y es lo que remite a las diferentes cualidades no representables de manera directa, es decir, lo inefable, lo significado o lo simbolizado. Estos elementos se difunden por todo el universo de diferentes maneras, así, lo sagrado o lo divino puede ser simbolizado por una águila, Buda o un planeta, dependiendo del contexto en el que se inscriban. Otra característica del símbolo es que sus dos componentes se repiten de manera constante, así, una figura (simbolizante) aparece de manera reiterativa aun cuando sus cualidades aparezcan de modo distinto, incluso contradictorio. De igual manera, lo simbolizado repite su carácter “epifánico” de manera redundante; esta repetición, sin embargo, no es tautológica, sino que en cada ocasión busca llegar a un centro significativo. Por este motivo, un conjunto de símbolos relativos a un tema, lo esclarecen y amplían la significación; en términos de Durand, se va agregando una potencia simbólica suplementaria. La redundancia significativa de gestos (manifestaciones corporales) constituye la clase de símbolos rituales, una danza, por ejemplo; la reiteración en las relaciones lingüísticas ha dado lugar al mito (fábula) y la repetición de imágenes en el arte agrupa a los símbolos iconográficos.⁶⁴

En un texto posterior al antes referido, Durand señala tres características que delimitan la noción de símbolo, primero, el aspecto concreto (pero sensible, lleno de imágenes, figurado) que correspondería al significante o simbolizante; luego lo que el autor llama su carácter *optimal*, el mejor para evocar, sugerir, epifanizar, este es el significado y el último, el imposible de percibir (ver, imaginar, comprender) directamente o de otro modo. Tal y como señalamos, el símbolo es un sistema de conocimiento indirecto en el que el significado y el significante se fusionan entre la opacidad de un objeto y la relativa transparencia de su significante.⁶⁵ Para el autor el símbolo es un caso límite de conocimiento indirecto que tiende a ser directo, sólo que en un plano distinto al del discurso lógico.

Durand llega a la conclusión de que el símbolo tiene tres dimensiones. La primera es la dimensión mecánica que es una especie de *esquema* que llama *verbal*, lo más inmediato de la representación figurada que se deduce mediante las conexiones

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 16-18.

⁶⁵ Gilbert Durand, “Los gatos, las ratas y los estructuralistas”, en *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, UAM-Iztapalapa/Anthropos, México/Barcelona, 1993, p. 18.

con el cerebro humano. Los esquemas son las referencias de todos los gestos (manifestaciones corporales) del *homo sapiens*; esto se halla en la raíz, incluso antes que los arquetipos. La segunda dimensión es la del sustantivo, aquí el símbolo fija sus cualidades y la tercera, que llega al nivel cultural, en éste el símbolo se concreta histórica, sociológica e incluso biográficamente en determinadas circunstancias.

Por otra parte, Paul Ricœur adjudica los símbolos, a tres campos de investigación. Uno de éstos es el psicoanálisis que los estudia en relación con conflictos psíquicos manifestados en los sueños, síntomas y asuntos culturales afines. Otro es la historia de las religiones; al respecto Ricœur señala que Mircea Eliade encuentra estas representaciones en el espacio y el tiempo, en el vuelo y la trascendencia reflejados en entidades concretas como árboles, laberintos, escaleras, montañas entre otros, que simbolizan cosas muy distintas a su significado común. El tercero es el de la poética, en su sentido amplio; aquí remite a las imágenes privilegiadas de un poema u otra obra literaria, de igual modo que a las figuras de la cultura que adquieren reconocimiento, tales como las grandes figuras arquetípicas exaltadas por la humanidad.⁶⁶

A la vez, Ricœur distingue dos dimensiones en el símbolo, la lingüística y la no lingüística, o bien, un significado primario y otro secundario. El carácter lingüístico da la posibilidad de construir una semántica del símbolo, esto es, una teoría que explique su estructura para detectar su significación. La segunda dimensión, no tan obvia como la primera, indica que el símbolo lingüístico siempre alude a alguna otra cosa, en el caso del psicoanálisis remite a los conflictos psíquicos ocultos, en la historia de las religiones lo oculto y subjetivo está en lo sagrado y en el ámbito poético se encontraría, por ejemplo, en una visión del mundo. Por las dificultades de explicación no lingüística, Ricœur elabora su teoría de la metáfora, pues ésta, a diferencia del símbolo, ha sido estudiada con detalle por la retórica y superada por la semántica.

El símbolo, en su acepción más general y en términos de Ricœur, funciona con un *excedente de sentido*, por ejemplo, el mar en un poema de Wordsworth, significa más que un fenómeno geológico y el significado visto más allá de esto (significación secundaria) se produce a partir de la significación primaria como único medio de acceso al excedente de sentido. La relación entre la significación

⁶⁶ Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, tercera edición (traducción de Graciela Monges Nicolau), Siglo XXI Editores, México, 1999, pp. 66-82.

primaria y la secundaria es lo que permite reconocer que un símbolo tiene más sentido, pues este excedente es el residuo de la interpretación literal; no obstante, en la interpretación simbólica no se observa esta división, sino que quien percibe asimila el sentido literal, pues ya se ha producido el movimiento de traslado de un nivel a otro.⁶⁷ Las fronteras de estos niveles en el símbolo no son claras a un nivel lógico, de ahí el carácter fascinante y a la vez engañoso del símbolo, señala Ricœur, quien piensa que es el concepto, trasladado a la metáfora lo que puede esclarecer lo que denomina excedente de sentido.

Para comprender el lado no semántico del símbolo, Ricœur identifica el lado semántico con aquellas características que se prestan al análisis lingüístico y lógico que conducen a la significación e interpretación. Lo no semántico radica en la falta de claridad de las áreas de la experiencia humana, sujetas a distintas formas de investigación. Dentro del campo del psicoanálisis dormir es la vivencia que permite la actividad onírica que adolece de nitidez para su interpretación. Las formas de comportamiento complejo destinadas a invocar, implorar o repeler fuerzas sobrenaturales conducen al terreno oscuro de los símbolos religiosos, así como el acto creativo de escribir y componer dirigen al ámbito subjetivo de lo poético, en tanto que en esa actividad se estructuran y expresan estados de ánimo que dan lugar al poema. En este sentido el símbolo se constituye en el modelo nuclear de toda estructura y es la figura operativa que permitirá analizar la representación que simboliza, para visualizar la integridad de un fenómeno.

Clasificación y origen del símbolo

La clasificación de los símbolos ha sido tarea de muchos autores, quienes han empleado diferentes criterios, entre éstos se encuentran: el motivado por la interpretación de los sueños, el que adopta como eje un pensamiento perceptivo, en general, religioso o literario, el que ha empleado como base la sociología (funcionamiento social, grupo racial) con su respectivo grupo lingüístico. La mayoría de los estudiosos en este campo son los historiadores de las religiones, entre los que sobresale A.H. Krappe quien, en primera instancia, los divide en celestes y terrestres en lo que incluye el cielo, el sol, la luna y las estrellas; también

⁶⁷ *Ibid.*, p. 68.

se refiere a los atmosféricos, acuáticos, cataclísmicos y, fuera de esta clasificación, alude al simbolismo en el curso de la historia de la humanidad.⁶⁸

Por su parte, Mircea Eliade divide a los mitos y a los símbolos en cataclísmicos, volcánicos y atmosféricos con una lógica similar a la de Krappe. Posterior a esto, establece otra división que incluye, símbolos agrarios relacionados con la fecundidad, la renovación, la fertilidad y culmina con los alusivos al Gran Tiempo y al Eterno Retorno.⁶⁹ En opinión de Durand, Krappe cae en motivaciones psicológicas, mientras Eliade realiza una separación tajante entre aspectos subjetivos y objetivos que no logra esclarecer del todo. A mi entender, estas clasificaciones son confusas, pues a medida que se desarrollan se salen de las categorías generales y se pierden en divisiones fuera de los parámetros establecidos al comienzo, quizá porque parten de lo general para llegar a lo particular y no a la inversa, de los orígenes más primitivos del pensamiento para llegar a los factores externos, lo cual puede ser una manera más simple de abordar el asunto. Coincido con Cassirer, quien llegó a la conclusión de que “el ser de toda cosa se determina en su definición genética: en su construcción a partir de las distintas condiciones parciales que la constituyen”.⁷⁰

Gaston Bachelard⁷¹ se limita a la teoría de los cuatro elementos (agua, aire, tierra, fuego) como base para los estudios poéticos y aunque reconoce que esta división es muy racional para abordar un tema tan subjetivo como es la imaginación, a diferencia de los dos anteriores, se ciñe más a la naturaleza de los símbolos al considerar que la sensibilidad es el punto medio entre el mundo de los objetos y el de los sueños. Bachelard escribe tres libros dedicados a los cuatro

⁶⁸ Gilbert Durand, en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 29, cita a A.H. Krappe en *La Genèse des mythes (Génesis de los mitos)*, Payot, París, 1952, pp. 287 y ss.

⁶⁹ Cfr. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 2005.

⁷⁰ Ernest Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 43.

⁷¹ Gaston Bachelard (1884-1962), fue uno de los más ricos y versátiles pensadores de la Francia contemporánea. Es conocido como gran filósofo de la ciencia, epistemólogo y teórico de la imaginación que influyó en varias figuras capitales de la filosofía de la ciencia y en Gilbert Durand. También es conocido como un fenomenólogo capaz de leer en versos, novelas, poemas e himnos las claves condensadas de la condición imaginativa.

elementos y refiere a los símbolos como a “las hormonas de la imaginación”.⁷² Además de advertir que una motivación evidente en el símbolo es la ambivalencia de su sentido, observa mayores matices en sus connotaciones, por ejemplo, que el agua clara no posee la misma significación que la compuesta y profunda, así como el agua tranquila provoca inferencias distintas que la violenta, etcétera. Según Durand, la percepción humana es rica en tonalidades y polivalencias, por esta razón piensa que la tipología de Bachelard es inadecuada e insuficiente, pues según menciona, la percepción humana va más allá de esto; por otra parte opina que Bachelard no se funda en referencias perceptivas o cósmicas, sino en motivaciones sociológicas y filológicas.⁷³ Considero que los tres libros de Bachelard son una referencia importante en el estudio simbólico poético, aun cuando únicamente se base en aspectos naturalistas (celestes y terrestres); en caso necesario se tendría que recurrir a otros grupos de símbolos.

En este libro se adopta la teoría de Durand, pues incluye las propuestas antes señaladas y una explicación convincente de la elaboración de su tipología simbólica. Después de una minuciosa revisión sobre el tema, concluye que la gran mayoría de las clasificaciones pecan de un positivismo objetivo. El autor revisa las teorías psicologistas, de las cuales no se desprende del todo y observa que Freud basa sus interpretaciones simbólicas principalmente en la libido, Piaget en el rechazo, Adler en el poder y Jung en las motivaciones ancestrales. Todas estas teorías, señala, son demasiado reductivas al considerar únicamente un sistema de elementos, ya sea exteriores a la conciencia, relativas al campo de las tensiones o bien, circunscritas a mecanismos de censura, por ejemplo, el rechazo en Adler.⁷⁴ Durand también revisó las posturas de algunos estudiosos de los mitos y las lenguas indoeuropeas, como Dumézil, quien elaboró una división en tres castas, sacerdotal, guerrera y productora, en las que comprende todo el simbolismo laico y el religioso, sin explicar las razones de la tripartición; asimismo, analiza la postura de Piganiol, Przyluski y otros, quienes ordenan los símbolos con criterios sociológicos, sin explicar las bases en las cuales se

⁷² Cfr. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, 2003; *El aire y los sueños*, 2002, Fondo de Cultura Económica, México; *Fragmentos de una poética del fuego*, Paidós, México, 2002.

⁷³ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario...*, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

fundan para sus clasificaciones. El autor adoptó como base de su clasificación el “trayecto antropológico” descrito en el apartado anterior y definió antropológico del siguiente modo:

[...] conjunto de ciencias que estudian la especie *homo sapiens*— sin tener exclusivas *a priori* y sin optar por una ontología psicológica que no es más que espiritualismo camuflado, o una ontología culturalista que por regla general no es más que una máscara para la actitud sociologista: ambas actitudes se resuelven, en última instancia, en un intelectualismo semiológico. Para [...] tratar de dar una clasificación estructural de los símbolos, querríamos rechazar el proyecto caro a los psicólogos fenomenologistas y los rechazos o intimaciones sociófugas caras a los sociólogos y a los psicoanalistas.⁷⁵

Si bien en el párrafo anterior el autor indica a lo que se refiere con antropológico, también implica los criterios para la clasificación de los símbolos con base en el “trayecto antropológico” con el fin de llegar a las raíces significativas de los símbolos. Por medio de un hilo discursivo arquetípico (vector de las intuiciones psíquicas) se establecen significaciones entrelazadas que parten de lo psicológico en el sujeto y que desembocan en complementos directos e indirectos de la influencia cultural. Lo psicológico (en el sujeto) es un fondo más universal y más rico que el social y al comenzar con esbozos psicológicos de la infancia, se evita la complicación de empezar con lo social o exterior —tal y como ocurre en las clasificaciones mencionadas—, que llegan a un límite sin lograr agrupar a todo el universo simbólico. Como dice Bachelard, “los símbolos no deben ser juzgados desde el punto de vista de la forma... [es decir, lo externo], sino de su fuerza [lo interno]”, y agrega en relación con lo poético, “la imagen literaria, es más viva que cualquier diseño” al trascender la forma porque es “movimiento sin materia”.⁷⁶ Esto enfatiza en la importancia de la fuerza original e interna de lo simbólico y en el elemento dinámico que ambos autores atribuyen al símbolo.

Durand⁷⁷ emplea la noción de “gestos dominantes”, que adopta de Betcherev, para explicar lo genético en el símbolo. El aparato nervioso del recién nacido,

⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁶ Bachelard, *La poética de la ensoñación*, traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 161.

⁷⁷ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario...*, *op. cit.*, pp. 42 y ss.

en particular el cerebro, evidencia la experiencia de vida, los traumatismos fisiológicos y psicológicos, la adaptación positiva o negativa al medio que originan los procesos de asimilación del simbolismo. A partir de Betcherev y Piaget (cuyos estudios se encauzaron a la psicología genética), Durand, en primera instancia, descubre dos aspectos dominantes en los reflejos del recién nacido, la primera es la “posición” (vertical y horizontal) que coordina e inhibe todos los demás reflejos; así, cuando se alza de manera vertical el cuerpo del niño se vincula a la sensibilidad. Esta verticalidad puede ser física o intuitiva. Según esto, aquí se acumula lo afectivo y lo cinestésico⁷⁸ de la imagen. Piaget llega a la conclusión de que el recién nacido no adquiere ninguna intuición generalizada de los reflejos de postura, pero advierte que la verticalidad y la horizontalidad se perciben por el niño en forma privilegiada.

La segunda dominante es la de nutrición que en los recién nacidos se manifiesta por los reflejos de succión labial y la orientación de la cabeza en ese acto. Estos reflejos se producen por estímulos externos (que pueden ser audiovisuales) o por hambre. A estas dos dominantes se agrega una tercera que aparece en la edad adulta y que está relacionada con lo sexual, además reconoció el carácter cíclico e interiormente motivado de la dominante copulativa. Morgan, citado por Durand,⁷⁹ lleva a cabo precisiones sobre la dominante natural y cíclico del acto sexual, de origen innato y dependiente de la erotización del sistema nervioso. También el psicoanálisis atribuye a esta función una influencia poderosa en la conducta e indica que la succión tiene un vínculo con lo sexual desde el nacimiento hasta la edad adulta. Durand puntualiza que las motivaciones hormonales del acoplamiento, además de cíclicas, se acompañan de un ritmo y bajo el signo de ritmo se observan muchas manifestaciones simbólicas. De este modo concluye que “existe una estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas”.⁸⁰ A las tres dominantes mencionadas se integran, de manera natural, las representaciones o esquemas de la percepción.

⁷⁸ Fernando Lázaro Carreter señala que el término cinestésico se aplica a la metáfora en la que se identifican sensaciones de procedencia diversa, por ejemplo, “La luna nueva / es una vocecita en la tarde” (Borges). F.L. Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, segunda edición, Dámaso Alonso (dir.), Gredos (Biblioteca Romántica Hispánica), Madrid, 1962.

⁷⁹ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario...*, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

Los símbolos no aparecen aislados, sino que constituyen redes en las cuales se imbrican varias dominantes, por ejemplo, un árbol puede ser símbolo del ciclo de las estaciones y, a la vez, de ascenso vertical; la serpiente se sobredetermina por el tragamiento (tragar) y en los temas de resurrección, de renovación y de renacimiento (por el cambio de piel). Más aún, los símbolos a menudo se someten a inversiones de sentido o a un doble sentido que desemboca en procesos de doble negación, como el tragador tragado, el árbol derribado, el cortador de ataduras. Esta complejidad del objeto simbólico justifica el método de Durand en el cual a partir de los grandes gestos dominantes detecta las redes y los nudos que constituyen las fijaciones sobre los objetos del entorno perceptivo. Los tres gestos dominantes desarrollan y orientan la representación simbólica que únicamente tiene una relación lejana con una clasificación en cuatro elementos, a los cuales se refirió Bachelard.

Por otro lado, Leroi-Gourhan, a quien refiere Durand, clasifica los símbolos de lo que llama “entorno tecnológico” (materiales, herramientas, utensilios) y los asocia a “tendencias”. Así, “una vasija no es más que la materialización de la tendencia general a contener los fluidos” sobre lo que convergen otras tendencias secundarias, por ejemplo, el modelado de la arcilla, el corte de la madera, etcétera.⁸¹ También en este caso, Durand, observa que el “entorno tecnológico” es un reflejo cultural de las pulsiones o un acuerdo entre la naturaleza y la cultura y agrega que cada gesto dominante apela a una materia y a una técnica,⁸² o que cada variable de una dominante suscita un material imaginario. Por ejemplo, la dominante de posición, da lugar a arterias luminosas, visuales y técnicas, los símbolos de purificación son las armas, las flechas, las espadas, etcétera. La dominante de nutrición se relaciona con materias de profundidad, por ejemplo, el agua o la tierra cavernosa que, a su vez, se vincula con utensilios “continentes” como las copas, los cofres, cuyas representaciones se unen a las bebidas o alimentos. Los gestos rítmicos o sexuales de la tercera dominante se proyectan sobre los ciclos de las estaciones y sus complementos astrales, dentro de los cuales se asocian varios artefactos del ciclo, este es el caso de la rueda, el torno y todos aquellos relacionados con el frotamiento rítmico sexual.⁸³

⁸¹ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario...*, op. cit., p. 48.

⁸² Durand, adopta de Leroi-Gourhan la ecuación: fuerza + materia = herramienta. *Ibid.*, p. 48.

⁸³ *Ibid.*, pp. 48-49.

A esa tipología retomada de Leroi-Gourhan, Durand agrega lo que Piaget denomina “esquemas afectivos” relacionados al psicoanálisis y al medio ambiente. El padre y la madre en el mundo infantil no son sólo elementos afectivos, sino que adoptan otras connotaciones. El padre puede aparecer a manera de obstáculo acaparador de la madre que alimenta al niño y como representante de poder. Estas simbolizaciones se pueden trasladar a objetos como, armas, espadas, instrumentos de caza o de pesca. Durand señala que Piaget advirtió que estos esquemas afectivos no son ni simples ni personales, sino que constituyen categorías cognitivas y reconoce que el psicoanálisis clasifica a los símbolos de acuerdo con las dominantes de postura y nutrición. El simbolismo paterno se asocia con el enderezamiento y la postura y tiene implicaciones edípicas y de poder (Adler). La mujer con la nutrición unida a su variante de hedonismo.

Observemos que Durand integra los aspectos tecnológicos adoptados de Leroi, la clasificación sexual y parental de los psicoanalistas, así como las clasificaciones sociológicas de los historiadores de las religiones bajo distintas modalidades, una de éstas podría ser la función guerrera.⁸⁴ Finalmente, Durand establece una amplia bipartición del simbolismo: el *régimen diurno* y el *régimen nocturno* con la aclaración de que su propuesta, por un lado, tripartita (basada en las tres dominantes) y bipartita no se disocian, por el contrario, abarcan las distintas motivaciones antropológicas del simbolismo. El *régimen diurno* implica a la dominante de postura, la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago y guerrero así como los rituales de la elevación (por tanto de purificación). El *régimen nocturno* se divide en la dominante de nutrición o digestiva y la sexual o cíclica. La primera de estas dos incluye todo lo relacionado con el contenido y el *hábitat*, los valores alimenticios, la sociología matriarcal y su papel de nutrición; la segunda comprende lo vinculado al ciclo, al calendario agrícola, la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astro biológicos.⁸⁵

Con esta manera tan amplia de visualizar las constelaciones simbólicas se articula lo psicológico con lo cultural, a modo de rastrear el origen de la multiplicidad significativa de los símbolos. Durand plantea de manera más convincente que otros autores, el origen y la conformación simbólica a lo largo

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 51-52.

de la historia de la humanidad. No obstante, permanece la consciencia respecto a la complejidad del tema y al enorme bagaje cultural que se requiere para una acertada interpretación de los símbolos, en tanto que exige conocer los orígenes del pensamiento en varios ámbitos. Para los fines de este libro únicamente rastreamos la génesis significativa de la construcción simbólica con base en el objeto de estudio planteado, pues el propósito es comprender el sentido máximo de la función simbólica de los temas elegidos alrededor de los poemas. En adelante se abordará la riquísima terminología de lo imaginario en estrecha relación con el símbolo, algunos de estos conceptos se abordarán mediante la comparación entre ellos y en otros de manera independiente, de acuerdo con su relevancia para los fines de este libro.

Esquema y estructura

Dentro de la terminología del imaginario, el esquema es el que tiene mayor afinidad con el lenguaje científico. Cassirer, en la búsqueda de los fundamentos del conocimiento, en la explicación de los conceptos de espacio, tiempo, causa y efecto, así como en las interrelaciones entre éstos para pensar lo mítico y lo científico, observa que es necesaria una “síntesis intelectual”, ya que la relación causa y efecto no se produce de manera inmediata sino a partir de una interpretación de los fenómenos sensibles que no se da por sí misma, sino por medio de una mediación; es decir, se ha de “esquematizar” en la intuición.

Para explicar esto, Cassirer adopta el término “esquema” de Kant expresado en *La crítica de la razón pura*, obra en la que se observa con claridad la precisión del concepto, que en primera instancia, es definido en relación con la imagen sensible como “monograma [cifra formada con las principales letras de un nombre] de la imaginación pura”, y como algo que no tiene cabida en sí mismo en imagen alguna, sino que sólo comporta “la pura síntesis, conforme a una regla de la unidad de conceptos”.⁸⁶ Cassirer, por su parte, piensa que el esquema es una forma ideal para la representación intelectual de los fenómenos de la sensibilidad.

⁸⁶ Ernest Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, *op. cit.*, p. 50.

Francisco Larroyo en el estudio introductorio de *Crítica de la razón pura* dice que “un esquema es una imagen de un concepto. Así, tres puntos colocados uno tras otro suministran una imagen del concepto ‘número tres’ [y agrega], no por medio de las categorías puras, sino por medio de las categorías esquematizadas, es posible pensar [...] objetos, cuyo conjunto [...] constituye lo que se llama naturaleza”.⁸⁷ Kant consideró el término como útil para la determinación del tiempo, por ello señaló: “Los esquemas, en efecto, no son más que determinaciones temporales *a priori* según reglas, que, conforme al orden de las categorías, se refieren a todos los objetos posibles, a la serie del tiempo, el orden del tiempo y, finalmente, a la suma del tiempo”.⁸⁸ Un tipo de esquema que define el tiempo es el número; figura matemática que representa la magnitud en una unidad de la síntesis de lo diverso, ya que el tiempo se crea por el ser mismo en la aprehensión de la intuición y sólo mediante la reducción de la intuición del tiempo empiezan por determinarse, de modo mediato, tanto el contenido del concepto de espacio como de causalidad (causa y efecto) de los fenómenos.

La intuición de magnitudes en el espacio se efectúa por medio de una síntesis sucesiva y precisa, “no podemos pensar línea alguna sin trazarla mentalmente; no podemos pensar círculo alguno sin describirlo, ni podemos representarnos en absoluto las tres dimensiones en el espacio sin poner en un mismo punto tres líneas perpendiculares unas respecto de otras”. De la misma manera, prosigue Cassirer siguiendo a Kant, la aritmética engendra sus conceptos numéricos mediante la sucesión de las unidades en el tiempo, así como la mecánica pura no puede engendrar sus conceptos de movimiento sino mediante la representación del mismo. Por consiguiente, toda representación de la causalidad no se refiere tanto al ser de las cosas como a la regla y la sucesión del cambio.⁸⁹

Con base en lo anterior, Kant se revela como metodólogo de las ciencias naturales y matemáticas; Cassirer extrapola esta teoría a la causalidad del mito que, mediante la esquematización, remite a la intuición y se disuelve en ésta. Kant pensó que la “esquematización” consiste “en un arte oculto en las profundidades

⁸⁷ Francisco Larroyo, “Estudio introductorio y análisis de la obra”, en *Crítica de la razón pura* de Immanuel Kant, Porrúa (Sepan cuantos), México, 1972, p. XL.

⁸⁸ *Ibid.*, p. XL.

⁸⁹ *Idem.*

del alma humana, el secreto de cuyas verdaderas manipulaciones difícilmente llegaremos nunca arrancar a la naturaleza y a contemplar sin velos por nuestros ojos”.⁹⁰ En términos comunes, y desde mi interpretación, el concepto referido sería la representación esquemática mental y modificable de las relaciones y del funcionamiento de un objeto, ya sea éste un fenómeno, problema o máquina, o bien, la representación gráfica de algo inmaterial en un momento del tiempo y en la sucesión del mismo. Sólo que Cassirer pensó que mediante el esquema se pueden representar los fenómenos sensibles como única forma de percibirlos.

Muchos otros autores abordaron el concepto, entre ellos Jean Paul Sastre, Revault d' Allonnes, pero todos se basaron en Kant y coincidieron en que el esquema es “una generalidad dinámica y afectiva de la imagen” con imposibilidad de una concretización de lo imaginario. Bachelard le llama al esquema “símbolo motor” y se refiere a la unión entre los gestos inconscientes (los reflejos) y las representaciones. Digamos que los esquemas son esqueletos dinámicos de la imaginación, son, en términos de Durand “trayectos encarnados en representaciones precisas”⁹¹ ligados a los “gestos dominantes” especificados en el apartado anterior; por eso, al gesto de la postura correspondería el esquema vertical ascendente presente en el esbozo de la división de los ojos y las manos del cuerpo humano. El gesto de la nutrición estaría relacionado con un esquema de descenso y de acurrucamiento en la intimidad.⁹² Siguiendo a Durand los esquemas provenientes de los gestos dominantes, se articularían tanto con el entorno natural como con el social. Los esquemas dan lugar a los arquetipos en los términos ya definidos, esto es, como imágenes primordiales u originales ligadas a los procesos perceptibles de la naturaleza, pero también a ciertas condiciones de la vida del espíritu y de la vida en general.

Para aclarar la distinción terminológica entre esquema y arquetipo, podemos decir que a los esquemas ascendentes corresponden los arquetipos de la cima, el jefe, la luminaria; el esquema de descenso se asocia, en cambio, con el arquetipo de lo hueco, de la noche: el del acurrucamiento estaría ligado a los arquetipos del seno y de la intimidad. Obsérvese que Durand realiza estas asociaciones

⁹⁰ Ernest Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, op. cit., p. 51.

⁹¹ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario...*, op. cit., p. 54.

⁹² *Ibid.*, p. 54.

en relación con las implicaciones de lo que a su juicio serían los arquetipos o imágenes primitivas del inconsciente colectivo, ya que aun cuando hemos dicho que los arquetipos son universales y hay consenso en cuanto a lo que es universal, en algunos casos pudiera haber ciertas diferencias. Cabe ahora establecer la diferencia con el símbolo; así, mientras éste es ambivalente por naturaleza, el arquetipo es constante, universal, se adecua a un esquema. A juicio de Durand, la rueda sería el arquetipo del esquema cíclico, mientras que la serpiente sería un símbolo del ciclo.

Los arquetipos se vinculan a imágenes muy diversas de acuerdo con el ámbito cultural en el que se inscriban, por ello, los símbolos son ricos en significados diferentes, mientras los arquetipos poseen una connotación universal. El esquema de ascensión y el arquetipo del cielo permanecen inmutables en cualquier lugar al margen de sus rasgos culturales. Los símbolos serían ilustraciones tanto de los arquetipos como de los esquemas que varían de acuerdo con el contexto cultural, así, el símbolo de belleza en los griegos sería el Doríforo de Policletos. Un símbolo se transforma y de este modo, una escala puede tener una significación simbólica similar a la de una flecha o a la de un avión supersónico de acuerdo a su contexto.⁹³

Los conceptos del imaginario implican normas y se basan en esquemas, en términos de Durand en “estructuras”, cuyo concepto, para el autor, se halla estrechamente vinculado con lo que en el arte se denomina “forma”, sólo que la estructura, en su concepción tradicional, connota cierto estatismo, en tanto que nosotros, junto con Durand, le otorgaremos una implicación dinámica. En este sentido la estructura sería una “forma dinámica”; concretamente, es definida por Durand a manera de “una forma transformable, que juega el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes y susceptible, a su vez, de agrupación en una estructura más general que nosotros llamaremos *Régimen*”.⁹⁴ Según hemos señalado, las estructuras constituyen modelos que permiten el análisis y el diagnóstico de los fenómenos y que pueden incidir en algunas modificaciones del universo imaginario.

De acuerdo con Durand y a lo antes dicho, la estructura implica dinamismo y sirve de modelo para la comprensión, interpretación y construcción de un objeto,

⁹³ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 57.

por lo tanto, el símbolo no se opone a la estructura, sino que es su modelo. Durand señala, el símbolo “es de alguna manera, la estructura absoluta, la condición absoluta de todo pensamiento del *Homo sapiens*: el desfase dinámico en el que un significado latente no puede manifestarse sino a través de un significante...”⁹⁵ Para precisar, puntualicemos que en la estructura simbólica los componentes constituyen “fuerzas” dinámicas orientadas al sentido, por lo cual se considera que el símbolo es un vector semántico en el cual el simbolizante representa lo simbolizado por homología.

Signo

En este apartado se aborda el concepto de signo en su acepción más conocida y aceptada por la lingüística y la semiótica, a fin de establecer la diferencia con el símbolo, con la aclaración de que en los análisis que se realizan en los últimos capítulos se emplea sin la precisión de los teóricos de las ciencias mencionadas, pues el signo es un término homonímico, es decir, se utiliza con distintos sentidos, de manera metafórica y vaga, al igual que en las conversaciones cotidianas. Los semiólogos atribuyen al símbolo características diferentes a las de la Escuela de Eranos, pues para ellos, es un tipo de signo arbitrario, mientras que para los eranosianos se establece una relación más natural entre lo simbolizante y lo simbolizado, entre otras de sus características. Asimismo, se emplea el término semiología para designar a la ciencia que estudia los signos y sus relaciones, conscientes de que, a menudo, se emplea indistintamente como semiótica. Esta última se originó en Estados Unidos a partir de Charles Sanders Peirce, quien la definió en cuanto la lógica del sentido. La semiología surge con Ferdinand de Saussure y a partir de entonces muchos europeos emplearon ese nombre para el desarrollo de estudios en esa línea.

El estadounidense Ch. S. Peirce (1839-1914),⁹⁶ referido por muchos otros estudiosos, está dentro de los que se han ocupado del conocimiento de la realidad

⁹⁵ Gilbert Durand, “Los gatos, las ratas y los estructuralistas”, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁶ Charles Sanders Peirce estudió matemáticas en la licenciatura y una maestría en química, a los 12 años montó su laboratorio de química, en el que realizó complejos análisis, a los 13, leyó la *Lógica de Whately*, más tarde, estudió a fondo *La crítica de la razón pura* de Kant. Publicó muchos

para comprender la totalidad del mundo y, en esa dirección, su perspectiva constituye una filosofía del conocimiento humano. A raíz de esto, estableció tres categorías o momentos (primeridad, segundidad, terceridad) de las que no se abundará aquí, pero de las que deriva su concepto de signo en el que incluye tres componentes: el representamen, el interpretante y el objeto. El representamen también se nombra signo, “fruto del artificio o de la arbitrariedad de quienes lo crean”.⁹⁷ Según Peirce, el representamen o signo es un estímulo en la mente de alguien que da lugar a otro signo; este último se llama interpretante del primer signo, generado a partir de la representación del representamen. El interpretante, segundo componente de la triada s3gnica o idea de la primera representaci3n en la mente de la persona, a veces es ambigua y origina sentidos e interpretaciones diversas.⁹⁸ Existe un interpretante inmediato, el que alude al significado preciso del signo y uno dinámico, el efecto que se produce en la mente del sujeto. El interpretante no es quien interpreta, sino la repercusi3n del signo en la mente del que recibe. El tercer componente de la triada es el objeto (a lo que refiere el representamen). Peirce dice, “Este signo est3 en lugar de su objeto. La palabra Signo ser3 usada para denotar un Objeto perceptible o solamente imaginable, o a3n inimaginable en un cierto sentido”,⁹⁹ a lo cual agrega que un signo puede tener m3s de un objeto.

En s3ntesis, Peirce defini3 al signo as3: “Es algo que para alguien representa o se refiere a algo en alg3n aspecto o car3cter. Se dirige a alguien, esto es, crea

art3culos para revistas de matem3ticas, un 3nico libro titulado, *Photometric Researches* sobre el tama3o y la luz de 500 estrellas. La mayor3a de sus escritos est3n dispersos en *papers*, algunos se publicaron en varios vol3menes a3os despu3s de su muerte en *Collected Papers de Charles Sanders Peirce* entre 1931 y 1935. A causa de la dificultad para comprender su pensamiento, existen textos que a3n no han sido editados. Peirce ha sido catalogado, fundamentalmente, como fil3sofo y semi3tico y seg3n el bi3grafo Max H. Fish, es el intelecto m3s original y polif3c3tico que ha engendrado Estados Unidos. Karina Vicente, “Datos biogr3ficos”, en Victorino Zecchetto (coord.), *Seis semi3logos en busca del lector*, segunda edici3n, Ciccus, La Cruj3a, Buenos Aires, 2002, pp. 39-43.

⁹⁷ Victorino Zecchetto, “La teor3a semi3tica”, en Victorino Zecchetto (coord.), *Seis semi3logos en busca del lector*, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Charles Sanders Peirce, “Divisi3n de signos”, en *Collected Papers* de Charles Sanders Peirce, University Press, Indiana, 1935, p. 23.

en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, un signo aún más desarrollado”.¹⁰⁰ Uno de los aportes importantes del autor sobre lo cual no profundizaremos debido a que no compete a nuestros fines, es la clasificación de los signos, no obstante, conviene mencionar que estableció una gran tipología basada en los tres componentes del signo. En el primer caso (representamen) agrupó los de posibilidad, en el segundo (el objeto), los de existencia real y concreta y, en el tercero (interpretante), incluyó aquellos con carácter de ley.

Dentro de la segunda clasificación se encuentra el símbolo, junto al icono y al índice; el símbolo es definido por Peirce en cuanto “signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete referido a dicho Objeto”.¹⁰¹ Esto significa que para el autor el símbolo es un tipo de signo arbitrario, por ejemplo, las palabras que adquieren significado más o menos universal por un acuerdo o convención (el símbolo nazi o suástica); esto señala una marcada diferencia con la concepción eranosiana. El icono “es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee, así exista o no tal Objeto”,¹⁰² lo que significa que la relación con el objeto se da por semejanza, como en el caso de las imágenes gráficas. El índice, “es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto”;¹⁰³ aquí se establece una conexión directa con el objeto, por ejemplo, las huellas de un caballo sobre el camino. Peirce, a partir de esas primeras clasificaciones, realizó combinaciones que originaron muchos otros signos con nombres y definiciones de difícil comprensión. Su propósito fue lograr la mayor exactitud posible en la designación a partir de signos, quizá no lo logró del todo, de ahí la importancia de la hermenéutica simbólica para explicar, justamente, esa parte indescriptible y oscura que existe detrás de toda representación.

La otra gran corriente de pensamiento relacionada con el tema es la de Ferdinand de Saussure, quien trasladó sus investigaciones sobre lingüística a lo que llamó semiología o estudio de los signos en el seno de la vida social. Para Saussure

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Idem.*

el signo tiene dos componentes interrelacionados, uno es la representación ante los sentidos, que nombra significante y el otro, es el concepto o significado; ambos elementos se unen en la mente del individuo. Saussure afirma:

Un signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es un sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial, y si se nos ocurre llamarla material, es sólo en ese sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente, más abstracto.¹⁰⁴

El autor ejemplifica su definición con la palabra árbol, en la que la unión de la idea de árbol con el término árbol da lugar al signo lingüístico. El vínculo entre lo acústico (significante) y el concepto (significado) es una operación arbitraria, ya que no existe una relación fonética ni gráfica natural que establezca la unión. Por ejemplo, en la idea de “perro” el significante varía según el idioma, en inglés es *dog*, en alemán *hund*, lo cual indica que la asociación es un acuerdo según el idioma. Saussure puntualiza que esa arbitrariedad tiene límites “racionales” y agrega que si el mecanismo de la lengua fuera completamente racional podría estudiarse en sí mismo, como no es así, en tanto sistema naturalmente caótico, adopta el punto de vista de la naturaleza misma de la lengua como limitación de lo arbitrario.¹⁰⁵

A diferencia de Peirce, Saussure se refirió al símbolo para designar al signo lingüístico, asimismo, indica que lo característico en el símbolo es no ser nunca completamente arbitrario y afirma, “no está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado”.¹⁰⁶ Como ejemplo de símbolo refiere a la balanza, representación de la justicia “que podría ser reemplazado por cualquier otro elemento”, en la cual se observa una parte natural y una

¹⁰⁴ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, décimo segunda edición, traducción de Mauro Armiño, Fontamara, México, 1998, p. 102.

¹⁰⁵ Para una revisión del concepto de signo en Saussure, véase “Naturaleza del signo lingüístico”, en *Curso...*, *op. cit.*, pp. 109-117.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 105.

convencional. Lo cierto es que Saussure no abordó de manera detallada el concepto de símbolo y a menudo expresó la problemática en la utilización de ambos términos.

Las dos posturas descritas fueron elaboradas con lógicas de pensamiento diferentes, Peirce, a diferencia de Saussure, incluye al sujeto en su visión del signo a partir del interpretante, en tanto idea en la mente de un sujeto; mientras que para Saussure esa idea equivaldría al concepto; en este caso no se incluye jamás al sujeto dentro del esquema del signo; asimismo, Peirce considera al objeto en cuanto componente del signo y Saussure lo implica, de alguna manera, en el concepto. El primero elabora alusiones a la interpretación infinita de un signo mediante el concepto *semiosis ilimitada*, que comienza en la primera idea del interpretante y que da lugar a nuevos signos y en consecuencia, a otras ideas que, a su vez, generan una sucesión de signos que nunca termina; así se explica el proceso de conocimiento y en este sentido, la teoría de Peirce, a pesar de que se concibió alrededor del año 1830 es equiparable, en algunos rasgos, a las actuales concepciones de interpretación o hermenéutica.

Muchos otros teóricos se ocuparon de la semiología y extendieron sus observaciones hacia distintos campos de la cultura, entre ellos sobresale Roland Barthes, quien abordó las implicaciones semiológicas de la moda, las imágenes publicitarias, los mitos, la literatura, entre otros. Barthes, de influencia saussureana, a partir del signo semiológico, con sus dos elementos, el significante y el significado, centró su teoría en el concepto “sustancia de la expresión” adoptada de Louis Hemslev, quien señaló que el signo está compuesto de forma y sustancia y emplea frases como, “forma de la expresión”, “sustancia de contenido” y “forma de contenido”. Todo esto alude a la manera en que se producen las significaciones y a su esencia o contenido. Barthes advierte la existencia de sistemas semiológicos que por su naturaleza no están destinados a significar y llama a este hecho “funciones de signo”, por ejemplo, un impermeable tiene como función protegerse de la lluvia y para la sociedad, el signo es el uso de esa función. Barthes denomina “signos típicos” a los signos verbales; los icónicos y los gestos constituyen tan sólo una materia de expresión.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Véase Mabel Marro, “Roland Barthes: el lenguaje de los discursos, la ciencia de los signos, la práctica del texto”, en Victorino Zecchetto (coord.), *Seis semiólogos...*, op. cit., pp. 79-124.

Barthes, al igual que otros de sus contemporáneos, puso a prueba la arbitrariedad del signo; así, Emilio Benveniste propuso sustituir arbitrariedad por inmotivación, al considerar que la relación en los componentes del signo se produce entre el sonido y lo que representa, por lo cual el vínculo es necesario y no arbitrario, pues no se sujeta a la libre elección de los hablantes. Barthes observa que en el fenómeno de la moda existe una inmotivación parcial, pues en la fotografía, por ejemplo, la relación es más natural o motivada dada la relación analógica. El autor, agrega a sus estudios semiológicos otros dos términos derivados de Hemslev, denotación y connotación y otorga un lugar de privilegio al segundo, pues a partir del sistema primario del lenguaje humano, la sociedad desarrolla sin cesar sentidos secundarios. Barthes llama denotación al sentido literal de los signos, ya sean palabras o imágenes y connotación al plano simbólico o interpretación producida a partir de ese lenguaje literal; estos conceptos los pone en práctica en su brillante artículo, “Retórica de la imagen” en el cual realiza un análisis de la imagen publicitaria de una pasta italiana.¹⁰⁸

Un aporte importante de Barthes fue atribuir a las imágenes un carácter polisémico al insistir en su multiplicidad significativa. Los significados son flotantes y el lector puede elegir algunos e ignorar otros al estar frente a la imagen. El texto (mensaje lingüístico) tiene la función de dirigir y precisar el significado en un mensaje comunicativo, por ejemplo, la publicidad, pues los signos comprenden dos facetas, una es lo que implica, la intencional o lo que ha querido decir el emisor (sentido obvio) y otra, lo suplementario, lo huidizo, resbaladizo o sentido obtuso que se halla detrás del lenguaje articulado.¹⁰⁹

Otro semiólogo es Umberto Eco, quien definió al signo de la siguiente manera: algo que está en lugar de otra cosa (*aliquid que stat pro aliquo*). “El *aliquid* es una expresión concreta (es decir una unidad física producida por el hombre o reconocida en cuanto capaz de funcionar como expresión de algo distinto) o bien una clase o un tipo de expresiones concretas posibles...”.¹¹⁰ Esta definición muestra la innegable influencia peirciana en Eco, quien intenta una comprensión

¹⁰⁸ Véase Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, segunda edición, traducción de C. Fernández Medrano, Paidós Ibérica, Barcelona, Buenos Aires, 1986, pp. 30-47.

¹⁰⁹ Véase Roland Barthes, “El sentido obtuso”, en *Lo obvio y lo obtuso, op. cit.*, pp. 55-67.

¹¹⁰ Umberto Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1990, p. 75.

de los planteamientos del estadounidense para reflexionar sobre el tema. Eco concluye que lo central en el signo no es la relación entre la expresión y el contenido a la manera de Saussure, sino la inferencia e interpretación a partir de la intervención del signo triádico de Peirce, “sólo hay signo cuando una expresión queda, inmediatamente, atrapada en una relación triádica, en la que el tercer término –el interpretante– genera automáticamente una nueva interpretación, y así hasta el infinito”.¹¹¹ De este proceso de inferencia o semiosis ilimitada, sin duda, sienta las bases de sus estudios hermenéuticos que comenzaron con *Obra abierta*,¹¹² referida a la apertura significativa de la obra de arte. Después, escribe *Lector in fabula*,¹¹³ encauzada hacia la apertura del texto narrativo; sus posteriores trabajos son de corte hermenéutico.

En cuanto al símbolo Eco señala que éste se emplea como sinónimo de signo, “quizá a veces se le prefiere porque parece más culto” pero, necesita algo más, ya que sólo acepta explicaciones vagas, imprecisas y contradictorias. El autor cita a la bandera italiana que además de ser un emblema codificado, puede ser un símbolo que permite observar significados distintos, por ejemplo, el sentido de la tradición, el sabor de la victoria, el amor hacia los padres, etcétera. Estas significaciones, a veces, contradictorias y nebulosas pueden llegar a un consenso sobre su capacidad semiótica, pues este es el caso de “un artificio semiótico que debe funcionar conforme al modo simbólico”. Eco se basa en Jung para estudiar lo simbólico y añade que los arquetipos pueden corresponder a personificaciones, por ejemplo, “la figura del vejo sabio”, “la gran madre” entre otros, los cuales son símbolos auténticos porque son inagotables y no pueden interpretarse en forma exhaustiva.¹¹⁴

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 13 y s.

¹¹² En 1959 Umberto Eco elabora un artículo para la revista *Incontri musicali*, “La definición del arte”, con base en una conferencia presentada en 1958 en el Congreso Internacional de Filosofía, del cual surge el primer ensayo de *Obra abierta* que posteriormente daría origen al libro. Esta primera edición no incluye el ensayo sobre Joyce que después formará parte del volumen.

¹¹³ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, quinta edición, traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 2000, incluido en la bibliografía.

¹¹⁴ Umberto Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, *op. cit.*, pp. 236-257.

Observemos que a partir de las concepciones de Peirce y de Saussure, teóricos más actuales llegan a conclusiones afines a las de la escuela de Eranos respecto al concepto de símbolo, sin abandonar su sello semiológico. La diferencia estriba en que las corrientes de la semiología comienzan por el signo en busca de la precisión para designar y llegan a un punto en el que se imposibilita la exactitud nominativa del sentido. Barthes encuentra su explicación en el lado “obtuso” de la comunicación y Eco en el lado nebuloso e interminable de la significación o semiosis ilimitada. Estos autores centran sus estudios en los signos a modo de núcleos de sentido, mientras que los eranosianos adoptan como punto de partida y principio de toda representación al símbolo. Lo que Eco llama símbolo, en el caso de la bandera, para los eranosianos se ha convertido en signo, sólo más tarde el semiólogo recupera la verdadera noción de lo simbólico al referirse a los símbolos auténticos y, en su fase más reciente, con sus estudios sobre hermenéutica. A pesar de la evolución en el pensamiento tanto de Barthes como de Eco, la semiología se inscribió dentro del estructuralismo, cuya práctica fue elaborar radiografías del texto, clasificaciones, enumeraciones, con pretensiones científicas, cuyos límites en la precisión significativa han sido evidentes. La hermenéutica moderna recupera esa parte valiosa que aportaron los estudios sobre el signo, pero indica la necesidad de reivindicar la parte subjetiva del lenguaje y de toda representación para la comprensión de los fenómenos culturales, de la ciencia y del arte.

Metáfora

El diccionario define a la metáfora a manera de tropo o figura en la que una palabra se emplea en un sentido no habitual y en la que se presentan como análogos dos términos distintos. Esta definición proviene de la retórica clásica, que además la identifica por una sola palabra común en una comunidad de hablantes y un tropo por semejanza que desplaza y amplía el sentido por sustitución. Es Aristóteles el pilar de esta concepción que afectará en lo sucesivo al pensamiento occidental basado en que la significación se produce a partir del nombre o palabra como unidad básica. El filósofo, en su *Poética* resume al concepto así: es la aplicación de una cosa de nombre ajeno, con la que se efectúa la transferencia de género a especie, de especie a género, de especie a

especie, o existe una analogía, esto es, una proporción¹¹⁵ e incluye la comparación expresada en, “es como”. Posteriormente, Cicerón y Quintiliano señalaron que una metáfora es simplemente una comparación abreviada. Por su origen, la metáfora es una figura retórica y como tal tiene la función de persuadir. Sin embargo, el concepto es de una complejidad mayor y su itinerario de estudio, iniciado por la retórica clásica, ha pasado por la semiótica, la semántica hasta llegar a la hermenéutica.

Paul Ricœur en, *La metáfora viva* señala que el punto de vista semántico se diferencia de la retórica cuando la metáfora se sitúa en la frase. La semántica del discurso es el momento decisivo en el cual se opone la visión de la metáfora-palabra con la de metáfora-enunciado, pues si la primera se define como “la transposición de un nombre extraño a otra cosa que, por este hecho, no recibe denominación propia”, la investigación aplicada visualizó que la palabra se mueve en el enunciado y que éste es el contexto en el que ocurre la sustitución de sentido.¹¹⁶ En consecuencia, cuando se elabora una metáfora, “ángelus azul” por ejemplo, se ponen en “tensión” (conflicto) dos términos y sólo el conjunto constituye la metáfora; por ello, es más propio hablar de expresión metafórica que del empleo metafórico de una palabra.¹¹⁷ Cabe agregar que Ricœur se refiere a “tensión” no en relación con dos términos, sino a dos interpretaciones opuestas. Visualizar a la metáfora en el enunciado no elimina la definición aristotélica porque la palabra sigue siendo la portadora de sentido, además, la semántica, disciplina que se encargó del viraje de la metáfora en cuanto frase, ha sido definida como la ciencia de la significación de las palabras y de sus cambios, por lo tanto, la metáfora se sujeta a las modificaciones de sentido de las palabras. En este contexto interviene también el punto de vista semiótico, para el cual la frase es vista en cuanto mínima unidad de sentido y la palabra como signo dentro del léxico.

Ricœur llega al problema de la creación de sentido a partir de la metáfora de invención, que marca la transición hacia la hermenéutica, pues la sustitución de una

¹¹⁵ Aristóteles, “VIII La metáfora como instrumento poético fundamental”, *Poética*, segunda edición, UNAM, México, 2000, pp. XCVII-CV.

¹¹⁶ Paul Ricœur, “Metáfora y semántica del discurso”, *La metáfora viva*, segunda edición, traducción de Agustín Neira, Trotta/Cristiandad, Madrid, 2001, p. 93.

¹¹⁷ Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación...*, *op. cit.*, p. 63.

palabra por otra, planteada por la retórica tradicional es estéril, a diferencia de la metáfora viva, la de invención, en la cual la tensión entre las interpretaciones (una literal y otra metafórica) suscita una creación de sentido instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje establecido. En el lado opuesto están las metáforas muertas dadas por sustitución, las que por otra parte, señala el autor, ya no son metáforas; un ejemplo es la expresión, “la pata de una silla”, en cuyo caso, con el paso del tiempo la ha adoptado el idioma. Las metáforas de sustitución se pueden traducir, a diferencia de las de invención que se sujetan a la interpretación y crean un sentido infinito e innovador.¹¹⁸

El viraje hermenéutico del concepto metáfora se produjo cuando se pasó de la frase o enunciado, al discurso, referido éste a un poema, relato o ensayo metafórico. En este ámbito el término *referencia* es vital como medio para describir la realidad, ya que permite establecer una conexión del sentido entre la organización interna del discurso y la realidad exterior. En la hermenéutica el texto es una realidad compleja de discurso, no sólo como escritura, sino como obra que pertenece a géneros, con estilo singular y categorías propias de la producción discursiva.¹¹⁹ Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su disposición, de su género y de su estilo. La referencia provendrá del poema en su totalidad, pues la metáfora dice algo, sobre algo en cuanto que es un “poema en miniatura”.¹²⁰

Si bien es cierto que en la metáfora el sentido literal y el metafórico se articulan en la interpretación, también se produce lo que Ricœur llama una segunda denotación a partir de una primera; esto quiere decir que alude a un sentido primario (literal) y uno secundario o metafórico derivado del primero que también es denotado, así, un cuadro puede ser literalmente gris y metafóricamente triste. Cuando Ricœur habla de denotación incluye lo que se hace en el arte, representar, emplear lenguaje, describir, por ejemplo, la representación de un cuadro y lo que éste denota. Representar no es imitar, asemejar o copiar, representar es denotar, puntualiza el autor y, mediante la denotación, los sistemas simbólicos rehacen la realidad. En este sentido representar es uno de los modos por los que la naturaleza se convierte en un producto del arte y del discurso.¹²¹

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁹ P. Ricœur, “Metáfora y referencia”, *La metáfora...*, *op. cit.*, pp. 287-293.

¹²⁰ Retomado de M.C. Beardsley por P. Ricœur, “Metáfora y referencia”, *ibid.*, p. 294.

¹²¹ *Ibid.*, p. 307.

Para llegar a la hermenéutica en el plano poético, con sus implicaciones metafóricas en oposición a las científicas, cuya significación es más literal, cabe precisar que lo que Ricœur llama excedente de sentido, contiene un factor cognoscitivo y no sólo emocional. Ricœur definió la metáfora como un “poema en miniatura”, así que el sentido literal y el figurado es una versión abreviada dentro de las múltiples significaciones que se interconectan en una obra literaria. “Lo que un poema afirma está relacionado con lo que sugiere, así como su significación primaria está relacionada con su significación secundaria, y donde ambas caen dentro del campo semántico,” señala el autor.¹²² El poema, como toda obra literaria, se caracteriza por la multiplicidad significativa y por la ambigüedad semántica, por ello en un poema prevalecen las mismas características que en una metáfora.

A diferencia del símbolo que incluye dos dimensiones, el lingüístico y el no lingüístico, en la metáfora todo se resuelve en el plano lingüístico, de aquí que los avances en el esclarecimiento de este concepto se pueden trasladar al símbolo. La distinción entre el sentido literal y el figurado en la metáfora permite identificar las características semánticas del símbolo y relacionar cada tipo de símbolo con un lenguaje, esto es, trasladan el concepto “excedente de sentido” al plano simbólico como el “sentido de un sentido”. Mientras la metáfora es una invención del lenguaje, el símbolo se vincula al cosmos, al universo de lo sagrado, cuya ley es la correspondencia en el tiempo entre las apariencias naturales y las actividades humanas, así, un templo está en conformidad con un modelo celestial, la tierra y el cielo se corresponde con lo femenino y lo masculino, la tierra arable con el órgano genital femenino, la fecundidad de la tierra con el útero materno, el sol con nuestros ojos, el semen con las semillas, el entierro con la siembra, el nacimiento con el retorno de la primavera. También los umbrales, las puertas, los puentes y los pasillos angostos se corresponden con el paso por la vida desde el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte.¹²³ La correspondencia entre el discurso y el universo de lo sagrado sólo funciona cuando se interpreta el discurso, es decir, la revelación de lo sagrado fundamenta el decir y no el decir revela su contenido.

En el símbolo hay algo poderoso, eficaz, energético, señala Ricœur, que nunca pasa a ser lenguaje completamente y que se refiere al poder de los impulsos, de

¹²² P. Ricœur, *Teoría de la interpretación...*, *op. cit.*, p. 60.

¹²³ Los ejemplos son de P. Ricœur, *Teoría de la interpretación...*, *op. cit.*, p. 75.

las fantasías, de las formas imaginarias que “encienden la palabra poética”; en esos registros y en otros, entre el poder y la forma se asegura que “el lenguaje solamente capture la espuma que asoma a la superficie de la vida”.¹²⁴ Aquí se ubica a la metáfora, sólo que ésta únicamente existe en el momento de su invención como un acontecimiento del discurso, mientras los símbolos con sus raíces en los acontecimientos de la vida, el sentimiento y el universo son permanentes. Las metáforas desaparecen, se reinventan de manera sucesiva y las actuales evocan a las anteriores hasta llegar a las que el autor llama metáforas de raíz o radicales que aluden a un número ilimitado de interpretaciones y que se les ha identificado con los arquetipos. Este tipo de metáforas, en ocasiones, se vuelven indistinguibles de algunos símbolos, pues exponen la capa profunda de la experiencia simbólica por medio del lenguaje.

La metáfora se adhiere a la infraestructura simbólica que funciona como un modelo, en el que se establece una relación entre una afirmación y la referencia. En cuanto modelo permite observar que es una forma analógica en el que la relación del lenguaje poético apunta hacia una realidad más allá de su apariencia. De manera paradójica el lenguaje poético tiene una dirección centrípeta, vuelta hacia dentro y no centrífuga, descriptiva o didáctica como el lenguaje científico, de ahí que la poesía construya su propio mundo. Esto se debe a que la referencia pasa por dos niveles, primero alude al lenguaje ordinario y luego al ficticio, de igual manera que el sentido literal tiene que desaparecer para dar lugar al metafórico; en otras palabras, la referencia literal se anula para que la ficción describa la realidad,¹²⁵ ya que la poesía únicamente recrea la realidad.

En conclusión, la metáfora es un procedimiento lingüístico en el que yace un poder simbólico, mientras que el símbolo contiene un aspecto semántico lingüístico que remite de modo constante al no semántico y nos sumerge en lo que es poderoso e indescriptible. La metáfora es la superficie lingüística de los símbolos y permite relacionar la significación (su semántica) con aquello que no se puede significar de manera precisa y que yace en las profundidades de la experiencia humana. Así, ambos conceptos se complementan y constituyen herramientas para facilitar el estudio poético.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 79-81.

Imagen poética

En este apartado se precisan los límites de la imagen poética y para ello se recurre a algunas acotaciones de Gaston Bachelard, quien la designa como “la imagen súbdita, la llamada del ser en la imaginación”, cuyo significado se comprende mejor a la luz de la fenomenología de la imaginación, entendida a modo de un estudio de la esencia del fenómeno de la imagen poética, “cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad”.¹²⁶ El autor considera que para estudiar la imaginación poética es necesario romper con los hábitos del racionalismo de la ciencia contemporánea, pues las construcciones del pensamiento y el culto al pasado carecen de importancia; lo que cuenta en este caso es “el presente de la imagen”, “el éxtasis de la novedad”, la esencia de la imagen vigente,¹²⁷ podríamos decir, la vivencia.

En este sentido, en la imagen poética sale a la luz, de manera instantánea, el arquetipo y en los términos de Bachelard, la comprensión del fenómeno no se debe plantear por la causas u origen de esa imagen, esto es, entenderla por su significación arquetípica, pues la imagen no es eco de un pasado, más bien, puntualiza Bachelard, “en el resplandor de una imagen resuenan los ecos del pasado lejano”;¹²⁸ se trataría de la sublimación o transformación de ese pasado arquetípico en una dimensión de grandeza, ya que la imagen emerge a la conciencia proveniente de lo más hondo del ser, del alma. Esta última palabra es central en el estudio de la esencia poética de Bachelard y está vinculada al aliento, a la respiración en casi todas las etimologías, así como al latir del corazón, lugar en el que todo se origina y adquiere sentido, de donde emerge la luz interior y el sentido íntimo de la pasión.

Toda fenomenología estudia la esencia de los fenómenos, de lo que se percibe en el momento por los sentidos y por la conciencia. Bachelard rechaza la idea de buscar la esencia de la imagen en sus antecedentes psicológicos y culturales

¹²⁶ Gastón Bachelard, “Introducción”, *La poética del espacio*, segunda edición, traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 9.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 8.

y la visualiza mediante la “repercusión” y la “resonancia”.¹²⁹ En la resonancia la imagen poética tendrá la sonoridad de su ser, pues sus causas, a la manera del psicoanálisis,¹³⁰ no explican su carácter nuevo e inesperado ni el origen de su creación. La resonancia se dispersa sobre lo diferentes planos de la vida, mientras la repercusión, el otro elemento esencial de la imagen poética, incide en lo profundo de la existencia. Por medio de la primera se escucha el poema y mediante la segunda se habla, nos apropiamos de él; el ser del poeta pasa al ser del que lee y la profundidad del poema, su acción psicológica reanima a la del lector.

La repercusión tiene un carácter fenomenológico simple, es el impacto de una sola imagen poética en el alma del lector que pone en juego la actividad lingüística; después se pueden experimentar ecos, resonancias, recuerdos de nuestro pasado, ya que la imagen ha tocado lo más hondo antes que las superficies propiciadas por la resonancia. Esta es la ontología de la imagen poética que palpa una región anterior al *logos*, pero cuyo acontecimiento es el *logos* del lenguaje; por eso se dice que la actitud del crítico “ahoga” la repercusión, la profundidad del fenómeno poético primitivo y por eso mismo, no cabe la opinión del psicoanalista que intenta describir los sentimientos y esclarecer las interpretaciones. Éstas llevan a cabo una intelectualización, mientras que lo esencial al recibir una imagen poética es poner en juego la intersubjetividad.¹³¹ La repetición de la lectura renueva el entusiasmo y la novedad esencial de la imagen poética, cuyo origen exclusivo es la creatividad de la conciencia imaginaria, la fantasía;¹³² “ésta tiene la función de lo irreal [que] viene a seducir o a inquietar –siempre a despertar– al ser dormido en su automatismo” de ahí que para entenderla es

¹²⁹ El diccionario define, dentro de algunas acepciones del término, a la resonancia como la prolongación de un sonido que se va apagando por grados, o el rumor que resulta por la repercusión de otro. En este sentido entendemos la palabra, pues se pega a la idea que explica Bachelard para referirse a la imagen poética.

¹³⁰ Bachelard aclara que los psicólogos y los psicoanalistas tienen una idea confusa del significado de la imagen, pues éstos hablan de ver, reproducir, conservar imágenes en la memoria, pero jamás se refieren a ella como producto directo de la imaginación. *Ibid.*, p. 26.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 14-16.

¹³² En este caso la fantasía, lo irreal, es visto como algo positivo y no como lo que impide la creación; este sería el caso de las desviaciones psicológicas o enfermas que impiden el acto creador.

necesario estudiarla desde la fenomenología de la imaginación,¹³³ vista en cuanto “potencia mayor de la naturaleza humana” reitera el autor.¹³⁴

En *La poética de la ensoñación*, Bachelard señala que la fenomenología de la imagen, como toda fenomenología, tiene la finalidad de traer al presente la toma de conciencia, para lo cual es indispensable la participación del lector, que se convierte en coautor de la construcción imaginaria creadora. Mediante la *intencionalidad poética*, “el alma del poeta encuentra la apertura consciente que conduce a toda verdadera poesía”.¹³⁵ Este hecho encara la paradoja acerca de que el acto poético se inscribe en la ensoñación, descrita por Bachelard a manera de “una huida fuera de lo real, sin encontrar un mundo irreal consistente”. En este proceso la conciencia se distiende, se dispersa y por tanto se oscurece, por lo cual hablar de toma de conciencia resulta paradójico, pues agrega, “toda toma de conciencia es un crecimiento de la conciencia, un aumento de luz, un refuerzo de la coherencia psíquica”. Al respecto precisa que en este caso se refiere al dominio del lenguaje y, más precisamente, del lenguaje poético, pues crearlo es un acto de plena reflexión. La ensoñación vista como adormecimiento, desvarío o declive de la conciencia atañe al campo de la psicología, pues en el ensueño poético las imágenes se componen, se ordenan y se articulan y todos los sentidos se despiertan y armonizan; esta polifonía de sentidos es lo que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar.¹³⁶

Bachelard aclara que dentro de sus estudios no considera la *composición del poema* en cuanto agrupación de imágenes múltiples, producto de una psicología compleja del poeta en la que interviene su herencia cultural y los ideales literarios de una época que, por otra parte, contribuirían a una fenomenología más completa; sin embargo, lo que él pretende es la observación del fenómeno en la soledad de la lectura de un poema con imágenes aisladas, pues piensa que la grandeza de un solo verso puede influir sobre una lengua, ya que su simplicidad da luz sobre el dominio de un idioma. Susanne K. Langer se refiere a la imagen como a una abstracción, un símbolo portador de una idea. Así, una obra de

¹³³ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁵ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 14.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 15 y ss.

arte se convierte en imagen cuando se presenta a la visión, cuya apariencia es abstraída de su existencia material, y su creación es algo que existe sólo para la percepción. La autora la define de la siguiente manera:

Una imagen es, ciertamente, un puro “objeto” virtual. Su importancia radica en el hecho de que no la usamos para guiarnos hacia algo tangible y práctico, sino que la tratamos como un ser completo con atributos y relaciones sólo visuales. No tiene otros; su carácter visible es todo su ser.¹³⁷

K. Langer aclara que los objetos virtuales son ópticos, son “cosas” visibles y definidas, no obstante, intangibles como pueden ser el arcoiris y los espejismos; de esto se deriva la idea de que los poetas son personas con capacidad visualizadora y que las metáforas que no conducen a imágenes no se consideran genuinamente poéticas. La palabra “imagen” se halla unida al sentido de la vista, cuyo ejemplo común es el espejo, ya que éste proporciona una copia de lo que está frente a él sin que se pueda palpar. Carl Gustav Jung se refiere al carácter virtual de la imagen a modo de una “apariencia”, o “ilusión” y en este caso no alude a la imagen reflejada, sino al sueño, en el cual hay sonidos, olores, sentimientos, sucesos intenciones y toda clase de elementos invisibles y también visibles pero todos irreales e imaginarios.¹³⁸

Este carácter ilusorio es lo que distingue a las obras artísticas, pues lo que observamos en un cuadro es la apariencia de objetos, caras, paisajes, templos, etcétera y no los objetos mismos o la superficie impregnada de pintura. En este sentido elemental, todo arte es abstracto, pues es una abstracción de su existencia material, lo cual no constituye un requisito necesario para su ideal artístico, ya que la abstracción de los objetos representados sería un asunto de la lógica, más que del arte; aquí se reúnen muchas más implicaciones sobre las relaciones entre sus elementos, aunque su alcance mayor sea la expresión en forma lógica.

¹³⁷ Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía*, traducción de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, México, 1967, p. 50.

¹³⁸ Langer cita a C.G. Jung, *ibid.*, p. 51.

CAPÍTULO II

La poesía como forma simbólica

La obra artística

La poesía se inscribe dentro de todas las formas artísticas, en las cuales su significado se halla vinculado con la manera en que se construyen; en esta conjunción se valora su carácter artístico que se visualiza mediante símbolos. La parte simbolizante, en este caso, adquiere especial relevancia, pues aquí se hallan los aspectos de la forma, en cuya ausencia la mera significación llevaría a identificar obras sin ese carácter artístico. Para ubicar a la poesía en este ámbito conviene preguntarnos, ¿qué es el arte?, ¿cómo se construye?, ¿en qué consiste la diferencia entre forma y contenido?, ¿cuáles son las normas de su composición? Las respuestas a estas interrogantes caen en el terreno de la filosofía y, más concretamente, en el de la estética, esto es, en las ideas, no en la ciencia, y aunque la filosofía es considerada ciencia, su método no radica en la experimentación, la predicción o la descripción de los hechos; sin embargo, el arte y la ciencia tienen en común llevar a cabo formulaciones intelectuales. El gusto, la emoción, la forma, la representación, la expresión, la contemplación, la ilusión atañen a la filosofía del arte y aun cuando forman parte de la misma disciplina de estudio existen grandes diferencias y posturas para su esclarecimiento.

Con la finalidad de establecer una relación entre el capítulo anterior y éste, se adopta de Susanne K. Langer del concepto *forma significativa*, expuesto en su libro *Sentimiento y forma*,¹ para designar a toda obra de arte. Tal nominación incluye los

¹ Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía*, traducción de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, México, 1967.

componentes de toda obra artística, forma y contenido o bien, los dos elementos del símbolo, simbolizante y simbolizado; de aquí la pertinencia del término para abordar temas como, forma/sentimiento, expresión/impresión, significación/sensación. Para K. Langer el sentimiento está asociado con la espontaneidad y ésta con la informalidad e indiferencia a la forma, que connota formalidad, regulación y, en consecuencia, represión del sentimiento. Es necesario aceptar esta paradoja, puntualiza la autora, para comprender que el artista, quien expresa sus emociones y sentimientos, se enfrenta a una lucha con la inteligibilidad, la composición y la perfección, del mismo modo que el crítico debe encontrar la belleza sensorial en la forma.² Ésta se encuentra en la representación de las ideas, en los símbolos y, más precisamente, en lo simbolizante, mientras que el sentimiento estaría en lo simbolizado, de acuerdo con lo expuesto.

K. Langer aborda el asunto con base en las apreciaciones de Otto Baensch, quien asegura que el sentimiento es objetivo, ya que:

[...] el arte al igual que la ciencia, es una actividad mental por medio de la cual llevamos ciertos contenidos del mundo al reino del conocimiento objetivamente válido, y que, además, el hacerlo así con los contenidos emotivos del mundo es la tarea particular del arte [...] la función del arte no es dar al sujeto percipiente algún tipo de placer [...] sino familiarizarlo con algo que no ha conocido antes. El arte, al igual que la ciencia, aspira en primer lugar a ser “comprendido”. Pero [...] de lo que nos hace conscientes es siempre de su carácter emotivo [pues] provoca [...] una reacción de placer o displacer en el sujeto percipiente.³

Se entiende que los “sentimientos objetivos” (expresión en sí misma paradójica), a los que alude Baensch subyacen en las obras y es obvio que éstas no experimentan sentimientos; éstos son vividos por los sujetos (sentimientos subjetivos), quienes reaccionan con placer, displacer y con todo lo que sienten al momento en que se hallan frente a la obra. El autor se refiere a la objetividad en cuanto a la *concepción*, al conocimiento de las sensaciones que se presentan en forma de conceptos, creados para que el sujeto se enfrente a ellos y los capte como obras de arte. K. Langer señala que lo que se capta son símbolos artísticos,

² *Ibid.*, pp. 26-27.

³ *Ibid.*, pp. 30-31, retomado de Otto Baensch en su artículo, “Kunst und Gefühl”.

visiones y no referencias concretas de la vida real, lo cual nos recuerda lo señalado por Bachelard respecto al carácter súbdito y vigente de la imagen, en la que subyacen “resonancias” del pasado y no alusiones concretas.

La “forma significativa” es la esencia de todo arte, es lo que se dice cuando se llama “artístico” a algo; la frase es retomada por la autora de Clive Bell y se identifica con la “expresión de la idea”, cuyo propósito es la claridad y objetividad del lenguaje para ser contemplado y apreciado. Aquí lo falso y lo verdadero carecen de importancia, lo que cuenta es la perfección; elementos tales como el sentido de la vida, diferentes aspectos relacionados con la sociedad, las costumbres, los comportamientos, la violencia, la paz, los deseos inconscientes, las pesadillas del autor, las neurosis, entre otros que a menudo se identifican con el arte, también se encuentran en obras de otro tipo y, en todo caso, no forman parte de los requisitos artísticos, aun cuando, a veces, se incluyan en una obra.

Immanuel Kant,⁴ en la *Crítica del juicio* da cuenta de todos los fenómenos relacionados con el arte y señala que las bellas artes son especies de representaciones, cuya idea es ocasionada por un concepto del objeto (estético), en las que interviene la imaginación, el entendimiento, el alma y el gusto. Las bellas artes tienen un fin en sí mismas, expresan sentimientos libres y armoniosos y un efecto de libre vuelo de las facultades del espíritu, además de que son el resultado de largos y penosos esfuerzos, en los que es necesario un juicio reflexivo que vaya más allá de las sensaciones. Esta apreciación completa y amplía la definición de K. Langer, en tanto que contempla aspectos ineludibles de lo que debe llamarse artístico, sin omitir la alusión a la perfección en el momento en el que se refiere a la armonía.

En relación con los valores de una obra de arte, Jan Mukařovský⁵ señala que ésta contiene gran cantidad de valores, sin embargo, excepto el artístico, los demás carecen de importancia. Dentro de las características extra estéticas se encuentran, por ejemplo, la realidad o irrealidad de lo que se presenta, ideas correctas o incorrectas, aspectos éticos, morales, sociales, religiosos. Distinguir

⁴ Véase, Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, segunda edición, Editores Mexicanos Unidos, México, 2000, pp. 121-134.

⁵ Jan Mukařovský, *Escritos de estética y semiótica del arte*, traducción de Anna Anthony-Višová, Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, Barcelona, 1977, pp. 62 y ss.

estos elementos de los estéticos resulta muy complejo, pues en muchas ocasiones no se presentan de modo independiente, sino a manera de componentes de toda su construcción. Algunos valores de este tipo sirven para establecer las relaciones entre los personajes a manera de mediadores de la acción o base de la composición; en este caso los rasgos extra estéticos se convierten en valores de construcción artística. En consecuencia, la perfección en la expresión de la idea es lo que se denomina forma significativa, cuyo vehículo para estructurar y presentar conceptos son los símbolos, pues un símbolo, señala K. Langer, “se emplea para articular ideas acerca de algo sobre lo cual deseamos pensar, y hasta no tener un simbolismo suficientemente adecuado no podemos pensar acerca de ello”.⁶ Para sustentar este argumento la autora expresa su conclusión acerca de la música como arte:

[...] la función de la música no es la estimulación de sentimientos, sino su expresión; y más aún, no la expresión sintomática de los sentimientos que acosan al compositor, sino una expresión simbólica de las formas de la sensibilidad tal como él las comprende. [El compositor] expresa lo que imagina de los sentimientos más que su propio estado emocional, y expresa lo que él sabe acerca de la llamada “vida interior”; lo que puede exceder su caso personal, porque música para él es una forma simbólica a través de la cual puede aprender, así como también expresar ideas sobre la sensibilidad humana.⁷

Al igual que en la música lo importante es la expresión articulada y perfecta mediante símbolos, en las artes visuales las líneas, los colores combinados de un modo particular, las formas y sus relaciones son las cualidades para lograr la experiencia estética. La perfección expresiva se reconoce intelectualmente antes que su parte emotiva, pues el acto racional del sentimiento constituye un principio para la elaboración del juicio estético que permite reconocer la belleza mediante la percepción y que difiere de la emoción inexplicable; se trata, más bien, de lo que Clive Bell, según Langer, nombra “emoción estética”.

Kant explicó con amplitud el concepto de juicio estético y dice que en éste hay un sentimiento de placer acompañado de una “razón” *a priori* (antes de la experiencia), el juicio o valoración está relacionado con el objeto (estético) y,

⁶ Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma...*, *op. cit.*, p. 35.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

más precisamente, con lo puramente subjetivo de éste, o sea, con su cualidad estética; lo objetivo se ubica dentro del terreno de la lógica y el juicio es una razón *a priori* para conocer y entender. De esta manera, lo define como la facultad de juzgar conforme a reglas que no son leyes físicas sino preceptos y no conforme a conceptos y categorías, ya que éstas no proporcionan placer. La sensación del sujeto que realiza el juicio es subjetiva y no es precisamente un elemento de conocimiento, sino el placer y la pena mezcladas con la representación, aunque posteriormente se constituya en entendimiento. El placer se origina a partir de la forma, depende de su representación, en la que no interviene el concepto, sino que constituye una experiencia. En el juicio del gusto no hay un fin determinado, así como no hay un dominio sobre los objetos; el juicio es entendido en cuanto una aprehensión total y precisa de sus cualidades, además de que aspira a la universalidad o generalización respecto a su apreciación.⁸

El juicio es, entonces, la percepción estética con base en la forma sensorial que la evoca y ésta es una expresión articulada del sentimiento que no siempre se puede explicar con palabras; su entramado es complicado e ingenioso y tiene que ver con la creación de símbolos para cuya construcción se requiere del conocimiento del oficio en los diferentes campos del arte y cuya evolución se asocia con las habilidades prácticas. El dominio de la técnica es el medio para la creación de formas expresivas y el proceso artístico es la aplicación de alguna habilidad humana a ese propósito. Así, se define al arte en cuanto “creación de formas simbólicas del sentimiento humano” y su elaboración como “un proceso creador que pone la máxima habilidad técnica de un hombre al servicio de su máximo poder conceptual: la imaginación”. Esto refiere a “la realización de cualquier obra simbólica del sentimiento, aun en el contexto y forma más canónicos”.⁹

Por supuesto que en el arte las formas no son abstracciones vacías, sino que tienen contenido, pues son estructuras lógicas perfectamente articuladas que expresan significados y sentimientos, son formas, en esencia, simbólicas y por consiguiente, diferentes de los objetos físicos que se dan a la percepción aunque llegan más allá de ésta, en tanto apariencias cargadas de significación que parecen reales. Su alcance simbólico permea toda la estructura en cuanto articulación

⁸ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, p. 14-32.

⁹ Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma...*, *op. cit.*, pp. 44-47.

completa de la idea, cuya semántica es el contenido de ese simbolismo expuesto a la percepción. Ante la evidencia de la naturaleza simbólica del arte se opacan los significados literales de las imitaciones en los oficios primitivos que evocan sentimientos de manera directa mientras que el arte exige una sensibilidad más desarrollada.

La diferencia entre la evocación de sentimientos y contenidos emotivos no debe prestarse a confusiones; el segundo de ambos aspectos no está relacionado únicamente con la apreciación de un conjunto de cualidades formales, pues se sabe que el sentimiento es inherente a todas las formas imaginarias, por ello la autora, después de estudiar con detalle las posturas de los defensores de la forma, llega a la conclusión de que el arte no expresa sentimientos verdaderos, sino ideas de éstos, así como el lenguaje no enuncia cosas y sucesos reales sino sus representaciones. El arte es fundamentalmente expresivo, pues cada línea, sonido, gesto, elemento, etcétera, constituye las cualidades para reflejar experiencias de vida presentadas a un espectador sensible. Debe abstraerse la forma de sus connotaciones comunes, pues están relacionadas con nuevas significaciones que adquieren distintos matices. Para la apreciación de la obra artística es necesario alejarla de la realidad concreta, darle un carácter ilusorio, de apariencia, expresivo a la manera de una ficción conceptual ausente de sentido práctico, cuyo fin es la experimentación del placer sensorial. Así, “lo que llamamos ‘movimiento’ en el arte no necesariamente es un cambio de lugar, sino algo que se hace perceptible, imaginable, en la forma que sea”;¹⁰ lo que se produce entonces es un placer sensorial relacionado con la estimulación producida por la perfección de las formas, que difiere de la idea respecto a que el arte tiene como fin la evocación de sentimientos o sensaciones de manera burda.

En resumen, “la expresión lógica”, la presentación de la idea mediante un símbolo articulado, es el propósito dominante del arte; el símbolo es producto de la creación, así como la ilusión que genera la obra es el resultado de lo que el artista crea. La formación de la “apariencia” característica de la obra y la articulación de las experiencias de vida a partir de la forma es el punto de partida para estudiar los problemas artísticos, entre éstos la imaginación, la abstracción, el talento, además de otros asuntos propios de este campo de estudio. Cabe aclarar que en el momento que se enunció como propósito de este libro llegar

¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

a las raíces significativas del objeto de estudio, que es artístico, por lo cual se teoriza sobre el imaginario, no nos alejamos de estas premisas, puesto que la virtualidad o carácter ficticio de las obras artísticas se halla en la superficie, en lo simbolizante, en la forma. Según se ha dicho, el arte no remite de modo directo a hechos reales, pero, precisamente por eso, se constituye en algo más intensamente significativo y alusivo a experiencias de vida de toda la humanidad y relacionadas con los pensamientos más universales en los que están inmersos los arquetipos, las imágenes, los mitos y todo lo que los seres humanos tenemos en común en cuanto parte de nuestra naturaleza. El punto de vista elegido remite, más bien, a lo simbólicamente verdadero y no a lo científicamente exacto parafraseando a Jorge Luis Borges.

El símbolo poético

Al igual que otras artes, la poesía es una forma simbólica que emplea un tipo de discurso regido por leyes propias y se distingue de las demás formas artísticas porque utiliza palabras para la creación de su carácter ilusorio. Su expresión se produce, fundamentalmente, mediante símbolos y su significación es, la de esos símbolos; así que, para expresarse de manera adecuada, no se debe hablar de lo que comunica o quiso comunicar el poeta, sino de lo que éste crea y de lo que subyace en el poema y se produce cada vez que se presenta ante el lector, sobre todo, para ser percibido; esto quiere decir que no es necesario establecer una jerarquización de categorías para la apreciación de un poema, puesto que en la percepción intervienen los sentidos y no los conceptos.

El poeta crea ilusiones por medio de palabras con sonidos, sentidos, antecedentes, derivaciones, historia, influencias, etcétera; elabora metáforas, analogías, emplea palabras vulgares, dialectos, términos científicos, entre otros para elaborar un poema y, mediante la articulación de palabras (lenguaje), se construye la “apariencia” o ilusión a la que aludimos en líneas anteriores. Esa apariencia es la de las experiencias,¹¹ son las imágenes de sucesos vividos y

¹¹ Edmond Marc y Dominique Picard citan a R.L. Laing en *La interacción social, cultura, instituciones y comunicación*, traducción de Antonio Lange Tesouro, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1992, pp. 61 y ss. Laing elabora una distinción entre las diferentes modalidades

sentidos, en las que salen a flote los pensamientos más arraigados del poeta; sus estructuras mentales, su inconsciente colectivo y personal producto de la complejidad de su pensamiento. Como diría K. Langer el poeta crea “un trozo de vida virtual” que puede ser:

[...] tan grande como la *Odisea*, o tan pequeño que comprenda solamente un pequeño suceso, como el pensar un pensamiento o la percepción de un paisaje. Pero su sello característico, que lo hace completamente diferente a cualquier segmento real de la vida, es que en él los sucesos están simplificados y, al mismo tiempo, mucho más plenamente percibidos y valorados que el embrollo de sucesos de la historia real de cualquier persona, [los embrollos también existen en la vida virtual, sólo que en este caso] hay un propósito artístico [...] [y] no es una mera copia de cosas que sucedieron de esa manera. Las experiencias virtuales creadas por esas impresiones diestramente embrolladas (se refiere al poema *The Waste Land*), son una visión clara y plena de las tiranías sociales, con todo el matiz de la angustia, repugnancia, semi engaño y fondo emotivo personales necesarios para mantener juntos los variados detalles de una sola ilusión de vida, como un esquema de color une todas las figuras de un cuadro abigarrado dentro del reino de su espacio virtual.¹²

La *ilusión de vida* a la que alude la autora es la característica primaria de todo arte poético que atrae el interés literario, o la motivación por la realidad de la ficción que surge en el lector. El “espacio virtual” en el que K. Langer inscribe las obras artísticas es remitido ahora, al arte poético como la “ilusión de experiencia” o “vida virtual”. En este caso la alusión a “vida” va más allá del carácter orgánico de la obra, se refiere a la apariencia de sucesos experimentados con “valores aparentes” sin ningún núcleo de realidad concreta. Así, una salamandra puede adquirir connotaciones sobrenaturales y ubicarse en un lugar irreal. Como en los versos:

de experiencia, entre éstas señala la memoria, la imaginación, la percepción, el sueño, así como tipos de experiencia, real, irreal, interior, exterior, privada o pública de acuerdo con las relaciones que se establecen entre los individuos.

¹² Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma...*, op. cit., p. 198.

*Salamandra**Lama negra**Heliotrope**Sol tú misma*¹³

En este caso la salamandra es un símbolo, cuya interpretación no puede remitirse al sentido común del batracio de larga cola con cuatro o dos extremidades, sino como a un ser fantástico con espíritu de fuego rodeado de otros elementos que coadyuvan a proporcionar una visión de una experiencia virtual e imaginaria. Un poema también puede referirse a aspectos cotidianos de la vida o describir una serie de hechos ocurridos y no por ello abandona su carácter virtual, pues cada palabra es un detalle de ese suceso imaginario, ya que lo que el poeta retoma de lo que sucede en la vida diaria es su propia construcción, en la que incluirá elementos de su vida y muchos otros, que dependen de su horizonte, o sea de su cultura, lecturas e introyección de sus experiencias proyectadas desde su propia visión.

Lo que el poeta realiza es la creación de una ilusión que da lugar a la realidad propia del poema, en el que son innecesarias las referencias externas, aun cuando el tema aluda, por ejemplo, a la partida de un personaje de la vida real. La realidad virtual del poema se transforma en algo mucho más significativo que los sucesos reales y la creación de esa virtualidad es un requisito de su construcción artística; es necesario abstraer la apariencia de vida de la vida personal inmediata y de todo tipo de suceso para otorgar el carácter artístico a la obra. A veces simula ser un tipo de discurso lógico, ya sea filosófico, político, estético, etcétera, o bien, una descripción de hechos cotidianos, reales, personales o históricos, sin embargo, éstos no son esencialmente razonamientos lógicos o filosóficos, aunque contenga algunos argumentos discursivos relacionados con ello; lo que contiene son apariencias de esos razonamientos o un conjunto de elementos asociados a experiencias del pensamiento filosófico.

Un poema filosófico gira alrededor de una idea e incluye valores emotivos y sugerencias imaginativas; ese poema se puede admirar por lo grandioso de

¹³ El ejemplo fue tomado del poema "Salamandra" de Octavio Paz, *Obra poética (1935-1938)*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

la idea expuesta, pero su intención no es provocar un debate sobre las ideas, así como los lectores no admiran un poema por sus argumentos ni se sienten persuadidos por el planteamiento de ellos. La estructura lógica del poema es libre y expone con mayor profundidad una experiencia de vida que un tema con análisis intelectual; el poema pues, expone hechos poéticos e invita al lector a adoptar actitudes poéticas; esto quiere decir que la valoración de un poema implica el conocimiento de las leyes de ese tipo de discurso.

Las leyes que gobiernan la poesía no son las de la lógica del discurso común, por ello no se puede juzgar mediante los mismos criterios, tales como la coherencia señalada por las normas sintácticas en la descripción de un hecho que pudiera ser científico; sus leyes son las del pensamiento y la imaginación, tal y como ocurre en las demás artes, sólo que en la poesía esa diferencia se vuelve más evidente, pues el poeta emplea formas lingüísticas al igual que otros discursos, únicamente que en otro nivel semántico. A causa de esto, en muchas ocasiones los críticos hablan “de lo que el poeta dice”, o de lo que intenta decir, lo cual denota la falta de conocimiento de las leyes de la creación y la imaginación que, en este caso, se oscurecen por las del discurso, pues este tipo de enunciado verbal esconde las características de la ficción. La confusión entre discurso y creación es paralela a la de experiencias reales y virtuales; éstas y la dualidad arte-vida constituyen el problema central de la crítica literaria en la poesía que plantea la necesidad de establecer la diferencia entre hecho y ficción,¹⁴ tal y como lo hemos hecho.

En esto se basa la aseveración de que la poesía es una forma simbólica no discursiva y de ahí se deduce que las leyes que la gobiernan no son las del discurso. Entendemos por éste la exposición coherente y formal, con leyes semánticamente convencionales y empleadas para comunicar mensajes de todo tipo, a diferencia de las expresiones artísticas, en las cuales las formas no discursivas hacen uso de un oficio diferente. Las leyes de las formas estéticas son, reiteramos, las de la imaginación, basadas en conceptos tales como, espacio, tiempo, experiencia, sabiduría del corazón. Existen rasgos que caracterizan las formas expresivas no discursivas, una de ellas es lo que Freud llamó “sobre determinación”, a esto remitió K. Langer al señalar que una forma puede tener más de un “alcance”; referido a que lo simbolizante induce a la multiplicidad

¹⁴ Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma...*, *op. cit.*, p. 221.

de matices en la significación de lo simbolizado. Esto se evidencia mediante varias formas, una de éstas es el principio de ambivalencia, en expresiones como, “primigenia Alegría-Melancolía”, cuyos componentes opuestos sólo se pueden interpretar a partir de los parámetros de la mente poética, pues la ambivalencia se debe a que los opuestos emocionales (gozo-pesar, deseo-temor, etcétera) son similares en sus “estructura dinámicas”, “pequeños desplazamientos de la expresión pueden acercarlos y mostrar sus íntimas relaciones mutuas, mientras que la descripción literal sólo puede subrayar su separabilidad”.¹⁵

Otro principio no discursivo, según Langer, son las omisiones. A esto se refirió el teórico de la recepción Wolfgang Iser con el concepto “vacío”, que propicia las múltiples interpretaciones de lo que no se dice al interior de un texto; asimismo, mediante los vacíos se establece la relación texto-lector, en tanto que este último entra en contacto con el texto mediante las dudas de lo no explícito. Por esto, el vacío constituye un elemento fundamental para la creación de los valores artísticos y estéticos, pues contribuye a una de las principales funciones de la literatura al propiciar la imaginación en los lectores; lo dicho funge como guía en la interpretación. Iser creó este concepto con base en el de “indeterminación” de Roman Ingarden y mientras el primero se refiere a las omisiones, el segundo hace hincapié en la ambigüedad de lo dicho. Dentro de este principio, también se encuentran las negaciones que aparecen en la poesía de manera reiterativa, por ejemplo, “ni-ni-ni” que cumplen con una función creadora.¹⁶

Al “vacío” en cuanto motor de la actividad estética ha referido la hermenéutica, en especial, la teoría de la recepción estética, que atribuye al concepto la capacidad de generar la multiplicidad y diversidad significativa. Por el contrario, el significado literal, preciso, asignado a una sola palabra impide la múltiple interpretación que caracteriza a lo poético. En la poesía, a partir de la combinación entre lo no dicho y lo dicho se produce el sentido y esta palabra no sólo tiene implicaciones de significación sino que también alude al conjunto de percepciones, sensaciones y vivencias emotivas que se experimentan frente a toda obra de arte. La exigencia del carácter estético del poema en cuanto estímulo para la producción de sentido, no implica una codificación precisa, por el contrario, es el resultado de una falta

¹⁵ *Ibid.*, p. 227-228.

¹⁶ Sobre los conceptos indeterminación y vacío véanse los libros de teoría de la recepción estética, incluidos en la bibliografía de este libro.

de codificación; la apertura textual se expone ante la libertad del lector para instaurar códigos y producir sentidos y al igual que todo código estético, la poesía supone una relación inmediata entre el sujeto y el objeto, un contacto directo y personal sensible, subjetivo, en el que confluyen las experiencias del lector y el autor. La función común del lenguaje obstruye el fenómeno estético que, según Mukařovský, “proyecta en la realidad, como un principio unificador, la postura que el sujeto adopta frente aquella [la obra de arte]”.¹⁷

De ahí que en la poesía prevalezca la función expresiva. Según Jakobson ésta implica una disposición o postura específica del hablante en la que no está presente el valor convencional de los signos ni su característica referencial, sino que los signos adquieren sentido en confluencia con las experiencias particulares de los lectores. La condición ficticia de la poesía, el que no pretenda ser creíble ni comunicable, sin los requerimientos de los mensajes codificados y referenciales le otorga su carácter expresivo; el poeta se expresa de manera libre de acuerdo con sus inquietudes, ideas, horizonte cultural, inconsciente personal y colectivo, emociones, criterios estéticos, sin la intención premeditada de que el lector capte códigos exactos, sino significaciones amplias y profundas de los fenómenos a partir de la percepción. Lo cual no implica que el poeta no tenga intenciones, sino que sus propósitos no se dirigen a la transmisión de un sentido preciso.

Lo que se crea, a primera vista, presupone, una actitud pasiva del lector, opuesta a la actitud estética; sin embargo, ese carácter expresivo tiene su base en lo no convencional, en lo no codificado, pues la comunicación más codificada, de los textos no artísticos es pasiva al impedir el juego de la imaginación. El cúmulo de acontecimientos vividos por el poeta y compartidos con el lector es lo que hace válida la experiencia de crear una relación estética con el mundo circundante; la falta de codificación permite a los lectores construir un conjunto de significaciones inagotables, rasgo inherente de la obra artística. Citemos lo que menciona Rafael Núñez Ramos, que, a su vez, adopta de otros autores:

La belleza de lo vago y lo indeterminado se alcanzaría sólo a partir de una atención muy precisa y meticulosa en la composición de cada imagen, en la definición de los detalles, en la selección de los objetos, en la definición de la atmósfera; “el poeta

¹⁷ Jan Mukařovský, *Escritos de estética y semiótica del arte...*, op. cit., p. 132.

de lo vago puede ser sólo el poeta de la precisión, que sabe captar la sensación más sutil con los ojos, oídos, manos rápidos y seguros”.¹⁸

Esto indica la manera en que la ambigüedad del símbolo poético forma parte de sus rasgos artísticos y señala, a su vez, cómo paradójicamente esa ambigüedad es la manera más precisa de captar una idea a partir de la imagen. También se deduce que la significación imprecisa, cuyo soporte es el significante, al posibilitar la variación significativa, otorga originalidad a este tipo de discurso. Esto supone que la construcción poética, no se ciñe a conocimientos estéticos que el poeta deba seguir, sino que constituye el desarrollo de una respuesta personal, que transgreda el sistema lingüístico convencional para la elaboración de su propio lenguaje. Para lograr la convicción de un texto poético o según diría K. Langer, la “fijación de la creencia” se recurre a la reiteración, a menudo empleada como recurso poético, pero además, es preciso recordar que el propósito del poeta es la creación de una experiencia virtual, cuya argumentación es la apariencia de un proceso mental.

Otro tipo de recurso no discursivo es el *principio de condensación*¹⁹ en los símbolos, que consiste en la fusión de las formas por medio de mecanismos, entre éstos, la intersección, la contracción, la supresión, cuyo efecto es la intensificación emotiva de la imagen, que redunde en el efecto de hacer conscientes la complejidad de los sentimientos; tal fue el propósito de Joyce y Shakespeare según algunos críticos. El empleo de este mecanismo en el discurso común está fuera de la comprensión lógica, por ejemplo, en el verso, “el sonido del llanto será más alto que el del viento” del poema *Macbeth*, acto I, escena VII, la posibilidad de realidad no es concebible. El principio de condensación aparece también en los sueños, en los mitos y en todas las construcciones virtuales del arte, sin embargo, lo que establece la diferencia entre la poesía con el mito y el sueño es el propósito de expresar lo que el poeta conoce, desea y siente a partir de una forma simbólica.

Es claro que la poesía no es una asociación espontánea de imágenes, palabras, situaciones y emociones articuladas sin esfuerzo e intención o de manera

¹⁸ Rafael Núñez, *La poesía, teoría de la literatura y literatura comparada*, Síntesis, Madrid, 1998, p. 83.

¹⁹ Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma...*, *op. cit.*, p. 231.

inconsciente; por el contrario, es un acto intencional que requiere invención, juicio, corrección y perfeccionamiento. Sobre este asunto, Roman Ingarden, observa que toda obra literaria es un objeto intencional y señala que entre todos los estratos de la obra, el del sentido,²⁰ se halla estrechamente ligado a esa intencionalidad y la define como a los actos creados por la conciencia, efectuados por un ego y plasmados en las palabras, frases, oraciones o sonidos verbales por medio de las cuales se proyecta el sentido.²¹ Lo cual significa que aun cuando un poema posea un aire expresivo poco estudiado o espontáneo ha tenido que pasar por un arduo trabajo para lograrlo. Además la teoría literaria no sólo reconoce la intencionalidad del autor, entendida en este caso, en cuanto a los propósitos del poeta al momento de escribir, sino que el poema adquiere la suya, ya que las intenciones del poeta no siempre coinciden con lo que el texto expresa, pues como ya se ha dicho, el significado de un poema es la significación de sus símbolos. Asimismo, el lector tiene sus propias intenciones o expectativas al enfrentarse ante un poema y esto tiene relación con lo señalado por los teóricos de recepción al indicar que el lector recibe construyendo y participa en la elaboración de una obra, pues la obra se concibe mediante la interacción entre texto y lector.²²

Así pues, crear la ilusión poética y captar la atención del lector es el propósito de cada palabra empleada por el poeta. Los hechos que inspira son diversos, entre éstos, sueños, convicciones morales, vivencias, etcétera, que son fuente de inspiración artística, siempre y cuando se trasladen a la realidad de la obra, a la ficción o virtualidad de la que hemos hablado. Los artificios en la creación poética

²⁰ Roman Ingarden señala que toda la obra de arte literaria contiene cuatro estratos, el del sentido producido por la combinación de frases, palabras y todas las unidades lingüísticas, el de los sonidos verbales o combinaciones sonoras, el de los esquemas de representación en la obra que aluden tanto a personajes como a cosas, incluyendo cualidades emocionales y el de las objetividades representadas o temática. “Concretización y reconstrucción”, en *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, traducción de Sandra Franco y otros, UNAM, México, 1993, p. 31.

²¹ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, traducción de Gerald Nyenhuis, Taurus/Universidad Iberoamericana, México, 1998, pp. 150 y ss.

²² Para profundizar en los postulados de la teoría de la recepción estética véanse: Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987; José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Arco-libros, Madrid, 1987; Dietrich, Rall, *En busca del texto...*, *op. cit.*; Rainer, Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Colec. La balsa de Medusa, Madrid, 1989; entre otros que teorizan sobre el paradigma receptivo de la obra literaria.

son múltiples y variados y, a menudo, los poetas desarrollan con más insistencia algún recurso poético, por ejemplo, la aliteración o empleo de voces en las que se repiten las mismas letras, el uso deliberado del sonido de la conversación, el empleo de términos técnicos, la ironía y todas aquellas características que constituyen lo que se ha denominado estilo y cuya difusión puede constituir una escuela.

La poesía del poema

Las implicaciones de lo que se nombra “poesía” van más allá de lo antes expuesto, ¿a qué refiere exactamente el término poesía?, ¿un poema siempre contiene poesía?, ¿cuál es la diferencia entre uno y otra? Muchos han observado esta distinción aun cuando no hayan logrado precisar sus límites. Jorge Guillén señala que Gonzalo de Berceo no usa jamás la palabra poesía y que no se refiere a sí mismo como poeta, sino que se considera versificador. Guillén dice que versificar es un modo de noble artesanía y que Berceo se presenta a manera de un buen artesano.²³ Esto proporciona la pauta para decir que no toda obra construida bajo las leyes de la métrica contiene poesía, pues un poema puede ser un artefacto artístico o retórico sin llegar a ser un verdadero poema en el que la poesía constituya su valor esencial. Un soneto puede ser tan sólo una forma literaria con mecanismos retóricos, por ejemplo, estrofas, metros y rimas sin que haya sido tocado por la poesía, pues el conocimiento de la técnica para su construcción no implica necesariamente llegar a la poesía; según diría Octavio Paz, “hay máquinas de rimar pero no de poetizar”.²⁴

Asimismo, hay poesía sin poemas, un cuadro pintado, un paisaje, una persona suelen ser poéticos sin ser poemas. Paz señala que lo poético (en la poesía) es producto de circunstancias ajenas a la voluntad creadora y junto con él puedo afirmar que “lo poético es poesía en estado amorfo”;²⁵ esto es, un poema antes

²³ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Alianza, Madrid, 1969, p. 11.

²⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, tercera edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 14.

²⁵ *Idem.*

de existir a manera de forma articulada fue una semilla arquetípica de la creación aún no dotada de forma. A mi juicio es Kant quien ha iluminado este asunto al referirse al concepto de “alma” en el sentido estético. El alma es el “principio vivificante del espíritu” que se une a la facultad de exhibición de las ideas estéticas y que da lugar a la representación. En ésta hay una parte inexplicable que origina la imaginación de los sujetos y de la cual derivan muchos pensamientos imprecisos e indeterminados.²⁶ En la poesía, las ideas estéticas revelan todo su poder y esa facultad es la del talento creador que llevado a un grado extremo, en el momento en que se unen la fuerza del espíritu, la imaginación y el entendimiento suscita el genio, quien, dotado de originalidad y capacidad natural da lugar a sus aptitudes al conferir alma a la obra mediante atributos estéticos y lógicos. Kant afirma que hay ciertos productos de las bellas artes que no tienen alma aun cuando no haya nada que reprenderles respecto al gusto; un poema puede ser claro, elegante, pero sin alma.²⁷

De acuerdo con lo antes expuesto, se puede observar la diferencia entre poema y poesía, siendo esta última el elemento que distingue entre obras trascendentes y aquellas que no lo son y en las que se advierte algún vacío; este es el motivo por el cual se indicó que la poesía se puede hallar en la música sin estudio o en una persona. Para completar esta idea agreguemos que Kant distingue dos tipos de belleza, la libre y la adherente, la primera no supone concepto, existe por sí misma sin un fin alguno, es pura, por ejemplo, el color verde de la pradera, en tanto que la segunda implica el concepto de lo que debe ser la perfección y, según Kant, en ésta interviene el juicio de “lo bueno”, lo que agrada por medio de la razón. Aquí puede estar presente un ideal, cuyo concepto de finalidad lleva implícita esa idea de la razón y cuya determinación se da por el juicio intelectual del gusto.²⁸ En ambos tipos de belleza puede existir ese elemento vivificante del espíritu, el alma, sólo que cuando se habla de arte se incluye la mano del hombre, y mientras la belleza natural es en sí bella en la belleza adherente se habla de una bella representación.

El poeta, mediante la creación, intenta hacer sensibles seres invisibles, por ejemplo, el infierno, la eternidad, la creación, la muerte, la envidia, los vicios,

²⁶ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, op. cit., p. 28.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 55.

el amor, la gloria entre otros; si logra plasmar ese espíritu vivificante junto a la perfección, el efecto que puede ocasionar en el sujeto es de alcances ilimitados y en este caso estaríamos hablando de lo sublime. Kant define este concepto en cuanto disposición de espíritu en el sujeto, capaz de captar una dimensión de grandeza, mediante una aplicación elevada de su imaginación; esta exaltación va más allá del juicio sobre algo bello, el cual retiene al espíritu en una tranquila contemplación y, en el caso de lo que Kant llama belleza adherente, el juicio de lo bello conlleva un concepto de finalidad respecto a lo que debe ser el objeto y por consiguiente de perfección; esto presupone un sistema de leyes que conducen a la valoración. Lo sublime, en cambio, es el efecto de magnitud únicamente igualable a sí mismo, en tanto que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que exceda toda medida de los sentidos. El filósofo señala que lo sublime puede ser un sentimiento de placer o de pena que nace de la inconveniencia de la imaginación con la estimación racional y el sentimiento de placer sobre la estimación estética que se forma por acuerdo (pues aspira a la universalidad), sobre los mayores esfuerzos de la sensibilidad plasmados en una obra. Aunque lo sublime no sólo se produce frente a una obra de arte, también puede ocurrir ante un hecho de la naturaleza de proporciones extraordinarias.²⁹

Las observaciones antes señaladas, con base en Kant, ayudan a darle una verdadera dimensión a los alcances que puede tener una plena experiencia estética en los espectadores, gracias al esparcimiento de las fuerzas vitales en la imaginación. El filósofo no centra su atención en el otro polo, el de los elementos artísticos de la obra, o lo que posee en sí la naturaleza para dar lugar a lo sublime, pues esa experiencia ocurre en el sujeto, aunque, al igual que cualquier otra experiencia estética se produce mediante la confluencia entre la obra o el fenómeno natural y el sujeto frente a ello. Kant puntualiza que mientras el principio de lo bello se busca fuera de nosotros (se entiende que en el objeto), el de lo sublime, ocurre en nosotros mismos, en una disposición del espíritu que da a la representación de la naturaleza un carácter exacerbado y dice, “las ideas de lo sublime no representan en la naturaleza ninguna forma particular, sino que consisten en cierta aplicación más elevada que la imaginación hace de sus representaciones”;³⁰ lo cual se extiende también a la obra de arte, pues agrega, “lo

²⁹ *Ibid.*, pp. 68-81.

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

que llamamos sublime, no es el objeto, sino la disposición del espíritu producida por determinada representación que ocupa el juicio reflexivo”.³¹

Kant explica lo anterior al señalar que lo sublime se halla enlazado al sentimiento de la emoción y esto no es materia de juicio estético, pues en éste interviene la valoración sobre el objeto, mientras que lo sublime es una vivencia momentánea y vital que ocurre en el sujeto. Esto no significa que Kant excluya al objeto o al fenómeno natural en la experiencia sublime, lo que indica es que esa vivencia se produce en el sujeto, lo cual únicamente es posible si existe un fenómeno que lo propicie, ya sea artístico o natural. Se puede agregar a esto, que para producir la experiencia sublime los elementos del objeto deben poseer un ingrediente especial; en un poema, por ejemplo, tendrían que rebasarse los componentes de la forma para dar lugar a la esencia o poesía ya referida, y un fenómeno natural tendría que sobrepasar las dimensiones y alcances habituales. Estos elementos en confluencia con la disposición espiritual en los sujetos generarían la experiencia sublime aludida por Kant.

Otro elemento que puede aclarar nuestra idea respecto a la sustancia de lo poético es lo que varios autores mencionan respecto al ritmo. H.G. Gadamer lo visualiza en el lenguaje, en el que no hay una preeminencia ni de las cosas, ni del espíritu, pues lo prioritario es la experiencia lingüística del mundo, que explica en cuanto “momento estructural de todo lo lingüístico”, en el ritmo. Gadamer adopta de Richard Höningwald esta idea y dice que “la esencia del ritmo está en un ámbito intermedio entre el ser y el alma”, cuya secuencia no representa necesariamente el ritmo propio de los fenómenos, pues aun en una secuencia cadenciosa [como pudiera ser la que se crea con la rima] “el ritmo es siempre interior, de suerte que la secuencia sólo aparece como algo articulado rítmicamente, o más exactamente, tal ritmo no sólo puede, sino que debe producirse para que la sensibilidad perciba una secuencia cadenciosa”.³² El *debe* en esta cita refiere a lo que es la naturaleza de los fenómenos al percibirse en forma cadenciosa, lo cual se traduce en que el ritmo es interior (se da en la percepción) y exterior, cuando se manifiesta en algo concreto, por ejemplo, la rima.

³¹ *Ibid.*, p. 73.

³² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II*, cuarta edición, traducción de Manuel Olasagasti, Sígueme, Salamanca, 2000, pp. 78 y ss.

Los poetas expresan la acción del espíritu que habita en ellos y establecen la relación entre el mundo y el alma plasmada en el lenguaje, según dice Gadamer, en la esencia o poesía a la que nos referimos en líneas anteriores. Es por esto que aun cuando el ritmo es inherente al poema no implica necesariamente el empleo de la métrica. Ambos conceptos no significan lo mismo, el ritmo se encuentra en la poesía y la métrica puede ser una “cáscara” sonora vaciada de esa esencia. Gracias a ello un endecasílabo de Garcilaso no es idéntico a uno de Quevedo, su medida es la misma pero el ritmo es distinto; éste es inseparable de la frase y no se halla en palabras sueltas, no es sólo medida o cantidad silábica, acentos o pausas, es, más bien, imagen y sentido de manera indivisible, por ello, ritmo, imagen y sentido se producen de manera simultánea en la frase poética o el verso.

Según mencionamos, el ritmo es el núcleo del verso y no obedece a la regularidad silábica, infunde vida al metro, le proporciona individualidad y, entendido en una dimensión amplia, está estrechamente vinculado a la poesía en un sentido esencial y no únicamente en cuanto elemento de la forma, más precisamente, se haya relacionado con la imagen. Nos referimos a ésta sin disociarla de las connotaciones ya expuestas basadas en Gaston Bachelard, en este caso definida a modo de forma verbal, “frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema”.³³ En este sentido general, la imagen se puede entender como cualquier otro término relacionado con el imaginario, pues en todos ellos están implicadas las frases con su pluralidad significativa y sus respectivos contrastes. La imagen, en cualquiera de estos casos, unifica esa diversidad.

Paz señala, la imagen dice lo indecible, lo que el lenguaje es incapaz de decir, aunque, paradójicamente, se construya con palabras; en las imágenes se exaltan todos los valores y los matices que siempre dicen algo sobre el mundo y sobre nosotros, reproducen el momento de la percepción y reviven la experiencia de lo real. Paz dice que por medio de ellas el lenguaje regresa a su naturaleza original³⁴ y es, precisamente, ahí donde es tocado por la poesía, pues el poema trasciende el lenguaje al emplear imágenes para la representación de experiencias de lo que nos rodea y de lo más íntimo de nosotros mismos. Al recrear la realidad, al presentarla

³³ Paz adopta esa definición después de aludir a otro tipo de implicaciones psicológicas, imaginativas y de otra índole. Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, pp. 98-113.

³⁴ *Ibid.*, p. 111.

en cuanto metamorfosis de las vivencias, al unificar los contrarios, al ser reflejo de lo otro, la imagen es poesía y colinda con la magia, la religión y el mito.

En la construcción verbal, el significado permite que sigamos el curso de las ideas expuestas, lo que piensa y conoce el poeta, pues posee una articulación sintáctica que alude a algo objetivo; el sonido, en cambio, nos hace sentir y vivir lo que en su construcción se ha sentido y vivido, ya que a partir del ritmo, la acentuación, el tono en el lenguaje, se expresa y se hace vivir un estado de ánimo. Este elemento tiene preeminencia en el quehacer poético, mientras que el otro es más propio de la prosa y de otras formas literarias, pues las sugerencias significativas en la poesía únicamente se pueden captar mediante la configuración del sonido. A esto nos referiremos en los apartados siguientes, ya que forma parte del estilo tanto en su dimensión rítmica como métrica.

El estilo del símbolo poético

El estilo es un conjunto de características peculiares que distinguen a una obra de otra e incluye varios aspectos que fungen como criterios de valoración artística y que se ubican en el terreno de la forma. Mediante el estilo, según Giovanni Meo Zilio,³⁵ se puede obtener la “radiografía”³⁶ del texto, pues es aquí donde se manifiesta directamente la esencia de lo que expone el poeta. El estilo es un conjunto de procedimientos comunes de un grupo de artistas, aun cuando el poeta aspire a trascenderlos y busque su sello propio, pues implica invención en cada ocasión que se pone en práctica, y aunque la “técnica poética” es su herramienta fundamental, no es una aplicación de modelos, sino el punto de partida de todo intento creador. El poeta es influido por determinados rasgos de su época, pero los transforma y puede llegar a crear obras únicas; en este proceso, la manera de construir versos se degrada o perfecciona y esto puede generar procedimientos novedosos.

³⁵ Giovanni Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*, Horizonte/Universidad Ricardo Palma, Lima, 2000, p. 27.

³⁶ El término es retomado por Meo Zilio de los trabajos elaborados por Leo Spitzer sobre el estilo.

En el estilo se agrupan las múltiples características del sonido y todos los procedimientos de construcción poética, entre éstos, el uso de frases abstractas, complicadas o ambiguas, la disparidad de los contenidos temáticos, la oscuridad semántica, así como el tipo de léxico o diversidad de formas lingüísticas utilizadas en la composición, entre éstas, la manera de adjetivar, el uso de neologismos, arcaísmos, tecnicismos, expresados, muchas veces, mediante figuras; todo ello delinea el carácter artístico del texto y apoya la significación. Las figuras, a las que refiere Tzvetan Todorov³⁷ en su *Poética*, son modalidades en la organización del lenguaje y aluden al grado de *figuralidad* en el discurso o aquello que describe algo como tal; así, toda relación entre dos o más palabras puede convertirse en figura, para lo cual se requiere de la participación del lector, quien tiene que percibir esas relaciones; lo contrario de la figura sería la invisibilidad del lenguaje. Existen varios tipos de figuras, entre ellas las de repetición, antítesis, gradación³⁸ y la elección de su empleo determina el estilo propio de la obra.

Conviene insistir, con el afán de contextualizar este subtema, en que, al igual que en toda organización lingüística (palabras, enunciados, conjunto de enunciados) en la poesía, se distinguen dos componentes esenciales, la materia fónica y el significado implícito en ella, correspondiente a lo simbolizante y lo simbolizado respectivamente y que los sonidos verbales, según Roman Ingarden, expresan en distintos tonos aspectos anímicos como lo agradable o lo desagradable que propician diferentes actitudes, al dirigir el sentido con la cooperación del lector y esa es su función principal.³⁹ El sonido, constituye la parte visible y sonora, mediante la cual se exteriorizan todos los demás estratos de la obra, el sentido, los esquemas y las objetividades y, en la poesía, más que en otros géneros, adquiere especial relevancia, ya que su combinación influye no sólo en la significación sino, sobre todo, en los efectos estéticos, o sea, en la percepción de sentimientos y sensaciones al exhibir diversos estados psíquicos; así, el uso de sinónimos puede atenuar o dar fuerza a una expresión, o bien, lograr un efecto neutral. Los aspectos emocionales diluyen las significaciones y dan paso a los diferentes estados de ánimo en los receptores.

³⁷ Tzvetan Todorov, “El análisis del texto literario”, en *Poética*, segunda edición, traducción de Ricardo Pochtar, Losada, Buenos Aires, 1975, pp. 27-82.

³⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁹ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria, op. cit.*, p. 58.

En cualquier poema, el contenido puramente fónico, aislado de su semántica, contiene cualidades estéticas relevantes; esto ocurre cuando distinguimos las palabras que suenan “mal”, las “bellas”, las “pesadas”, las “ligeras”, las “ridículas”, “las solemnes”, etcétera, que se aprecian por su tono, aunque obviamente el sentido no se pueda desligar de ellas. Además, los sonidos tienen relación con otros aspectos como el ritmo de las frases, los acentos vocales, la modulación tonal, el metro, la aliteración, las repeticiones, la cadencia de palabras, frases, versos, musicalidad y tienen la cualidad de incidir en la apariencia de mayor o menor profundidad de una idea o en la sensación de tristeza o alegría según sea el caso.

Otro rasgo distintivo de estilo en la frase poética es el ritmo y la frase es el núcleo de todo poema; el ritmo dota de encanto al lenguaje y hace patente la distinción entre el poema y otras formas literarias; Paz con base en Heidegger dice que toda medida es una “forma de hacer presente el tiempo” y que el ritmo en cuanto tal, está presente en calendarios, arte, filosofía, rige el crecimiento de las plantas, de las cosechas, está inmerso en las instituciones y en los imperios, sin embargo, el tiempo del poema es distinto del tiempo cronométrico, pues en aquel el tiempo “arquetípico” se hace presente en cada ocasión en que se repiten las frases rítmicas o versos, cuya función es recrear el tiempo que actualiza el pasado, el futuro y el presente. La frase poética es tiempo vivo, ritmo en que la significación se logra gracias a él.⁴⁰ Todos los elementos estilísticos confluyen en la obra para generar su carácter ilusorio y dan lugar a la composición a partir de elementos formales, dominio de la técnica y creación, cuyo fin es producir el sentido y dirigir las emociones con la intensidad requerida de las obras artísticas.

a) *La métrica en la poesía castellana*

La métrica se incluye dentro de los aspectos asociados a la parte fonética o del sonido en la poesía y con frecuencia se asocia con el ritmo, con el que tiene una indiscutible afinidad, aun cuando ambos conceptos asuman un desempeño diferente en el símbolo poético. El sonido, según se ha dicho, no requiere de manera indispensable la medición del verso, a veces se imprime una tensión y

⁴⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit., pp. 49-67.

vibración especial sin importar la división silábica. Lo que integra los elementos del sonido es el ritmo, pero la parte cuantitativa y medible a que se somete el lenguaje para preservar los rasgos musicales y de oralidad desde sus orígenes es la métrica. La representación formal del verso “resulta de sus componentes métricos y gramaticales [...] de su composición y dimensiones depende que el movimiento del verso sea lento o rápido, grave o leve, sereno o turbado”.⁴¹ La medición, a diferencia del ritmo, puede existir en recetas de cocina, en un hilo de sílabas o letras sin sentido, ya que es procedimiento, manera de construir, en tanto que el ritmo no es medida sino contenido cualitativo y temporalidad concreta. Núñez Ramos dice que la métrica:

Analiza cómo los componentes materiales de la lengua se someten a cánones de cuantificación y repetición regular en orden a promover una percepción que conserve y subraye los valores sensoriales del lenguaje [...] [La métrica] considerada en sí misma, muestra solamente el lado formal, reglado, general y abstracto de la composición poética. La métrica no es la poesía, sino un indicativo externo que debe entrar en interacción con todos los planos del lenguaje y con las actitudes de los lectores para cumplir su función.⁴²

En cambio, la organización de los enunciados de acuerdo con criterios de proporcionalidad y modulación del sonido está relacionada con el ritmo. Según el autor antes citado:

El ritmo asume e integra todos los factores y todos los matices de las unidades lingüísticas, el metro considera las unidades susceptibles de cuantificación y medición [...]: la sílaba, es decir el grupo de sonidos que se pronuncia en un solo golpe de voz, la acentuación, es decir, el mayor o menor realce de cada sílaba, la pausa y la unidad melódica, esto es, la frase en su condición musical. Al someter estas unidades a leyes propias crea sus propias unidades: el hemistiquio, el verso, la estrofa.⁴³

⁴¹ Paz cita a Tomás Navarro de su tratado de *Métrica española, ibid.*, p. 71.

⁴² Rafael Núñez, *La poesía, teoría de la literatura y literatura comparada, op. cit.*, p. 133.

⁴³ *Ibid.*, p. 114.

En la poesía castellana cada verso forma lo que se llama unidad melódica, cuya estructura se define en relación con el número de sílabas que determina su configuración. El verso, al formar un todo melódico, es una unidad de entonación que se pronuncia en un solo impulso y que culmina con una elevación del tono. Todo verso termina en pausa, el tiempo se detiene para volver a empezar y de este modo se organiza el sonido que reproduce y que tiene preeminencia sobre la organización semántica. En el verso el momento más destacado es la elevación del tono e intensidad que antecede a la pausa final y coincide con el acento en la penúltima sílaba, empleado para dar énfasis a toda la frase melódica y en caso de que posea una longitud amplia, con una división en dos unidades melódicas, un endecasílabo, por ejemplo, que tiene su acento peculiar en la décima sílaba recibirá un acento interno en la cuarta o sexta, correspondiente a la primera unidad melódica.⁴⁴

Asimismo, la rima da lugar a la memorización del sonido, las vocales que incluye facilitan la pronunciación, mientras las consonantes encierran más información conceptual; la rima también se halla estrechamente vinculada a la idea de la estrofa⁴⁵ y se constituye por la presencia de una sucesión de vocales con un tono especial, por ello, en la constitución del carácter melódico de la poesía la “rima” y la “asonancia”⁴⁶ desempeñan papeles importantes. El aspecto melódico también se observa en el “acento” del habla de una persona, ya que cada lengua viva posee sus propias huellas musicales, sin embargo, tal manifestación tiene importancia estética si las lenguas vivas forman parte del material para la elaboración de la obra literaria; es notable este hecho si en la obra se visualiza el acento lingüístico del escritor y llega a constituirse en la belleza melódica de un poema u obra.

La melodía, por su parte, imprime una coloración especial mediante el despliegue de sonidos que proporcionan al poema una atmósfera específica, un

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 114-116.

⁴⁶ José Luis Herrera Prado (en *Métrica española, teoría y práctica*, Ediciones del Orto, Madrid, 1996, p. 85) define la rima en cuanto semejanza o igualdad en la terminación de las palabras desde la última vocal acentuada en el verso. Hay dos clases de rima: *a*) la asonante, imperfecta o parcial si las palabras que riman tienen sólo la vocal que lleva el acento prosódico y la última (pel o, miedo, témpano) y *b*) la rima consonante, perfecta o total si son iguales vocales y consonantes o al menos los sonidos, desde la última vocal acentuada (*deríve, derríbe, arribe, cultíve*).

clima espiritual que puede constituirse por la agrupación audible de vocales que remitan a evocaciones de dureza, dulzura u otro estado de ánimo. Si se entiende la dimensión y los matices que adquiere la configuración del sonido, las formas musicales y la tensión que producen en el texto poético, también se comprende la imposibilidad y las grandes dificultades que presenta su traducción, pues un elemento más de lo poético es la imposibilidad de traducirse.

La estrofa es un modelo métrico que determina el número de versos y su distribución de acuerdo con el tipo y localización de las rimas que contenga. La estrofa, según Núñez Ramos, es la unidad métrica superior en la que se agrupan los versos; hay casos en que las estrofas contienen un número y una distribución variable de ellos, hay también estrofas abiertas, por ejemplo, el romance, que incluye una cantidad indefinida; éstas se basan en un sistema de articulación interna en el que las rimas se articulan de un modo especial. La estrofa es una unidad métrica pero también sintáctica y más allá de ella sólo existe la combinación de estrofas empleadas con diversos procedimientos, como pueden ser rimas encadenadas, estribillos, repetición de una estrofa, etcétera.

Los varios aspectos fónicos y sintácticos de la estrofa inciden en el ritmo de un poema y se manifiesta por sucesiones regulares e irregulares; lo irregular lo incorpora a instancias regulares y su ritmo tiene su origen en las unidades métricas más convencionales, como las repeticiones, además de los aspectos que no se encuentran sometidos a cánones. Así se produce el movimiento singular del poema en el que la métrica se une al ritmo orgánico del poema, pues el ritmo con base en los esquemas da pie a la percepción de la obra y exterioriza el ser del objeto o su esencia.⁴⁷ Las características descritas en este apartado se observan, con mayor insistencia, en las primeras obras de César Vallejo, *Poemas juveniles*, *Poemas marginales* y *Los heraldos negros*; los otros incluidos en *Trilce y España, aparta de mí este cáliz* no están sujetos a estas normas.

b) *El verso libre y los poemas en prosa*

El verso libre, asociado a lo que se denomina métrica moderna, no es un modelo cerrado de distribución de las estructuras fónicas y melódicas del poema; en

⁴⁷ Rafael Núñez, *La poesía, teoría de la literatura y literatura comparada, op. cit.*, pp. 116-118.

éste, la estrofa desaparece y con ella la rima y el verso; no obstante, el verso sigue siendo la unidad métrica, aunque con una falta de sujeción a elementos predeterminados y con ciertos vínculos con los otros versos del poema. La reiteración y el cumplimiento de algunas características de la métrica con algunas variaciones justifican la denominación de verso. En el verso libre las estrofas ya no existen en cuanto tales, en este caso se sustituye la regularidad silábica y los acentos por la recurrencia de figuras ubicadas a medio camino de lo que se considera métrica. La ausencia de reglas no es total, pues entonces hablaríamos de prosa; se trata de la libre elección de regularidades impulsadas por la composición, es decir, de una creación “irregular” a partir de las normas establecidas con algunas innovaciones. Veamos el resumen de lo que cita Núñez Ramos al respecto que, a su vez, adopta de López Estrada:

El poema nuevo, al desligarse del rigor en la medida del verso y de la rima y también de la estrofa comunes, establece el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como unidad poética [...] El poema no cuenta con una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que extrae de sí mismo, de la fuerza interior [...] la ley de cohesión rítmica como manifestación creadora.⁴⁸

O sea que, mientras el verso tradicional se organiza de acuerdo con el número de sílabas y acentos distribuidos de manera regular y proporcional, poniendo en segundo término la significación, el verso libre elige las palabras y sus combinaciones, así como el sintagma y la oración desde su propia condición fónica; de este modo, las palabras pueden repetirse de manera parcial o total. La métrica moderna en lugar de utilizar esquemas globales establece principios de desarrollo y transformación; así, la configuración de un verso procede del anterior y prefigura la del siguiente, aunque carezca de conexión con otros; esto último es una característica del verso libre, que parece autónomo en relación con los demás; estos versos no reproducen esquemas, pero establecen enlaces mediante alternancias regulares de sílabas tónicas y átonas. Por otro lado, es un tránsito hacia los otros versos con los que comparten algunas de sus recurrencias al reproducir parcialmente un esquema. La regularidad en el número de sílabas es aproximada.⁴⁹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 120-123.

Además de las características señaladas, existen también los aspectos gráficos, ya que la disposición de la página también establece la condición de verso y suscita estímulos en la percepción. El verso impone interrupciones periódicas al finalizar la línea y esta pausa indica la respiración y el límite del verso. Esta disposición gráfica de líneas desiguales en su extensión subraya el valor fónico y melódico autónomo y su relación con los demás versos. La poesía moderna en varios casos ha explotado la disposición sobre la página para alcanzar algunos efectos visuales. Estos efectos son secundarios y en caso de imponerse transforman el carácter de la poesía en la medida que ésta utiliza de facto la condición sensorial del lenguaje.⁵⁰

En cuanto a la disposición gráfica desempeña un papel importante la puntuación, pues además de indicar pausas en la lectura dirige la entonación, regula el *tempo*,⁵¹ subraya la argumentación lógico-sintáctica al segmentar el texto y transitar de un sentido a otro. Los signos de puntuación reflejan las variadas propiedades del sentido de las oraciones y muestran la manera en que se articulan los dos lados del lenguaje: el fonético y el semántico. La ausencia de puntuación, frecuente en la poesía moderna, además de generar un movimiento rítmico más rápido da la impresión de que el poema es un todo sin rupturas y origina un mayor grado de libertad en la lectura y en la construcción de sentido.

En resumen, los elementos de la disposición gráfica y tipográfica del verso junto con las palabras, convocan los valores sonoros, melódicos, de entonación, decisivos en la pronunciación y en la lectura del poema y suscitan la oralidad del verso, en lo que influye tanto lo visual como lo auditivo. La pronunciación es una voz interior, pues según señala Octavio Paz, “oímos mentalmente lo que vemos”.⁵² El poema moderno, por sus características, parece más dirigido al sentido de la vista, el verso se visualiza, se pronuncia y se interpreta de acuerdo a como aparece en la línea; esto y la respiración o aliento, producido por las líneas escritas como por las vacías son sus manifestaciones auténticas.⁵³

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 123-128.

⁵¹ Según Ingarden, el *tempo* es una característica fonética relacionada con la agilidad, lentitud y ligereza de la expresión verbal, que no debe confundirse con una lectura deformada por parte del lector, sino como una propiedad del texto relacionada con una velocidad inherente a él; si el *tempo* es inadecuado provoca desarmonía y se establece conflicto con el ritmo. Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, op. cit., pp. 69 y ss.

⁵² Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p. 278.

⁵³ Rafael Núñez, *La poesía, teoría de la literatura y literatura comparada*, op. cit., p. 129.

El poema en prosa adopta, en los hechos, las mismas reglas que el verso libre, pero su distribución más o menos regular se produce a través de la línea melódica y de la entonación de la frase, evita la rima, tal y como se emplea en el verso tradicional. Su disposición en la página y la ausencia de rima, así como determinadas exigencias gramaticales lo distinguen del poema en verso; según se dijo, los lineamientos métricos –repeticiones de sonidos, reparto silábico más o menos regular, de manera predominante en secuencias de once y siete sílabas– inciden en dar mayor relevancia al sonido respecto del sentido. El empleo del verso, en lugar de la oración se orienta a contrarrestar la fuerza del concepto en las estructuras sintácticas. El poema en prosa hace sensible su oralidad sin recurrir al verso y a la relación entre métrica y sintaxis; como toda forma poética se apega al ritmo y asume los riesgos de la prosa respecto al predominio del sentido, sin ceñirse a los cánones formales de la escritura poética.⁵⁴

c) *La sonoridad secundaria*

Hay otros aspectos sonoros que no están considerados dentro de la métrica, pero que forman parte de la condición fonética de la poesía y que influyen en la armonía de la parte simbolizante que la constituye. La elección de las palabras en la poesía no se rige, principalmente, por su relación con el significado, más bien, obedece a afinidades fonéticas. Esto ha conducido al establecimiento de figuras retóricas de acuerdo con las diferentes maneras de emplear los sonidos. Veamos a continuación en qué consisten algunas de éstas.

La aliteración es una figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos de fonemas en distintas palabras próximas, por ejemplo, “Ya se oyen los claros clarines” (Darío); asonancia, homofonía o identidad del sonido entre vocales a partir de la sílaba tónica (fiesta-enmienda); anagrama o hipograma relacionado con el reacomodo de un orden dado para constituir otras palabras. Salvador Dalí formó un anagrama con las letras de su nombre (*avida dollars*), cuyo significado alude al vicio de la codicia que él mismo se atribuyó; paronomasia o aproximación de expresiones con varios fonemas análogos por parentesco etimológico o casual (“Tres tristes tigres” de Cabrera Infante); anáfora

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 130 y ss.

o repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras; palíndromo, mediante la cual se redistribuyen de manera inversa las grafías y sus fonemas, así, de una misma expresión se presentan dos textos idénticos o casi idénticos; también puede suceder que la inversión elimine la coherencia semántica, aunque no el sentido,⁵⁵ este es el caso de los versos finales del poema XIII de *Trilce* que refiere a la culminación del acto sexual u orgasmo:

Oh estruendo mudo.
iodumodneurtse!

Los elementos sonoros secundarios, de acuerdo con la manera en que se inscriben en un poema se dividen en dos tipos: los que aparecen en segmentos breves y los manifestados a lo largo de todo un poema; asimismo, se pueden presentar de manera ocasional y repetitiva en un solo fragmento sin desarrollo ulterior, o bien estar presentes en todo el poema (el paragrama es la figura que indica el carácter sostenido de la repetición). Una característica general de estos elementos fonéticos es la onomatopeya, cuya función es fonosimbólica, esto es, una relación del sonido con la significación, pues lo simbolizante reproduce en su propia materia, lo simbolizado o cosa, es decir, se representan las cosas mismas sin establecer la relación convencional, de la misma manera que en el lenguaje común. Mediante la onomatopeya ocurre un deslizamiento de lo conceptual a lo sensorial, que se traduce en el paso del significado al plano del sentido.⁵⁶ Hemos mencionado que el sentido no sólo tiene relación con la significación, sino también con la percepción, la intuición y las sensaciones.

Sin embargo, es difícil pensar que todos los elementos de contenido del lenguaje poético se puedan representar por medio de un sonido específico, así como sucede en las onomatopeyas, de manera homológica, pues no todos los sonidos pueden reproducir fenómenos afines a su propia naturaleza sensorial. Las onomatopeyas crean una imagen sonora de una realidad sonora en la que además, intervienen convenciones, lo cual no impide traer a colación la presencia de la cosa. Por medio de esa figura el significado convencional es reemplazado por la presencia de lo representado, aunque su ámbito sea limitado, en tanto que

⁵⁵ Véase, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2004.

⁵⁶ Rafael Núñez, *La poesía, teoría de la literatura y literatura comparada, op. cit.*, p. 134.

se reduce tan sólo a realidades que pueden recibir una conformación sonora. Hay otros elementos del sonido que ayudan a crear otras variables de sentido, por ejemplo, los aspectos de índole afectiva, como la tristeza, la alegría, el humor, lo melancólico, etcétera.⁵⁷

En los casos antes mencionados las combinaciones fonéticas de vocablos participan de algunas convenciones, aunque en otros, parecieran estar desligadas de ellas, así acontece con canciones escuchadas en idiomas desconocidos, en las que se puede percibir melancolía u otro estado emocional, aun sin conocer el sentido de las palabras.⁵⁸ También ocurre que el sonido de un poema leído en una lengua extraña genere tristeza o pena sin saber el significado de los sonidos y en ocasiones influye la manera de leerlo en voz alta, ya que el estado de ánimo del receptor puede incidir en la percepción de las emociones; no obstante y, según se ha dicho, el sonido no es completamente neutral respecto a su sentido y sus cualidades no sólo pueden ser proyectadas por los lectores u oyentes.

En el lenguaje poético las palabras con afinidad sonora no tienen una relación gramatical o sintáctica entre sí, pues de acuerdo con lo expresado, su relación se produce por parentesco fonético; su sintaxis, a veces poco usual, es lo que da lugar a la pluralidad significativa, pues las imágenes derivadas de esa sintaxis son muy sutiles y difíciles de percibir e interpretar conceptualmente, debido a la inexistencia de códigos para su entendimiento, aquí se requiere de figuras, por ejemplo, en la anafonía una parte del sonido de la palabra se asocia con determinado significado convencional y da lugar a significaciones diferentes; la nueva relación permite descubrir dimensiones ocultas en la innovación. Es por esto que el sentido y las imágenes en los lectores se produce por intuición, pues los componentes del texto se ponen al servicio del lector de acuerdo con un conjunto de elementos preconcebidos, entre éstos, sensibilidad, conocimientos, etcétera, que influyen en la recepción.

Dentro de la sintaxis, el hipérbaton o alteración del orden normal de las palabras, en la poesía se produce de modo libre, se suprimen todos los nexos sintácticos y se alteran las reglas gramaticales en aspectos como, el uso de concordancias de género y número, el empleo de palabras que se unen a otras para indicar su relación con el resto del enunciado (preposiciones y conjunciones),

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁵⁸ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria, op. cit.*, pp. 72 y ss.

el uso de adverbios para el establecimiento de relaciones por compatibilidad semántica, etcétera.⁵⁹ El empleo particular de la sintaxis en la poesía, la ausencia de puntuación en casos frecuentes disuelven los lazos gramaticales al grado de imposibilitar el reconocimiento de los componentes de la oración, por ejemplo, el sujeto y el complemento; en cambio, se establecen vínculos de otra índole, como la afinidad u oposición dentro del todo del poema y no de acuerdo con las particularidades sintácticas.

Para finalizar, se aludirá a lo que Roman Ingarden⁶⁰ llamó polifonía. En caso de que en una obra, la materia fónica esté singularmente formada y tenga un valor estético unido a las cualidades de los demás estratos se produce la armonía polifónica. En la obra, el sentido, el sonido, las representaciones y los esquemas con sus respectivas características deben funcionar de manera armónica e interrelacionada; el estrato fonético ocupa un lugar fundamental en la constitución de la polifonía, de tal manera que, si éste no funciona de manera articulada, se deforman sus cualidades artísticas y se empobrece la polifonía.⁶¹

Asimismo, para que el estrato fonético contribuya a la armonía polifónica, las características secundarias de la obra tales como, ritmo, tempo, cualidades emocionales, puntuación, tienen que funcionar adecuadamente y en correlación con su expresión significativa, con su estructura y con sus representaciones. La determinación de ese carácter exige un análisis con criterios artísticos y la crítica especializada ha desempeñado un papel de importancia en la valoración de la calidad artística de muchas obras literarias. Mediante su estudio y con ayuda de sus críticos, se puede afirmar que la obra del poeta César Vallejo posee una estética digna de calificarse como polifónica. Sus sonidos son ricos en tonalidades y matices, sugiere también, una inagotable multiplicidad interpretativa a través de espacios abiertos y una actividad incesante por parte de los lectores, así como infinidad de representaciones y variadas estructuras, por lo cual se considera que la obra del poeta contiene todos los elementos para una plena experiencia estética derivada de su total armonía polifónica.

⁵⁹ Rafael Núñez, *La poesía, teoría de la literatura y literatura comparada*, op. cit., pp. 148-152.

⁶⁰ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, op. cit., pp. 431 y ss.

⁶¹ Ingarden señala que la armonía polifónica es la característica de la obra que indica que sea una verdadera obra de arte literaria, siempre y cuando alcance una expresión adecuada en una concretización (lectura); sólo de este modo se constituye en un objeto estético. *Ibid.*, p. 435.

CAPÍTULO III

Metodología interpretativa de los símbolos

Lineamientos

En este capítulo se pretende establecer una conexión entre el desarrollo teórico expuesto en los dos capítulos precedentes y el análisis de los símbolos poéticos que, en este caso, se aplica a *Trilce*. Aunque en la primera parte se intenta realizar una exposición sistemática del símbolo a partir del lenguaje como representación simbólica, pasando por la hermenéutica, en especial la de los símbolos, hasta llegar a la definición de la poesía como forma simbólica significativa, el trabajo quedaría inconcluso al no esclarecer un procedimiento específico para su estudio. El desarrollo teórico se elaboró con vistas a observar la pertinencia de la hermenéutica simbólica en el análisis poético de acuerdo con las investigaciones más relevantes en la materia. Es conveniente detallar ahora la forma en que se pondrá en práctica esta propuesta para evitar que la tradicional división entre la discusión teórica y su aplicación analítica conduzca a establecer una separación en la que una parte aparezca desarticulada de la otra como a menudo sucede en la investigación.

Para la explicación del procedimiento a seguir recordaremos la hipótesis, ya enunciada en la “Introducción” de este libro, cuya premisa se basa en que *la escritura poética de César Vallejo es intencional y responde a actitudes estilísticas, cuyo lenguaje simbólico representa temas complejos, sin preocuparse por la elaboración de un lenguaje lógico que favorezca la comunicación*. Pienso que Vallejo no dio a las palabras un significado común, tal y como usualmente se nombran las cosas, sino que elaboró combinaciones que le permitieron ampliar los habituales horizontes de significación. Por medio del lenguaje destruyó y construyó imágenes de la

realidad, pero de la realidad de sus vivencias y de su propia visión del mundo. Esas formas complejas de pensar, sentir y vivir su entorno no pudieron expresarse por medio de las convenciones de la lengua, por eso en muchos casos los poemas denotan un sinsentido de la realidad como parte de su experiencia de vida. La complejidad de las sensaciones y pensamientos del poeta se trasladan al lector, quien para comprender la obra necesita colocarse en el plano del hablante poético y desvincularse de los parámetros tradicionales de interpretación.

Como se habrá observado en este libro, la hermenéutica no ofrece pautas concretas para el estudio de las formas simbólicas, más bien, teóricos como Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer intentaron alejar a la hermenéutica de sus preocupaciones de método para dirigirse hacia una reflexión filosófica en torno al ser y al comprender respectivamente. Por este motivo y de acuerdo con la pretensión expuesta al comienzo de este apartado, me pareció adecuado adoptar los tres elementos de la metodología que John B. Thompson¹ empleó para los análisis ideológicos y de comunicación de masas. El autor pone de relieve que la significación en esos campos de estudio se puede obtener a partir del examen de las formas simbólicas, las cuales define como:

Constructos significativos que son interpretados y comprendidos por los individuos que los producen y reciben, pero también [...] que se estructuran de maneras diferentes y que se insertan en condiciones sociales e históricas específicas.²

Esta definición incluye como elemento fundamental el proceso de interpretación, pero también la estructuración y la inserción de las formas simbólicas en el contexto social; aspectos directamente relacionados con la propuesta de método. Para fines analíticos únicamente se adoptó el esquema general de Thompson que incluye los factores antes señalados y que deja fuera el conjunto de elementos adicionales sugeridos para estudios ideológicos de lo que el autor llamó, “metodología de la hermenéutica profunda”. A diferencia de Thompson, en este libro se emplea para

¹ John B. Thompson, “La metodología de la interpretación”, en *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, segunda edición, traducción de Gilda Fantinati Caviedes, UAM-Xochimilco, México, 2002, p. 393-473.

² *Ibid.*, p. 407.

la interpretación poética y, al igual que él, se considera que el objeto de estudio (poético) es una forma simbólica, a la cual me refiero, de manera amplia, en el capítulo II de este libro.

De modo concreto, mediante el esquema de interpretación se sitúa al objeto de estudio dentro de un marco general que contempla tres aspectos fundamentales, *a)* que las formas simbólicas se insertan en contextos sociales e históricos de diversos tipos; *b)* que se estructuran internamente de distintas maneras y *c)* que implican necesariamente la interpretación. Los dos primeros aspectos pueden incluir procedimientos auxiliares, pues el marco metodológico adoptado permite interrelacionar de manera sistemática otros métodos con sus respectivas ventajas y límites que proporcionan la manera de continuar con la orientación expuesta en la primera parte del libro.

La metodología hermenéutica de Thompson, al igual que ésta, se basa en la tradición hermenéutica que, como se vio en el primer capítulo, ha sufrido transformaciones, las cuales desembocaron en las reflexiones de filósofos como Dilthey, Heidegger, Gadamer, entre otros, para quienes las formas simbólicas conllevan la comprensión y la interpretación con el respectivo ingrediente de subjetividad que implican los conceptos. En el lado opuesto se hallan las concepciones positivistas, cuya tendencia se ha inclinado hacia los análisis formales, estadísticos y cuya pretensión es lograr la objetividad. Esta propuesta considera que las formas simbólicas, por su propia naturaleza, son susceptibles de un alto grado de subjetividad, tal y como se enunció a lo largo del desarrollo teórico y en especial, en los apartados referidos a la hermenéutica y a los símbolos; sin embargo, se rescata del punto de vista analítico positivista la parte formal, al considerar que proporciona la visión objetiva del fenómeno y constituye el punto de partida para abordar la lectura.

El análisis formal y pretendidamente objetivo ayudará a valorar el carácter artístico del objeto de estudio, o sea, permitirá observar la manera en que se construyó la obra o la forma en que se utilizó el lenguaje para la construcción de los símbolos de acuerdo con parámetros previamente establecidos por otras disciplinas, lo que, a su vez, conduce a establecer la relación de estas observaciones con su significación. En este sentido, lo formal será una parte complementaria e indispensable para la interpretación.

Por otro lado no se omite, de acuerdo con Gadamer, Thompson y algunos otros teóricos de la hermenéutica, que el objeto de este libro, al igual que todos

aquellos ubicados en el ámbito de las ciencias sociales y humanísticas son objetos preinterpretados.³ Aunque los investigadores mencionados se refieren a este concepto en cuanto a la interpretación del sentido común, en este caso se adopta como las valoraciones previas de la obra realizadas por otros estudiosos. *Trilce*, igual que todo fenómeno inscrito en un contexto social, ha sido sujeta de otras lecturas, pero al tratarse de un objeto de análisis artístico, cuya materia para su construcción es el lenguaje, la preinterpretación de la obra que se tomó en cuenta es la de los especialistas de competencia literaria.

Además, también se emplea el sentido común del lenguaje o de los significados ya codificados y entendidos por el habla de los hispanohablantes y del uso corriente del idioma en el ámbito social en el que se escribieron los poemas, pues el lenguaje coloquial forma parte de la estética de la obra. Heidegger enfatizó que la comprensión no es una actitud que implique necesariamente una especialización, sino una característica natural de todo ser humano y que aun las elucidaciones de los especialistas se basan, en primera instancia, en el sentido común. En *Trilce* las convenciones lingüísticas serán la base del estudio, ya que a partir de éstas se observa la manera en que se transgreden las normas sintácticas, gramaticales y léxicas a favor de su construcción artística.

Recordemos también que Gadamer otorgó primordial importancia a la tradición histórica, al afirmar que todos los seres humanos formamos parte de esa tradición, mediante la transmisión de significados de generación en generación por medio de la fusión de horizontes (el universo precomprendido de los lectores y el del autor de la obra), con lo cual se va construyendo la historia. Por lo tanto, el horizonte es un concepto que también incluye al investigador y el crítico, quienes en su examen no podrán abstraerse de su propia tradición histórica, de su entorno social y de su punto de vista individual. Desde este ángulo toda experiencia humana es histórica, ya que la nueva experiencia explícita e implícitamente siempre incluirá la comparación con el pasado.⁴ *Trilce* también se inserta en un contexto social, pues la época en la que surgió en combinación con el conjunto de elementos del horizonte individual y colectivo en el que vivió su creador indudablemente influyeron tanto en su estética como en las significaciones de la misma.

³ Para Thompson es fundamental considerar que el punto de partida de la hermenéutica profunda es la hermenéutica de la vida cotidiana que nombra, interpretación de las *doxas*.

⁴ *Ibid.*, p. 402.

Oposiciones del *corpus* analítico

Desde los griegos hasta nuestros días la sociedad occidental ha sido influida por la polaridad fundamental *ser* y *pensar*, a partir de la cual se distinguen todas las formas de dualismo. Pensar describe, descifra y dice lo que es el ser, lo que ha dado lugar a la ciencia y a la concepción del hombre en tanto animal racional, mito que descubre la realidad mediante el pensamiento y la reflexión. Ésta ha sido la manera de alcanzar el conocimiento, pero según se ha argumentado, la razón no lo es todo, hay aspectos de la experiencia que rebasan su alcance, me refiero a aquellas cosas que a pesar de la reflexión no se logran percibir de manera concreta, por lo cual se buscan otras formas de esclarecerlas y a esto me refiero cuando aludo al símbolo.

Raimon Panikkar⁵ piensa en otra dicotomía que repercute en todos los ámbitos de la vida y se refiere a *ser/hablar*, en la que el planteamiento no radica en que el pensamiento descubra lo que es el ser, sino que éste hable, se exprese y se difunda de manera espontánea. Por medio del símbolo se manifiesta esta dualidad, en el sentido de que el ser (poeta) emite, enuncia mediante el símbolo para ser percibido por los lectores. De estas premisas se deriva el *corpus* analítico expresado mediante dualidades, cuyos componentes no se visualizan en cuanto entidades antagónicas, sino como una relación representada en el símbolo; éste no es lo que relaciona los polos, es la propia relación, ya que no es objetividad en sí, tampoco es subjetividad por separado, sino un todo cuyos elementos son interdependientes.

Me refiero al símbolo a modo de una relación, consciente de que lo importante de ésta no son los polos, sino la relación misma. Así, no se puede concebir la muerte, sino como parte de la vida y a ésta en cuanto un ciclo vital que termina con aquélla. De la misma manera, la razón no se comprende mediante el contraste con el sentimiento; ambos polos constituyen una dualidad subyacente a los símbolos que la representan, así también, los símbolos de lo femenino remiten a connotaciones tanto maternas, como sexuales, en tanto par del sexo opuesto.

Panikkar⁶ dice que el símbolo es tal por definición y por consiguiente, no es objeto de hermenéutica, ya que a partir de él se percibe sin buscar explicaciones

⁵ Raimon Panikkar, "Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo", en *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 386.

⁶ *Ibid.*, p. 390.

más allá de esa percepción; de ahí que el autor señale que la consciencia simbólica en los individuos no puede ser fruto de un razonamiento, sino que el símbolo simplemente es algo “frente a lo cual se cae en éxtasis”. Esto implica que no es analizable por medio de la separación de sus componentes, sino que incluye *de facto* la visualización del todo sin que exista un quiebre de los polos a manera de entidades absolutas. Los símbolos, dice Panikkar, no son interpretables porque la interpretación es búsqueda “detectivesca” de los rastros, sólo que éstos no agotan la realidad, pues no muestran claramente todo lo que indican y son vestigios de algo que no se ha visto, por ello el autor dice que el símbolo únicamente se vive.

La posición de Panikkar contradice la propuesta de este trabajo, ya que aquí se pretende la comprensión de los símbolos en *Trilce* en torno a las dualidades y aunque considero, al igual que el autor, que el símbolo se da, existe y no pide interpretación analítica, la misma se produce como reflejo en nuestra conciencia, pues la lectura que se realiza se produce con los símbolos que los lectores poseemos. En este caso no se pretende un razonamiento del fenómeno, sino su descripción, por la necesidad de buscar el sentido más allá del simple entendimiento de los poemas.

Mediante el simbolismo, en tanto ámbito cultural, se pretende recuperar el sentido de entre los signos materiales para hallar el ingrediente anímico dentro del lenguaje funcional y técnico. Por medio de la hermenéutica simbólica, al rebasar el plano únicamente lingüístico (designativo) y unilateral, se observan las relaciones entre los opuestos y se da cabida a lo excluyente. El universo del discurso humano es simbólico y es el desdoblamiento de la realidad vivida en forma y contenido, imagen y significado, exterior e interior, simbolizante/simbolizado. Así, el simbolismo permite incluir a los contrarios en una visión unificada, en cuanto partes de un todo.

En el lenguaje relacional de los poemas se encuentra el sentido de las imágenes, arquetipos y símbolos de las dualidades elegidas. La mediación en las relaciones permitirá la apertura hacia la amplitud significativa y no la visión reduccionista de cada uno de los polos, o bien, la ampliación del horizonte de sentido se producirá mediante la inserción de los temas en el ámbito cultural universal, a la vez individual del poeta y no por medio de una visión simplificada. Lo cual favorecerá la descripción acerca de la forma en que se produce la coimplicación

de los contrarios, pues pienso que esta forma de acercarse al fenómeno, dará una visión más integral en la comprensión del sentido de los poemas.

Esquema analítico

El esquema de la hermenéutica profunda de Thompson incluye tres fases con una dimensión analítica, mismas que se adaptarán a este problema específico de estudio:

- a) Análisis sociohistórico
 - b) Análisis formal o discursivo
 - c) Interpretación/reinterpretación
- a) La primera considera que las formas simbólicas se crean, producen y reciben en condiciones sociales, culturales e históricas específicas. La pretensión es reconstruir esas condiciones, mediante la circunscripción de *Trilce* dentro del periodo en el que surgió y se toman en cuenta las influencias culturales tanto de la obra como de su autor para entender sus significaciones y su estética. El análisis sociohistórico se justifica porque plantea que la interpretación, no sólo debe incluir los estudios del texto, sino algunos factores exteriores a él, pues éstos influyen en la construcción y el sentido de los poemas, por lo que enriquecen el análisis formal.
 - b) La segunda fase se basa en que las formas simbólicas son construcciones complejas que presentan estructuras articuladas. De acuerdo con esta característica se observan las interrelaciones de los componentes de la obra mediante el análisis formal y se adopta al símbolo como figura central y operativa del estudio, mediante la cual se deduce la significación. Con la ayuda de algunos procedimientos explicativos se genera el acercamiento al entendimiento de la obra, siempre con la consciencia de la subjetividad que implica la naturaleza del caso.
 - c) La tercera y última fase es la interpretación o reinterpretación y se lleva a cabo durante el curso del análisis. Se refiere a las distintas apreciaciones que se realizan respecto a los temas tratados y a su forma de abordarlos. En esta parte se establece la conexión de los aspectos formales con el contenido del

marco sociohistórico, o con las condiciones sociales, políticas, culturales, biográficas de la obra y de su autor respectivamente.

a) Análisis sociohistórico

La parte sociohistórica incluye tres componentes, el primero está relacionado con las reminiscencias del pasado cultural del poeta; en este caso podrían situarse las influencias étnicas y religiosas de César Vallejo. Se sabe que tanto el uso de términos quechuas como su preocupación por la recreación de temas relacionados con su identidad y origen formaron parte de su poética, de la misma manera que sus creencias religiosas. El conjunto de estas reminiscencias culturales indudablemente influyó en las ideas y pensamientos sobre los temas tratados en su poesía. Este aspecto se sustenta en el desarrollo teórico de la primera parte de este libro, en relación con el surgimiento de los símbolos, explicado mediante el *trayecto antropológico* planteado por Gilbert Durand. Recordemos que este autor sustenta que el imaginario simbólico es el resultado de la combinación de una parte genética y el entorno cultural de los individuos y que en la imaginación se encuentran los esquemas, los arquetipos y los símbolos que se plasman en la escritura poética.⁷

El segundo componente del entorno cultural gira en torno a las referencias biográficas, relacionadas con el ámbito familiar del poeta que pudieran manifestarse en algunos contenidos afectivos de los poemas y en los efectos estéticos causados en los lectores derivados de los mismos, por ejemplo, la tristeza o la melancolía. Dentro de los aspectos biográficos pueden encontrarse, también, todos aquellos que reflejen recuerdos de infancia y vivencias cotidianas, etcétera; éstos, que en primera instancia pudieran aparecer como “recuerdos”, es posible que se conviertan, dentro de un poema, en asuntos de “espíritu”, lo que los clasificaría como componentes esenciales que el escritor buscó responderse y que los expresó a partir de la escritura.

Estos elementos y las reminiscencias del pasado cultural del poeta se observan en el desarrollo del análisis de acuerdo con los ejes temáticos elegidos, extraídos de las primeras lecturas de la obra mediante los cuales pondremos en práctica la

⁷ Véase el apartado, “Clasificación y origen del símbolo” en el capítulo I, del presente libro.

propuesta. Se parte de la idea de que en la poesía de Vallejo yacen los símbolos, cuyas raíces significativas se originaron en el inconsciente colectivo y personal del poeta, en los mitos de origen, en los arquetipos universales, cuyas ideas complejas se reflejan en la construcción artística de la obra.

El tercer componente del estudio sociohistórico lo constituyen los factores sociopolíticos, culturales y literarios que rodearon a la obra y al poeta en el momento en que se escribió. El primero de estos aspectos se refiere a la conciencia social y política del autor, el segundo y el tercero tienen que ver con las lecturas juveniles y los contactos directos e indirectos con los grupos y corrientes de pensamiento literario y cultural con los que tuvo relación César Vallejo. Los factores antes señalados son de utilidad para ubicarlos en el plano de la producción literaria y, sin duda, constituyen elementos que ayudan a comprender la obra. Para abordar esta parte circunscribiremos a *Trilce* en la vanguardia literaria y se responde a la pregunta sobre la manera en que las corrientes estéticas de ese movimiento influyeron en su construcción. Estos aspectos se abordan en el capítulo IV, “*Trilce* y la vanguardia literaria”. De igual modo, en este capítulo se tratan las condiciones de circulación y recepción de la obra, así como algunas valoraciones realizadas al paso del tiempo por la crítica literaria.

En síntesis, el conjunto de símbolos lingüísticos en la poesía es asociado a imágenes relacionadas con las vivencias del poeta, su entorno cultural, sociopolítico y religioso; aún así, se plantea la pregunta sobre la medida en que los factores exteriores al texto fueron decisivos para lograr la estética de la obra y se reflexiona sobre si ésta se originó, más bien, por los impulsos creativos del escritor. Con estas consideraciones se reconstruye el ámbito espacio-temporal en que se produjo la obra, pues de acuerdo con Thompson,⁸ las formas simbólicas son producidas, expresadas, inscritas y recibidas (vistas, escuchadas, leídas) por individuos situados en momentos y lugares específicos que actúan y reaccionan frente a ellos, dentro de campos socialmente estructurados y cuya consideración ilumina el entendimiento de la obra.

⁸ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna...*, op. cit., p. 409.

b) Análisis formal

El rasgo de las formas simbólicas respecto a su carácter estructural conduce a la pregunta sobre la manera de entender su organización interna, sus características, patrones y relaciones estructurales en cuanto al uso del lenguaje (sintaxis, gramática, elección de palabras) que en estrecha relación con la temática conduce a la interpretación. Cabe aclarar que el concepto estructura se emplea de acuerdo con la acepción de Gilbert Durand,⁹ quien ha rebatido su incompatibilidad con la hermenéutica. El concepto, tal y como lo han puesto en práctica los estructuralistas ortodoxos, partidarios de los recuentos y radiografías de textos, se opone a su articulación con el sentido y la comprensión en términos de la hermenéutica.

Durand atribuye a la estructura tres características que la diferencian de las otras corrientes, la primera toma en cuenta que la estructura no es una forma estática vaciada de sentido; la segunda, que no hay conflicto entre estructura y símbolo, puesto que el dinamismo de la primera y la posición abierta del segundo mantiene su afinidad y la tercera, considera que el sentido figurado impregna toda la estructura. Ésta, según Durand, en primer lugar se ha utilizado en un sentido práctico, como modelo de construcción (la estructura de un edificio y por extensión la manera de construir), pero se ha extendido a la explicación mental de un objeto.

Tanto para Durand como para mí, en una estructura los componentes son fuerzas y no elementos arbitrarios, según ocurre en el símbolo, en el que la forma (simbolizante) expresa tensión con lo simbolizado (contenido). El símbolo reúne las fuerzas antagónicas de las dualidades (muerte/vida, madre/amante, razón/sentimiento) y permite observar sus relaciones. De ahí que el símbolo constituya la estructura básica para el análisis. Puesto que, de acuerdo con lo dicho, la estructura es dinámica y permite observar el proceso de asimilación de los componentes de los opuestos para entender y elaborar las significaciones del objeto estudiado.

La lectura simbólica pone en primer plano las estructuras figurativas y en segundo la sintaxis y las formas prosódicas, cuyo objetivo es la deducción del

⁹ Véase Gilbert Durand, “Los gatos, las ratas y los estructuralistas”, en *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras retóricas y aspectos de la obra*, UAM-Iztapalapa/Anthropos, México, Barcelona, 1993, pp. 94 y ss.

sentido y no la observación de una yuxtaposición de los componentes de la escritura. De modo contrario, se daría prioridad a la sintaxis y al plano formal antes que a la semántica de las imágenes. En este sentido, todo signo, algoritmo o rasgo de la escritura poética constituye una derivación expresiva del símbolo. Al igual que Gilbert Durand, pienso que la sintaxis y la fonética están al servicio de la poesía, que la palabra es la mecanógrafa del pensamiento, así como la lengua es la expresión del lenguaje. El poema no es esclavo de la sintaxis ni de sus mecanismos fonéticos, ya que la poesía no se reduce a un juego retórico del lenguaje.¹⁰

Asimismo, también se observa la forma en que se transgreden las normas básicas del lenguaje para dar paso al carácter artístico de los símbolos, los cuales expresan y dicen algo acerca de algo dentro del momento social e histórico en el que se insertan. A la vez, existe la conciencia de que los estudios formales en sí mismos han conducido a ejercicios abstractos, cuyo resultado ha dado lugar a recuentos y a taxonomías en las que se pierde el contenido esencial de la obra. Debido a que esos procedimientos no son autosuficientes, se intenta establecer su vínculo con los aspectos culturales, biográficos, sociohistóricos de su producción para dar lugar a la tercera fase del esquema analítico, la interpretación/reinterpretación.

La manera concreta de abordar el análisis formal se realiza mediante un estudio estilístico, cuya función será observar el conjunto de características peculiares que distinguen a la obra, a partir de las cuales se valorará su carácter artístico, ya que, junto con Meo Zilio,¹¹ se considera que por medio del estilo se puede obtener la “radiografía”¹² del texto, ya que mediante éste se manifiesta más directamente la esencia de lo que expone el poeta; a partir de los procedimientos empleados en la escritura poética podemos llegar a la significación de los poemas. Las características fonéticas forman parte de los rasgos antes mencionados y constituyen los elementos sonoros que exhiben los significados al exterior de toda obra y están relacionadas con la musicalidad, el ritmo, el tono, la puntuación entre

¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹¹ Giovanni Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*, Horizonte/Universidad Ricardo Palma, Lima, 2002, p. 27.

¹² El término es retomado por el investigador Meo Zilio de Leo Spitzer.

otros elementos que cumplen una función estética y un apoyo a la significación simbólica. Dentro del estilo también se incluyen los procedimientos abstractos o construcciones complejas que se observan en las frases complicadas o ambiguas, en la disparidad de los contenidos temáticos, en la oscuridad semántica que delinean el carácter artístico del texto y refuerzan los matices de sentido.

El círculo de las características de estilo que puede calificar a la obra como artística se completa con el análisis del léxico. La diversidad de formas utilizadas en el uso del lenguaje, la manera en que se presentan para lograr el lenguaje simbólico, así también, las formas de adjetivar, el uso de neologismos, arcaísmos, tecnicismos, términos quechuas, guarismos, entre otros, también contribuirán a definir el carácter artístico del texto.

En síntesis, los procedimientos a seguir para el análisis formal implican, en primera instancia, la pregunta acerca de la manera en que se representan los símbolos en *Trilce*, así como el cuestionamiento sobre los mecanismos y los signos utilizados para la construcción de un lenguaje simbólico. Incluye también, en una primera lectura, la visualización de las particularidades del objeto de estudio en cuanto a los temas que trata, el tipo de lenguaje empleado, la estructura, etcétera. La intención es agrupar en una estructura analítica los elementos que induzcan a una interpretación cercana al plano significativo del hablante y de los textos. De manera más precisa, dentro de la perspectiva formal referida a los aspectos internos del texto proponemos los siguientes pasos:

- Detectar todos aquellos elementos, expresados mediante diferentes modalidades, que representen los símbolos principales.
- Localizar los arquetipos más evidentes que subyacen a los símbolos respecto a los temas elegidos y derivados de los arquetipos nacidos de la cultura, de la historia y de la biografía del poeta.
- Ubicar los esquemas, en los cuales se describirá la tensión y la relación de los contrarios.
- Observar los artificios formales que refuercen la significación de los poemas.
- Analizar la fonética de los poemas, o sea, la musicalidad, el acento, la vibración, la puntuación, la sonoridad entre otros elementos.¹³

¹³ Véase el apartado “El estilo del símbolo poético”, capítulo II, p. 90 del presente libro; en éste se alude, de manera más detallada, a los aspectos fonéticos en la poesía.

- Realizar un análisis sobre los procedimientos abstractos.
- Estudiar el empleo del lenguaje o léxico.

Como podemos apreciar, se comenzó por observar los rasgos más visibles para después pasar a un análisis más detallado y de fondo. Al visualizar todos los elementos de estilo de los poemas se llega a algunas generalizaciones, pues estudiar con detalle algunas de las características más evidentes y detectar la reiteración de las mismas en otros poemas, nos lleva a determinar que los rasgos estilísticos de un poema se extienden a toda la obra en cuanto parte del estilo del autor; así también, se puede apreciar la conexión de esas particularidades con el sentido esencial de los poemas.

Las características de los “sonidos verbales” que se emplean como herramientas del análisis para el estudio fonético de los poemas se han detallado en el apartado ya citado del marco teórico, dentro del cual se mencionan los siguientes rasgos:

- El *ritmo*, es la combinación y sucesión de sonidos repetidos con una frecuencia determinada.
- La *melodía*, determinada por la presencia de una sucesión de vocales con un tono especial al interior del texto (la *rima* y la *asonancia* forman parte de esta categoría).
- Las *cualidades emocionales*, cuyos rasgos no son estrictamente fonéticos, pero que tienen su base en los sonidos verbales y son las varias cualidades emocionales o de humor, por ejemplo, lo triste, lo melancólico, lo alegre, entre otras.
- El *tempo*, que consiste en una característica fonética relacionada con la “agilidad”, “lentitud” o “pesadez” de la expresión verbal.
- La *polifonía* que se produce cuando la “materia fónica” está en completa armonía con los demás estratos de la obra.¹⁴

¹⁴ El concepto polifonía se emplea de acuerdo con la acepción que le atribuye Roman Ingarden en “La obra de arte literaria y la armonía polifónica. Cualidades de valor estético”, en *La obra de arte literaria*, traducción de Gerald Nyenhuis H., Taurus/Universidad Iberoamericana, México, 1998, pp. 431-436, y no a las voces que habitan los poemas a las que aludió Mijaíl M. Bajtin. Véase, también la referencia al concepto al final del capítulo II, p. 101, parágrafo 2.

Por su parte, Tzvetan Todorov da cuenta de un conjunto de figuras, es decir, una clasificación de formas de exposición en el discurso poético que se pueden relacionar con la fonética de un texto. Entre ellas están las siguientes:

- De *repetición*, que aparece con frecuencia como parte del estilo en muchos poemas.
- De *antítesis*, cuando la relación entre varios elementos del lenguaje es de oposición.
- De *gradación*, en caso de que exista una relación de cantidad entre las palabras.
- De *subjetividad*, que implica una valoración en grados diferentes y permite elaborar apreciaciones y compararlas con otras.
- De *tiempo*, indicado por las pausas y los espacios marcados con los signos de puntuación.
- De *voz*, vinculada con el sujeto de enunciación.

En cuanto a los procedimientos abstractos, referidos a todos aquellos aspectos que no aparecen de manera muy clara y que han constituido una de las mayores dificultades para comprender las significaciones de las obras, es pertinente observar en las estructuras, aparentemente desarticuladas, cuál es el núcleo de los poemas, mediante el análisis de los siguientes aspectos:

- Abstracción de lo concreto, concretización de lo abstracto.
- Las oposiciones en el tiempo, en el espacio, en el modo de enunciación o mezcladas.
- La utilización de los adverbios.
- La oscuridad semántica o la falta de claridad en la significación.
- La disparidad en los contenidos temáticos (histórico, sociológico, filosófico, vivencial) entre otros elementos a estudiar, cuya pertinencia se observa en el transcurso del análisis. Se debe distinguir de qué manera los procedimientos abstractos refuerzan el significado simbólico de los poemas.

En el apartado que corresponde al léxico debe considerarse la diversidad de formas utilizadas por medio del lenguaje, entre éstas, la adjetivación, el empleo de

anglicismos, los arcaísmos, los neologismos, los giros coloquiales, las locuciones,¹⁵ las propiedades del lenguaje, la sobriedad, los tecnicismos, la propensión a los diminutivos, los cambios de función entre sustantivo y adjetivo, las anomalías sintácticas. Es decir, se estudiará la forma en que está construido el lenguaje y cómo contribuye a la construcción simbólica.

c) Interpretación

La interpretación se llevará a cabo con base en los elementos objetivos proporcionados por el análisis formal y su relación con los aspectos del marco sociohistórico especificado. Conviene reiterar que los factores que condujeron a que la obra poética se escribiera de determinada manera se extienden también a los lectores y a los investigadores al momento de valorarla, la interpretación o reinterpretación está condicionada por una serie de parámetros, entre éstos están los diferentes enfoques a tomar en cuenta, los conocimientos teóricos, la sensibilidad en la interpretación y el entorno cultural que determina los cánones estéticos desde el ángulo de quien observa el fenómeno, asimismo, todo lo que incluye la experiencia individual tanto de los lectores como de los estudiosos de las obras.

En la interpretación y reinterpretación se pone en juego lo que Hans Robert Jauss denominó *horizonte de expectativas del lector*,¹⁶ referido al conjunto de factores que influyen en la interpretación y en la percepción de una obra en un momento histórico específico y la conciencia simbólica del interpretante. Se considera que durante la experiencia de la lectura siempre habrá factores desconocidos, de ahí la subjetividad en la interpretación, pues como bien señaló Jung, “no podemos conocer la naturaleza última de la materia”,¹⁷ ya que

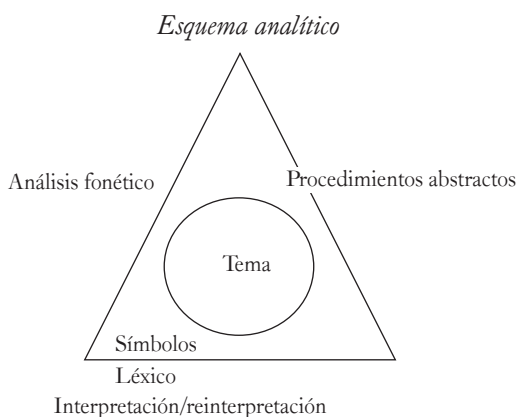
¹⁵ Lázaro Carreter define las locuciones como la combinación de dos o más términos que funcionan como oraciones de utilización común en un determinado ámbito lingüístico. Como ejemplo utiliza la expresión: una mujer de *rompe y rasga, poner de vuelta y media*, cuyo significado es insultar. *Diccionario de términos filológicos*, incluido en la bibliografía.

¹⁶ Para una revisión del concepto *horizonte de expectativa*, véase Hans Robert Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducción de Sandra Franco y otros, UNAM, México, 1993, pp. 73-87.

¹⁷ Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, Paidós Ibérica, Barcelona-Buenos Aires-México, 1995, p. 49.

hay aspectos que no se perciben de manera consciente y permanecen bajo el umbral de la conciencia. De esto se deriva la idea de que ninguna lectura llega a verdades concluyentes, sino que la multiplicidad interpretativa redonda en una comprensión más enriquecedora de la obra.

Esta propuesta hermenéutica pretende explorar el sentido de los poemas, sin omitir la importancia de otros análisis y la idea de que siempre serán susceptibles de muchas y diferentes formas de abordarlos. No hay duda de que todos los trabajos realizados con seriedad contribuirán a valorar la obra de César Vallejo inagotable en sus perspectivas de estudio. Este libro, elaborado con base en las teorías de la hermenéutica, según se ha reiterado, no pretende la exactitud, sino la consideración de que su análisis a partir de los símbolos proporcionará la oportunidad de acercarse a la obra mediante un procedimiento acorde con la naturaleza del texto poético y, en especial, con las características de la escritura vallejiiana, cuya ambigüedad motiva el estudio de sus símbolos. La objetividad pretendida de los enfoques “científicos” del texto, por la cantidad de factores involucrados en la apreciación de una obra no se halla dentro de los propósitos de este libro, en cambio, se pretende un acercamiento por medio del entendimiento de sus representaciones.



El esquema ilustra la manera en que se realiza el análisis. En el centro, indicado por el círculo, se ubican los temas que, en este libro, serán las dualidades: muerte/vida, madre/amante, razón/sentimiento. Alrededor de esos temas se detectarán los símbolos alusivos a ellos. Cada uno de los lados del triángulo agrupa los elementos estilísticos que, a grandes rasgos, se clasifican en aspectos fonéticos, procedimientos abstractos y elementos léxicos. Aunque de acuerdo con el caso, pueden variar e interrelacionarse unos con otros. De todo el procedimiento se deriva la interpretación.

CAPÍTULO IV

Trilce y la vanguardia literaria

El movimiento vanguardista

Durante el siglo XX América Latina atravesó por tres crisis importantes en el ámbito literario. La más reciente se produjo en 1960 y coincidió con la Revolución Cubana; la anterior en 1940 y se dio a la par de la crisis cultural motivada por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, y la primera, que tuvo lugar en el vanguardismo de la década de 1920.¹ Esta primera ruptura dio lugar a un cambio radical en la concepción y el uso de las formas artísticas literarias, fundamentalmente, en la poesía y se impuso una construcción que afectó el orden emotivo y espiritual de Hispanoamérica y del mundo. La lírica de vanguardia no sólo renovó el lenguaje, sino también los objetivos de la poesía tradicional, caracterizada por el culto a la belleza y la armonía estética. Se desechó el lenguaje racional, la sintaxis lógica, la forma declamatoria, el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos) y se otorgó prioridad al ejercicio de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a los efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que propició la búsqueda del sentido mediante la simultaneidad como principio esencial.²

¹ Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y ruptura”, en *América Latina en su literatura*, décimo primera edición, Unesco/Siglo XXI Editores, México, 1988, p. 139.

² Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, segunda edición, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), México, 1990, p. 10.

La ruptura de la década de 1940 marcó el agotamiento del vanguardismo y propuso una literatura comprometida con las causas sociales, un arte militante en contra de la burguesía, en el que los poetas latinoamericanos concentraron sus esfuerzos en la lucha antiimperialista. En este periodo varios escritores renegaron de su propia poética, por ejemplo, Pablo Neruda, después de *Residencia en la Tierra*, de carácter vanguardista, escribió obras con sentido social, entre las que sobresalen, *España en el corazón* (1937), *Tercera residencia* (1946) y *El canto general* (1950) en las que consideró al verso en cuanto arma de combate contra el imperialismo.³ También en esta época se propagó el existencialismo, cuyo planteamiento se opuso a la visión de que el arte debía tener un sentido comprometido con la lucha social. De ahí que escritores como Octavio Paz, Nicanor Parra, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, José Lezama Lima, entre otros, discrepan del punto de vista antes señalado y, a pesar de las diferencias en sus propuestas estéticas, tuvieron como punto de unión el tratamiento de la naturaleza del ser y su inserción en el mundo.

Durante la década de 1960, tercera crisis estética del siglo XX, la postura respecto al compromiso social del arte se difuminó y apareció la preocupación de que los escritores no debían sujetarse a ningún tipo de ideología; a partir de esta visión se aceptaba que escritores como Julio Cortázar apoyara a la Revolución Cubana y se negara a hacer una literatura para las masas o que Jorge Luis Borges se ubicara como partidario de la postura oficial en Argentina y se valorara a modo de un incomparable escritor de ficciones; asimismo, gracias a esta forma de visualización artística se apreció que José Lezama Lima escribiera en Cuba un libro esotérico, no revolucionario y a favor de la libertad sexual.

De las rupturas artísticas mencionadas, la más radical fue la primera, pero en todas éstas se manifestó un corte brusco con la tradición inmediata y al mismo tiempo, un enlace con algunos aspectos del pasado. Como en toda crisis artística, se pusieron en tela de juicio los valores vigentes que permitieron afianzar las innovaciones en el plano expresivo, pero no todo fue novedad, la vuelta hacia el pasado incidió en que las creaciones literarias incluyeron un doble movimiento, el dirigido hacia adelante con lo que se estaba construyendo y la mirada hacia atrás, con el rescate del pasado; quizá un elemento de unión entre la primera y la

³ Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y ruptura", *op. cit.*, pp. 140 y ss.

segunda ruptura fue la tendencia a vincular la literatura con los acontecimientos sociales, pues aunque la vanguardia se caracterizó, en gran medida, por la novedad en la forma, en muchos casos también incluyó compromisos con las causas mencionadas.

Para Eduardo Milán en el lenguaje poético del siglo XX se estableció una diferencia entre sí mismo y la realidad, como reacción a una crisis en los siglos precedentes, en los cuales predominó el racionalismo y se excluyó la dimensión mítico-simbólica. En el vanguardismo, señala el autor, se produjo el énfasis de la autorreferencialidad del lenguaje, debido a la intención de hacer objetivos aspectos subjetivos por naturaleza; este hecho dio lugar a la incapacidad del lenguaje poético de explicar la realidad, ya que para el autor, a veces, es inexplicable; asimismo, la poesía no pudo poner límites a su propio lenguaje en relación con su vínculo con la realidad circundante, precisamente, por la falta de comprensión.⁴ A este fenómeno se refirió Roman Jakobson al adjudicar a la función poética del lenguaje una atención al aspecto material de los signos vuelto hacia sí mismo que nombró, autorreferencial. La explicación de Milán, respecto del origen de los cambios artísticos posteriores a los años veinte, parece razonable y no se opone al punto de vista de otros estudiosos, quienes han analizado el conjunto de manifiestos surgidos en ese momento y coinciden en que los escritores hicieron patentes necesidades libertarias que dieron lugar a un conjunto de actuaciones lúdicas, con el fin de ampliar el campo subjetivo, el de las pulsiones afectivas o mítico-simbólicas, según Milán, censuradas por el discurso dominante anterior.

En lo referente a la delimitación temporal de la vanguardia existen distintas opiniones, no obstante, hay coincidencia en varios autores respecto a que el florecimiento de esta corriente se produjo entre 1920 y 1930. De acuerdo con el trabajo de Jorge Schwartz,⁵ en el que reúne varias posiciones al respecto, el vanguardismo comenzó en 1909, año demasiado distante del tiempo establecido por otros investigadores, pero en el que se lanzó en París el *Manifiesto futurista*,

⁴ Eduardo Milán, “En su ausencia tres notas sobre poesía”, en *Los lenguajes del símbolo*, Blanca Solares (coord.), Anthropos/Centro Regional de Investigaciones Interdisciplinarias-UNAM, México, 2001, pp. 118-124.

⁵ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, segunda edición, traducción de Estela dos Santos, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 36.

cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas. Semanas más tarde, Rubén Darío (figura principal del modernismo hispanoamericano) comentó de modo irónico que a fines del siglo XIX había evolucionado la estética simbolista-decadentista en lengua castellana. Hugo Verani consideró 1916 y 1935 las fechas límite del periodo vanguardista; Federico Schopf, indicó los años de 1916 y 1939 en un sentido amplio y en uno más restringido, 1922-1935. Nelson Osorio T. situó el inicio de la vanguardia a finales de la Primera Guerra Mundial (1919) hasta la crisis de 1929 en Nueva York. Schwartz, después de analizar las manifestaciones producidas en esos años piensa que la fecha más significativa es la lectura del manifiesto *Non serviam* por Vicente Huidobro en 1914 en Ateneo de Santiago. Más allá de la precisión requerida para la investigación histórica observemos que *Trilce* (1922), sin lugar a dudas, se ubica dentro de la etapa de las ideas efervescentes de este movimiento.

Las vanguardias coincidieron con la creciente politización de la cultura latinoamericana, momento en que se introdujo la polémica sobre el significado y uso de la palabra “vanguardia”. Surgió entonces, una controversia entre los conceptos, “arte por el arte” y “arte comprometido”, cuyo fin se encaminó hacia una definición del estatuto artístico, antes restringido al vocabulario militar del siglo XIX, cuando el término “vanguardia” tuvo connotaciones políticas, derivadas del creador del socialismo utópico, Saint Simon (1760-1825). Para los seguidores de este pensamiento la vanguardia artística, en la medida que pretendía revolucionar la sociedad, el arte debía aspirar a fines sociales y por lo tanto, tenía que ser funcional, utilitario, didáctico y, finalmente, comprensible. Después, las teorías de Charles Fourier (1772-1837), contemporáneo de Saint Simon, repercutieron en las primeras décadas del siglo XIX y, con ellas, se da la posibilidad de desvincular al arte de fines sociales y prácticos.⁶

A mediados del siglo XIX, con el auge de las teorías de Marx y Engels, el término “vanguardia” adquirió de nuevo connotaciones políticas y en el siglo XX con el estalinismo se llegó al extremo de restringir cualquier tipo de expresión artística no subordinada a las reglas estéticas impuestas por el Partido Comunista Soviético. Como reflejo de esta visión, las décadas de 1930 y 1940 (segundo periodo de ruptura) indican el apogeo del realismo socialista, responsable de la abolición de las vanguardias artísticas, ya consideradas en ese momento,

⁶ *Ibid.*, pp. 40 y ss.

como expresiones decadentes, aun cuando muchos de los vanguardistas siempre pensaron en la supeditación del arte a las luchas sociales en contra del orden establecido. El expresionismo alemán situado al inicio del periodo vanguardista y el surrealismo francés, al final del mismo, a pesar de sus grandes diferencias, respondieron a las demandas sociales de la época. El expresionismo denunció los horrores de la Primera Guerra Mundial, al igual que el dadaísmo, aunque este último incluyera el nihilismo, el humor, la autoirrisión y la autodestrucción; por su parte, el surrealismo planteó la transformación del hombre a partir de la liberación de las fuerzas del inconsciente. En todos estos casos la definición de “arte por el arte” fue completamente ajena a sus pretensiones; asimismo, el futurismo, delantero de todos los *ismos*, fue una reacción contra la burguesía de la época.

La tensión entre la vanguardia política y la artística produjo influencias diferentes en el ámbito cultural de la década de 1920, por ello los escritores como Borges, Neruda, Vallejo y otros, presentaron diferentes facetas. Borges se identificó con el expresionismo debido a que se sintió afectado por la Primera Guerra Mundial; de este modo se unió al vanguardismo. Después, al regresar a Buenos Aires en 1921, descubrió a su ciudad natal, su lenguaje y sus tradiciones; en este momento rechazó la “chatarra” cultural de su país, se unió al ultraísmo y elaboró un manifiesto en la hoja mural, *Prisma*; sin embargo, su quehacer poético se comenzó a alejar de esos principios y al trascender esa etapa, surgieron sus inquietudes metafísicas y abordó temas relacionados con la soledad, el tiempo y la muerte, en los que empleó metáforas más eficaces y menos novedosas, acordes con necesidades comunicativas.⁷

De la misma manera, Pablo Neruda se convirtió, a partir de 1925, en un poeta vanguardista al escribir obras como, *Tentativa del hombre infinito* y el relato, *El habitante y su esperanza*, en las cuales incorporó elementos surrealistas a la literatura hispanoamericana; esto se produjo en forma paralela al movimiento francés, sin que por ello el poeta fuera tributario de André Breton. En este movimiento encontró la forma de representar su percepción caótica de la realidad, manifestada mediante el rompimiento con las reglas sintácticas, de puntuación y de pensamiento lógico. Este fenómeno se radicalizó en *Residencia en la tierra* y se volvió a modificar en obras posteriores.⁸ Por su parte Vallejo adoptó los elementos

⁷ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, op. cit.*, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

de novedad en *Trilce*, pero después acentuó su sentido social de la realidad, en otras obras como *El tungsteno*.

Veamos otros pormenores del fenómeno vanguardista con base en algunos estudios detallados al respecto, con el fin de justificar nuestra hipótesis respecto a que *Trilce* responde a las inquietudes llamadas de vanguardia, surgidas precisamente, en el momento en que la conmoción de esas ideas estaba en su apogeo y a las que después Vallejo se opuso. Otros estudios afirman que la obra constituye una respuesta personal a las inquietudes estéticas de su autor mucho más allá del vanguardismo. Jean Franco, por ejemplo, dijo que las desviaciones de las normas lingüísticas en *Trilce* no fueron producto de los experimentos del movimiento vanguardista, porque en realidad obedecieron a las dificultades del pensamiento moderno.⁹ En ese sentido, María de los Ángeles Adriana Ávila, en su trabajo doctoral sobre las figuras retóricas de esa obra, afirma que Vallejo escribió *Trilce*, por la vitalidad y voluntad de crear una poesía nueva, sin que esto significara una inserción en algún movimiento en particular.¹⁰

Considero que los matices en esas posturas nos pueden dar luz acerca de la influencia del contexto cultural en la creación de la obra que ha destacado, precisamente, por el cambio radical en la forma, incluso respecto a la primera del mismo autor, *Los heraldos negros*, en la que Vallejo adoptó características más afines a las corrientes estéticas anteriores, la romántica y la modernista. La originalidad del estilo en *Trilce*, desde mi punto de vista, obedece a varios factores, entre éstos, a los rasgos culturales, estéticos, políticos, sociales del entorno inmediato, europeo y del mundo en el momento en que se escribió, así como a las inquietudes personales y la complejidad del pensamiento del poeta.

Trilce se inscribe en el primer periodo de ruptura del siglo XX; cabe preguntarnos ahora, con el fin de entender el contexto estético en el que surgió, en qué medida los cambios radicales en este periodo, tanto del entorno cercano (latinoamericano), como de Europa, influyeron en el estilo de esa obra. Tomemos en cuenta que las vanguardias en América se produjeron de manera casi simultánea a los llamados *ismos* europeos y, sin duda, los poetas de nuestro

⁹ Jean Franco, “La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*”, en César Vallejo, *Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Colección Archivos, México, 1989, p. 575.

¹⁰ María de los Ángeles Adriana Ávila Figueroa, en “Procesos retóricos y estilístico-estructurales en *Trilce*”, tesis de doctorado, UNAM, México, 2005, p. 10.

continente estaban al tanto de ello. No es arbitrario que la publicación de *Trilce* en 1922, coincidiera con la salida al público de otras obras, en las que se observan los cambios estéticos característicos de la vanguardia, por ejemplo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* del argentino Oliverio Girondo; *Desolación*, de la chilena Gabriela Mistral; *Andamios interiores*, del mexicano Manuel Maples Arce. También en ese año se fundó la revista de vanguardia *Proa*, en Buenos Aires, y se llevó a cabo en Sao Paulo, la Semana de Arte Moderno. Un año después (1923), salieron a la luz, *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges y *Crepusculario* de Pablo Neruda. En la literatura universal, en 1922 se publicaron, *Ulysses* de James Joyce, *The Waste Land* de T.S. Eliot, *Babbit* de Sinclair Lewis, *Jacob's room* de Virginia Wolf, *Fantasia* de D.H. Lawrence, *Charmes* de Paul Valéry, *Durée de et simultanément* de Henry Bergson, *Siddharta* de Hermann Hesse, *Baal* de Bertolt Brecht, *Sonetos de Orfeo* de Rainer María Rilke, *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler, *Enrico IV* de Luigi Pirandello, entre otras.¹¹ En todas estas obras se plasmaron los cambios estéticos europeos de modo distinto y en diferente medida.

La publicación de las obras antes mencionadas en América Latina y en Europa fue producto del hondo cuestionamiento de los valores heredados, concretamente de la estética simbolista decadente y tuvo como rasgo común la búsqueda de libertad expresiva, el deseo de lo nuevo y, en la mayoría de los casos, su vínculo con la sociedad. En Europa muchos de los *ismos* surgieron un poco antes que las vanguardias hispanoamericanas. Veamos las fechas más o menos establecidas de la emergencia de estas tendencias: el cubismo pictórico del francés Braque y del español Picasso en 1907 (quien evolucionó después al surrealismo y más tarde al expresionismo alrededor de 1936); el cubismo literario del francés Guillaume Apollinaire en 1914; la música atonal del ruso Stravinsky en 1909. El dadaísmo del rumano Tristán Tzara en 1916; el expresionismo alemán en 1911; el imaginismo inglés de Ezra Pound en 1912. Todas estas corrientes anunciaron el surrealismo iniciado en 1924, mediante el cual se cristalizaron los objetivos de la vanguardia internacional.

Alrededor de estos cambios en los países europeos surgieron una sucesión de manifiestos, polémicas, exposiciones y movimientos con ángulos afines en cuanto al cambio y, a la vez, con diferencias particulares en torno a las

¹¹ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, op. cit., pp. 11 y ss.

concepciones estéticas. En América Latina repercutieron esas tendencias, por lo cual comenzaron a surgir distintas manifestaciones. Así, los ultraístas argentinos publicaron la hoja mural *Prisma* en 1921, en este mismo año salió el volante *Actual* del estridentismo mexicano de Maples Arce; en 1921 el postuismo del dominicano Domingo Moreno Jimenes y el diepalismo del puertorriqueño Luis Palés Matos; en Cuba, en 1923 surgió el “Grupo minorista de la Habana” en el que participaron Alejo Carpentier, Félix Lizaso, entre muchos otros. También se fundaron varias revistas, *Avance* en Cuba (1927), mismo año en el que se editó *Ulises* en México; *Martín Fierro* en Buenos Aires (1924-1927) y *Amauta* en Lima (1926-1930). Todos estos documentos dan cuenta del desarrollo cultural de América Latina y de la influencia europea, pues en las publicaciones latinoamericanas se incluyeron colaboraciones de escritores como Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Baudelaire, entre muchos otros del ámbito literario y artístico internacional.¹²

Las vanguardias, vistas a manera de un entramado cultural delimitado en el espacio y el tiempo, constituyeron un conjunto de paradojas; la búsqueda de líneas comunes encuentra a su paso juicios opuestos, sobre todo, si se comparan con las corrientes análogas surgidas en Europa. En las revistas hispanoamericanas aparecieron textos modernos y cosmopolitas con técnicas evidentemente importadas al lado de convicciones nacionalistas, incluso étnicas, mezcladas con acusaciones al imperialismo y con frases semánticamente disparatadas y, a veces, sintácticamente combinadas. Schwartz afirma que mientras el modernismo fue cosmopolita y nacionalista, el vanguardismo buscó inspiración en los *ismos* europeos, en los mitos indígenas y en los ritos afrontillanos y agrega que no sólo se trató de un arte puro, sino muy comprometido que se debe “contemplar en el flujo del tiempo como el vector de una parábola que atraviesa puntos y momentos distintos”.¹³ Este entramado de influencias, dice el autor, fue el resultado del amplio proceso social en que se gestaron las vanguardias; dicho de modo más preciso, por la condición colonial de los países de nuestro continente, en el cual convivían el prestigio de los centros artísticos internacionales y la búsqueda de una identidad originaria y original.

¹² Cfr. *Ibid.*, pp. 9-55 y Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, *op. cit.*, pp. 95-244.

¹³ *Ibid.*, pp. 20 y ss.

Esta exploración dio lugar a que los escritores más vigorosos, entre ellos, Vallejo, por su complejidad interior se liberaron más rápido del orden establecido y buscaran, al mismo tiempo, un lenguaje universal y personal que guiara sus conquistas artísticas y poéticas. Así se explica el cambio brusco de una estética modernista y romántica en *Los heraldos negros* (1918) a la de *Trilce* en 1922, obra en la que se produjo una total irrupción de estilo acorde con lo que sugerían los movimientos de vanguardia. Asimismo, también se esclarece que después de reflexionar sobre los fenómenos cambiantes del momento, Vallejo diera un vuelco hacia una producción más comprometida socialmente y escribiera, *España, aparta de mí este cáliz* (1939), en la que expresó los temas, testimonios y proclamas de la Guerra Civil Española.

No obstante la notable calidad de mucha de la producción literaria durante el periodo vanguardista en Hispanoamérica, algunos estudiosos han señalado que ese movimiento, en muchos casos, fue una expresión confusa, debido a la exageración en la experimentación técnica; este fue el caso de Vicente Huidobro, quien llegó a la destrucción total del verso y casi del lenguaje. Emir Rodríguez señala que la exploración del lenguaje en la vanguardia se quedó a medio camino y que algunos poetas de los más sobresalientes, por ejemplo, Huidobro, Borges, Vallejo, Neruda, parecieron renegar de esos afanes experimentales intentando otros caminos.¹⁴ Pese a esta afirmación, pareciera que la crítica de los escritores mencionados a esa estética se produjo en un segundo momento, después de participar como promotores (Huidobro y Borges) y autores del cambio. A Huidobro se adjudicó el manifiesto, *Non Serviam* y recordemos que para Jorge Schwartz, fue la fecha más apropiada para la inauguración de las vanguardias latinoamericanas, pues, aunque distante de la década de 1920, los presupuestos estéticos de ese texto fueron la base teórica del creacionismo chileno por su actitud y sus postulados irreverentes.

Asimismo, Borges, en la introducción al *Índice de la nueva poesía americana* de 1926, indicó la vigencia de una nueva estética en las letras a partir de 1922; El escritor enfatizó en el surgimiento de “una situación de conciencia que [fue] definiéndose poco a poco” frente a la caducidad de la estética precedente. En el caso de Vallejo, considerado el poeta más radical de la poesía castellana de la

¹⁴ Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y ruptura”, *op. cit.*, p. 140.

década de 1920, gracias a *Trilce*, después de su viaje a París en 1923 y los dos a la Unión Soviética en 1928 y 1929, así como su presencia en la Guerra Civil Española, lanzó un ataque demoledor contra el vanguardismo en su artículo, “Autopsia del surrealismo” en 1927. En obras posteriores como *El tungsteno* (1931) y *España, aparta de mí este cáliz* (1939), muestra una ruptura estética con *Trilce*. En el caso de Neruda, también se produjo esa transición, ya que de una poesía muy surrealista como *Residencia en la Tierra* (1925-1931) evolucionó hacia una militancia que lo distanció de sus primeras obras.¹⁵

La idea de ruptura con el pasado y sus respectivos convencionalismos, la proclamación de un espíritu nuevo, proveniente de las corrientes europeas, así como la influencia del conocimiento que tuvieron los poetas hispanoamericanos del futurismo italiano y ruso, del expresionismo alemán, del surrealismo francés, se unieron a las inquietudes y a las reflexiones de los poetas más sobresalientes de esa época, quienes de inmediato se apartaron de los *clisés* parnasianos y naturalistas y se dirigieron a la búsqueda de un estilo propio: de lo brasileño, lo peruano, lo argentino, etcétera, y desarrollaron un sentido estético, social y político con grados de originalidad distintos a los de sus contemporáneos europeos. La crítica y la reflexión a la irrupción artística de vanguardia en Hispanoamérica de los escritores sobresalientes condujo al agotamiento rápido de los estilos de vanguardia y dio aliento a la construcción de expresiones maduras, con proyectos creativos de rostro humano y universal con los mitos, tradiciones, cotidianidad y con la memoria de los ultraístas, creacionistas, dadaístas, estridentistas de la vanguardia.

A la distancia de los acontecimientos de la década de 1920 podemos observar, que si bien la vanguardia fue un movimiento de mucha importancia en el ámbito literario, cuyos postulados se cuestionaron casi de inmediato, debido a la parte de frivolidad que conllevó en sus afanes experimentales, al paso del tiempo proporcionan la certeza de que en ese momento se sentaron las bases para una posterior estética madura, cuyos resultados se plasmaron en obras de gran solidez en el plano artístico. Esto explica los resultados literarios en la posvanguardia en casos como el de Ciro Alegría y José María Arguedas del Perú quechua, el de Agustín Yáñez y Juan Rulfo del México azteca y mestizo, el de Miguel Ángel Asturias de la Guatemala maya-quiché, entre muchos más. Es decir, sin negar

¹⁵ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, op. cit., p. 43.

la irrefutable calidad de muchas obras vanguardistas, las inquietudes de cambio de este periodo llevaron a la consolidación estética en el periodo posterior, cuyas repercusiones se reflejan aún en la actualidad.

Contexto cultural en Perú durante la vanguardia

A diferencia de los países en que llegó tarde el movimiento vanguardista, por ejemplo en Cuba, Bolivia, Paraguay y otros; en Perú, tierra natal de César Vallejo, inició temprano. Desde 1917 se publicó el primer libro de poemas con ese carácter, *Panopla lírica* de Alberto Hidalgo. En uno de ellos, “La nueva poesía: Manifiesto” de huella futurista, el autor enfatizó en el dinamismo de la nueva civilización (maquinismo, velocidad, etcétera) y sus repercusiones removieron el ambiente cultural de ese país a fines de la primera década del siglo. En 1922, Hidalgo, ya radicado en Buenos Aires e influido por el entorno modificó su punto de vista e inventó el “simplismo”, con el cual rindió tributo al ultraísmo y se despojó de la retórica inicial. Mediante el simplismo incorporó la pausa (el espacio en blanco) al valor estético de la poesía; ese concepto incidió en la autonomía del verso, en la independencia de sentido de las distintas partes del discurso y se habló del poema de varios lados. Con esto se consolidó una de las características del poema de vanguardia: la pérdida del sentido de continuidad, o la composición mediante elementos incoherentes. En este momento, sólo que en Perú, se publicó *Trilce*, la obra más perdurable de la vanguardia hispanoamericana, en la que se reflejó el deseo de Vallejo de liberarse de los residuos modernistas.

Perú fue uno de los países que destacó por su postura radical dentro de la vanguardia de América Latina, como muestra de esto se crearon varias publicaciones que dieron cuenta de este fenómeno. Así, en 1924 se publicó *Flechas*, la primera revista peruana declarada vanguardista, cuyo propósito fue dar a conocer las direcciones de la literatura contemporánea y los nuevos valores que surgieron en América. En el manifiesto que anunció su salida se plasmó la esencia de sus objetivos:

Combatir la criminal y retórica literatura burguesa [...] combatir el torpe desdén, la hostilidad ignorante hacia todas las nuevas y radicales expresiones de belleza haciendo blanco singularmente en aquellos falsos consagrados [...] que

repiten con asqueante gravedad las fórmulas trilladas y caducas de una literatura muerta e impiden [...] la gestación victoriosa de una nueva conciencia artística [...] [*Flechas* pretende] reunir en sus páginas toda manifestación de audacia, de valentía creadora, todo grito nuevo que acuse y evidencie a un escritor o un poeta concorde con la época.¹⁶

Estas frases denotan el claro sello de vanguardia de la revista *Flechas* en cuanto a su afinidad con el sentido social de la época, así también en la aceptación de los cambios radicales en la forma, al parecer aún poco aceptados por el entorno. Asimismo, se editaron otras revistas que pusieron en evidencia el vigor del vanguardismo peruano tales como, *Hangar-Rascacielos-Timonel-Trampolín* en 1926-1927 que, según Verani, cambió de nombre en cada uno de sus cuatro números. *Poliedro* (1926), *Hurra* (1927), *Guerrilla* (1927), etcétera.¹⁷ En el manifiesto “Perú”, incluido en el libro escrito por Schwartz, se habla de esa publicación, sólo que con algunas diferencia en cuanto a los datos. De acuerdo con este autor, *trampolín*, *hangar*, *rascacielos* y *timonel* son los títulos mutantes de los folletos doblados en cuatro partes, una de éstas dedicada a la poesía, visualmente innovadores y coloridos.¹⁸ Estas publicaciones nunca perdieron de vista sus preocupaciones políticas, en cada uno de los números se fue radicalizando su postura y mientras el término *trampolín* aludió a lo cosmopolita, *timonel* connotó arte y doctrina. En *rascacielos* se publicó el texto “bandera”, título en sí mismo ideológico que adquirió dimensiones continentales y en el que se emplearon minúsculas y metáforas modernas.

La revista más influyente que impulsó el desarrollo del movimiento renovador peruano y extendió sus alcances a todo el continente fue *Amauta* (1926-1930); en ésta, su creador, Carlos Mariátegui expuso, desde su presentación, el propósito de estudiar los grandes movimientos literarios, artísticos, políticos, filosóficos, científicos, etcétera. En uno de sus editoriales Mariátegui señaló que la revista no tenía como objetivo la diversión ni el juego de intelectuales puros; con lo que quiso decir que las ideas expuestas en *Amauta* expresarían su compromiso con la sociedad y que su estética se oponía a toda frivolidad. Después, en su ensayo

¹⁶ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, op. cit., p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, op. cit., p. 208.

clave, “Arte, revolución y decadencia”, planteó una de sus ideas capitales, la subordinación del arte a los fenómenos culturales de la época y la destrucción de los principios del arte burgués a favor de un arte revolucionario.

En el ensayo, “Defensa del disparate puro” Mariátegui reiteró en la correspondencia entre la revolución estética y social, “El disparate puro certifica la defunción del absoluto burgués” señaló. Además, defendió varios principios, por ejemplo, la formación de un espíritu indoamericano basado en la reivindicación de valores autóctonos; la revalorización del pasado literario inmediato; la promoción de escritores originales; la recepción del movimiento surrealista francés, ya que para el creador de *Amauta*, este movimiento no fue un *ismo* más, sino una experiencia de trascendencia cultural y un repudio al orden establecido. Por esto mismo, Mariátegui se opuso a Vallejo, a quien juzgó por no comprender el surrealismo, ya que en “Autopsia del surrealismo”, Vallejo visualizó al movimiento a manera de una mera fórmula, “una receta más de hacer poemas sobre medida”.¹⁹

En forma paralela a la publicación de *Amauta*, pero de menos importancia, surgieron publicaciones de varias tendencias, por ejemplo, *La sierra* (1927-1930), dirigida por Guillermo Guevara, cuya preocupación se centró en el indigenismo incaico. *Guerrilla*, dirigida por la poeta uruguaya Blanca Luz Brum, con énfasis en el tratamiento de temas con alto contenido social comprometido con la realidad peruana; en el mismo sentido, salió a la luz *Poliedro* de Armando Bazán. En esa época también se publicó el *Boletín Titikaka* (1926-1930), de esta edición se elaboraron 35 números; su excepcionalidad radicó en la diseminación de las vanguardias en sitios apartados de los centros culturales más sobresalientes en Perú. Este boletín mantuvo intercambio con otros grupos vanguardistas de América Latina, entre ellos, *Martín Fierro* de Buenos Aires, *La pluma* de Montevideo y, por supuesto, con *Amauta* y el grupo *Ortokapa* de Puno, mismo lugar en el que surgió el *Boletín Titikaka*, instituido como el más claro representante del vanguardismo indigenista peruano acorde con su entorno, pero atento a los cambios estéticos continentales y europeos.²⁰

¹⁹ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, op. cit., p. 35, lo adoptó de Estuardo Núñez, “José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 3, núm. 5, 1977, pp. 57-66.

²⁰ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, op. cit., pp. 207 y ss.

Este fue el contexto cultural de los años posteriores e inmediatos a *Trilce*, cuya influencia fue notable en cuanto obra representativa de los cambios gestantes. En el manifiesto “Perú” se aludió a la gran importancia de esta obra en la literatura peruana e hispanoamericana:

Trilce [...] abre las puertas a la modernidad y proyecta al país como punta de lanza de la producción poética de la época. En palabras de Gloria Videla de Rivero, “La poesía mestiza de César Vallejo funde los elementos, americano, nacional, regional, popular e indigenista con las influencias europeas. Su rebelión poética –que posteriormente se volverá política– se expresa en *Trilce*. Versos libres, hermetismo, imágenes de inspiración cubista, creacionista, ultraísta e incluso surrealista: es una poesía de vanguardia”. Hay en *Trilce* una estética de ruptura cuya originalidad de ejecución dificulta la inserción de la obra en alguna tradición literaria. No ocurre lo mismo, por ejemplo, con la poesía de Huidobro, de Neruda o de Borges, donde es posible reconocer, con mayor facilidad, las influencias poéticas.²¹

En este manifiesto, del cual sólo reproducimos un fragmento, se observa la efervescencia del movimiento vanguardista en Perú que destaca por su postura extrema y la importancia de *Trilce*, en cuanto impulsora de cambios de mucha trascendencia cultural, pues se le adjudican un conjunto de características que ya en el momento en que se publica el manifiesto (1928) se visualizan como aquellos que influirán en su valoración en años posteriores y en la actualidad. El manifiesto rescata la preocupación de algunas corrientes críticas de la vanguardia, respecto a insistir en una poesía no sólo novedosa en los aspectos formales, sino en otros que le dan a la obra un sello propio y validez para su entorno inmediato. Asimismo, enfatiza en que se preocupa por recuperar el indigenismo, lo nacional, lo regional asimilando los cambios estéticos internacionales, pero con la marca latinoamericana que en el futuro ha conducido a apreciarla por su originalidad. El manifiesto también hace hincapié en el papel desempeñado por José Carlos Mariátegui con su propuesta ideológica, al revelarse a modo del pensador marxista más fecundo de la época y del continente, mediante la creación de *Amauta* (originalmente concebida con el nombre de *Vanguardia*),

²¹ Manifiesto, “Perú”, *ibid.*, p. 206.

en la que da énfasis a los fenómenos sociales y a la realidad indígena, sin dejar de lado la renovación artística. Como se puede apreciar y de acuerdo con la cronología en la aparición de las publicaciones en Perú, antes citadas, *Trilce* precedió su surgimiento y en este sentido, más que una consecuencia de los acontecimientos, la obra se constituye, al lado de su autor, como la impulsora de un proyecto estético inédito que irradió a la cultura emergente de la época. Vallejo se adelantó a los acontecimientos vanguardistas de su país, la ruptura que generó *Trilce* se produjo casi al comienzo de la vanguardia (1922). Por esto, se puede pensar que el poeta, más que por su entorno inmediato, fue influido por los *ismos* europeos, aunque la obra denote un aprovechamiento de los postulados de esos movimientos y no una imitación, debido a los rasgos excepcionales y al sentido profundo en su tratamiento temático, más allá de la forma novedosa de presentarlo.

La vanguardia literaria y César Vallejo

Según hemos observado, los manifiestos adoptaron la delantera en los movimientos, no obstante, fue en la poesía en la que se operaron, fundamentalmente, los cambios de la estética moderna. César Vallejo no únicamente escribió la obra más representativa de la nueva poética, sino que participó en la escritura de algunos manifiestos, sólo que con una postura crítica. En vista de que las vanguardias representaron el proceso moderno de autonomía del arte, desarrollado a la par de la creciente división del trabajo y la especialización técnica de las sociedades industriales, en las obras se reflejó este fenómeno, aunque esto no fue mecánicamente producido por el avance económico, sino que surgió en la periferia, con la fuerza que les proporcionó el deseo de lo nuevo y no por las condiciones objetivas de lo moderno. Vallejo escribió un ensayo al respecto que se difundió en París, Lima y la Habana. Desde París, después de publicar *Trilce*, en la revista *Favorables París Poema*, dirigida por él y por Juan Larrea, en el artículo “Poesía nueva” expresa:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cine, 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 olvidar 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. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes.²²

El texto anterior, además de revelar la idea de Vallejo respecto a lo que sucedía en ese momento en la poesía (1926), da cuenta de su sentido de la sensibilidad, de cómo todo fenómeno social, para transformarse en poesía, requiere de la introyección, de su conversión al orden existencial; lo exterior, lo que sucede en el entorno, para constituirse en hecho estético tiene que trasladarse a una dimensión sensible por medio de las palabras; lo nuevo, para Vallejo, no se haya en la mención literal de las palabras que lo denotan, sino que va más allá de éstas, en la creación de un lenguaje que plasme el espíritu de lo que ocurre. En el texto ya se advierte una superación del concepto de lo “nuevo” sin minimizar los mitos de la modernidad, a la vez, puntualiza en la necesidad de una sensibilidad que sobrepase los esquemas transitorios.

Un año más tarde de la publicación del artículo mencionado y también en París, al elaborar una reseña del libro de poemas, *Ausencia* de Pablo Abril de Vivero, Vallejo realizó su crítica feroz contra el vanguardismo ya mencionada, según refiere Schwartz, en la que enumera algunas de sus características: “nueva ortografía”, “nueva caligrafía de poema”, “nuevos asuntos”, “nuevas imágenes”, “nueva conciencia cosmogónica de la vida”, “nueva sensibilidad política y económica”. Estos rasgos, según el autor, no son características de la poesía actual, sino elementos para atraer la atención del gran público hacia la obra, los

²² Este fragmento se extrajo de la investigación sobre las vanguardias de Jorge Schwartz, p. 53, quien lo adoptó de la edición facsimilar de la revista, *Favorables, París Poema*, p. 14 (publicada en 1926. Barcelona, César Viguera, s.f.). Schwartz indica que la revista no pasó de los dos primeros números. El artículo completo se reproduce en *Las vanguardias latinoamericanas, op. cit.*, p. 190.

temas nuevos han sido una preocupación de la poesía en todos los tiempos, las nuevas imágenes corresponden a los cambios en el mundo material, la conciencia cosmogónica de la vida es el ya anotado sentimiento de solidaridad con el mundo que agita la conciencia humana y alimenta la conciencia artística en todas las épocas. Schwartz únicamente manifiesta su acuerdo con la última característica, sólo que considera que ésta prevalecerá hasta instaurarse otro orden social en el que surjan distintas inquietudes y no como lo señala Vallejo, hasta la duración del movimiento superrealista.²³ A pesar de la invalidez de estas características, según el autor citado, considero que el afán de Vallejo fue censurar el carácter imitativo y de dependencia cultural de sus contemporáneos. Vallejo señala de modo textual:

América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado “espíritu nuevo”, en un rasgo de incurable descastamiento cultural. Hoy, como ayer, los escritores practican una literatura prestada. Hoy, como ayer, la estética —si así puede llamarse esa semiesca pesadilla de los escritores de América— carece allá de fisonomía propia. Un verso de Maples Arce, de Neruda o de Borges, no se diferencia en nada de uno de Reverdy, de Ribemont o de Tzara.²⁴

Es paradójico que Vallejo escribiera esos textos cuatro años más tarde, después de publicar *Trilce* y a la distancia de su tierra natal; al parecer la lejanía y en consecuencia la nostalgia, no sólo se reflejaron en sus poemas, sino también en sus reflexiones intelectuales al denotar su preocupación por la creación de una estética propia de los países hispanoamericanos. Sin duda, en *Trilce* el poeta adoptó rasgos novedosos en la forma, influenciado por las estéticas europeas y contemporáneas, sin embargo, según hemos mencionado, aun en esa obra, nunca se dejó llevar del todo por esas influencias, lo hizo de modo parcial, rescatando algunos elementos del significado de “cambio”, pero con la originalidad que le proporcionó su propio talento.

En efecto, sus poemas se construyeron con una retórica innovadora, pero no se alejaron de sentimientos auténticos respecto de la tierra natal del poeta,

²³ *Ibid.*, pp. 482-483.

²⁴ *Ibid.*, p. 54. La cita se adoptó de, “Contra el secreto profesional a propósito de Pablo Abril de Vivero”, escrito en París y publicado en *Varietades*, Lima, 7 de mayo de 1927. Para consultar el texto completo, véase Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 192.

a su paisaje andino, a sus amores muertos, a su infancia, etcétera. En *Trilce*, subyacen transgresiones a las normas sintácticas, ortográficas, gramaticales, pero se exploran asuntos metafísicos, existenciales, arquetípicos con temas de su entorno cotidiano y sus inquietudes personales, intelectuales, políticas y sociales. Tal y como señala Borges, en su artículo, “Las ‘nuevas’ generaciones literarias”, publicado en 1937, “tuvimos el arrojo de ser hombres de nuestro tiempo, como si la contemporaneidad fuera un acto difícil y voluntario y no un rasgo fatal”,²⁵ frase que indica la imposibilidad, no sólo de Vallejo, sino de cualquier escritor, de permanecer al margen de las influencias del medio circundante, aun cuando este fuera su propósito.

Hugo J. Verani dice que Vallejo rechazó la poesía en tanto producto de una técnica o preceptiva literaria y se mantuvo al lado de toda escuela o movimiento. Su visión, el “americanismo esencial, el vacío metafísico, el absurdo de la existencia, la solidaridad con el dolor humano” se prolonga en toda su obra poética. Lo que cambia en *Trilce* es el tratamiento de la escritura para transmitir su percepción del mundo:

La desarticulación expresionista del lenguaje, de la sintaxis y de la forma corresponde a una preocupación de vanguardia, a una voluntad de ruptura, disonancia y distorsión de los modelos literarios establecidos. La construcción audaz no responde en Vallejo a un afán de experimentación formal, como en otros vanguardistas, sino a una necesidad de adecuar la palabra a la emoción humana, a su inestable y problemática visión del mundo.²⁶

Gonzalo Celorio ratifica la postura de Verani, al señalar que, Vallejo no “vanguardiza” como lo hicieron otros poetas de su generación. Su poesía es vanguardista por necesidad y no por los imperativos de las teorías de su tiempo, practicadas de manera servil y adoptando lo nuevo por lo bueno.²⁷ Según hemos visto, Vallejo no impulsó la corriente de vanguardia por medio de manifiestos, más bien, se pronunció de manera crítica en éstos, a pesar de que fue un poeta

²⁵ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, op. cit.*, p. 53.

²⁶ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, op. cit.*, p. 30.

²⁷ Gonzalo Celorio, “César Vallejo. Del modernismo a la modernidad”, en Evodio Escalante (comp.), *César Vallejo. La perspectiva ausente*, UAM-Iztapalapa, México, 1988, p. 46.

completamente innovador. Hemos dicho que en su artículo, “Contra el secreto profesional”, entre otras cosas, acusó a su generación de impotencia para crear una poesía de auténtica inspiración humana. Vallejo rechazó la frivolidad, el mero juego del ingenio, a pesar de que los recursos que él empleó, entre éstas, las anomalías gráficas, blancos espaciales, lenguaje desarticulado, asociaciones desconcertantes, etcétera, criticados por él mismo, son algunos rasgos que distinguen a *Trilce*. Para Octavio Paz,²⁸ el poeta peruano, en su segundo libro, asimiló las formas internacionales de la vanguardia y las interiorizó, lo cual significó llevar a cabo una transmutación. A diferencia de Huidobro, quien elaboró una poesía de aire con *Altazor*, Vallejo creó una de tierra. Paz puntualiza:

No cualquier tierra: una historia, una lengua, Perú: hombres-piedras-flechas. Signos indios y españoles. El lenguaje de *Trilce* no podía ser sino de un peruano, pero de un peruano que fuese asimismo un poeta que viese en cada peruano al hombre y en cada hombre al testigo y a la víctima.

Además de que Paz reconoce en Vallejo tanto su arraigo local como su universalidad en cuanto hombre, ve en él a un gran poeta religioso, un comunista y un militante, no obstante, considera que su visión no fue la del marxismo, sino la de los misterios del cristianismo, de su infancia y de su pueblo: “la comunión, la transubstanciación, el ansia de inmortalidad”. Octavio Paz se impresiona con la poética vallejjiana, ante todo por su autenticidad y, a pesar de que observa fallas en la expresión, reconoce lo vivificante de su escritura.

Se ha analizado la manera en que Vallejo se inscribió y participó en el movimiento de vanguardia, así también, su visión respecto al mismo con el apoyo de algunos estudios al respecto, se ha constatado que en *Trilce* se conjuntaron tanto las inquietudes de la época, como el talento para trascender las formas y articularlas con el sentido pleno de sus vivencias. Nada mejor para explicitar la naturaleza de su estética que el aforismo colocado en su libro, *Contra el secreto profesional*, “Yo amo a las plantas por la raíz y no por la flor”; o sea ama a las palabras por su esencia, porque en ellas está lo más profundo de sus sentimientos y pensamientos y no por su apariencia.

²⁸ Octavio Paz, *Los hijos de limo. Del romanticismo a la vanguardia*, segunda edición, Seix Barral (Biblioteca de bolsillo), México, 1989, pp. 202 y ss.

Trilce, vanguardista

Los poemas de *Trilce* se identifican con números romanos del I al LXXVII,²⁹ el nombre del libro proviene de una deformación de tres, ideada por el autor cuando supo que reimprimir las tres páginas preliminares de su libro costaba tres libras más respecto a lo acordado. Vallejo, a quien gustaba jugar con el sonido de las palabras, repitió, tres, tres, tres por la insistencia que tenía de repetir las palabras y deformarlas; de esto surgió, tressss, trissss, triesss, tril, trilsss. Se le trabó la lengua y en el ceceo salió trilsssce... ¿trilce? ¿trilce? Se quedó unos momentos en suspenso para en seguida exclamar: “bueno, llevará mi nombre, pero el libro se llamará *Trilce*”.³⁰ La organización del libro no obedece a ningún orden cronológico de acuerdo con la fecha en que se escribieron los poemas, ni están agrupados por temas como el primer libro del poeta, *Los heraldos negros*.

En *Trilce* el lenguaje parece ser más importante que los temas, pues éstos permanecen ocultos en los símbolos y, en este sentido, el lenguaje simbólico y la forma en que está articulado en cuanto medio de expresión se ubica por encima del contenido. El lenguaje no funge como vehículo comunicativo en el sentido habitual; más bien, pone en cuestión la significación, el orden de las palabras, la sintaxis, la coherencia y la posibilidad de enunciación. Esta situación límite denota la crisis del pensamiento del poeta y señala particularidades muy propias tanto fonéticas como semánticas de los sonidos verbales de los poemas, los cuales, en muchas ocasiones, no se pueden captar a manera de reflexiones conscientes del hablante poético.

Sin embargo, aunque Vallejo no adoptó un orden lógico en la construcción de los poemas de *Trilce*, puesto que, como mucho se ha señalado, su discurso

²⁹ César Vallejo, *Poesía completa*, Premio (La nave de los locos), México, 1988.

³⁰ Juan Espejo cuenta la anécdota arriba descrita y agrega que Vallejo pensó en varios títulos sucesivos, “Solo de aceros”, “Féretros”, “Scherzando”, “Escalas”, “Cráneos de bronce” y que pensó en firmarlo con el nombre de César Perú. Espejo dice que esa anécdota es la versión más fiable y que corresponde al testimonio de Georgette Vallejo escrita en *Allá ellos...* p. 15, en la que además relata, “sospechando que (el título) no había salido de un prosaico conjunto de cifras y cálculos, le hice la pregunta a Vallejo. Entonces pronunció sencillamente “ttrrrriiil...ce”, con entonación y vibración tan musical que hubiera forzado a comprender a quien lo oyera, y dijo: “por su sonoridad” y volvió a pronunciar, “ttrriil...ce”. “Trilce”, Américo Ferrari, en *César Vallejo. Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Colección Archivos, Unesco, México, 1988, pp. 164-165.

transgredió la sintaxis convencional, *Trilce* es un libro sintáctico, en el sentido de que nunca abandonó el orden conductor de sus ideas, más bien creó su propia sintaxis, la que lo llevó a expresar la complejidad de sus vivencias. La desarticulación en Vallejo no es un “juego” de rompecabezas que proponga en sí mismo ordenarlo, sino un discurso poético de una mente compleja, cuya explicación de la realidad trasciende lo simple. Sus temas, que pueden ser la infancia, la familia, su tierra natal, sus amores, etcétera, se expresan no en la anécdota o en la belleza de una frase, sino en la vivencia misma, con la fuerza emotiva y las contradicciones propias de ese fenómeno vivencial que el poeta logró intelectualizar mediante el discurso, el cual debemos leer ubicados en el plano de su pensamiento y a partir de las normas mismas que imponen los textos. Desde esta perspectiva, el estudio de la obra obliga al rastreo del horizonte cultural de su creador; su visión, su vida, el origen de su pensamiento, sus arquetipos y su estética; única manera de comprender el sentido de la obra.

Trilce, sin lugar a dudas, y sin omitir las consideraciones expuestas en el desarrollo de este capítulo, es un libro de vanguardia. Los rasgos estéticos que caracterizaron a este movimiento se cumplen en varios sentidos. Es una “creación”, tal y como la plantearon los creacionistas, quienes desde la publicación del manifiesto, *Non servian*, declararon la independencia del arte frente a la naturaleza, que hasta ese momento, según señala el manifiesto, no era otra cosa que imitar al mundo y no crear realidades propias. El creacionismo se propuso llevar el artificio al máximo de sus posibilidades y consideró al poeta a manera de demiurgo absoluto; en este sentido *Trilce* es un acto de auténtica creación, sin el agravante de que por esto, haya adolecido de un grado máximo de emotividad. Esta corriente, según Huidobro, pretende humanizar las cosas, precisar lo vago, hacer abstracto lo concreto y concreto lo abstracto, cambiar el valor usual de los objetos, para crear un objeto nuevo; asimismo, consideró que el poema debe ser un producto de la imaginación, libre de elementos anecdóticos y descriptivos, con énfasis en los efectos visuales y con novedosa disposición tipográfica;³¹ elementos todos que se observan en *Trilce* a primera vista.

El libro también encaja dentro de los lineamientos del futurismo al incorporar, en algunos casos, un vocabulario científico y técnico, así como por su afinidad con la “velocidad” en el sentido de Marinetti, en cuanto a la agilidad y rapidez

³¹ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, op. cit., p. 38.

para nombrar, debido a sus referencias en clave, sus frases coloquiales y sus expresiones caóticas, casi telegráficas. De esta misma manera *Trilce*, podría calificarse como estridentista, puesto que al igual que el futurismo exalta el carácter dinámico del mundo moderno y el advenimiento del maquinismo. Los poetas estridentistas prescindieron de la lógica explicativa, de los nexos gramaticales y de la descripción anecdótica u ornamental, según ocurre en esa obra. La renuncia a la anécdota y, por tanto, el predominio de la imagen sobre la descripción la ubica dentro del ultraísmo, corriente que además consideró un particular uso del ritmo, enunciado en su manifiesto, “Anatomía de mi ‘Ultra’”, en el cual se pregonó su forma de empleo, “no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado”.³² Los ultraístas se plantearon la reducción de la lírica a sus elementos primordiales, las metáforas originales, cuya función era sugerir algún fragmento de la vida, además, al igual que los estridentistas, se propusieron abolir los ornamentos, las prédicas, así como la idea de sintetizar varias imágenes en una.

Para Gonzalo Celorio *Trilce* es una obra de vanguardia, en tanto que libera a la palabra de los convencionalismos de la estética modernista, rompe los ritmos tradicionales no porque invente variantes en las combinaciones métricas o de acentuación o porque experimente con el versolibrismo, sino porque supera la veneración al ritmo y articula la arritmia del caos. No se limita a llevar hasta sus últimas consecuencias las reglas del juego, sino que las viola de manera deliberada y hasta las invalida. A partir de esa obra, el lenguaje de Vallejo y el de la poesía hispanoamericana se rompe y se rearticula una y otra vez, pues no sólo nombra las cosas, sino que nombra por primera vez los nombres de las cosas. Entre otras características, Celorio señala que en *Trilce* hay un deliberado descuido formal, iconoclasta, una renuncia a la anécdota y un predominio de la imagen. La obra no busca la sonoridad afortunada, la que se imprime en la memoria, sino el vértigo de las frases que se fugan y que sólo dejan una estela, una sombra, un eco, quizá más contundentes que los versos medidos del patrimonio poético, “*Trilce* desborda sus diques, rebasa sus fronteras y se vuelve implacable hasta el incendio, amargo hasta el nihilismo, violento hasta la desarticulación. Rompe, pues, con el lenguaje frecuentemente edulcorado, de la tradición modernista e

³² Véase manifiesto, “Anatomía de mi ‘Ultra’”, en *ibid.*, p. 254, adoptado de la revista *Ultra* (Madrid), núm. 11, mayo, 1921.

inaugura para nosotros la modernidad —que en este caso procede de nosotros mismos, de nuestra propia tradición subvertida, rota”.³³

César Vallejo, después de la publicar *Trilce* en 1922, estuvo consciente del vacío causado por el libro, debido precisamente, a la poca comprensión de su estética innovadora. El poeta escribió a Atenor Orrego, primer prologuista de *Trilce*:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima de hombre y de artista: la de ser libre.³⁴

Este texto expresa la satisfacción y el convencimiento de Vallejo sobre su creación, no hay lamentaciones, sino la ratificación de que sus inquietudes lo llevaron a su meta, sus deseos de libertad en el más amplio sentido de la palabra. El vacío en su aceptación no es más que el resultado de la falta de entendimiento que sintió el artista ante la expresión de sus ideas, vivencias y concepciones del mundo y de las cosas, así como la total incompreensión de su estética. Esto sucede cada vez que algo no encaja dentro de los parámetros de la costumbre; sin embargo, la transgresión de los modelos vigentes fue el rasgo que determinó la revolución del lenguaje impuesto por la obra. La idea de ruptura se hace explícita en los propios poemas de *Trilce*, tal y como se observa en el poema LV, del cual reproducimos un fragmento:

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.

³³ Gonzalo Celorio, “Lo que es del César”, en *César Vallejo. La perspectiva ausente...*, op. cit., pp. 44 y ss.

³⁴ José Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, Difusión Cultural, UNAM, México, 1992, p. 21.

El miércoles, con uñas destronadas se abre las
 propias uñas del alcanfor, e instila por polvorientos
 harneros, ecos, páginas vueltas, zarros,
 zumbidos de moscas.³⁵

En este poema Vallejo establece la diferencia entre la estética convencional y la suya. La de Samain es un modelo literariamente establecido, en el que el símbolo se emplea para reproducir la realidad mediante fórmulas gastadas que repite la poética tradicional y la de Vallejo, un modo de expresión distinto, tanto en la combinación de palabras, la elección de las mismas y, por lo tanto, la del sentido. Según lo advierte José Pascual Buxó³⁶ y nosotros, Samain emplea los símbolos para registrar “los más leves y secretos temblores del mundo”, Vallejo devuelve a la poesía “la realidad del hombre y sus experiencias”. Por esto y por la forma innovadora de “decir” era predecible la casi nula aceptación de *Trilce* en los años posteriores e inmediatos a su publicación. Vallejo supo muy bien que hay cosas que no se han dicho, ni se dirán nunca, cosas inexpresivas, así lo constata en *Contra el secreto profesional*, en el cual señaló, “todas las formas literarias, todos los accidentes del verbo, todas las partes de la oración, todos los signos puntuativos. Sin resultado”. En ese mismo libro relató su experiencia sobre la imposibilidad de narrar lo acontecido en el Hotel Negresco de Niza,³⁷ y aunque estas reflexiones aparecen algunos años después de *Trilce*, puede pensarse que de ese modo Vallejo se explicó la falta de comunicación de su obra.

Después de los primeros años de vacío en la recepción de *Trilce*, la crítica ha revalorizado la obra y hasta la fecha se han realizado multitud de estudios al respecto, desde distintos ángulos y con diversas perspectivas teóricas y, aunque difieren en sus interpretaciones, coinciden en la magnitud de su importancia en cuanto a una de las obras más relevantes del siglo XX. Para Eduardo Milán el libro es un intento de rescate de la infancia, es el deseo de recuperar una infancia vital perdida y, no obstante que el tema no es original, puesto que en poesía no

³⁵ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce*, quinta edición, Cátedra (Letras hispánicas), Madrid, 2003, p. 256.

³⁶ José Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, op. cit., pp. 22-23.

³⁷ Evodio Escalante, “César Vallejo: la escritura, el gesto, la mutilación”, en Evodio Escalante (comp.), *César Vallejo. La perspectiva...*, op. cit., pp. 70-76.

existen temas originales, en Vallejo lo original radica en el modo de articulación poética. En *Trilce*, señala el autor, al igual que en *Un golpe de Dados* de Mallarmé, hay un grado máximo de desintegración poética de la sintaxis y mientras en el poeta francés lo que se desarticula y rompe es el pensamiento o la idea, en el peruano lo que se rompe es la vida misma; en consecuencia, la poesía para Mallarmé es una aventura intelectual y para Vallejo es una lucha corporal.³⁸

Para Evodio Escalante,³⁹ en cambio, el efecto atroz de la breve estancia en la cárcel del poeta, la muerte de su madre y de su hermano Miguel, preside la escritura de *Trilce* y están ahí la soledad, la muerte de la palabra y el equivalente histórico de “la muerte térmica del universo”, “la muerte atroz de los muertos en vida” según se expresa en el verso, “vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue”. Vallejo identifica la soledad con lo insoportable, así se observa en la frase, “nadie me busca ni me reconoce” y respecto al uso de la palabra hay una especie de amenaza cósmica, tal y como lo sugiere desde el primer poema, “hay ya demasiada bulla en este mundo”; este quizá sea el resultado de llevar al extremo la economía del lenguaje, señala Escalante, para quien la materialidad exacerbada del mismo obedece a sus limitaciones para comunicar: El lenguaje no alcanza a decir lo que realmente se pretende sobre lo sentido y lo vivido. Con base en esto, el investigador atribuye a la obra un rasgo gestual, no porque el poeta quiera subrayar con el ademán lo que está explícito en el nombre, sino porque con el ademán dice todo aquello que con el nombre apenas alcanza a balbucir.

Es difícil encasillar la poesía de César Vallejo dentro de una sola interpretación, en tanto que su obra encierra una compleja gama de ideas, pensamientos, sentimientos y vivencias del mundo del poeta y porque el valor fundamental de su estética radica, precisamente, en “decir” con precisión la multitud de matices de la esencia de la vida. *Trilce* quizá es todo lo que hemos expuesto, pero es, seguramente, aún más que eso. Lo inagotable y polifacético de su sentido, desde una perspectiva muy general, sugiere un estudio a partir de esa precisión pretendida por Vallejo, de la cual dio testimonio:

³⁸ Eduardo Milán, “Vallejo, hombre y poeta libre”, en *ibid.*, pp. 38-39.

³⁹ *Ibid.*, pp. 70-76.

—La precisión —dice Vallejo— me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decir más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión para, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos [...] ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!⁴⁰

—En *Trilce*, por ejemplo, ¿puede citarme algún verso así?

—Vallejo busca en su libro que yo he traído al café, y elige lo siguiente:

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 en pie al 1.

La economía de palabras en los versos citados apuntan a varias temáticas: sobre poesía (creada voz), amor, eternidad, infinito, silencio (0), precisión (1) y dan cuenta de la multitud de interpretaciones que pueden derivarse de cada frase. De esto partimos para estudiar una vez más a *Trilce*, pues además de la experiencia intelectual, constituye una oportunidad para comprender más el mundo del poeta, que a la vez, es el nuestro, en el que persisten y persistirán las mismas preguntas sobre nuestro tránsito en el mundo.

⁴⁰ Entrevista de César González Ruano a César Vallejo, publicada por primera vez en *Heraldo de Madrid* el 27 de enero de 1931. César Vallejo. *Crónicas de poeta*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1996, pp. 195-196.

CAPÍTULO V
Muerte/vida en *Trilce*

La muerte en César Vallejo

¿Constituye la muerte un núcleo central en la poesía de César Vallejo y particularmente en *Trilce*? Es indudable que este tema se encuentra presente en toda la obra de Vallejo junto a otros aspectos de importancia tales como, el dolor, el tiempo, la existencia, al igual que los distintos matices y derivaciones que adquieren en los contenidos de los poemas. La muerte es un asunto que va mucho más allá de una simple enunciación de los acontecimientos vividos por el poeta es, más bien, un asunto de orden existencial que se refleja de modos diferentes en el desarrollo de su escritura, pues en cada poemario, a primera vista se observan particularidades distintas. Esto rebasa los objetivos de este libro ya que, en este caso, nos ocupamos de *Trilce*.

A partir de la pregunta enunciada se derivan otras interrogantes como las siguientes, ¿en el tratamiento del tema se encuentra implícita la interrelación del esquema muerte/vida de acuerdo con el mito universal?, ¿de qué manera se manifiesta el concepto en los poemas?, ¿cómo apoyan el sentido los mecanismos estilísticos empleados por el autor? Sobre estos asuntos versa el desarrollo del presente capítulo que dividimos en subtemas para abordar los ángulos desde los cuales se representa la muerte. Ésta ha conducido a un conjunto de pensamientos muy presentes en nuestra cultura, dentro de la cual se inscribe *Trilce*; su representación remite a los mitos universales y cristianos explicables a partir del contexto cultural y religioso en el que vivió y se educó el poeta. El

sentir de la muerte en Vallejo no es estoico,¹ el poeta sufre ante una aniquilación definitiva y piensa que cada instante de su vida, cada latido es una constatación de su vida y, a la vez, que cada momento vivido es un acercamiento a la muerte; ambos elementos de la dualidad aparecen en su poesía con metáforas de distintas dimensiones. Para el poeta la vida y la muerte están unidas por un hilo muy delgado y esto lo representa en múltiples circunstancias, en el hogar, en el amor, en la sexualidad, en el tiempo. La concepción de la muerte como un proceso inmerso en la vida es parte del sentir de todo ser humano. Gerardus van der Leeuw señala:

La muerte es el fin de la vida pero al mismo tiempo es parte de la vida [...] Es a la vez futuro y presente. La muerte es una parte del rito de nuestra vida: vivir es morir [...] En el momento que empezamos a vivir empezamos a morir. Cada transición de una fase de la vida a otra es una especie de muerte. Esta es la verdad del dogmatismo ritualista primitivo que considera cada una de las transiciones de la vida [...] como una muerte y un renacimiento [...] La vida es un océano con crecientes y bajantes. Lo cual significa que la muerte está siempre implícita en ella.²

¹ La sabiduría estoica es un permanente ejercicio de preparación para la muerte, su aspecto central es la indiferencia ante los eventos fortuitos. Tal indiferencia se extiende hacia el cuerpo, considerado un objeto más entre todos. El estoicismo plantea la separación sistemática y total del espíritu en relación con el cuerpo, a fin de que la miseria de éste (la podredumbre) no pueda afectar al espíritu. Esto lleva implícita la reflexión de exteriorizar absolutamente el dolor que es como un grito del cuerpo, exterior al espíritu. Según Edgar Morin en cierto sentido, el estoicismo es una especie de yoguismo occidental, pero laico, cerebral; la muerte no es tanto la nada, pues en la inmensa desolación en la que se vive, vida y muerte están vacías, lo que reina es el espíritu. Para los estoicos el individuo se desprende de todo lo que no depende de la conciencia y en este sentido, afirma la conciencia individual; ésta es una conciencia lúcida de sus límites y debilidades. De este modo, el individuo hace uso de su potencial, pues se adelanta a lo que inevitablemente hará la muerte de él. Dueña de su vida y su muerte, la conciencia, adquiere fuerza cósmica, ya que justifica la vida, así como justifica la muerte, por lo cual se constituye en una actitud práctica, una propedéutica para la muerte. La sabiduría estoica es permanente ejercicio de preparación para la muerte. Edgar Morin, *El hombre y la muerte*, tercera edición, Kairós, Barcelona, 1999, pp. 265-266.

² Gerardus van der Leeuw, "La inmortalidad", en *Vida y trascendencia*, Monte Ávila, Caracas, 1970, p. 183.

En otras palabras, la muerte es una especie de vida que se prolonga y, de acuerdo con Gaston Bachelard, es una imagen, una metáfora de la vida, un mito y no una idea. Morin señala, respecto a lo anterior, que en el vocabulario de los primitivos no existió como concepto, sino que se refirieron a ella a modo de un sueño, un viaje, un nacimiento, una enfermedad, un accidente, un maleficio, una entrada a la residencia de los antepasados, a la eternidad. Lejos de lo que pudiera pensarse, esas referencias no suponen ignorancia, sino el reconocimiento de su inevitabilidad. Si, según se ha dicho, la muerte se asimila a la vida, las alusiones a ella se expresan con metáforas de vida y cuando llega se le ve a manera de un cambio de estado, de una modificación en el orden de la propia existencia. Esta visión incluye una conciencia real aun cuando se piense en la inmortalidad, ya que al mismo tiempo que el hombre se considera inmortal se denomina mortal, pues niega la muerte en tanto paso a la nada y la reconoce como acontecimiento, sólo que en su conciencia prevalece una contradicción en cuyo centro yace la inquietud, la perturbación y el horror, dice Morin.³

Este horror, según el autor, se produce frente a la descomposición del cadáver y la angustia que genera, y ha dado lugar al conjunto de reacciones relacionadas con la magia y la multitud de símbolos, por ejemplo, los pájaros de mal agüero, números maléficos, objetos misteriosos, etcétera.⁴ Esos sentimientos negativos tienen su base en la pérdida de la individualidad, pues el individuo existe cuando está presente en un grupo, cuando el muerto es próximo o familiar, cuando es respetado, ya que la perturbación ante la muerte no se produce por un ser anónimo. La pérdida de la individualidad es un sentimiento traumático y es una idea que se opone a la creencia en la inmortalidad, ya que, la muerte en sí misma constituye un vacío infinito y su conciencia realista genera frustración, de ahí que la inmortalidad no se base en el desconocimiento de la realidad biológica, sino en su reconocimiento. A partir de esta idea universal, expresada en el esquema muerte/vida se derivan los arquetipos y los símbolos de la muerte en todas las culturas.

³ Edgar Morin, *El hombre y la muerte*, op. cit., p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

Arquetipos de la muerte

De acuerdo con Edgar Morin, la muerte se sitúa en el umbral de lo bioantropológico, es el rasgo más humano, más cultural del *ántropos* y para el autor los dos arquetipos fundamentales que la constituyen son la “muerte/renacimiento” y el “doble”.⁵ Estos arquetipos subyacen en las creencias religiosas bajo distintas modalidades en todas las culturas. Mediante estas ideas universales la vida sobrevive y renace mediante la fecundación y la duplicación. La muerte/renacimiento es una metáfora de lo biológico vegetal que expresa la “ley” del ciclo animal sobre la muerte de los individuos y el renacimiento de las especies, y el “doble” corresponde al modo de reproducción universal. Cuando un cromosoma se multiplica no se divide, sino que se transforma en una réplica igual a sí mismo, se duplica, por eso la experiencia del reflejo (el espejo), la sombra, el doble (en varios sentidos) son símbolos de los mitos y de los arquetipos que subyacen a éstos. A partir de la dicotomía, doble y muerte/renacimiento se han desarrollado todas las ideologías y las combinaciones de las creencias de la muerte.⁶ Morin piensa que a partir de ese principio biogenético, al momento de morir se produce la *duplicación imaginaria* y, en este sentido, las metáforas de la muerte constituyen transferencias de procesos biológicos que contribuyen al alivio del traumatismo que produce.

En las conciencias primitivas, identificadas con la metamorfosis, las desapariciones, las reapariciones, las transmutaciones, etcétera, toda muerte anuncia un nacimiento, todo nacimiento procede de una muerte, todo cambio es análogo a una muerte/renacimiento y la vida humana se inscribe en los ciclos naturales de esa dualidad que constituye un universal, tanto en la conciencia infantil como filosófica y poética. Cuando el hombre se apropia de esta concepción se conforma la inmortalidad.⁷ Del mismo modo, el doble expresa la supervivencia personal bajo la forma de un espectro, cuyo fin es salvar la integridad personal después de la descomposición producida por la muerte física. El doble no es exactamente la copia *post mortem* del individuo fallecido, sino un acompañante del vivo durante toda su vida, en su experiencia diurna y nocturna, en sus sueños, es

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

quien vela y actúa mientras el vivo duerme y sueña. El doble es una especie de *alter ego* que el vivo siente, exterior e íntimo durante su existencia, es el yo que es otro. Con la muerte el doble abandona el cuerpo para siempre y conserva los rasgos, las necesidades, las pasiones y los sentimientos que tuvo el difunto. El doble es una especie de espectro dotado de forma, una sombra, un fantasma a imagen de los seres vivos.⁸

Ambos aspectos, la muerte/renacimiento y el doble perpetúan la idea de la presencia de la vida en el *más allá* y sobreviven junto a diferentes mitos religiosos, por ejemplo, el del cristianismo, cuya meta es alcanzar la vida eterna en el “Paraíso” de acuerdo con un conjunto de parámetros de comportamiento que deben cumplirse durante la estancia en la Tierra. Según señala Frazer, “Es imposible no sorprenderse ante la fuerza y quizá, debiéramos decir, ante la universalidad de la creencia en la inmortalidad”,⁹ aun cuando existan multitud de variantes de acuerdo con las distintas culturas y religiones que prevalecen en todo el planeta.

“Los heraldos negros” como punto de partida

El punto de partida para el análisis del tema de la muerte en *Trilce* se halla en *Los heraldos negros*, primer poemario de César Vallejo publicado en 1919,¹⁰ en el cual están presentes muchos de los elementos enunciados. Desde el poema liminar, “Los heraldos negros”, la idea de la muerte aparece relacionada con la concepción cristiana, cuyas implicaciones fundamentales presuponen la existencia de la vida eterna, del castigo por la culpa del “pecado original”, de la existencia de un Dios todopoderoso y vengativo capaz de infligir el mayor de los sufrimientos como resultado de las malas acciones. Asimismo, se encuentra presente la vida y la muerte

⁸ *Ibid.*, pp. 142-144.

⁹ Según Edgar Morin, *Ibid.*, p. 23, se debe a Frazer el más monumental catálogo de creencias relativas a los muertos.

¹⁰ Esta primera obra de César Vallejo aparece en agosto de 1919 y no en 1918, tal y como figura en la página legal de algunas ediciones. Juan Larrea esclarece este dato en “Datos y esclarecimientos biográficos”, en César Vallejo, *Poesía completa*, Barral editores, Barcelona, editada en 1978, incluida en la bibliografía.

en tanto binomio indisoluble, ya que, según el cristianismo, la vida terrenal implica los más grandes sufrimientos que acaban con la muerte y que dan lugar a “la otra vida”, a la del *más allá*. Se observa también, a primera vista, lo que Edgar Morin llama *el sentimiento traumático de la muerte*, determinado por todas las perturbaciones que ocasiona y vinculado con la pérdida de la individualidad. El dolor forma parte de este traumatismo y se percibe desde la primera estrofa:

Hay golpes en la vida tan fuertes... yo no sé!
 Golpes como el odio de Dios; como si ante ellos,
 la resaca de todo lo sufrido
 se empozara en el alma... Yo no sé!

Lo que sobresale en el poema es un conjunto de elementos oscuros, fuerzas misteriosas, como tantas otras cosas que el poeta no se puede explicar (“...yo no sé!”), por lo que únicamente describe lo que siente y lo que siente es un profundo dolor resultado de su estancia en este mundo, de vivir. Este dolor, reflejado en el poema, pudiera ser el sentimiento por la muerte de alguien a quien se ama o la pérdida del amor, ya que no existe pena más honda que la ausencia de un ser querido; además, se encuentra de por medio lo irremediable del acontecimiento. El impacto (“golpes”) en su ser (del hablante), en el contexto del poema, es algo que sucede de pronto, al igual que las noticias de muerte cuando se está lejos de lo que más importa.

La fuerza del dolor que trasluce el poema se visualiza por medio de la analogía de los “golpes” con “el odio de Dios”, pues el arquetipo de Dios remite a lo más poderoso que existe sobre la Tierra y *más allá* de la Tierra, al que todo lo puede, al creador, al que todo lo sabe, al único que puede remediar lo irremediable y al Dios vengativo. El pecado, en sus orígenes es cometido por la desobediencia de Eva e implica la realización del acto sexual. Este mito forma parte de la religión cristiana, con la que vivió, creció y se educó Vallejo y es un elemento del inconsciente colectivo del entorno. De esto se deduce que detrás del sufrimiento y de lo que ocurre como producto del destino está la culpa, de la cual no está exento el hablante poético. La culpa es otro elemento central del cristianismo y es producto de “las malas acciones”, mismas por las que Dios descarga su odio, motivo de sufrimiento. El destino es una fuerza oscura pues, al parecer,

las cosas suceden de un modo determinado y no se sabe por qué; esto genera la pérdida de la fe que da lugar a un vacío existencial:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el destino blasfema.
Estos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

La pérdida de la fe se deduce a partir del verso, “de alguna fe adorable que el destino blasfema” y por “las caídas hondas de los Cristos del alma”; la fe es el alimento interior cuya analogía, en el contexto enunciado, es el pan que se quema, lo que se anula. El dolor es el núcleo alrededor del cual giran las demás significaciones del poema, es también un símbolo de la muerte y una sensación producida por la misma y parte de la vida, pues el destino de la vida en este mundo (para el poeta) es el sufrimiento. Muchos poemas de *Los heraldos negros* conducen al mito universal de la muerte en relación con la vida en el *más allá*, como algo misterioso, sombrío, silencioso; este es el caso de los poemas “Ausente”, “El tálamo eterno”, “El poeta a su amada” entre muchos más; asimismo, prevalecen un conjunto de símbolos alusivos a la muerte y las alusiones a la eternidad.

El vacío existencial en *Trilce*

En *Trilce* se produce un viraje en el tratamiento del tema, pues mientras en *Los heraldos negros* prevalece una atmósfera sombría y fúnebre, en el segundo poemario hay un cambio en el empleo del lenguaje que pasa a ser esencialmente simbólico, mediante el cual se aborda la muerte con diferentes matices; no obstante, prevalecen las significaciones arquetípicas ya enunciadas. En el poema LXXV el concepto se invierte, la muerte es un enorme vacío durante la vida como reflejo de aquella, el vacío se halla en los seres humanos que no viven plenamente y aparece a modo de un cuestionamiento existencial de grandes alcances.¹¹ Veamos el poema:

¹¹ Con la finalidad de dar mayor claridad a la exposición del análisis, primero expondremos el significado de los versos de acuerdo con su secuencia dentro del poema y, en ocasiones, a

LXXV

Estáis muertos.

Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera 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 crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele. Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte.

Mientras la onda va, mientras la onda viene, cuán impunemente se está uno muerto. Sólo cuando las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados, y se doblan y doblan, entonces os transfiguráis y creyendo morir, percibís la sexta cuerda que ya no es vuestra.

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuísteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca, sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades.

Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida.

Estáis muertos.

su contexto, según sea el caso, mencionando algunos elementos de estilo. Al concluir con la explicación del sentido de cada verso, abordamos los aspectos estilísticos más sobresalientes de cada poema en relación con lo ya expuesto, cuya finalidad es observar la forma en que se enfatiza la semántica. Este procedimiento se empleará en cada poema a estudiar.

En este poema la muerte es una verdadera analogía de vacío existencial, de la vida desgarrada, de la soledad, de la angustia ante la nada, de la inconsciencia de vivir; la muerte simboliza la vida artificial, mentirosa y mediocre que se expresa en el verso, “Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana” al comienzo de la segunda estrofa, a la que antecede, en la primera, una reflexión sobre una “apariencia de vida” (la física) y el “testimonio de la verdad”, la muerte espiritual de quienes observa el poeta:

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

“Flotáis nadamente” al inicio de la siguiente estrofa simboliza vegetar, no vivir, en toda la extensión de la palabra de lo que implica la vida, o bien, existir al igual que si se estuviera muerto, “detrás de aquesa membrana”, detrás de lo que realmente encarna la vida, pues “la membrana”, el corazón, palpita en todo ser viviente. La concepción de la muerte en Vallejo en cuanto vacío existencial coincide con lo que Heidegger llama “Ser para la muerte”, lo cual implica libertad, “hacerse libre para la muerte”. El pensamiento del filósofo se centra en la muerte como corazón del Ser en el movimiento del tiempo, idea que Vallejo expresa en el verso siguiente, “Que, péndula del zenit al nadir, viene y va de crepús / culo a crepúsculo”. Heidegger hace hincapié en la individualidad humana, que participa con éxtasis en la vida y en la muerte¹² y tanto para él como para Vallejo, vivir es, ante todo, transitar por el tiempo. Sin embargo, para Vallejo, a diferencia de Heidegger, Ser en el tiempo es, también, Ser en la muerte, porque ésta se ubica en el tiempo y éste consume, devora y conduce a ella. Heidegger ignora el significado antropológico de la inmortalidad, pues señala:

La muerte es la ley de la especie, una necesidad animal [...] [y agrega], la muerte es inevitable, ¿para que sirven las afirmaciones religiosas de la inmortalidad, sino para hundir un poco más aún en la miseria al hombre que no puede creer en esas promesas infantilistas, y al hombre creyente en la mistificación?¹³

¹² Edgar Morin, *El hombre y la muerte*, op. cit., p. 316.

¹³ Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, segunda edición, traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 260.

De este pensamiento disiente Vallejo pues, según hemos observado, él alude al mito de la inmortalidad. Para Vallejo la vida es un palpitante constante que expresa a continuación con el gerundio “vibrando” y que completa “ante la caja / de una herida que a vosotros no os duele”, porque a los muertos no les duele el corazón, no sienten y porque aún cuando la vida exista, el interior de los hombres “muertos en vida”, “sin alma” connota muerte. El espejo del siguiente verso simboliza el reflejo de la vida de todos aquellos seres escépticos y vacíos, aniquilados, a los que califica como “el original, la muerte”.

La tercera estrofa de este poema refuerza la idea del vacío existencial, de la ausencia de la fe, pues mientras la vida transcurre en el mundo, para los muertos de espíritu ese mundo no existe, “Mientras la onda va, mientras la onda viene, / cuán impunemente se está uno muerto”. Entonces, el poeta advierte el riesgo de que se produzca el cambio interior en el individuo incrédulo demasiado tarde, al borde de la muerte biológica, “cuando / las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados, y / se doblan y doblan, entonces os transfiguráis y cre / yendo morir, percibís la sexta cuerda que ya no es vuestra”, pues frente al testimonio de es “verdad fehaciente” se producirá la transfiguración, el cambio hacia la creencia de la muerte con todas las implicaciones del mito, de la fe, del sentido de la vida, de la presencia de Dios; sólo que entonces ya no habrá solución, pues la sexta cuerda, es el final de la vida, es la última de “la sonora caja”, (metáfora del corazón), mencionada en la estrofa anterior, ante la cual el Ser vibraba sin dolor.

La significación de estos versos se deduce a partir de la connotación de la palabra “transfiguráis”, que tiene varios sentidos, es el cambio de una figura a otra, sinónimo de metamorfosis, pero el diccionario también refiere a que Jesucristo, frente a tres de sus discípulos, San Pedro, San Juan y Santiago, se ostentó glorioso y se transfiguró en el monte Tabor, incluso hay una fiesta católica que conmemora esta manifestación. Con estos datos se comprende la fuerza del término para indicar que Vallejo se refiere a la necesidad de un cambio en la mentalidad de las personas respecto a su vida vacía, a su falta de espiritualidad y, quizá, a su incredulidad en Dios.

El siguiente sexteto comienza con una sentencia, una crítica severa al destino de esos seres vacíos, muertos y responsables de su propio destino, de lo cual el poeta no es partícipe, “Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás” y reitera la reflexión sobre la apariencia de vida, sólo que ahora agrega que esos

seres a los que se dirige jamás vivieron en sentido pleno, “Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiem / po fuísteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáve / res de una vida que nunca fue. Triste destino. El / no haber sido sino muertos siempre”. La analogía de la naturaleza a través de la “hoja Seca” (muerte) y “verde” (vida), de la frase siguiente con el mito, apoya la idea anterior, además de reiterar en la indisoluble visión del poeta respecto a que la muerte forma parte de la vida. Asimismo, la orfandad se asocia con la falta de fe, con la vida vacía, sólo que el problema existencial se duplica y el vacío se profundiza, “Orfandad de orfandades”.

En la siguiente estrofa, los cadáveres que en otro contexto son la prueba fidedigna de la muerte y que aparecen en las atmósferas lúgubres, en éste son símbolo de haber vivido con plenitud, “Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser / cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida”. En el poema, el hablante plasma su sentir respecto a la pobreza espiritual de los escépticos y equipara su destino con la muerte, la esterilidad, con la falta de sentido de la existencia que enfatiza con el verso final, “Estáis muertos”. Vallejo, en este poema, expresa su punto de vista respecto a los estoicos, cuya piedra de toque es la indiferencia ante los “eventos de la fortuna”, según lo que señala Edgar Morin acerca del estoicismo. Éste separa totalmente el espíritu del cuerpo “a fin de que la miseria de éste, y la mayor de todas sus miserias, la podredumbre [la descomposición del cadáver], no pueda afectar el espíritu”. Tal idea conlleva una inmensa desolación, pues la vida y la muerte están vacías, en tanto que el individuo se desprende de todo lo que no depende de su conciencia. El estoicismo afirma esta conciencia individual como dueña total del cuerpo y la fortuna y es una afirmación del individuo, quien asume personalmente la inevitable función de la muerte.¹⁴ Sin duda, el sentimiento de vacío durante la existencia en Vallejo no sólo es producto de la orfandad por la muerte de sus seres queridos, sino un cuestionamiento hondo de la existencia, como si cada momento de la vida, cada día se acercara más a un abismo. Los sentimientos de vida/muerte se encuentran imbricados con el tiempo, que pareciera ser la única realidad estable, en el que vivir y morir son tan sólo un acontecimiento. Este poema se escribió en mayo

¹⁴ Edgar Morin, *El hombre y la muerte*, op. cit., pp. 265-266.

de 1920, en Trujillo, según Juan Espejo.¹⁵ Está compuesto por cinco estrofas, una de cuatro versos, dos de seis, una de siete, otra más de cuatro y un verso suelto. Esta división permite dar una entonación a la lectura y un ligero viraje a la significación cada vez que se pasa de una estrofa a otra, aun cuando todo el poema aluda a la “muerte en vida”. Propicia, además, que los lectores hagan pausas, las cuales generan el ritmo por medio de los espacios entre los versos como entre las estrofas que ayudan a visualizar con más detenimiento las frases principales. A la vez, aunque en este caso no se trate de estrofas convencionales por la ausencia de rima, ayudan al ritmo y a la entonación, junto con otros factores como la puntuación.

La entonación, en principio, es la de una sentencia, en seguida de asombro y después de reflexión. A menudo sube el tono del poema, dependiendo del efecto que produzcan las palabras y se combina la deliberación con el lamento para concluir con la sentencia, “Estáis muertos”. Esta construcción aparece sola a modo de verso en dos ocasiones, al comienzo, casi como título y al final para cerrar el poema, y tiene la función de subrayar el sentido central con el consiguiente impacto fonético de la repetición. En este poema sin rima, el timbre y el ritmo también se producen por la reiteración de algunas expresiones y por el uso de la segunda persona del plural, “estáis”, “flotáis” “percibís”, etcétera, con terminaciones parecidas, cuya finalidad es separar lo que piensa el hablante de los escépticos, dentro de los cuales no se incluye; además, dan solemnidad al poema, rasgo que lo distingue de la gran mayoría de los poemas de *Trilce*. La crítica o denuncia se realiza en tono de lamento, “vosotros sois los/cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino”. Otro efecto fonético generado por el poema es el *tempo*, en este caso es lento, los versos son, casi todos, largos y se adecuan al tono introspectivo, solemne y de sorpresa, así como al tratamiento del tema de índole existencial; del mismo modo, el uso de palabras graves en la

¹⁵ Juan Espejo dice que en ese año, el 27 de abril, viajó con Vallejo a Trujillo y que el poeta llevaba en un cuaderno la mayoría de los poemas de *Trilce*. En esa ocasión, encontró a sus amigos y le pareció que estaban como adormecidos, actuaban en “cámara lenta”. Esto le produjo un choque tremendo, pues él venía de Lima, después de librar excitantes batallas con la vida. Al siguiente día del encuentro con sus amigos, Vallejo mostró este poema a Juan Espejo y, según él, pudo escribirse el primero de mayo. Julio Ortega, en *César Vallejo. Trilce*, quinta edición, Cátedra, Madrid, 2003, p. 347.

mayor parte de los casos, en combinación con algunas esdrújulas contribuyen a una fonética adecuada a su significación.

En cuanto al lenguaje sobresale, por evidentes motivos, la repetición constante de palabras alusivas a la muerte y sus derivaciones, que además de su función fonética apoyan la idea medular del poema. La expresión, “nadamente” forma parte del estilo del poeta, la de convertir algunos verbos en adverbios, “nadamente” es una invención que alude a la nada y a la vez, a nadar, pues se sabe que los muertos flotan en el agua. “La sonora caja de una herida”, a la que antecede “vibrando” es, según hemos mencionado, una metáfora del corazón herido, representación de la vida, del sufrimiento y, el “espejo” es un símbolo de lo que Edgar Morin llama “el doble”, aunque en este caso se emplea también como reflejo de la vida.

La expresión “la sexta cuerda” constituye la analogía del final, de los últimos días de la estancia en la Tierra, apoyada por la frase, “que ya no es vuestra”, cuando la vida ya no pertenece al sujeto del que se habla porque está a punto de morir. La sexta cuerda, es la última de “la sonora caja” antes aludida, pues muchos instrumentos musicales (guitarra) tienen seis cuerdas para ejecutar los sonidos. Asimismo, la palabra “orfandad” significa muerte dentro de la simbología universal y su reiteración, “orfandad de orfandades” produce el efecto de inmensa soledad, no sólo física sino existencial. En el poema también aparecen un sinnúmero de expresiones alusivas a la vida, al renacimiento y fungen a modo de oposiciones conceptuales; la expresión, “ellos murieron siempre de vida” confirma la hipótesis mencionada. Asimismo, “péndula del zenit al nadir” indica movimiento, vida, en oposición a la inmovilidad de la muerte y en “viene y va de crepúsculo a crepúsculo”, el primer crepúsculo refiere a la luz que precede la salida del sol y sugiere vida, nacimiento, aurora; el otro, a la noche, a la decadencia del día, a la muerte; ambas ideas, en el contexto en que se enuncian, significan el círculo natural del tiempo, el transcurrir de la vida. Los extranjerismos ya referidos, “estáis”, “flotáis”, “vosotros”, “os”, “transfiguráis”, “percibís” “vuestra”, no empleados en el Perú, ayudan a la fuerza de la denuncia del poema unida al impacto de la sentencia, “estáis muertos” que a primera vista resulta demoledora.

Las construcciones complicadas, las incorrecciones desde el punto de vista gramatical que dan lugar a la oscuridad del poema se observan en expresiones como “aquea membrana” que se traduce en “esa membrana”, sólo que el

arcaísmo “aquesa” eclipsa el significado en cuanto elemento de estilo. La palabra “péndula”, derivada de péndulo, confunde de momento al lector, no obstante, de acuerdo con el contexto sabemos que alude al objeto que pende y oscila “del zenit al nadir”. La frase, “vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele” es ambigua, debido a su construcción sintáctica y metafórica, pues si nos atenemos a las normas convencionales, la frase tendría que elaborarse de manera distinta.

En la expresión, “Os digo, / pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros / sois el original, la muerte” existe una oposición de conceptos comprensibles únicamente mediante el entendimiento del pensamiento del poeta respecto a su visión de la muerte y de Dios y a partir de un seguimiento detenido de todos los enunciados del poema. Este es el caso de “estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás” o de “vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue”, cuya dimensión significativa no podría concretizarse de manera literal, pues las oposiciones se comprenden únicamente desde la lógica del pensamiento poético vallejiano. “Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre” implica la posibilidad, aunque triste, de pasar por este mundo sin existir, lo cual, en términos lógicos sería imposible. Esta afirmación se refuta más adelante con la siguiente, “los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido” y se enfatiza aún más con la expresión, “Ellos murieron siempre de vida”. Todos estos enunciados, al igual que los anteriores, se comprenden sólo si se concibe la vida vacía a modo de metáfora de la muerte.

“Percibís la sexta cuerda” es un enunciado que desconcierta, ya que en apariencia no tiene ninguna relación con lo que se dice en la estrofa, su conexión se establece con la “sonora caja”, pero ésta se encuentra muy alejada espacialmente, séptimo verso, mientras que “sexta cuerda” está en el verso quince. Además de que la expresión remite a algo concreto, tangible (una cuerda) que se traslada a un sentido más connotado. Esta expresión es el caso de uno de los procedimientos descritos en la metodología, pues la enunciación de algo concreto conlleva a algo abstracto, como lo es la analogía con el fin de la vida.

Al contrario de lo que se recomienda en los textos de gramática respecto al uso reiterativo de los gerundios y los adverbios en un texto, Vallejo los utiliza con mucha frecuencia y no sólo abusa de ellos, sino que se permite transformar verbos en adverbios, así ocurre con “nadamente”; se sabe que la función del adverbio es modificar la función del verbo o de otra palabra y en la expresión

“flotáis nadamente” el adverbio “nadamente” modifica a “flotáis”. También, por motivos de estilo, Vallejo emplea varios verbos reflexivos y, como se puede observar, la sintaxis de los enunciados en el poema no es muy legible. Todas estas características en su conjunto contribuyen al hermetismo, tan aludido, de la poética de *Trilce*.

Poema XXXIII

De igual manera que en el caso anterior, en este poema la vida y la muerte se hallan estrechamente vinculadas al tiempo, el cual hace transitorias todas las cosas y se burla de todos los esfuerzos del hombre por vencer lo irremediable, quizá por ello crea mitos, religiones, creencias. Para Vallejo la vida es breve y está compuesta de días perecederos, cada uno de ellos pasa como un instante y el hombre es una víctima castigada por el paso del tiempo, de ahí que exprese su angustia y lamente el transcurrir de los días, las semanas, los meses. El hombre aspira a la eternidad, desea una existencia perenne y el tiempo es un enemigo invencible que conduce a la muerte, visualizada por el poeta no en un futuro, sino como ambiente de la vida; se muere a cada momento, mientras el tiempo nunca termina y constituye una fuerza destructora de la felicidad y del pasado. Veamos el poema:

XXXIII

Si lloviera esta noche, retirárame
de aquí a mil años.
Mejor a cien no más.
Como si nada hubiese ocurrido, haría
la cuenta de que vengo todavía.

O sin madre, sin amada, sin porfía
de agacharme a aguaitar al fondo, a puro
pulso,
esta noche así, estaría escarmenando
la fibra védica,

la lana védica de mi fin final, hilo
del diente, traza de haber tenido
por las narices
a dos badajos inacordes de tiempo
en una misma campana.

Haga la cuenta de mi vida,
o haga la cuenta de no haber aún nacido,
no alcanzaré a librarme.

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.

Este poema pone de relieve la falta de sentido de la existencia, sujeta al transcurrir del tiempo; la plenitud de la vida no depende de la intención individual, sino de la condición limitada del ser humano, como si el sólo hecho de vivir condicionara la banalidad de la existencia sujeta al devenir: vivir, morir, renacer son etapas predeterminadas por la inercia temporal. La muerte/renacimiento, en este caso, encuentra su centro significativo en la reencarnación que el hablante poético emplea para plantear la posibilidad de trascender el tiempo transitorio de la existencia, destructor de los acontecimientos vividos.

El poeta enuncia en la primera estrofa la posibilidad de trasladarse a un tiempo futuro, “Si lloviera esta noche, retiraría / de aquí a mil años”. / mejor a cien no más”; esta posibilidad es imaginada a manera de un renacimiento, “Como si nada hubiese ocurrido,” como si volviera a nacer, “haría / la cuenta de que vengo todavía”. El deseo implícito de trascender el tiempo presente lleva consigo la falta de sentido pleno de la vida, pues el hablante desea abolir su pasado y se imagina un futuro en el que surgirá con mayor fortaleza interior, sin la necesidad de vínculos afectivos; así lo enuncia al comienzo de la segunda estrofa, “O sin madre, sin amada, si porfía / de agacharme a aguaitar el fondo” y enfrentándose a su realidad, sin la insistencia de esconderse de él mismo y con valentía, “a puro / pulso”. En todos estos versos subyace el deseo implícito de morir para borrar el futuro y renacer con mayor fortaleza interior.

En seguida el hablante hace alusión a que en esa noche recurrirá a “la fibra védica”, es decir, buscaría una solución en los significados del brahmanismo, “escarmenando”, desenmarañando, indagando sobre una explicación a la muerte, “de mi fin final”, pues en vida, en el presente el hablante no ha podido enfrentar su existencia con plenitud. La reencarnación de la religión védica, en cambio, proporciona la oportunidad de aparecer en otro momento del tiempo con el otro yo y, por lo tanto, la posibilidad de renacer de modo diferente. El hablante sigue el hilo de esa religión y se deja llevar por él en la búsqueda de un tiempo más trascendente, que se presenta discordante en la actualidad, como el “del diantre”, cuya traza o apariencia es la de haber tenido en sus “narices / a dos badajos inacordes del tiempo”. El tiempo dividido se simboliza por el diablo, “diantre” y en una campana porque de esa manera se alude a lo “inacorde” de los sonidos que representa la temporalidad inconciliable.

El tiempo doble simbolizado por los dos badajos inacordes se explica en la estrofa tres; uno es el que abarca el recuento de todos los acontecimientos vividos, “Haga la cuenta de mi vida” y el otro el que no ha transcurrido, el “aún no nacido” el que todavía no empieza a contar. Sólo que el hablante sabe que ninguno de los dos lo liberará de la pobreza de la existencia, el tiempo pasado le ha robado la felicidad, pero aun si volviera a nacer no la tendría, porque la condición humana de la existencia está regida por la fatalidad temporal, cual si fuera un monstruo invencible. Esta visión descalifica el intento de buscar la libertad y la plenitud en la vida y después de ésta, incluso en el caso de poder reencarnar, pues en la última estrofa concluye con una reiteración de esa idea que, además completa, ni lo que “aún no haya venido”, ni lo transcurrido y que “ya se ha ido” y lo repite, “sino lo que ha llegado y ya se ha ido”. Según hemos observado, el planteamiento del poema es el vacío existencial durante la vida terrenal y más allá de ésta, en la muerte, determinadas por el paso implacable de cada instante, minuto, hora, día.

La crítica literaria ha emitido algunas opiniones sobre este poema, entre éstas la de Mariano Ibérico con la que coincido, sólo que el crítico no explica la manera en que llega a esas conclusiones. Señala que la primera parte parece expresar el deseo de jugar con el tiempo, “ya sea aboliéndolo, reduciéndolo a mera posibilidad [...] recogiénolo como en un ovillo en que se enrollaría hasta el fin el hilo de la vida” y agrega que en la última estrofa se encuentra una conciencia dolorosa ante la fatalidad del tiempo en el que ya no es posible comenzar, sino

sólo acabar y en el que el pasado contiene una paradoja que lo hace irremediable.¹⁶ Julio Ortega, cuestiona las ideas de Vallejo un poco más allá del poema y observa que la libertad que busca el poeta, no está en él, en cuanto individualidad, sino en el debate que impone la condición humana, “Librarse no equivale a huir de la realidad temporal, sino a conocer su exigüidad contradictoria”.¹⁷

Eduardo Neale-Silva piensa que *Trilce* XXXIII es “una composición primordialmente autoanalítica y no filosófica” y que de las dos dimensiones del tiempo planteadas, “el deseo de fuga a una nada prenatal donde queda eliminado el problema del tiempo” es lo que revela el verdadero sentido del poema.¹⁸ William Rowe advierte acertadamente que el poema desmitifica la idea de que volviendo al pasado el individuo queda libre, falacia que nace del mito temporal en tanto serie lineal única y el deseo de encontrar un *afuera*, frustrado por el presente implícito en *vengo*, al hablar de un origen o un destino externo a sí mismo, que existe antes de la libertad deseada.¹⁹ Todas estas lecturas encuentran, de alguna forma, cabida en ésta, sólo que a juicio de cada uno enfatizan en algún aspecto específico.

Este poema, según Juan Espejo, se escribió en 1919,²⁰ su estructura gira en torno a la oposición del tiempo simbolizada en los dos “badajos inacordes” de una campana. El tiempo vivido, el pasado, se opone al que no ha transcurrido, pero sin la certeza de lo venidero, sino en cuanto posibilidad de lo que podría suceder si ese tiempo llegara. En este caso concreto, se puede observar que la manera tan complicada de construir la sintaxis en el poema obedece, según mencionamos en algún momento, a la forma en que el poeta visualiza la realidad, pues lo rebuscado en el uso de los tiempos verbales se traslada a la concepción del poeta respecto a lo que ocurre, puede ocurrir o ya ocurrió, pero que carece de importancia porque ya pasó. Lo único trascendente para el poeta es que la vida, a final de cuentas, carece de sentido aun imaginando lo que los mitos, como el de la reencarnación, pueden decir.

¹⁶ Julio Ortega, *César Vallejo...*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 169.

²⁰ *Ibid.*, p. 167.

Todo el poema tiene un tono condicional, a modo de posibilidad de que ocurra algo con base en otro acontecimiento, “Si lloviera”, “retiraríame”, “como si no hubiese”, “haría la cuenta”, “estaría escarmenando”; para lograrlo se utiliza el pospretérito, cuyas terminaciones proporcionan afinidad fonética. También se genera similitud en los sonidos con, “puro pulso”, “fin final” y con las repeticiones, “haga la cuenta”, “o haga la cuenta”. El ritmo se armoniza con lo anterior y mediante la secuencia en la enumeración de algunas expresiones, por ejemplo, “o sin madre”, “sin amada”, “sin porfía”, y con el énfasis reiterativo en dos ocasiones de los versos medulares del final del poema, “sino lo que ha llegado y ya se ha ido”, cuya enunciación causa el efecto emocional de la nostalgia por el pasado.

El uso del lenguaje en el poema se sale de los cánones convencionales y se alternan frases del habla común, “cien no más” en lugar de cien nada más, “a puro pulso”, “haga la cuenta de mi vida”, “o haga la cuenta de no haber aún nacido” que podrían formar parte de una conversación cotidiana. Asimismo, los símbolos, “fibra védica” para referir a la creencia brahmánica o “la lana védica de mi fin final” en tanto imagen de la hebra que conduce la historia del mito resultan complicados y sujetos a interpretaciones distintas. Y las frases, “hilo / del diantre, traza de haber tenido / por las narices / a dos badajos inacordes de tiempo” para simbolizar temporalidad denotan, justamente, la complicada visión del poeta respecto a la misma.

Poema XXVII

Trilce XXVII recrea un debate interno del hablante lírico en torno a la vida y la muerte en relación con el tiempo, mediante un monólogo apenas musitado, como bien señala Américo Ferrari.²¹ El terror a la muerte, explicado por Morin se presenta a partir de un conjunto de signos indeterminados que proporcionan una sensación de angustia, aun cuando se desconozca el sentido preciso del lenguaje utilizado, quizá porque la naturaleza del miedo escapa a todo juicio racional y, en este sentido, la mejor manera de evocarlo es por medio de la recreación vivencial. El poeta apela a imágenes misteriosas y genera que la lectura traslade

²¹ *Ibid.*, p. 148.

al lector a la percepción de miedo sin conocer, de momento, a qué se refiere. Según señala Isabel Jáidar, el hombre ha construido numerosos imaginarios del miedo a la muerte y es una emoción primordial del ser humano en diferentes culturas, así, ha creado mitos y rituales para conjurarlo. El miedo se produce frente a fenómenos naturales, estados anormales, ante el misterio de la muerte y todo lo desconocido. Los temores reales o imaginarios han generado miedos intensos, muchos de éstos irracionales, a la oscuridad, al ultramundo, a las sombras, a los ruidos.²² En este poema la sensación de miedo es causado por la muerte. Veamos:

XXVII

Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable
cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para este no saber donde estar.

No entremos. Me da miedo este favor
de tornar por minutos, por puentes volados.
Yo no avanzo, seño dulce,
recuerdo valeroso, triste
esqueleto cantor.

Qué contenido, el de esta casa encantada,
me da muertes de azogue, y obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad.

El chorro que no sabe a cómo vamos,
dame miedo, pavor.
Recuerdo valeroso, ya no avanzo.
Rubio y triste esqueleto, silba, silba.

²² Isabel Jáidar Matalobos, "De espantos y otros sustos", *Los dominios del miedo*, UAM-Xochimilco, México, 2002, pp. 108-109.

Todo el poema gira en torno a dos fuerzas opuestas, la negativa expresada en el miedo al recuerdo y la positiva como parte del mismo. Desde los versos iniciales, el hablante se muestra vulnerable, siente turbación y, a la vez, experimenta un “buen recuerdo”. El “chorro” temido simboliza el recuerdo que, al parecer, fluye con intensidad en la vivencia del hablante, al igual de lo que sucede con el agua que sale a chorro. Éste connota algo misterioso, extraño, como si el temor inspirado por él fuera la presencia de la muerte; el “señor fuerte, implacable” también es el recuerdo que se impone en la memoria con crueldad, mezclado con la dulzura, debido a lo que significó en el pasado, “cruel dulzor”. En seguida, se acentúa la sensación de ansiedad mediante la repetición, “me da miedo”. El lugar que reconforta al hablante es la casa, “Esta casa me da entero bien, entero”, pues, al parecer la angustia impide al sujeto sentirse tranquilo con él mismo en cualquier sitio y la morada representa el único refugio que le da cierto bienestar; “lugar para este no saber donde estar”.

En la segunda estrofa vuelve a manifestarse la angustia, pues es evidente que el malestar del hablante es interno y el lugar que en principio le hace sentir bien es, a la vez, la fuente de su dolor, “No entremos”, dice el enunciante, ya que no desea compenetrarse en la memoria que lo atormenta por más que le proporciones algo de gratificación y dice, “Me da miedo este favor de tornar por minutos”, frase que de nuevo implica tanto la vivencia dolorosa y temida como el ingrediente grato que completa con la frase, “por puentes volados”, inseguro, en el aire, vulnerable al terror por la presencia cercana de la muerte que desquicia al hablante lírico. También en este verso se expresa la conexión del dolor con la muerte y el tiempo, pues el retorno “por minutos, por puentes volados” se conecta con el regreso al pasado, hacia lo desconocido e impreciso y esto refiere a la muerte. El miedo propicia que el sujeto se extravíe de la realidad y a modo de reacción inmediata se paraliza, “Yo no avanzo”, dice al “señor dulce” que personifica la parte agradable de su evocación, al que se dirige con temor y al que en seguida califica de “valeroso” y “triste”. El último verso de esta estrofa, alude al “esqueleto cantor” entendido en cuanto a los resabios que han quedado de sus vivencias y que aún cantan en la memoria del hablante, además de la connotación de muerte.

En la siguiente estrofa el monólogo refiere de nuevo a la casa rodeada de misterio que encierra los recuerdos temidos, el de sus muertos y establece una analogía de la cámara fotográfica que fija las imágenes y las trae al presente con las resonancias

de sus memorias y que se vivifican con la morada. Las fotografías se fijan con plomo, con dureza, así como sucede con sus evocaciones.

Qué contenido, el de esta casa encantada,
me da muertes de azogue, y obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad.

En el último verso de esta estrofa hay una referencia a la vida vacía del presente, la del hablante que sufre la ausencia de sus muertos, el sufrimiento es hondo e implacable al grado que teme a la presencia de su recuerdo y de todo lo que ayude a intensificarlo; a la vez, la parte afectiva del mismo establece el contraste entre el “dulzor” y el miedo explícito en las estrofas anteriores.

En el primer verso de la última estrofa refiere a la falta de rumbo, al extravío del hablante, producto de la enajenación de sus atormentadas nostalgias, “El chorro que no sabe a cómo vamos” ahora provoca terror, “dame miedo, pavor” que el sujeto enunciante enfrenta con valentía, “recuerdo valeroso” y que lo paraliza de nuevo, “yo no avanzo”. Al final del poema, otra vez se presenta el esqueleto y ahora pareciera sugerir que el poeta se siente casi muerto, a modo de una osamenta que quiere distraerse de su desasosiego, “rubio y triste esqueleto, silba, silba”. Todo el poema se debate entre la muerte y la vida, en el primer caso se simboliza con el dolor, el miedo, la angustia asociados a la muerte de sus familiares; significado que se deduce por la referencia a la casa que contribuye a mantenerlos vivos en la memoria. La vida se representa con las vivencias de sufrimiento del hablante, como a menudo lo hace Vallejo. Vida y muerte aparecen unidas por lazos demasiado frágiles, pues el sujeto enunciante vivo está casi muerto, vive la muerte por medio de su memoria y se visualiza así mismo igual que un esqueleto.

Este poema, en general, se ha interpretado más o menos en el mismo sentido, sin embargo, hay diferencias en cuanto al significado de algunas expresiones. Ibérico dice que el chorro podría significar la vida y la muerte y el señor fuerte, la muerte misma, mientras que nuestra lectura se centra en el recuerdo. Para el crítico la casa es el ámbito vital que está rodeada de muerte y atribuye el origen del poema a alguna experiencia por la que Vallejo se sintió horrorizado ante

la presencia cercana de la muerte.²³ Ferrari coincide de cierto modo con mi interpretación y dice que el miedo nace de realidades imprecisas, “un chorro, (¿qué chorro?), una casa misteriosa [...]” y pueden tener significado anecdótico o simbólico, pero ante todo son presencias extrañas, “la presencia de un mundo que se sitúa ‘más acá’ de la percepción clara”. Asimismo, atribuye a los “puentes volados” el uso del tiempo discontinuo atribuido a *Trilce* y por consiguiente al mundo del recuerdo; este es el recuerdo del mundo y de las situaciones conflictivas vividas; los puentes pueden ser entendidos a modo de símbolos de comunicación con el mundo y con los demás hombres.²⁴

Neale-Silva advierte de manera acertada el valor artístico del poema, dada su unidad interior y el vaivén de dos fuerzas anímicas, el anhelo de rememorar y el temor a los estragos que produce, “embeleso y repulsión; entrega y resistencia”, lo cual hace del poema un drama de oposiciones y una múltiple paradoja.²⁵ También hay algunas coincidencias con la interpretación de Monique Lemaître, quien dice que el recuerdo se transforma en una serie de espejos que reflejan los rostros de los familiares y amigos muertos del hablante que le impiden ver la realidad presente y para la autora, las “tomas” podrían ser también enchufes, tomas eléctricas, líneas de contacto con la realidad; dice además, que el “chorro” de la última estrofa hace ignorar el día que vive la voz poética, pues está físicamente desconectado del presente.²⁶ Observemos que las interpretaciones coinciden en lo general y disienten en particularidades.

Este poema se escribió, según Espejo, en 1919. En relación con su estilo coincidimos con Neale-Silva en lo antes enunciado y con Julio Ortega en cuanto a que el habla del poema es capaz de diversificar, “casi con suntuosidad” la vivencia anímica, ya que traza una situación ambivalente desde el umbral de la experiencia en una encrucijada reflexiva para auscultar situaciones de ambigüedad. En relación con el sonido, Ortega señala que es notoria la diversificación prosódica a partir de una serie de paralelismos que dan cuenta de “una potencialidad sin acción”.²⁷ Lo que significa que en el poema mediante un conjunto de epítetos o

²³ Julio Ortega, *César Vallejo...*, *op. cit.*, pp. 147-148.

²⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, Plaza y Valdés, México, 2001, pp. 108-109.

²⁷ Julio Ortega, *César Vallejo...*, *op. cit.*, p. 149.

expresiones equivalentes que no califican a un referente específico (puesto que no se explica el por qué del miedo) se acentúa la ambivalencia en la situación vivida por el hablante. Este es, desde mi punto de vista, el rasgo de estilo más sobresaliente del poema en el que la afinidad fonética se produce por la frase, “me da miedo” repetido en tres ocasiones y una más con la variante, “dame miedo”. Así también la reiteración de, “me da” no sólo en la frase anterior sino en otras, por ejemplo, “me da entero bien”, “me da muertes de azogue” contribuyen a la prosodia rítmica que en otros momentos, como señala Ortega, se diversifica.

El lenguaje gira en torno al miedo del recuerdo, las expresiones en su mayoría son adjetivos del recuerdo simbolizado por el “chorro”; el chorro es el “buen recuerdo”, el “señor fuerte”, el “implacable”, el “cruel dulzor”, el “señor dulce”, el “recuerdo valeroso”, el “triste esqueleto cantor” y se observa que estos calificativos encierran los dos componentes opuestos a los que ya referimos. Se deduce que el recuerdo es por los muertos del hablante debido a la presencia de términos como “la casa encantada”, las “muertes de azogue”, el “esqueleto” y por la atmósfera de misterio que se crea mediante la sintaxis. Las frases complicadas o abstractas que oscurecen el significado se aprecian en casos como, “Esta casa me da entero bien, entero / lugar para este no saber donde estar”, ya que si se tratara de un discurso común tendría que decir, por ejemplo, “en esta casa me siento bien”, además “entero lugar” da la connotación de completud, de bienestar y no únicamente de algo opuesto a lo que le faltan partes y “este no saber donde estar” enunciado así, de manera indirecta, denota el desasosiego del hablante y no propiamente su estancia física. La frase, “obtura con plomo mis tomas a la seca actualidad” es una manera confusa de referir al acto de fotografiar y “el chorro que no sabe a como vamos” es aún más oscuro y solamente se comprende porque en el contexto la voz poética parece enajenada en sus recuerdos y, por lo tanto, distante de su realidad actual.

La orfandad como vivencia de muerte

Otra variante de la presencia del tema de muerte en *Trilce* se observa mediante la recreación de las vivencias en el hogar, en el sentimiento de orfandad tan aludido por la crítica literaria y siempre vinculada a los arquetipos universales

muerte/vida. En el poema *III* el desamparo se expresa por la ausencia de los padres de la casa que se observa desde la primera estrofa.

III

Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría.
Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas,
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.

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.

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.

De entrada, los versos iniciales sólo denotan una preocupación del hablante poético por el retraso de llegada de los padres al hogar; sin embargo, dada la conexión con la segunda estrofa (después del verso suelto), la ausencia puede ser una metáfora de muerte, ya que se presenta una referencia directa al arquetipo del “doble”. Las almas en pena, “los dobles”, de los padres muertos deambulan por los alrededores del hogar penando y pagando los pecados cometidos durante su estancia en la tierra, según el mito de muchos pueblos primitivos incluyendo a los incas, de cuya cultura se alimentó el poeta. Las ánimas de los muertos son nebulosas, no se expresan con claridad, sino que ganguean²⁸ y de acuerdo con el significado de la palabra explicado al calce, “gangueando” no sólo connota la dificultad, en este caso, de transitar, sino la separación de cuerpo y espíritu, tal cual ocurre en la muerte. Según Morin, el “doble” expresa la supervivencia personal bajo la forma de un espectro que acompaña a los vivos, vela a sus seres cercanos, por ello se explica que circunden la casa y que deambulen “por el silencioso corral”.

El terror hacia la muerte que, según se dijo, tiene un contrapeso en la creación del mito, se expresa en el poema con el miedo que envuelve la atmósfera del poema y es tal, que las gallinas se han acostado tarde y “se han espantado tanto”. Asimismo, la angustia se hace evidente porque el hablante poético busca disiparla al momento de expresar, “estemos aquí nomás”, “Ya no tengamos pena” y distraerla, “Vamos viendo / los barcos ¡el mío es más bonito de todos!”; además, por miedo, el hablante sugiere un comportamiento adecuado que evite el castigo e impida el cumplimiento de sus presentimientos. Eduardo Subirats dice que el poder de la muerte se manifiesta plenamente cuando se exterioriza en tanto su última razón de ser; el espanto que produce se revierte a favor del

²⁸ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 31, averiguó en el Museo de Arqueología y Antropología de Lima que ganga es la matriz de los minerales, son los restos de piedra que se separan de los minerales al triturarlos. Vallejo vivió cerca de una mina y trabajó ahí, lo que quiere decir que pudo emplear el término en este sentido.

mismo poder, pues la angustia se actualiza en cada uno de los gestos cotidianos de dominación. Esto explica el misterio de la obediencia que oculta la naturaleza del dominio de la muerte,²⁹ sugerido en los versos, “sin pelearnos, como debe de ser” y “aguardemos así, obedientes y sin más” en ausencia de los padres. Según Subirats, ese poder es el secreto de la servidumbre voluntaria, lo cual significa que la intención de obediencia y de buen comportamiento del niño tiene sus raíces en el temor a la muerte, en el presentimiento de que los padres estén muertos y de que nunca regresen.

La soledad, el vacío y la orfandad, producidos por la ausencia, son referencias a la muerte, aunque, de acuerdo con lo señalado, por momentos pareciera tratarse de la ausencia temporal de los padres, “Madre dijo que no demoraría”, “Aguardemos así, obedientes y sin más / remedio, la vuelta, el desagravio / de los mayores siempre delanteros / dejándonos en casa a los pequeños”; en todo caso, la ausencia momentánea de los padres se vive como muerte por el hablante poético. El verso siguiente, “como si también nosotros / no pudiésemos partir” es una clara alusión a la muerte. Bachelard señala, “La Muerte es un viaje y el viaje es una muerte, partir es Morir un poco”. Morir es realmente partir.³⁰ Visto así, por el empleo del verbo partir y no otro, se puede deducir que el regreso de los padres está en la imaginación optimista del niño (hablante poético), a modo de mecanismo de defensa para aceptar la realidad, pues la angustia, el miedo, el sentimiento de orfandad le impiden enfrentarse a la dramática realidad, la de los padres muertos; esa resistencia a su aceptación se expresa también, mediante el reproche a los mayores (“siempre delanteros”) por dejar a los pequeños en casa, amonestación que cualquier niño pudiera hacer a sus padres por el abandono, aún más si esa partida es definitiva. Asimismo, el niño expresa el temor de su propia muerte y la de sus hermanos, “como si también nosotros / no pudiésemos partir”.

La reclusión, en este caso, no la de la cárcel, y la oscuridad de la última estrofa, son símbolos de muerte, cuyo significado refiere a la falta de protección, al vacío de referentes afectivos (sus hermanos y los padres), a la soledad enfatizada por la falta de respuesta en el verso, “Aguedita, Nativa, Miguel?” y en el monólogo de los siguientes, “Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a

²⁹ Eduardo Subirats, *El alma y la muerte*, Anthropos, Barcelona, 1983, pp. 420-421.

³⁰ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 117.

haber dejado solo, /y el único recluso sea yo”. En definitiva, la lectura realizada visualiza una doble dirección, como a menudo lo hace el poeta, primero recurre a una experiencia concreta, la vivencia hogareña de los padres ausentes, que traslada a metáforas de muerte, en tanto gran ausencia, vacío, oscuridad, simbolizada también con la alusión al ciego Santiago desde el tercer verso.

La primera versión de este poema fue publicada en la revista *Perú*, núm. 3 en 1921;³¹ su corrección definitiva evidencia la constancia del poeta a favor del ritmo y la concisión; aspectos ya mencionados por la crítica en cuanto a la forma de trabajo de Vallejo, quien por ese medio dio lugar a los resultados de síntesis en *Trilce*. Uno de los elementos formales de importancia sobresaliente en este poema es el uso de la voz narrativa. Desde mi punto de vista, el hablante poético es un niño, aunque, Alberto Escobar señala que en el discurso, si bien cambian las perspectivas de lo que se expone, no se alternan las voces de adulto y de niño, más bien, pareciera que la voz de un hombre se retrotrae a la adolescencia y cuenta lo que en esa edad le pasó junto a un grupo de niños menores que él, pero su relato está montado desde un ángulo que es propio del adulto.³²

Yo puntualizaría que, evidentemente, el hablante poético (Vallejo por el tono autobiográfico) vuelve a su niñez (el juego con los barcos, los dulces) para recrear sus sentimientos de orfandad vigentes en el momento en el que escribe el poema, en el cual prevalece la voz infantil, pero aunque el comienzo de la segunda estrofa denota un lenguaje de adulto, creo que se trata de la reproducción de la voz de los mayores por el niño, quien recuerda la advertencia de los padres y se expresa como ellos. El tono reflexivo de los dos últimos versos de esta estrofa refleja de nuevo la voz del niño que siente miedo de lo dicho por los adultos. En la cuarta estrofa la voz infantil reprocha el abandono de los adultos y en la última y quinta, la soledad, la ausencia, la angustia del niño llega a la desesperación ante el llamado a sus hermanos que no responden dentro del entorno de la oscuridad.

En el aspecto fonético el poema consta de cinco estrofas en las que se intercalan las voces antes mencionadas a la manera de una conversación con altibajos

³¹ Julio Ortega, *César Vallejo...*, op. cit., p. 52, adopta el dato de Jorge Kishimoto en *Menú, Cuadernos de poesía*, Cuenca, 1990, pp. 30-32 y establece una comparación del primer poema con la versión definitiva de *Trilce* que deja observar la manera en que se operan los cambios a favor del estilo hermético aludido por la crítica.

³² Julio Ortega, *César Vallejo...*, op. cit., p. 54.

emocionales de preocupación, angustia y miedo, sobre todo, cuando el niño se expresa como tal. El tono descriptivo se emplea para la recreación del juego y el monólogo, con silencios, ademanes, miradas y para mencionar el deambular de las almas en pena. Se observa un equilibrio interno en el poema producido por el coloquio que opera con mayor énfasis cuando se emplea el signo interrogativo que propicia la tonalidad dramática de la última estrofa. El cambio de nombre de la hermana de Vallejo, Natividad, aparece en *Trilce* como Nativa (“Aguedita, Nativa, Miguel”), ésta y algunas otras modificaciones propiciaron un ritmo más favorable a la oralidad del coloquio.³³

Observemos que en la estética del poema sobresale el uso del lenguaje coloquial, casi todo adopta un tono de plática cotidiana en un ambiente hogareño, el de la madre en ocasiones, “cuidado con ir por ahí”, “se han espantado tanto”; el de los niños, “¡el mío es más bonito de todos!”, algunos típicamente peruanos, “aquí no más” o imitaciones expresivas de los padres, “como debe de ser”, “todo el santo día”.³⁴ El lenguaje coloquial, enunciado así, es el que le da voz al niño, el del diálogo interior del hablante, el del sujeto que dramatiza la angustia, mediante alusiones a los acontecimientos cotidianos concretos, por ejemplo, el barco en el pozo, los dulces. Todo esto da lugar a los espacios en los que se surgen las emociones, las vivencias de la infancia. Según señala Roberto Fernández Retamar,³⁵ desde *Trilce*, incluso desde *Los heraldos negros*, los prosaísmos, coloquialismos y el tono conversacional son notas de esta poesía, que no es de hallazgos verbales, sino de situaciones, pasan cosas, pues es una poesía llena de temporalidad, dramática, en la que tiene lugar un drama, cuyo protagonista es César Vallejo. Hay, sin embargo en este poema otro plano, el de las metáforas, “ganguendo sus memorias / dobladoras penas”; el del reproche, “la vuelta, el desagravio / de los mayores” que, aunque dicho por la voz del niño, parece más la voz de los adultos. Esta combinación en el uso del lenguaje, el de conversación y el simbólico, al igual que sus significados ocultos define uno más de los rasgos de estilo de la poesía vallejiiana.

³³ Véase la comparación de la primera versión del poema con la segunda, expuesta en Julio Ortega, *César Vallejo..., op. cit.*, pp. 52-53.

³⁴ Algunos de estos señalamientos fueron adoptados de André Coyné en *ibid*, p. 54.

³⁵ Roberto Fernández Retamar, “Prólogo”, *Obra poética completa, César Vallejo*, Casa de las Américas, La Habana, 1973, p. xvii.

La oscuridad de construcciones gramaticales se observa en, “ganguendo sus memorias / dobladoras penas” y según señala Monique Lemaître,³⁶ en estos versos hay un juego de palabras y de conceptos, “almas en pena que doblan como las campanas sus memorias, sus pecados, que también son dobladores [...] Los pecados de las almas en pena son tan pesados que las [los] doblan, como también doblan las campanas por las almas de los muertos”. En estos versos y algunos otros, por ejemplo, “los mayores siempre delanteros”, cuya construcción parece confusa si nos atenemos a la gramática convencional, resultan comprensibles en el ámbito del lenguaje poético.

Poema LXI

Otro ejemplo en el que el arquetipo universal muerte/vida se relaciona con la orfandad por el abandono de la familia se manifiesta en poema LXI. El vacío se recrea a la manera de un sueño en cuanto recurso poético, cuyas escenas, de igual modo que en el caso anterior, están vinculadas al ambiente familiar. En *Trilce* LXI, la muerte se visualiza, también, como sueño y recordemos que Bachelard observa que en las conciencias primitivas la muerte significa reposo, sueño, metáfora. Esta es una de las variantes que aparecen en el caso siguiente:

LXI

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

El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol

³⁶ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 31.

mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada?

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

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

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

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

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

Todo el poema es un sueño en el que los personajes están muertos, la secuencia ilógica de algunos versos y los actos, reflexiones, vivencias, recuerdos, a veces discontinuos, obedecen al carácter onírico del poema. La primera estrofa escrita con rima alternada narra de manera clara el retorno del hablante al hogar; el

presente del verbo que acentúa la atmósfera ilusoria en medio de la noche y la puerta cerrada coadyuvan al presentimiento de muerte; si el relato estuviera en pasado el tono sería anecdótico y disminuiría el clima de irrealidad. En seguida, en la estrofa dos, el hablante rememora el hogar al reconocer algunos elementos del exterior de la casa cerrada, como el poyo y la puerta, ahora, con un signo de duelo. Los acontecimientos parecen desquiciados, pues el hermano mayor ensilla los caballos que el hablante, aún no nacido, ya había montado en pelo, lo que puede ocurrir únicamente en los sueños. El poyo se constituye en un símbolo del hogar, lugar en el que nació el hermano mayor del hablante y en el que transcurrió su infancia “adolorida”. Al igual que en la estrofa anterior, en el último verso se reitera el presentimiento de muerte, ahora enunciado con una bella metáfora de la puerta escrita en forma de pregunta, “¿Y este duelo que enmarca la portada?”.

En la estrofa tres, Dios, desde el más allá, “en la paz foránea”, se solidariza con la voz poética, “estornuda” para ser escuchado y llama, también, a los habitantes de la casa que siguen sin abrir, pero la única respuesta son los golpes del caballo en el empedrado y el relincho, cuya inquietud anuncia los presentimientos de muerte. En la cuarta estrofa el hablante recrea lo que supone hacen al interior de la casa, el padre reza, las hermanas se preparan para la fiesta del pueblo que se acerca. En esta descripción se omite la mención a la madre, que sabemos, ha muerto y de lo cual quizá provenga la inspiración de este poema. A continuación de esos versos se alude a la imagen del corazón herido, pasando de la evocación onírica a la angustiada espera, también dentro del sueño, “Espero, espero, el corazón / un huevo en su momento, que se obstruye”, cuya función en el poema es reiterar una vez más en la espera para ser recibido por su familia y el presentimiento cada vez más contundente de que todos están muertos.

La reflexión que comienza en la estrofa que sigue, “Numerosa familia que dejamos / no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera / puso en el ara para que volviéramos”, nos hace percibir la sensación de olvido que experimenta el poeta por parte de sus familiares y, al interior de la realidad virtual del poema, en medio del desorden de lo que ocurre en el sueño, se puede interpretar que el hablante pudiera estar muerto y los familiares indiferentes fueran incapaces de poner una cera en el altar para invocar su regreso. En la sexta estrofa, el llamado a la puerta se expresa una vez más, ya no de manera implícita, sino de modo directo, “Llamo de nuevo, y nada” y su función es constatar que todos han muerto; en el acto

inmediato el hablante calla y después se pone a sollozar, mientras el caballo “relincha más todavía” como síntoma de la presencia inminente de la muerte, “Todos están durmiendo para siempre, / y tan de lo más bien, que por fin / mi caballo acaba fatigado por cabecear / a su vez, y entre sueños, a cada venia dice / que está bien, que todo está muy bien”. Estos últimos versos confirman la visualización de la muerte a manera de reposo, sueño, metáfora de la vida, pues “estar bien” implica ser, existir, vivir y no la reducción a la “nada”. Así, ante la certeza de que los muertos están muy bien en la “otra vida” viene la tranquilidad de los vivos, la aceptación que impide el sentimiento traumático de la muerte referido por Morin, que en el poema se confirma con el cabecear tranquilo del caballo. Monique Lemaître atribuye a estos versos un sentido diferente, un “humor negro en tono menor pues, a pesar de que ‘todos están durmiendo para siempre’, o sea muertos, están ‘de lo más bien’ y es el caballo cabeceando de sueño quien lo dice”.³⁷

Julio Ortega hace una interesante comparación de este poema con la versión anterior titulada, “La espera”, en la cual se observa la forma en que el ritmo y la síntesis contribuyen al tono evocativo de la última versión. La corrección de la puntuación, la sintaxis, la economía en el uso del lenguaje contribuyen a restarle sentimentalismo y a darle fuerza dramática al poema de *Trilce*.³⁸ Mariano Ibérico hace hincapié en la figura del caballo que confiere al poema un ambiente de misterio en cuyo fondo parece que rondara la muerte.³⁹ Coyné, a diferencia nuestra, piensa que el poeta al llegar de noche (se refiere a la anécdota contada por Espejo), “después de muchos tumbos”, “realiza actos maquinales y, en la semivigilia, confunde en su mente sus recuerdos con lo que entrevé y entreoye e imagina. El bruto relincha: es Dios. Nadie contesta al llamado: es porque están durmiendo”, Coyné no parte de que el juego entre ilusión y realidad es un acto intencional en este poema y en toda la escritura poética, pues agrega, “hay señales de luto en la portada: no les hace gran caso [el poeta] [...] no sabemos si guarda aún conciencia de lo que dice o si continúa diciendo por decir, ‘que está bien, que todo está muy bien’”.⁴⁰

³⁷ *Ibid.*, p. 204.

³⁸ Julio Ortega, *César Vallejo...*, *op. cit.*, p. 288.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 289.

Neale-Silva piensa que la nota de indiferencia que atribuye Coyné al último verso es equivocada y que “la aparente resignación y calma no son sino medios de hacernos sentir el sentimiento de total derrota del hombre”.⁴¹ Lemaître atribuye al poyo un valor central, en tanto que abre las compuertas de la memoria y en coincidencia con mi interpretación le otorga al poema un ingrediente onírico. También enfatiza en que el hablante añora la presencia de la madre que ya no está y que rescata mediante la mención del alumbramiento del hijo mayor; asimismo, dice, el hablante expresa su deseo inconsciente de ser el primogénito.

Juan Espejo dice que este poema se escribió en la cárcel de Trujillo entre noviembre de 1920 y febrero de 1921.⁴² Está escrito a manera de un minirelato de misterio con atmósfera onírica, cuyo nudo central gira en torno a la espera. Desde el comienzo, y de modo sintético, se narra la ida y el regreso al hogar en tan sólo tres versos; en el cuarto se plantea el pequeño enigma: la puerta está cerrada y nadie responde. El lector se preguntará, ¿por qué? En la segunda estrofa, mediante la recreación de las evocaciones del hablante, se produce una distracción, sin embargo, al final de la misma se insiste de nuevo en la duda, enunciada ahora, como pregunta, “¿Y este duelo que enmarca la portada?”. Esta imagen, de modo literal alude a una indicación colocada en la puerta como signo de que algún miembro de la casa murió, pero la metáfora amplía la significación, la portada (todo el exterior) remite a muerte y aunque las pistas son claras se manifiesta la duda, puesto que el hablante no tiene un conocimiento preciso de lo ocurrido.

En la tercera estrofa se refuerzan las señales de misterio con el estornudo de Dios que quiere hacerse escuchar por los habitantes de la casa y que produce la inquietud del caballo, signo de muerte. En seguida (cuarta estrofa) se vuelve a la distracción mediante la recreación de lo que sucede al interior de la casa, pero al final se manifiesta la desesperación y la angustia por la espera mediante la referencia al corazón oprimido. En la quinta estrofa el hablante sigue con la

⁴¹ *Idem.*

⁴² Según Espejo, Vallejo leyó este poema a sus amigos a su salida de la cárcel. Sobre sus orígenes, evoca el regreso al hogar del poeta después de cuatro años de ausencia. Espejo cuenta que ambos realizaron el viaje y que en Menocucho, rumbo a Santiago, los esperaba Néstor, hermano de Vallejo, con las mulas que montarían para ir al pueblo. Después de tres días, llegaron a la casa a las dos de la madrugada; el pueblo estaba tranquilo y al llegar a la casa tocaron con insistencia, después de mucha espera les abrieron. *Ibid.*, p. 286.

suposición de que la familia está dentro y en la sexta insiste de nuevo para que le abran; en vista de que no hay respuesta se produce el desenlace, el hablante llora, el caballo relincha y se llega a la conclusión de que todos han muerto.

El ritmo del poema se produce por varios factores, la estrofa uno está construida con rima alternada, “caballo” y “gallo” en el primero y tercer versos y “donde” y “responde” al final del segundo y cuarto. En la segunda estrofa riman el tercero y sexto versos que concluyen con las palabras, “pelo” y “duelo”; hay repeticiones que ayudan a la entonación, “el poyo en que mamá” y “el poyo en que dejé”. Asimismo, los gerundios en la tercera y cuarta estrofas, “llamando”, “golpeando”, “rezando”, “canturreando” y la reiteración de términos, entre éstos, “espero, espero” y la afinidad fonética de otros, “oreja” y “oreja” determinan la percepción fonético-rítmica del poema. En cuanto a la construcción gramatical, el relato se construye en tiempo presente y se desliza hacia el pasado para recrear las evocaciones. Las construcciones poco claras que han dado lugar a las diferentes opiniones de la crítica son evidentes en la estrofa dos y mi lectura las atribuye a que el poema se construye a modo de sueño. Hay figuras que también se han interpretado en sentido distinto, por ejemplo, “que se amarille al sol mi adolorida infancia”, según Lemaître, “implica que su infancia [la del poeta] continúa y sigue amarillándose al sol”, mientras que yo la interpreto como la infancia transcurrida. El último verso, parece ser de los más oscuros del poema, pues, según se explica, ha dado lugar a distintas lecturas.

Muerte-sexo

El vínculo de la muerte con el sexo es otra de las variantes del arquetipo, vida/muerte presente en la poesía de César Vallejo, quien concibe que en el acto de amor se entrega una parte de vida a la muerte, en tanto que se produce una especie de aniquilación en la que se pierde la identidad individual. El gemido del amor anuncia el gemido de la muerte y el poeta no puede evitar pensar en que el paso del tiempo lo llevará a la tumba y a la vida más allá de la tumba. Georges Bataille ha señalado que la esencia del hombre se basa en la sexualidad, de ahí el origen de la especie; sin embargo, la sexualidad plantea un problema, el enloquecimiento. “Este enloquecimiento aparece en la ‘pequeña muerte’ [y se

pregunta el autor] ¿podría yo vivir plenamente esta pequeña muerte sino como una anticipación de la muerte definitiva?”⁴³

Bataille agrega, el placer del acto, la violencia, es el corazón de la muerte, de la voluptuosidad que hace olvidar la razón y que conlleva una connotación diabólica relacionada con el cristianismo,⁴⁴ en el cual el pecado original (la relación entre Adán y Eva de la leyenda bíblica) establece el vínculo con la muerte, impuesta igual que un castigo por la desobediencia; de este mito también proviene la culpa tan arraigada en nuestra cultura, presente en muchos poemas de Vallejo. Las ideas cristianas y sus implicaciones formaron parte del inconsciente colectivo del medio en el que se educó el poeta, cuya herencia cristiana es evidente, aun cuando él mismo y algunos autores lo hagan partícipe del ateísmo y quizá, de ahí provengan los nexos que establece entre sexo y muerte en su trabajo poético. Veamos:

XXX

Quemadura del segundo
en toda la tierna carnicilla del deseo,
picadura de ají vagoroso
a las dos de la tarde inmoral.

Guante de los bordes borde a borde.
Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar
la antena del sexo
lo que estamos siendo sin saberlo.

Lavaza de máxima ablución.
Calderas viajeras
que chocan y salpican de fresca sombra
unánime, el color, la fracción, la dura vida,
la dura vida eterna.
No temamos. La muerte es así.

⁴³ Georges Bataille, *Las lágrimas de eros*, tercera edición, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 37.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 37-53.

El sexo sangre de la amada que se queja
dulzorada, de portar tanto
por tanto punto ridículo.
Y el circuito
entre nuestro pobre día y la noche grande,
a las dos de la tarde inmoral.

El encuentro entre *Eros* y *Thanatos* es el tema de este poema erótico, cuya sensualidad se manifiesta a partir de una serie de imágenes de fina delicadeza en las que se observa el arquetipo universal de la muerte como parte de la vida. El poema describe paso a paso las etapas del acto sexual por medio de metáforas y alusiones directas: el primer verso y el segundo ilustran la antesala del encuentro, “Quemadura de un segundo / en toda la tierna carnecilla del deseo” y refieren al deseo que surge de inmediato entre los amantes. A continuación, el tercero y el cuarto versos aluden al acto, “Picadura de ají vigorosa” y a la hora en que se realiza, “a las dos de la tarde inmoral”, en el que el guarismo dos indica la hora poco acostumbrada e inmoral, puesto que el acto sexual jamás se ha introyectado en las conciencias cristianas como una práctica moral; más bien, según señala Bataille, en la historia del erotismo la religión cristiana ha desempeñado una función de condena y ha intentado reprimirlo confiriéndole un sentido de culpabilidad y un retraso en la recompensa final. Para el cristianismo el erotismo significa pecado, aspecto que a la larga ha constituido su esencia.⁴⁵ El “dos” del verso aludido, también es símbolo de par, de unión, en este caso, entre hombre y mujer.

La segunda estrofa, después de indicados el preámbulo y el acto, describe los genitales femenino y masculino, los olores y lo vivificante y auténtico de la relación amorosa, “Olorosa verdad tocada en vivo”, y el coito, cuya analogía es una transmisión de corriente, “conectar la antena”, en la que antena funge como metáfora de falo. El último verso de esta estrofa establece una conexión directa con la siguiente, puesto que plantea un dejo de conciencia, que se vinculará con las imágenes de la estrofa siguiente. Monique J. Lemaître⁴⁶ observa que la tercera estrofa es una imagen de movimiento, la de la lavandera que talla rítmicamente la ropa sobre la loza del lavadero, “Lavaza”, de igual modo que los amantes hacen

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 97-100.

⁴⁶ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 115.

el amor y piensa que es “máxima ablución” porque la pareja se ha entregado por entero bautizándose el uno al otro y el uno en el otro. Yo creo que el verso es una analogía de la purificación por el pecado (el acto sexual), dada la significación del término ablución relacionado con la ceremonia de purificación por las faltas cometidas; así sucede en los rituales cristianos, además, la conexión con el verso anterior, “lo que estamos siendo sin saberlo”, connota cierta reflexión sobre la inconsciencia, por lo que nuestra interpretación parece pertinente en el sentido expuesto.

La ablución en las misas católicas se lleva a cabo en el momento cúspide de la ceremonia, el sacerdote ingiere el vino que vierte en el cáliz y después, en ese mismo recipiente, vacía un poco de agua para lavarse los dedos. Vallejo estaba muy familiarizado con esta simbología, puesto que sus abuelos fueron sacerdotes y él mismo se desempeñó como monaguillo. Se observa también una combinación de lo obscuro del sexo con la purificación, pues, según los diccionarios, lavaza significa agua sucia, o sea humedad, la del sexo pecaminoso que se purificará después de la entrega amorosa; en este sentido, se establece la combinación de lo prosaico con lo espiritual del acto. Las “calderas viajeras / que chocan y salpican de fresca sombra”, es una analogía de los cuerpos calientes que chocan hasta salpicar los líquidos del amor, lo cual ocurre a los dos participantes al mismo tiempo, “unánime”, en un evento transitorio (“viajeras”) y en una “fracción” de tiempo, de vida como parte de la muerte, puesto que se menciona “la dura vida / la dura vida eterna”. En seguida el hablante establece una clara comparación del coito con la muerte, pues dice, “No temamos / la muerte es así.” y hace explícito el común terror humano ante ese acontecimiento.

La cuarta estrofa se enuncia en tono reflexivo, después del acto sexual, “El sexo sangre de la amada que se queja / dulzorada, de portar tanto / por tan punto ridículo” y expresa una queja de la amada, ya que su sexo es equiparable a una herida (sangre) en la que alberga el voluminoso miembro viril; sin embargo, en los versos se deja ver alguna complicidad por el placer experimentado, “dulzorada”, por lo que la queja resulta ridícula y nimia para el hablante poético. En los últimos tres versos continúa el tono reflexivo y ahora el poeta generaliza su concepción respecto al vínculo entre vida, sexo y muerte, “Y el circuito / entre nuestro pobre día y la noche grande / a las dos de la tarde inmoral.” La circularidad del día y la noche, dado que se sucede uno y otra es una analogía entre lo efímero de la vida, lo momentáneo del placer (a las dos de la tarde

inmoral) y finalmente, lo intrascendente del acto (pobre día), frente a la “noche grande”, frente a la muerte, cuyas dimensiones en el tiempo son inmensas en relación con la duración y a lo fútil de los actos de la vida.

Varios críticos han aludido a este poema y algunas de sus opiniones refuerzan y completan este análisis, por ejemplo, Mariano Ibérico se centra en la última estrofa para hablar del poema y dice que lo interesante de éste es que “el poeta condensa en la realidad sexual de un momento la totalidad de la vida [...]”. Como si en ese momento, inmoral, se cumpliera todo el circuito de la vida y de la muerte.⁴⁷ André Coyné advierte un carácter jubiloso del poema y aunque efímero, señala, desacredita las interpretaciones denigrantes de lo “animal” en el hombre.⁴⁸ Por su parte, Neale-Silva señala que el acto sexual es causa de una disociación psicológica que crea una doble personalidad: la del que goza y la del que siente remordimientos.⁴⁹ Estas opiniones no se oponen a las significaciones de mi lectura, por el contrario, todas la tocan en algún punto, respecto al vínculo sexo/muerte dentro de la dualidad muerte/vida.

Este poema, según Juan Espejo Asturrizaga se escribió en 1921,⁵⁰ consta de cuatro estrofas y tiene una cadencia rítmica análoga al tema que aborda, de igual modo a que si en el poema se hubiera captado el ritmo del acto amoroso. Éste se produce por la afinidad fonética en la terminaciones de algunas palabras, “quemadura” y “picadura”, las repeticiones, “borde a borde”, “de portar tanto por tanto punto”, la similitud del sonido en los comienzos, “estamos siendo sin saberlo” y en los finales, “chocan y salpican”, “sangre de la amada que se queja dulzorada”. También contribuye a ese ritmo uniforme el uso de palabras graves en casi todo el poema, salvo en algunos casos, en especial, en los que se acentúa el énfasis en la significación, por ejemplo en el verso, “a las dos de la tarde inmoral”, cuya última palabra es aguda, con la cual se concluye el poema y el último verso de la primera estrofa.

También en el plano formal, el poema, según señala Julio Ortega, se construye con un juego de antítesis: implícitas en las unidades, la pareja, el segundo, dos; de desdoblamiento, “borde a borde”, “estamos siendo”, etcétera; de oposiciones

⁴⁷ Julio Ortega, *César Vallejo...*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 157.

conceptuales y metafóricas, vida/muerte, “pobre día y la noche grande”, incluso entre estrofas. En la primera, dos enunciados en la frase; en la segunda, dos frases, la segunda con dos enunciados; en la tercera, cuatro frases, la segunda en dos enunciados, las dos últimas dentro de un solo verso y en la cuarta, dos frases, cada una de dos enunciados.⁵¹ Estas características del poema indicadas por Ortega y de acuerdo con este análisis nos llevan a deducir su pertinencia dentro del poema, en tanto que los asuntos medulares son antitéticos, Eros/Thanatos, muerte/vida, carnal/espiritual, pecaminoso/puro, así también, los personajes que participan en el encuentro amoroso son dos y se oponen por su sexo, masculino/femenino. Como lo han señalado los estudiosos de Vallejo, la construcción de oposiciones y dualidades en su poética constituye una de las formas de visualizar la realidad.

El lenguaje empleado en este poema es directo en el sentido de que apunta de modo preciso al acto sexual, “Picadura de ají vagoroso”, “Que chocan y salpican”; al sexo de la pareja, “Olorosa verdad”; al falo, “antena”; a los genitales femeninos, “Guante de los bordes borde a borde” o a los cuerpos, “Calderas viajeras”, etcétera, aunque no por ello dejan de ser metáforas originales, lo cual permite el tratamiento del tema en forma fina y no grotesca. Esto coincide con lo que muchos críticos han señalado respecto a que en *Trilce*, Vallejo abandona el idealismo de la época en Trujillo y asume un erotismo más libre. En cuanto a la oscuridad semántica, al igual que en casi todos los poemas de este segundo libro del autor, hay construcciones que se prestan a varias interpretaciones debido a su compleja construcción, por ejemplo, “Lavaza de máxima ablución” o la tarde inmoral que según Lemaître, André Coyné interpretó como “inmortal”,⁵² lo cual alteraría una de las ideas centrales del texto respecto al ingrediente pecaminoso que constituye el erotismo según Bataille. A veces desconcierta el orden de los versos, pero según expresamos con anterioridad, el texto poético no se rige por las convenciones del idioma y menos aún con Vallejo, quien intentó en este poemario, no sólo romper con esas normas, sino transgredir las de la poética anterior ya sujeta a la múltiple interpretación, por el único hecho de tratarse de un texto artístico regido por sus propias reglas. Aun así, pienso que este poema es claro, al menos, en cuanto a sus referentes.

⁵¹ *Ibid.*, p. 159.

⁵² Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 115.

Poema XIII

Una vez más el sexo se vincula con la muerte y la vida, ahora mediante los pensamientos eróticos del hablante poético implícito en “pienso” sobre el objeto del deseo, evidentemente femenino, expresado en “tú”. Estos pensamientos se producen casi al anochecer, “ante el hijar maduro del día” y creemos que es más propio hablar de pensamientos eróticos y no de masturbación, como lo señala José Pascual Buxó, según Ortega, porque el “ante” del “hijar maduro del día” connota un tono contemplativo más propio para la deliberación que para la acción y porque el verbo “pienso” junto a los versos de las demás estrofas especifican con mayor precisión este significado. Pascual Buxó compara el acto onanista sexual con la creación poética de *Trilce XIII*, pues también aquí, dice, las imágenes verbales desplazan parcialmente la realidad y ambos participan en el “seso” y en el “sexo” y en el plano de lo imaginado como en el de lo efectuado.⁵³

XIII

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día,
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

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.

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

¡Odumodneurtse!

⁵³ Julio Ortega, *César Vallejo, op. cit.*, p. 90.

La frase, “Simplificado el corazón” de la primera estrofa indica la separación entre los sentimientos amorosos y el sexo y la preeminencia de éste sobre los primeros en el tiempo del poema. El verso, “Palpo el botón de dicha, está en sazón” refiere a que el hablante toca su miembro y se da cuenta de la erección derivada de sus pensamientos, lo cual le produce placer; en el acto inmediato, la excitación ya experimentada en otras ocasiones decae, “Y muere un sentimiento antiguo” y continua en el verso siguiente, con una alusión a la conciencia, al razonamiento, a la inteligencia que se impone al instinto, pese a que esto se viva por el hablante como lamentable, “degenerado en seso”.

La estrofa siguiente denota la insistencia de los pensamientos del hablante sobre el mismo asunto, sólo que el tono es más racional, los genitales de la mujer se visualizan con atributos deslindados de la apetencia sexual, pues refiere a la fecundación y a su perfección, “surco más prolífico / y armonioso”; expresiones en las que se establece de nueva cuenta la relación con la muerte. La fecundidad femenina se compara con ésta, metaforizada con “el vientre de la Sombra”, únicamente que para dar a luz, la mujer copula con un hombre y la muerte copula con Dios. En ambos casos subyace la relación muerte/vida, en el primero, según lo explicamos en el análisis anterior, porque la relación sexual constituye una aniquilación y en el segundo porque la muerte tiene rostro de mujer, en tanto que la fecundidad, de la que depende la vida, es posterior a alguna muerte y porque el hombre sobrevive a partir de su descendencia. El acto carnal entre hombre y mujer, como “pequeña muerte” según Bataille, da lugar a la fecundación. Octavio Paz lo explica así:

La muerte es inseparable del placer, Thanatos es la sombra de Eros. La sexualidad es la respuesta a la muerte: las células se unen para formar otras células y así perpetuarse. Desviado de la reproducción, el erotismo crea un dominio aparte regido por una deidad doble: el placer que es muerte. [No es] casualidad que los cuentos de *El Decamerón*, gran elogio del placer carnal, sean precedidos por la descripción de la peste en 1338. Tampoco [lo es] que un novelista hispanoamericano [Gabriel García Márquez], haya escogido como el lugar y la fecha de una novela de amor precisamente la malsana Cartagena en los días de la epidemia de cólera.⁵⁴

⁵⁴ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1993, p. 161.

En el otro caso, la conexión muerte/vida se encuentra en las propias palabras del verso “muerte” y “pare” respectivamente, “aunque la Muerte concibe y pare / de Dios mismo”, únicamente que la vida después de la muerte requiere de la participación de Dios y es una referencia espiritual, mientras que la reproducción de los hombres es un acto biológico. De lo cual concluimos que para el poeta el acto sexual incluye ambos elementos. El siguiente verso, “Oh Conciencia”, con el énfasis de la mayúscula refuerza el sentido antes explicado por la referencia a Dios. Paz señala, “que la conciencia histórica nació con Occidente y que quien dice historia, dice conciencia de la muerte. Heredera del cristianismo, que inventó el examen de conciencia, [...]” y agrega que éste es un acto de introspección en el que aparecen los fantasmas de los otros pero también “de aquel que fuimos”, a la luz de la idea de la muerte, porque sabemos que un día moriremos y queremos estar en paz con nosotros mismos.⁵⁵ Este es el significado que adquiere este verso dentro del poema, pues los dos últimos de esta estrofa constituyen una crítica al comportamiento animal del ser humano respecto al acto carnal, “pienso, sí, en el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede”.

La tercera estrofa se compone de dos versos, cuyo fin es recobrar en el pensamiento la parte placentera y la belleza del encuentro sexual a pesar de las implicaciones negativas adquiridas en el examen de conciencia de la estrofa anterior, “Oh, escándalo de miel de los crepúsculos. / Oh estruendo mudo”. El primero de estos dos versos es una metáfora del acto erótico y el segundo, del orgasmo, que al final, aparece gráficamente independiente del texto anterior a la manera de lo que en retórica se llama, palíndromo, figura mediante la cual se distribuyen de manera inversa las grafías y sus fonemas, que en el verso cumple la función de eliminar la coherencia semántica y reforzar el sentido, ¡Odumodneurtse!, ya que el orgasmo, al igual que esas grafías, es indecible al pasar de la tensión extrema al abandono, de la concentración al olvido, de la afirmación del yo a su disolución, de la subida a la caída y, finalmente, de la “pequeña muerte”, a la vida en un acto conciliatorio en el que dos opuestos se unen como sucede en el acto momentáneo del orgasmo.

Giovanni M. Zilio en su artículo, “Neologismos de Vallejo” indicó el significado del último verso del poema y realizó algunas precisiones técnicas. Por ejemplo, que la inversión anagramática de “estruendo mudo” va dirigida a

⁵⁵ *Ibid.*, p. 132.

representar espasmódicamente el orgasmo erótico “inexplicable de otra manera por el poeta”, en la que la cadena fónica del sintagma normal se desintegra, reintegrándose inmediatamente al revés. Así, agrega, nos encontramos fuera de la lengua, en el campo de los sonidos articulatorios, semánticamente arbitrarios e incomprensibles. Sin embargo, este sintagma tiene un valor expresivo, “es la conclusión holofrástica sonora, balbuceante, de un canto erótico, que llegado al *acmé*, se hace inefable”.⁵⁶ Mariano Ibérico, al igual que nosotros, hace hincapié en la unificación entre sexo y muerte en una suerte de creatividad común y piensa que mientras la biológica “muere en seso”, en el otro caso puede alcanzar una trascendencia espiritual, además compara este poema con la estética de Mallarmé en el sentido de que la creación poética resulta como un efecto de abolición de otros sentimientos vitales.⁵⁷

André Coyné encuentra un “carácter jubiloso” en el poema y piensa que el último verso es un intento de prolongar el esplendor crepuscular, “Con un grito admirativo, semejante a un calderón musical, pero que invierte las últimas voces para formar una secuencia de sonidos impronunciable”.⁵⁸ Neale-Silva señala que el poema representa la ineficacia del intelecto y de la norma ética frente a las exigencias del instinto.⁵⁹ Por su parte Monique Lemaître indica varios niveles de interpretación, uno es el relacionado con el mito del maíz, la Saramama (diosa del maíz), representa la canalización sexual de la energía que tiene de pareja al rayo o al Churi, el hijo del rayo. Lemaître realiza una observación más afín a la mía, en cuanto a que considera que en el poema se observa una dicotomía entre el deseo físico y la intelectualización del mismo y compara este último con el amor cortés medieval y su avatar, el amor romántico occidental. Además señala, “en términos iconográficos, la forma del sexo femenino se asemeja a la de un corazón ‘simplificado’, o sea esterilizado. Las dos aurículas se convierten en óvalo. La utilización de ‘hijar’ en vez de vientre y el adjetivo ‘maduro’ se refieren más que a Pachamama, a Saramama”.⁶⁰ Observemos que casi todos los críticos coinciden, de alguna u otra manera, en la relación muerte/vida/sexo de este poema.

⁵⁶ Julio Ortega, *César Vallejo, op. cit.*, p. 89.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁰ En relación con el mito del maíz, véase Monique J. Lemaître, *Viaje a...*, *op. cit.*, pp. 61-62.

Trilce XIII se escribió según Juan Espejo en 1919. Se ha pensado que la palabra “hijar” del tercer verso se escribió con error ortográfico, sin embargo, Julio Ortega llegó a la conclusión, después de revisar la edición de Madrid, que la “h” fue deliberada.⁶¹ Considero que la palabra sin h, proporciona un sentido que se acopla más al contexto del poema en el sentido de aludir a la particularidad del día que decae, pues los diccionarios indican dentro de uno de los significados de la palabra, un atributo de algo bueno que ya no lo es tanto; hijar con “h” no existe, aunque pudiera tratarse de una derivación de hijo o hija.

Todo el poema tiene un tono reflexivo, apoyado con la frase “pienso en tu sexo”, repetida en tres ocasiones, alrededor de las cuales giran las demás reflexiones. Los únicos dos versos que remiten a una acción concreta son el tercero que comienza con “Palpo” y el siguiente que indica lo que ocurre en el acto seguido, “muere”, lo que le da al poema el rasgo deliberativo. Primero y, a partir de la excitación sexual física experimentada por el hablante poético, se produce la multiplicidad semántica del tema; así se expresa a partir de alusiones a los sentimientos, al placer, a la razón, a lo animalesco, a la muerte, a la vida, a la conciencia, a la perfección, a la belleza, a lo espiritual y dentro de estas significaciones se observa la manera habitual en que el poeta observa la realidad mediante oposiciones: carnal/espiritual, razón/sentimiento, muerte/vida.

El empleo de mayúsculas en las palabras, “sombra”, “muerte”, “conciencia” sin justificación ortográfica tiene la función de acentuar su importancia, dada su estrecha relación con los significados relevantes del poema. Las metáforas originales, por ejemplo, “botón de dicha”, “surco más prolífico” que sustituyen a los genitales o “vientre de la Sombra” para referir a la muerte, así como la imagen de muerte en tanto pareja de Dios son los elementos que propician la multiplicidad interpretativa debido al juego de sus implicaciones. El último verso, “¡Odumodneurtse!” indica de manera muy clara lo increíble del acto orgásmico y la percepción significativa por parte de la crítica ha coincidido en su sentido dentro del contexto del poema.

⁶¹ Julio Ortega, *César Vallejo, op. cit.*, p. 88.

Poema IX

Este es otro poema erótico de tono prosaico en el que también asoma la relación sexo/muerte, mediante el cual se revaloriza la relación sexual, al comparar lo meramente carnal con un acto espiritual. El coito se describe con imágenes directas y violentas de modo impersonal, como si se tratara del encuentro con una desconocida dispuesta a vivir la experiencia sin más propósito que el goce lujurioso; el cuerpo femenino se representa de manera sinecdótica, en el que las partes son únicamente sus genitales. Veamos el poema:

IX

Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en suculenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

Busco volvver de golpe el golpe.
A su halago, enveto volibarianas fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequintan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia,
ni al tacto.

Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir moral
de sábana,
desque la mujer esta
icuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía.

Al comienzo de la primera estrofa el poeta crea la imagen tanto gráfica como verbal de la penetración sexual abrupta e inmediata. La “v” colocada en tres ocasiones (“volvvver”) reproduce visualmente la repetición y las expresiones “de golpe” y “el golpe” connotan impacto y rudeza en la introducción del falo. Después se describen los genitales femeninos mediante las metáforas “hojas anchas” y “válvula”, ésta permite la comparación con la pieza mecánica que se abre y cierra. Los versos siguientes sugieren la disposición femenina en el encuentro sexual, “se abre en succulenta recepción/de multiplicando a multiplicador” que conectados a la metáfora “válvula” multiplican los movimientos de entrada y salida en el acto amoroso. El órgano femenino es descrito en “condición excelente para el placer” y como algo vivo y vigente, “todo avía verdad”, por el hablante.

Los movimientos bajan de ritmo, pues al empezar la estrofa seguida, se repite el verso del comienzo, únicamente que ahora, la “v” se repite dos veces y no tres, “Busco volvver de golpe el golpe” y el hablante expresa su deseo de halagar a su compañera en ese evento asfixiante, heroico, voluntario y estrepitoso, “A su halago, enveto volibarianas fragosidades”. La imagen que se proporciona después, es el flujo de corriente casi eléctrica, la conexión candente de los cuerpos, “a treintidós cables y sus múltiples/se arrequintan pelo por pelo”, puesto que los cables ocupan el lugar de la multitud de nervios que se ponen en acción y que conducen la sensibilidad y el movimiento en el cuerpo humano. Los cables se arrequintan, se aprietan “pelo por pelo”. Luego, se establece una analogía de los cuerpos humanos con los caballos que a su vez se vincula con el verso anterior “arrequintan pelo por pelo” y con los dos tomos de la obra. Los “soberanos belfos” refieren a lo animal del acto carnal y los dos tomos son metáfora del hombre y la mujer que en conjunto crean la obra, el acto sexual que implica creación y realización de la escena. En seguida el yo poético aclara, “y no vivo entonces ausencia, / ni al tacto”, lo cual significa que no sufre, por el contrario, experimenta plenitud, ni siquiera en el momento en que toca ese cuerpo que, al parecer, no le es familiar. Esta satisfacción espiritual es muy transitoria dado el contenido de las expresiones subsiguientes.

Al inicio de la tercera estrofa continúa con la secuencia de los versos introductorios respecto a la pérdida de intensidad en el acto sexual. Ahora el enunciante dice, “Fallo bolver de golpe el golpe”, que denota fracaso a través de “fallo” y el empleo de una “v” en “bolver”, ya que en los anteriores era “volvvver” y “volvver”. De inmediato se sustituye el lenguaje lascivo por el negativo y de

frustración, “No ensillaremos jamás el toroso Vaveo” en el que “ensillaremos” refiere a copular y en el que el yo poético califica el cuerpo femenino como fuerte y robusto, “toroso”, diríamos varonil y con la sexualidad de los animales, tal y como lo ha experimentado; el “Vaveo” con mayúscula alude al semen, a la baba del animal y al vaivén del acto sexual. En los versos que siguen, como en otros poemas que hemos analizado, después de bajados los ánimos viene la reflexión y la conexión del sexo con la muerte al que califica de egoísta y nombra “ludir mortal/de sábana”. Sin embargo, en este caso el “egoísmo” y la alusión a la muerte está más relacionado al cuerpo femenino con el que ha copulado y ha fracasado, como si el egoísmo estuviera vinculado con la falta de comprensión de la hembra, a quien luego se refiere en tono despectivo, “desque la mujer esta / ¡cuánto pesa de general!”. Pareciera que por la disminución de los ímpetus se percatara de las características físicas de la pareja y las exaltara cual mecanismo de defensa a su frustración viril.

Los versos de la última estrofa separados espacialmente de lo anterior denotan un tono diferente, “Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía” que a mi juicio representan la añoranza de la mujer amada, de quien el hablante recupera en su memoria la femineidad y por lo tanto su propia virilidad. Con lo cual el poema plantea la imposibilidad de trascender la brecha entre lo carnal y lo espiritual, además, es la manera en que se afirma lo masculino frente a una femineidad poco convencional, con más iniciativa e impetuosidad, igual a la de los animales, ante la cual el yo poético se siente amenazado y debe su fracaso.

Este poema ha sido sujeto a diferentes interpretaciones, la de Lemaître disiente de la mía en varios aspectos, aunque sus observaciones parecen pertinentes de acuerdo con la manera en que las sustenta. Lo que sobresale en su lectura es la comparación del acto sexual con la creación poética, así, el uso de la “v” la equipara a la forma de la entepierna y al libro; la frase, “de multiplicando a multiplicador” a la multiplicación de la especie y al placer tanto del sexo como del texto que anuncia la verdad, “todo avía verdad”. Para Lemaître “avía” es un neologismo de ave (Ave María) transformado en verbo; la “b” labial de la segunda estrofa le recuerda el beso, la boca y la vista de los senos femeninos vistos de perfil y el verso le significa el deseo del hablante de vengarse de la prisión impuesta por el destino para crear y escribir. “Enveto” proviene de veta y venas (otilinas), neologismo de “meto en la veta”. Los “treintidós cables” los ubica en el contexto de las minas, con lo que Vallejo estuvo familiarizado, los cuales

se introducen en las vetas, así como el órgano sexual masculino en la vagina y el poeta en el pasado para extraer las palabras.

Los “soberanos belfos”, para Lemaître, son la analogía del corcel en celo en plena batalla y su paroxismo sexual remite a la creación literaria. Asimismo, atribuye al verso, “Ya no vivo entonces ausencia” la concentración del amante para evitar la eyaculación, aún “al tacto”. “No ensillaremos el toroso Vaveo”, en el que el semen (vaveo) muere en un “ludir mortal”, lo leyó como el crimen de Onán porque el amante no se derrama en el interior de la amada y no la fertiliza. Además, considera que en los dos últimos versos el hablante se hermana con la amada, cuya alma nada tiene de “general”, sino que es hembra, igual que el alma del hablante. Concluye que el poema es una nostálgica oda a la parodia de un acto sexual fallido y egoísta, pero considera que la falla es una etapa indispensable en el alumbramiento poético. Señala, por otra parte, que el poema presenta una triangulación edípica por la prohibición del incesto que castra el ánimus masculino.⁶²

También para André Coyné las “dos hojas anchas, su válvula” subrayan la analogía con el libro, “los dos tomos de la obra”, “que se va escribiendo a medida que ellas se engendran”.⁶³ Para Américo Ferrari, el poeta vuelve a manifestar su angustia ante la multiplicación, con una imagen “francamente sexual” y para Ortega propone el amor en tanto posibilidad gestante y descubrimiento de la orfandad; el poeta alegoriza el acto sexual, dice, y el hombre y la mujer son los dos tomos de la obra. La presencia del amor se intensifica por la contradicción, “ni al tacto”, como si el contacto físico fuera lo más evidente de esa ausencia ahora llenada. “La oquedad esencial de la experiencia: aparece al poeta como una impotencia desde ‘el egoísmo’ [...]. Una impotencia, pues, doble: la ausencia está en el acto sexual, doblada y separada en su misma analogía”.⁶⁴ Neale-Siva adjudica al poema un rasgo autobiográfico, según el testimonio de Espejo, basado en el encuentro erótico que Vallejo tuvo con una misteriosa desconocida que no llegó a tratar y esclarece el término “enveto” que Vallejo utilizó en su artículo, “El arco del triunfo” al referirse a un fornido mozo en actitud de “envetar un

⁶² Monique J. Lemaître, *Viaje a...*, *op. cit.*, pp. 49-51.

⁶³ Julio Ortega, *César Vallejo*, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁴ *Idem.*

toro”.⁶⁵ Lida Aronne Amestoy discute los ritmos de conversación y prosaicos del poema y hace una clasificación de las imágenes alusivas a la ciencia, a la técnica, a la anatomía, a la fisiología animal y a la “acción existencia”.⁶⁶ Pacual Buxó señala que en el poema la cópula se vive al igual que un combate y una coalición para alcanzar la plenitud física y emotiva que explica mediante la presentación de los versos, así también indica que los grafismos se desdoblán en gestos. Concluye al decir que, en esta batalla de sexos, ambos comparten la presencia/ausencia de ellos mismos.⁶⁷ Mi lectura advierte que a partir de la tercera estrofa, central para el desencadenamiento interpretativo desde ángulos diferentes, indica que el egoísmo del acto carnal está ligado a la muerte, es lo que da lugar a la ausencia, a la sensación de abandono; por el contrario, la referencia al amor, al alma ausente y a la unión de las dos almas es la parte espiritual que llenaría ese vacío y es la búsqueda de la plenitud de vida.

Este poema se escribió, según Espejo, en 1919;⁶⁸ el rasgo más sobresaliente de su estilo es el énfasis en el aspecto visual de las grafías, empleadas fuera de las convenciones ortográficas para reproducir la específica vivencia sexual del yo poético, la del acto fallido. La pérdida gradual de la intensidad coincide, casi de modo mecánico, con la representación:

Vusco volvvver de golpe el golpe
 Busco volvver de golpe el golpe
 Fallo bolver de golpe el golpe

En el primero, “Vusco volvvver” hay más intensidad, se observa con el uso de las tres “v” repetidas, pero la “V” en “vusco connota, desde mi punto de vista, menos esfuerzo en el intento de buscar; en el segundo la intensidad disminuye por el uso de dos “v”, pero la tentativa es mayor, dado el uso de la “b” en “Busco”; en el tercero se evidencia el malogro y se acentúa su importancia con la “b” de “bolver”, pues la palabra se halla en lugar de fornicar. El ritmo es violento adecuado a la forma gráfica y descriptiva del mismo y se apoya con

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 72.

el sonido, producido por la repetición de los versos antes indicados y otras expresiones, entre éstas, “golpe el golpe”, “multiplicando a multiplicador”, “pelo por pelo” y por el parecido fonético de palabras como, “vusco”, “volvver” con sus diferentes modalidades ortográficas, “válvula”, “avía”, “enveto”, “vivo”, “belfos”, así como con los signos admirativos de “¡cuánto pesa de general!” y la reiteración de “y hembra es el alma” en la última estrofa. El lenguaje empleado proporciona el sentido prosaico, los genitales son referidos de modo directo, “sus dos hojas anchas”, “se abre en succulenta recepción” y a veces casi grosera, mecánica, “válvula”; de la misma manera, el acto sexual se nombra con las palabras, “arrequintan”, “ensillaremos” y “toroso Vaveo” que además califica al cuerpo femenino y connota semen.

El retorno al mito original

Como señala Mircea Eliade⁶⁹ el hombre imita los modelos arquetípicos, los reproduce y los actualiza de acuerdo al momento mítico en que el arquetipo fue revelado por vez primera; a esto le llama el “eterno retorno”. Este fenómeno se presenta con claridad en el siguiente poema, en el cual se reproduce el arquetipo universal muerte/vida, con las particularidades propias del mito cristiano. Veamos:

XXIV

Al borde de un sepulcro florecido
transcurren dos marías llorando,
llorando a mares.

El ñandú desplumado del recuerdo
alarga su postrera pluma,
y con ella la mano negativa de Pedro
grava en un domingo de ramos
resonancias de exequias y de piedras.

⁶⁹ Véase, Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 2002.

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

Lunes.

Este poema es una transfiguración poética evidente del mito original muerte-resurrección en el cristianismo, es una analogía del paisaje bíblico en la que, mediante un lenguaje simbólico, se recrean los orígenes míticos que, según la *Biblia*, ocurrieron de la siguiente manera:

Pasado el sábado, al aclarar el primer día de la semana, fueron María Magdalena y la otra María a visitar el sepulcro. De repente se produjo un violento temblor: el Ángel del Señor bajó del cielo, se dirigió al sepulcro, hizo rodar la piedra de la entrada y se sentó sobre ella. Su aspecto era como el relámpago y sus ropas blancas como la nieve. Al ver el ángel los guardias temblaron de miedo y se quedaron como muertos. El Ángel dijo a las mujeres: ustedes no tienen por qué temer. Yo sé que buscan a Jesús, que fue crucificado. No está aquí, pues ha resucitado, tal como lo había anunciado [...]: Ha resucitado de entre los muertos [...]. Ellas se fueron al instante del sepulcro, con temor, pero con una alegría inmensa a la vez [...] las autoridades judías acordaron dar a los soldados una buena cantidad de dinero para que dijeran: “Los discípulos de Jesús vinieron de noche y, como estábamos dormidos, robaron el cuerpo”.⁷⁰

Observemos la coincidencia de la imagen de las dos Marías (María Magdalena y María la madre de Cristo) con mayúscula del mito cristiano con la imagen de las dos marías del poema en minúscula. Tanto unas como otras están junto al sepulcro y aunque las del pasaje bíblico citado no aparecen llorando, se puede suponer que lo están; por el contrario, las del poema están “llorando, / llorando a mares”. La imagen que proyecta la estrofa es, como bien señala Lemaître,⁷¹ estática y se produce por el uso del verbo “transcurrer” y la idea de víctimas que dan las dos mujeres. En este caso, el poeta no alude de manera

⁷⁰ Véase *La Biblia Latinoamericana*, “Jesús resucitado se aparece a las mujeres” del evangelio según Mateo, fracción 28, texto traducido del hebreo y del griego, Verbo Divino, Madrid.

⁷¹ Monique J. Lemaître, *Viaje a..., op. cit.*, p. 90.

directa al transcurso del tiempo mientras las “marías” yacen llorando al lado de la tumba llena de flores, sino que hace uso de un lenguaje sintético y logra connotar un estancamiento de la acción, la de llorar, llorar y llorar de manera interminable, “llorando a mares”. La reproducción del pasaje bíblico se realiza en el poema a modo de una alegoría del mito, puesto que las dos “marías” son dos mujeres comunes, aspecto que se acentúa con el uso de la minúscula, que exageran su sufrimiento al lado de un “sepulcro florecido”, es decir, al lado de algo que connota muerte con visos de vida, pues “florecido” indica que las flores han surgido de la tierra, están vivas y no únicamente colocadas en el sepulcro.

La segunda estrofa se enuncia en un tono más dramático y establece una relación con la primera al presentar imágenes del recuerdo del muerto (que se supone está dentro del sepulcro): “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”. El recuerdo se simboliza con un avestruz “desplumado” y los versos producen la impresión de una invocación que se apaga y únicamente se prolonga al alargar una pluma, la “postrera”, la última. Pedro, con la pluma, “graba” “resonancias de exequias y de piedras”, pues el recuerdo se está extinguiendo y la manera de evitar que se esfume es grabando los recuerdos tanto del funeral como el de las piedras que simbolizan la tumba. ¿Por qué es Pedro quien escribe esos recuerdos? Recordemos el pasaje bíblico en el que Jesús dijo a Pedro, “Tú eres Pedro (o sea Piedra), y sobre esta piedra edificaré mi iglesia; los poderes de la muerte jamás te podrán vencer. Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos”.⁷² Con esto deducimos que quien tiene los poderes contra la muerte es Pedro, de ahí que Vallejo recurra a este personaje para revivir el recuerdo.⁷³

¿Por qué Pedro graba los recuerdos un domingo de ramos, anterior a la muerte y resurrección de Cristo y no después? La secuencia de los acontecimientos del mito no va de acuerdo con la del poema porque, desde mi punto de vista, se trata de un plano simbólico (de lo ya simbólico). Pedro, al “grabar” el

⁷² *La Biblia Latinoamericana*, “La fe de Pedro y las promesas de Jesús” del evangelio según Mateo, fracción 16.

⁷³ Neale-Silva, a diferencia nuestra, ve en Pedro el símbolo de la irreversibilidad de la muerte y entre otras cosas a esto se debe su oposición a la connotación bíblica del poema. Monique J. Lemaître, *Viaje a...*, *op. cit.*, p. 93.

recuerdo, al escribirlo, lo revive, pues el domingo de ramos es el día en que triunfa la vida sobre la muerte, en el que se anulan “las resonancias de exequias y de piedras”. Estos versos ponen en evidencia el desquiciamiento del tiempo y las contradicciones con las que el poeta visualiza los sucesos, a las que da mayor sentido con la negatividad de Pedro. Según *La Biblia* Pedro, discípulo de Jesucristo, negó a los enemigos de éste conocer a Jesús de Nazaret en tres ocasiones, Jesús mismo se lo anticipó diciéndole: “Antes de que cante el gallo me negarás tres veces”,⁷⁴ quizá de esta historia provenga el atributo negativo a su mano, pues, según hemos dicho, Vallejo tuvo una formación cristiana.

La tercera estrofa del poema vuelve a recrear el mito de manera alegórica, ahora las dos marías se van cantando del sepulcro, de igual modo que las Marías del mito cristiano “se fueron al instante del sepulcro” “con una alegría inmensa”, después de que supieron por boca del Ángel que Cristo había resucitado de entre los muertos, tal y como lo había anunciado. La diferencia radica en que las Marías del mito no hicieron alarde de su alegría, mientras que las del poema “se alejan cantando”, con un aire despreocupado, como si supieran algo más acerca del sepulcro removido y se lo guardarán para sí. Con estas imágenes, Vallejo desprende la solemnidad del mito y la de los rituales de la Semana Santa a partir de una recreación irónica de la escena. De la misma manera que en el poema hay un “sepulcro removido”, en el mito, el Ángel “hizo rodar la piedra de la entrada y se sentó en ella” para mostrar a las mujeres que Cristo no estaba ahí, que había resucitado. La supresión, la elipsis en el poema, de elementos de la historia mítica (la resurrección y otros), se comprende si estamos de acuerdo en que el poema es una alegoría del mito cristiano muerte/resurrección.

El último verso consta de una sola palabra, aislada espacialmente de las demás estrofas, “Lunes”. Monique Lemaître, quien también hace algunas referencias a las connotaciones bíblicas del poema, señala que el “Lunes”, “indica el día en que María Magdalena y varios de los apóstoles encontraron el sepulcro de Cristo vacío. Según los textos del *Nuevo Testamento*, fue el primer día de la semana”.⁷⁵ Yo creo que, dada la ironía con la que se recrea el mito cristiano y la colocación

⁷⁴ *La Biblia Latinoamericana*, “La negación de Pedro” del evangelio según Mateo, fracción 26.

⁷⁵ Monique J. Lemaître, *Viaje a...*, op. cit., p. 92.

aislada de la palabra al interior del poema, indica el encuentro con la realidad, la salida del tiempo mítico, pues el lunes comienza una nueva semana, el trabajo, el enfrentamiento con la vida cotidiana, más allá de las historias que nos envuelven. Entendido así, se echa por tierra la opinión de André Coyné, quien señala que el carácter excepcional de este poema, se debe a que acude a imágenes evangélicas, “procedentes de una poética que creíamos superada”.⁷⁶ Creo que, en efecto, el poema recurre a esas imágenes, pero su carácter irónico refuta el sentido que les atribuye el crítico.

Trilce XXIV ha suscitado muy diferentes interpretaciones, algunas muy distantes de esta lectura y otras con algunos puntos de encuentro. Coyné⁷⁷ agrega a lo citado en el párrafo anterior que, las escenas de la muerte y resurrección de Cristo, parecen equivocadas y atribuidas al domingo anterior a la pasión. Los dos domingos, el de Ramos y el de Pascua, se superponen, dice, pero se tiene la impresión de que se vive el de Ramos, el que borra la abjuración de Pedro. En ligera coincidencia con esta interpretación, señala, también, que el último verso, “aislado de las demás estrofas, viene a negarlas y nos devuelve al sinfín de un tiempo rebelde a toda fijación simbólica”.

Mariano Ibérico,⁷⁸ dice del poema *XXIV*, “En este poema se expresa el contraste entre la desolación de la muerte y la resurrección del alma [...] que en virtud de un recuerdo bíblico [...] van acompañadas de la dos Marías, figuras poéticas del dolor, del amor y de la esperanza”. De cierto modo, comparto esta opinión, aunque me parece relevante indicar los matices que adquieren en el poema. Juan Larrea⁷⁹ interpreta el poema en una dirección distinta, según la edición de Julio Ortega, quien la adoptó de *Aula Vallejo*, 5. El crítico piensa que el poeta se ve a sí mismo en la tumba y que Mirtho, la amada, vista como un doble le llora. Asimismo, discrepa de Coyné respecto al último verso al asegurar que su “desgajamiento no es arbitrario, ni contiene una nota de inconclusión. Este verso hay que interpretarlo teniendo presente el domingo, el verso siete.” Me parece que Larrea no captó el sentido de lo que quiso decir Coyné, este último no se refiere a una arbitrariedad ni a una inconclusión, sino a un verso,

⁷⁶ Julio Ortega, *César Vallejo, op. cit.*, p. 135.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 136.

cuya función es concluir la idea que el poeta quiso expresar, la de ubicar a la historia como mito y establecer su distancia con la realidad.

Eduardo Neale-Silva⁸⁰ acepta la opinión de Larrea respecto a la anécdota de Mirtho, pero agrega que “también podría interpretarse el poema atendiendo principalmente a su contenido filosófico”, pues añade, la tumba es simbólica, las dos marías, “personajes centrales”, “simbolizan la veleidad femenina y, en un sentido más amplio, la inconstancia de los afectos humanos”, pues la visita de las dos mujeres lleva envuelta la idea de falsedad. Piensa, además, que en el poema “hay una nota de sarcasmo”, pues Vallejo hacía coincidir su nacimiento con el domingo de ramos (aunque en realidad él nació un miércoles 16 de marzo) y hace coincidir su muerte con este día (el murió en un viernes santo); de este modo se funden el nacer y un progresivo morir en un pensamiento existencialista.

Monique Lemaître recurre a Todorov con su teoría de los actantes para indicar la pasividad y la acción de las dos marías y refuta las ideas sexistas de Larrea y Neale-Silva, quienes ven al poeta muerto y falsamente llorado por una amante y su doble; asimismo observa “la impotencia de las mujeres frente al llanto que las anega” y no la “la idea de falsedad” que Neale-Silva les atribuye y agrega, “Vallejo estaba no solamente jugando con la paranomasia “marías-mares” sino también con los conceptos de mar/madre y amor/amares”. Lemaître hace hincapié en que, “a lo largo de todo el poema se encuentran referencias no solamente a la muerte y resurrección de Cristo, sino a su vida. El poema contiene indudables referencias bíblicas, pero el relato bíblico ha sufrido sendas transformaciones...”. Las diferentes apreciaciones suscitadas por este poema no hacen más que constatar lo señalado por las teorías respecto a multiplicidad significativa de un texto artístico y la relatividad de los argumentos a causa de la infinidad de factores que intervienen en la interpretación, tal y como lo señala la hermenéutica; paradójicamente, esta es la manera en que se enriquece y engrandece la obra.

Este poema, según Juan Espejo, se escribió entre agosto y septiembre de 1920,⁸¹ consta de tres estrofas y un verso suelto, el último. Está escrito a manera de un pequeñísima drama con tintes irónicos en tres actos, en el primero se llora ante la

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Según Espejo el poema se redactó en la casa de Atenor Orrego en Mansiche. *Ibid.*, p. 135.

tumba de un muerto, en el segundo se rememora la muerte y en el tercero se canta a la vida. La acción se produce en el primero (llorar) y en el tercero (cantar). En el interior de esta pequeña obra se ponen en evidencia un conjunto de opuestos, la muerte y la vida, la muerte y la resurrección, el sufrimiento y la alegría, el llorar y el cantar, el dolor y la esperanza, las flores y las piedras, el estatismo y el movimiento, lo cerrado y lo abierto (sepulcro); todos ellos conducen a visualizar el arquetipo muerte/renacimiento representado como alegoría. Ésta se presenta en dos sentidos, el poema como alegoría del mito y como alegoría de los actos de la vida, expuestos de manera irónica. El poema se narra en tiempo presente, con el auxilio de verbos enunciados en este tiempo, transcurren, alarga, graban, alejan y con ayuda de los gerundios, llorando, cantando.

La fonética se produce por la repetición de algunas palabras, “llorando, llorando a mares”, la terminación de los gerundios, “llorando” y “cantando”, el comienzo de otras, “marías” y “mares”, por la afinidad del sonido de los versos, “Al borde de un sepulcro florecido” y “Del borde de un sepulcro removido”, cuyos participios finales acentúan un sonido rítmico. Las pausas entre las estrofas, ayudan a distinguir de manera clara el cambio de una escena a otra, de la acción al recuerdo y de éste a la acción; el espacio entre la última estrofa y el verso final de una sola palabra, “Lunes”, permite deducir su función y significado al interior del poema, la de confrontar el tiempo del mito con el tiempo real. El uso del lenguaje atribuye al relato un sentido indefinido, no se precisa ninguna historia en particular, sino las escenas de un acontecimiento de entierro cualquiera; el significado se lo hemos dado por analogía. La indeterminación de la referencia se logra con el empleo de artículos indefinidos, por ejemplo: un (sepulcro), la (mano), un (domingo de ramos) así como el empleo de la frase, dos marías, esto es, dos mujeres comunes, del pueblo, víctimas de las creencias religiosas y símbolo de las culturas patriarcales como bien señala, Lemaître⁸² y de la madre. Del mismo modo, Pedro es un nombre común y fuera de las comparaciones con la historia bíblica establecidas, pensaríamos en un hombre cualquiera, Pedro pudiera ser el arquetipo del hombre peruano. Esta forma de emplear el lenguaje contribuye a restarle solemnidad al relato en contraste con los rituales de entierros generalmente dramáticos. El uso de términos bíblicos, en el caso de marías, sepulcro, piedras, Pedro, domingo de ramos y sus combinaciones y

⁸² Monique J. Lemaître, *Viaje a...*, *op. cit.*, p. 95.

connotaciones es lo que permite establecer las conexiones con el mito cristiano de la muerte y resurrección de Cristo.

Las construcciones del poema conllevan un alto grado de subjetividad. De ahí la multiplicidad interpretativa de este poema, pues las figuras empleadas son poco convencionales, por ejemplo, el empleo de la frase, “transcurren dos marías” para denotar el paso del tiempo, “la mano negativa de Pedro” como figura para aludir a las facultades que Jesús le otorgó para vencer a la muerte, entre otras. Asimismo, el recuerdo simbolizado por un “ñandú desplumado” también funge como sujeto, o el ave que realiza la acción de alargar su pluma que, después, será utilizada por Pedro. Este último grabará las resonancias y los recuerdos, etcétera. Observemos que toda la segunda estrofa está sujeta a la ambigüedad, debido a su construcción poética complicada, digna del estilo vallejiano.

La muerte y la vida como fuente de inspiración poética

Basta un verso del poeta francés, Samain, para que Vallejo muestre al lector en forma poética su visión de la estética simbolista en contraste con la suya, a partir de la recreación del tema de la muerte. El poema LV es una representación simbólica de la transición entre el modelo literario establecido y la poética que Vallejo buscó transgredir. Es un ejemplo palpable de los cambios gestantes en la vanguardia y más allá de ésta, puesto que, según concluimos, *Trilce* trasciende las características formales de ese movimiento a favor de expresiones auténticas y vivenciales. Ambos poetas, Samain y Vallejo aluden a la muerte, pero lo hacen de modo distinto. Veamos el poema:

LV

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.

El miércoles, con uñas destronadas se abre las
 propias uñas de alcanfor, e instila por polvorientos
 harneros, ecos, páginas vueltas, sarros,⁸³
 zumbidos de moscas
 cuando hay muerto, y pena clara esponjosa y cierta
 esperanza.

Un enfermo lee La Prensa, como en facistol.
 Otro está tendido palpitante, longirrostro
 cerca de estarlo sepulto.
 Y yo advierto un hombro está en su sitio
 todavía y casi queda listo tras de este, el otro lado.

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.

Vallejo extrae de, “Otoño”⁸⁴ de Alberto Samain, el primer verso del poema
 LV, “El aire es quieto y de una contenida tristeza”, dentro del escenario de un

⁸³ En la edición, *César Vallejo, Trilce* de Julio Ortega, esta palabra está escrita con z; en la nota al pie Ortega aclara que lo correcto es usar s. Yo escribo la palabra con s porque es la letra que le da sentido a lo que interpreto. Lo mismo ocurre con la palabra facistol que escribí con c y que en libro está con s.

⁸⁴ Aquí reproducimos el poema, “Otoño”: “Lentamente, y seguidos del perro de la casa, / volvemos por la senda familiar; un pálido / otoño sangra en el fondo de la avenida, / y mujeres de luto cruzan sobre el ocaso. // Lo mismo que en un patio de hospicio o de prisión, / el aire es quieto y de una contenida tristeza; / y las hojas doradas, cuando llegue su hora, / caen, como recuerdos, lentas, sobre la hierva. // El silencio camina entre nosotros... Nidos / de falacia, maduros para otros sueños, vienen / nuestros dos corazones cambiados del viaje, / soñando con llegar al puerto egoísticamente. // Pero los bosques tienen tanta melancolía / esta tarde que el alma, bajo el dormido cielo, / se abandona, temblado, a hablar de lo pasado, / dulcemente, en voz baja, como de un niño muerto...//. La traducción de este poema la realizó Juan Ramón

bosque durante el otoño en el que las hojas se desprenden de los árboles y cuyos símbolos constituyen una representación directa alusiva a la muerte, a partir de imágenes gastadas y, por lo tanto, alejadas de la experiencia vivencial; lo cual Vallejo pone de relieve al referirse al mismo tema en el escenario de un hospital. En la segunda estrofa, separada espacialmente del verso de Samain, Vallejo como personaje y sujeto que evidencia su estilo, construye versos en prosa, en presente y con un lenguaje que adolece totalmente de la exquisitez de Samain, pero con una evidente intensidad:

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.

Las imágenes presentadas conducen a la percepción de la presencia inminente de la muerte, que en tanto sujeto que actúa llega hasta los linderos entre los cabellos perdidos y ronda todos los lugares, en el frente, donde hay algas, plantas medicinales como los toronjiles utilizadas para la curación de los enfermos. La Muerte con mayúscula, como sujeto, circunda todos los lugares del entorno y, como objeto, da motivo a la creación, al canto de versos que denotan vida, “antisépticos”, pues impiden infecciones y destruyen los gérmenes que connotan la muerte; “la cubeta de un frontal”, además de un sitio es también una metáfora de la mente, la que alberga las ideas, la que está ubicada en la frente, en un lugar alto desde el cual la “Muerte” todopoderosa surge en cuanto motivo de inspiración y da lugar al canto divino, germinal, naciente, de igual modo a lo que sucede en la creación poética. Ésta está en cualquier lugar, al alcance de quien la perciba, “sin dueño”. En estos versos se observa, de nuevo, la visión del poeta respecto a la unión de la vida y la muerte, ahora, mediante la creación poética que funge como metáfora de vida, originada a partir de la muerte y tema de inspiración. La tercera estrofa dice:

Jiménez en *La poesía francesa* de Enrique Díez Canedo. José Pascual Buxó, *César Vallejo, Crítica y contracrítica*, Difusión Cultural UNAM, México, 1992, p. 21.

El miércoles, con uñas destronadas se abre las
 propias uñas de alcanfor, e instila por polvorientos
 harneros, ecos, páginas vueltas, sarros,
 zumbidos de moscas
 cuando hay muerto, y pena clara esponjosa y cierta
 esperanza.

Si seguimos el hilo de esta interpretación podría significar la imagen del esfuerzo, del arduo trabajo creador, “con [las] uñas”. Es decir, a mitad de la semana, “el miércoles”, mediante el esfuerzo realizado, las uñas se “destronan”, se sustituyen por otras, “las de alcanfor”, pues las uñas también pudieran ser metáforas de las palabras que se evaporan como ocurre con esa sustancia y con las palabras. Éstas pasan por un trabajo de depuración, por filtros, “e instila por polvorientos/harneros” para dar lugar al verso, al producto acabado, “ecos, páginas vueltas, sarros, / zumbidos de moscas / cuando hay muerto, y pena clara esponjosa y cierta / esperanza”. Estas imágenes se pueden interpretar como el resultado de la actividad creadora inspirada en la muerte, de acuerdo con las fuentes de inspiración. La “esperanza” cumple un doble papel, la de la vida que existe en cada muerte y la “esperanza” que genera la creación. En la siguiente estrofa el poeta sale de sus reflexiones y recrea el ambiente del hospital al describir lo que ve y lo que siente:

Un enfermo lee La Prensa, como en facistol.
 Otro está tendido palpitante, longirrostro
 cerca de estarlo sepulto.
 Y yo advierto un hombro está en su sitio
 todavía y casi queda listo tras de este, el otro lado.

En el hospital un enfermo lee el periódico a sus anchas, pues facistol es un atril grande, otro está a punto de morir mientras el poeta, en el último verso, se mira así mismo. Coincido con la opinión de Lemaître,⁸⁵ quien señala que con un dejo de humor negro el hablante se da cuenta de que sus hombros están aún en su sitio y que está en mejor situación que los demás pacientes del hospital, pues el

⁸⁵ Monique J. Lemaître, *Viaje a...*, *op. cit.*, p. 184.

ambiente propicia que el hablante poético piense en su muerte. La última estrofa adquiere un tono existencial, el de la consciencia del transcurrir del tiempo al contrastar lo que ocurre en el hospital con lo que sucede afuera:

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.

El transcurrir del tiempo se representa al multiplicar la tarde, palabra utilizada como sujeto que ejecuta la acción, la de pasar diez y seis veces en medio del ambiente de la ciudad, tiempo vacío, “ausente” en el que el hablante poético observa una cama vacía con un número de madera amarilla, en espera de ocuparse por la próxima víctima de la muerte. Todo el ambiente es de presentimientos de muerte y se proyecta la imagen de que el poeta no puede evitar pensar en la suya, “se está casi ausente”, aislado, como ocurre en los escenarios de un hospital, cuando el paciente pareciera muerto aun cuando sólo esté “ausente” y sin comunicación. Los dos últimos versos, “allá.../ enfrente”, colocados espacialmente por separado, tienen la función de indicar que el hablante poético, absorto en sus pensamientos, vuelve a la realidad concreta al indicar de modo preciso el número, el color y el lugar en el que se ubica la cama, testimonio de que sigue vivo.

A diferencia de Samain, Vallejo escribe por varios motivos: por la experiencia, cercana, vivencial, existencial de la muerte; para la vida después de la muerte como se demuestra con los numerosos estudios que nos hacen revivirlo a cada momento y también gracias a ella, puesto que es la muerte quien le dictó este poema y la fuente de inspiración de gran parte de su trabajo artístico tal y como lo hemos podido constatar. Samain, según lo demuestra Vallejo, se pierde en el vacío de la palabra, en el arreglo superficial de sus hemistiquios, en la medición de sus endecasílabos cuidadosamente trabajados y de ahí nos podemos explicar la decadencia de la estética simbolista y la necesidad de una búsqueda expresiva más allá de las convenciones lingüísticas.

Este poema se ha interpretado por varios críticos, entre ellos sobresalen, José Pascual Buxó, Mariano Ibérico, André Coyné, Alberto Escobar, Neale-Silva, Julio Ortega, Monique Lemaître, entre otros. Casi todos coinciden en la apreciación de los rasgos del verso simbolista en oposición a la estética vallejiana en cuanto al cambio de un lenguaje libre de las anquilosadas formas expresivas. Algunos son más categóricos que otros y casi todos realizan una apreciación general del poema, sin estudiar cada uno de sus significados, a excepción de Lemaître quien sigue cada una de las estrofas, sin embargo, su análisis difiere del mío, en cuanto a algunas interpretaciones de los versos.⁸⁶ Buxó en una forma más teórica señala, entre otras cosas, que Samain se ajusta a una utilización canónica de símbolos verbales que asumen en la acondicionada conciencia del lector la forma de realidades concretas. El proceso de denominación, que debía ir del símbolo a la realidad y de ésta al símbolo, sólo se cumple ilusoriamente; Vallejo, en cambio, devuelve a la poesía la dispersa realidad que subyace en la letra, la del hombre y sus experiencias sufridas. El poeta se sintió en el deber de destruir los pretextos obligantes con que su tiempo pretendía someterlo para poder postular en su nueva escritura la realidad de los “hechos”.⁸⁷

Ibérico hace hincapié en la mezcla de realismo y simbolismo y dice, “La muerte impregna con su presencia difusa la totalidad de las sensaciones, y el mismo poeta la vive y nos la sugiere [...] Se diría que el poeta vive su muerte en la de los enfermos [...] y aún en la del ausente de la cama”.⁸⁸ Por su parte, Coyné resume su opinión así, “representa Samain un arte superado, cuya melancólica melodía adormecía el dolor, mientras que Vallejo se topa con la Muerte, una muerte sin máscara alguna, arrebatada por las palabras claves”.⁸⁹ Escobar también opone las dos estéticas y atribuye a Vallejo una modalidad entrecortada, inspirada en sugerencias que brotan de términos antitéticos y agrega, que en la versión de Vallejo fluye al impulso de la serie enumerativa, anudando elementos dispares con sentido dinámico en una manifestación que se nutre de intensidad dramática.⁹⁰ Neale-Silva considera que el poema parte

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁸⁷ Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y...*, *op. cit.*, pp. 20-24.

⁸⁸ Julio Ortega, *César Vallejo, op. cit.*, p. 257.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 257-258.

de un estado patológico, el hablante lírico es el ente poético y el enfermo. El lírico ha hecho un poema sobre su propia muerte, desdoblándose en espectador y actor de su drama existencial, pero lo hace sin intención autobiográfica.⁹¹ Julio Ortega⁹² aporta el dato de que Vallejo en su poema “Retablo”, publicado en *La Reforma* en 1917, suprimió los nombres de Samain, Jammes y Maeterlinck, posteriormente Vallejo encontró en la antología de Enrique Díez-Canedo, *La poesía francesa moderna. Del romanticismo al superrealismo* (Losada, Buenos Aires, 1913) en la que encontró, “Otoño”.

Respecto a la fecha en que se escribió este poema Espejo se contradice, pues primero indica el año de 1919 y después el de 1920.⁹³ En cuanto a sus rasgos de estilo más sobresalientes destacan los siguientes: el ejercicio metapoético o la inclusión de una fracción de un poema en otro; la idea de tratar, mediante un poema, las diferencias estéticas de dos corrientes literarias; comúnmente estos asuntos son destinados a otros géneros, por ejemplo, el ensayo, el artículo o la crítica. La forma en que el poeta se refiere a la muerte, mediante la combinación de ideas y elementos, entre éstos, cabellos, cubeta de un frontal, algas, toronjiles, almácigos, versos, uñas destronadas; pone de relieve la influencia de las corrientes estéticas de la vanguardia internacional como el expresionismo en cuanto a que el poeta traspone la realidad con base en la sensibilidad; así también, por momentos, parece romperse la relación entre el pensamiento y la expresión, tal y como lo planteaban los dadaístas; del mismo modo, prevalecen algunos rasgos realistas, entre los que destaca la descripción de la cruda realidad del hospital.

En la fonética del poema se aprecia, en primera instancia, el contraste del verso regular de Samain en un constante tono grave y la irregularidad de los versos en prosa de Vallejo, lo que no impide un ritmo que contribuye a la intensidad significativa producida por factores como la enumeración secuencial de algunas expresiones de la segunda estrofa, “cada lindero”, “a cada hebra”; “algas”, “toronjiles”; la afinidad fonética en, “divinos almácigos en guardia” y “versos antisépticos sin dueño”. También en la tercera estrofa se da una secuencia

⁹¹ *Ibid.*, p. 259.

⁹² *Ibid.*, p. 260.

⁹³ Durante enero, febrero y marzo Vallejo estuvo sin ocupación; por esas fechas Espejo tuvo que hospitalizarse en una clínica para ser operado y el poeta lo visitaba todos los días. Espejo piensa que de ahí surgió este poema. *Ibid.*, p. 257.

de términos, “ecos, páginas vueltas, sarros, zumbidos de moscas”, cuyo tono facilita la pronunciación y le da ritmo al poema. Lo mismo ocurre con la cuarta estrofa, en la cual, “palpitante, longirrostro, cerca de estarlo sepulto” producen el ritmo por su pronunciación secuencial, así también la afinidad fonética de la expresión, “diez y seis veces”.

En el uso del lenguaje se observa la conversión de un adjetivo a sujeto que ejecuta la acción en tiempo presente, la “muerte está soldando cada lindero”; asimismo el sustantivo “miércoles” aquí se convierte en sujeto con atributos, “con uñas destronadas”, cuya acción se revierte hacia sí mismo, “se abre las propias uñas de alcanfor”; la tarde que en otro contexto es un adverbio aquí ocupa el papel de sujeto que actúa, “la tarde pasó diez y seis veces por el subsuelo empatrullado”. Las construcciones lingüísticas proporcionan significaciones en diferentes planos y se han deducido mediante su encadenamiento secuencial y a partir de asociaciones semánticas de acuerdo con el contexto de enunciación. Tal y como se analizó, en el poema se presentan un conjunto de expresiones abstractas que ya se interpretaron.

CAPÍTULO VI

Mujer madre/amante

La presencia de la madre en Vallejo

La madre en la poesía de César Vallejo ha ocupado un lugar de indiscutible importancia, en su imagen confluyen la amante, los hijos, la tierra y toda la humanidad con sus diferentes formas de vida. Aquí se analizan algunos poemas en los que la figura maternal se representa bajo diferentes modalidades: como dadora de vida y unidad armónica de todos los elementos vitales; en tanto sustituta de la amante y, como representación metafórica de la creación poética, equiparable a una gestación mediante el esfuerzo y el trabajo del artista. Asimismo, se observa si el tratamiento del tema responde a sus significados arquetípicos vinculados con los mitos de origen y con el cristianismo, dada la herencia cultural del poeta y el entorno dentro del cual se creó *Trilce*. En suma, las preguntas a responder son las siguientes: ¿de qué manera se representa el concepto de madre en *Trilce*?, ¿bajo qué modalidades de pensamiento se articula la dualidad madre/amante?, ¿de qué modo los elementos de estilo contribuyen a proyectar el sentido y la emoción estética? Alrededor de estas interrogantes centrales y sus derivaciones se establecen los subtemas de este capítulo.

La figura de la madre invade los versos de *Trilce*; obra en la que, en varios casos, aparece como núcleo central y en otros de manera secundaria, quizá como reflejo del inmenso dolor causado por la muerte de la madre del poeta acaecida en agosto de 1918; un año antes de la gestación de la obra (1919), publicada en 1922. En este poemario a menudo aflora el sentimiento de orfandad ligado a la ausencia materna y al hogar, pero más allá de este elemento biográfico y de las

implicaciones de inmadurez que pudieran adjudicarse a Vallejo, el tema trasciende estos aspectos y la madre se transforma en el gran símbolo afectivo y de creación, así como en el pretexto para construir poemas de gran cohesión estética, en los que la articulación de la forma permite transmitir las más hondas emociones.

A diferencia de *Trilce*, en *Los heraldos negros* el tema no tuvo la misma importancia; según Giovanni M. Zilio en éste, la imagen materna se muestra unas diez veces y no exhibe el carácter de angustia que adquirió después, aunque sí de tristeza; aquí se presenta, en ocasiones, personalizada en la misma progenitora de Vallejo, en otras, despersonalizada y en algunas más reemplazando a la mujer amada.¹ En poemas posteriores a *Trilce* la madre alcanza gran identidad afectiva y dimensiones cósmicas con mayor presencia verbal e impersonal; así lo indica el símbolo *Madre España* de la obra póstuma, *España, aparta de mí este cáliz*.

Según se observa en el análisis del capítulo anterior, los temas se entrelazan unos con otros, así, la muerte se combina con el tiempo, la existencia, el dolor, entre algunos más y en varios fragmentos la muerte/renacimiento se vincula con la madre, por ejemplo, en el poema XXIII el hablante busca la abolición del tiempo para renacer sin los vínculos afectivos de la madre y de la amada; en el XXVII el miedo a los recuerdos dolorosos está relacionado con la muerte de la familia y de la madre; en el III, el desamparo es producto de la ausencia de los padres, en el LXI la muerte también aparece unida al hogar, entre otros en los cuales el orgasmo, como “pequeña muerte” deja ver a la amante disociada de la imagen materna. Esto denota su importante presencia, no sólo en los poemas que se analizan en este capítulo, sino en otros en los que se enlaza con otros temas.

En adelante veremos de qué manera el concepto de madre encierra tanto el prodigio de la vida como el de la muerte a partir del renacimiento, cuyo fundamento arquetípico se simboliza como unidad del ciclo vital, explicado con la llegada de los muertos a la tierra, símbolo del útero materno, ligado a la vida y al nacimiento tanto del reino vegetal como animal; así, la madre constituye la representación de todos los procesos de vida dentro de los cuales se halla la muerte. Ambos temas, la madre y la muerte, forman parte de las obsesiones de Vallejo y en sus poemas subyacen los arquetipos primigenios y universales en cuanto parte de los esquemas de pensamiento del autor. La representación

¹ Giovanni Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*, Horizonte/Universidad Ricardo Palma, Lima, 2002, p. 113.

maternal se hace más evidente por el fallecimiento de la madre del poeta, quien fuera la fuente de sus evocaciones más felices e intensas, junto al hogar y la amada, refugio de calidez en medio de sentimientos de desasosiego.

El arquetipo de la madre

El arquetipo de la madre ha estado presente en las diferentes culturas a través de todos los tiempos y se ha manifestado mediante infinidad de mitos, creencias, rituales, obras de arte pictóricas, escultóricas, literarias, etcétera, que dan cuenta de su influencia dominante en la humanidad. La diosa madre es el núcleo de ese arquetipo que ha inspirado una percepción del universo como unidad sagrada y viva, en la que se entrelazan una red cósmica que vincula los órdenes de la vida manifiesta y oculta que participan de la fuente original, cuyo centro ha girado en torno a la creación. Precisamente, por su esencia de totalidad, la imagen de la diosa ha irradiado ámbitos más allá de los estereotipos de la feminidad y a lo largo de la historia se ha desempeñado a manera de soberana, guerrera, cazadora, junto a otros atributos, entre los cuales están su autonomía, su sexualidad y su fuerza. Entraña también la unidad de los opuestos, lo masculino y lo femenino, la creación y la destrucción, la vida y la muerte.²

El mito de la diosa en cuanto expresión divina y unidad de vida se difuminó hace más de 4 000 años³ y a pesar de su degradación sus valores inherentes no desaparecieron del todo, sino que continúan ocultos bajo imágenes de consecuencias fundamentales, especialmente en la religión judeocristiana que inhibe expresiones vitales, afirmadas en las convivencias culturales de antaño. Esos residuos se presentan en algunos rasgos, por ejemplo, la espontaneidad, la expresión de sentimientos, los instintos y la intuición. Hoy en día, la mitología judeocristiana se articula alrededor de un dios masculino situado más allá de la creación, pues ordena desde fuera y crea el universo a través de la palabra y

² Shahrukh Husain, *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia, mitos y arquetipos femeninos*, traducción del inglés Margarita Cavándoli, Taschen, Singapur, 2001, p. 6.

³ Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, traducción de Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano e Isabel Urzáiz, Siruela/Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 13.

no desde dentro como se pensaba que lo hacía la diosa madre. Este cambio ha dado origen al patriarcado en nuestra cultura y a los consecuentes desequilibrios entre lo masculino y lo femenino, además de las secuelas en cuanto a la forma en que ambos sexos se enfrentan al mundo.

Desde los comienzos, los mitos se han elaborado a través de analogías con la naturaleza, así, en el Paleolítico, el Neolítico y la Edad de Bronce el símbolo de la diosa madre fue la luna, sus fases rítmicas de luz y oscuridad se percibieron por los primitivos a modo de patrón de crecimiento y constante renovación que daba confianza a su existencia. En la fase creciente sentirían crecer la vida; en la llena se maravillarían de su plenitud; en la menguante se lamentarían por su retirada (la marcha de la diosa y de su luz) y en su muerte se sentirán acogidos por el vientre materno. De las fases lunares se derivaron infinidad de historias vinculadas a múltiples fenómenos naturales, así dedujeron que de una semilla nace la flor y de ésta una fruta que se hunde en la oscuridad de la tierra y que regresa de la misma manera que una semilla regenerada.⁴

La capacidad analógica de los primitivos con la naturaleza favoreció la creación de mitos alrededor de la diosa madre, relacionados con el orden celeste (la luna) y el terrestre; asimismo, establecieron un conjunto de símbolos derivados, por ejemplo, las formas sinuosas de la luna los llevó a compararla con la serpiente que, al igual que la luna, moría y regresaba a la vida; la serpiente mudaba de piel y permanecía viva, por lo cual, en épocas posteriores, se convirtió en una imagen de renacimiento y transformación, de igual modo que el útero materno, después de dar a luz muere y queda listo para otro nacimiento. La serpiente, el espiral y el laberinto, similares en sus formas, se enroscan y llegan al útero de la tierra que simboliza la madre. La diosa madre daba a luz todas las formas de vida, de esto dan cuenta la multitud de vestigios de figuras gestantes que han permitido a los historiadores deducir que la gran diosa tuvo relevancia en cuanto a su relación con la fertilidad y la naturaleza sagrada de la vida, con sus transformaciones y con el renacimiento.⁵ De eso se desprende, también, que la vida y la muerte, en su

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ Shahrugh Husain, *La diosa...*, *op. cit.*, p. 12, indica el descubrimiento de 1 000 imágenes con forma femenina que incluyen esculturas, relieves y gravados alusivos a la diosa. Las más antiguas fueron creadas entre 27 000 y 26 000 a de C. en casi todo Europa. De acuerdo con las investigaciones consultadas por la autora, la hipótesis más acertada sobre su significado refiere

concepción arquetípica, expuesta en el capítulo anterior, se derive de ese mito primordial y debido a ello, hoy en día la luna es aún la imagen primigenia del nacimiento, del crecimiento, de la muerte y de la putrefacción.

Transcurridos el Paleolítico y el Neolítico, a mediados de la Edad de Bronce, la diosa madre se coloca en segundo plano y el dios padre comienza a tener protagonismo; los mitos se empiezan a modificar a causa de que las condiciones sociales de la tribu exigían un desempeño práctico que incidió en sus creencias. La diosa todopoderosa que da y quita la vida se separa del hijo amado, quien puede morir y caer en la oscuridad del inframundo, ella debe proteger a su vástago para evitar la pérdida de luz y fertilidad. Así, se produce una variante de la concepción de la diosa madre en cuanto unidad, pues la parte personificada en su hijo, que en los mitos se convierte en su amante, aparece a manera de alguien independiente de ella.

El matrimonio sagrado en tanto unión de la diosa madre y su hijo amante subyace a la vida de las comunidades en la Edad de Bronce y se traslada a la simbolización tanto del cielo como de la tierra; responde también, al nacimiento de la conciencia de la humanidad, pues implica la separación de ésta, de la naturaleza, representada en la gran diosa antes abarcadora del todo. Esto modificó el concepto generador de la creación, pues ambos, la madre y el dios hijo, se consideraron necesarios para la creación, a la vez que los dos sexos se visualizaron de manera separada. Surgió así el mito del héroe en cuanto individuo de sabiduría y fortaleza que reemplazó al cazador del Paleolítico; él es quien evitará las catástrofes, el desbordamiento de los ríos, defenderá a los pueblos de sus enemigos, conquistará territorios, fundará estados. El deseo de poder, junto al miedo de los primitivos a ser atacados explica la necesidad de un dios cada vez más poderoso para la defensa; éste debe ser un padre celestial que gobierne desde las alturas del cielo, donde todo pueda verse, preverse y supervisarse; en consecuencia, los pequeños detalles de la vida cotidiana, asociados a la diosa madre, perdieron importancia.

A finales de la Edad de Bronce y en los albores de la de Hierro los mitos de la diosa se reinterpretaron o se suprimieron para dar lugar a los de los guerreros, de

a que se trata de sacerdotisas de la diosa o a la diosa misma, pues muchas de ellas son figuras míticas o simbólicas sobre los ciclos de las estaciones y la renovación de la vida.

los cuales dan cuenta el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento* y la mitología griega. Zeus es uno de los dioses que respondió a esta necesidad, a él se le conoce y ama por la relación con su esposa divina, sus amantes y sus hijos e hijas. Asimismo, gracias a Eros fue posible el abrazo entre el cielo y la tierra, al procurar el nacimiento de todos los seres divinos y humanos, por lo cual se configuró en el emblema de la perfecta armonía, a la vez que impulsó la fecundidad.⁶ Afrodita también encarna las significaciones míticas transitorias, pues nació en el momento en que el cielo se separa de la tierra y en ella la creación queda repentinamente liberada, Martha Robles señala que a ella, “jamás le importó la fertilidad”, tampoco tuvo virtudes domésticas, “su magia entraña el misterio de la transformación” pues encarna el amor, la belleza, el deseo y, por añadidura la fertilidad, ya no fue la gran diosa madre, origen de todas las cosas, sino quien por sus impulsos instintivos se tiende con Hermes sobre las arenas cretenses, y juntos engendran a Hermafroditos. En muchos casos los dioses fueron figuras masculinas todopoderosas que minaron la imagen de las mujeres, quienes fueron despojadas, vendidas o esclavizadas por sus padres y hermanos; con esto, el concepto lunar de muerte/renacimiento fue desapareciendo. En otros, las representaciones conjugaron imágenes de la diosa asociada a la fecundidad y el elemento masculino.

Posteriormente, en el mito del *Génesis*, de cuyos fundamentos deriva el cristianismo, Eva viene a representar un derrocamiento de la gran madre y aunque varias de sus imágenes conjugan elementos que afirman la vida en los mitos anteriores, por ejemplo, el jardín, los cuatro ríos, el árbol de la vida, la serpiente, entre otros, el de Eva se fundamenta en el miedo, la culpa, el castigo y el reproche, ya que se adjudica a ella, a la mujer y a la serpiente, antes encarnación de la diosa, la responsabilidad del pecado y, a pesar de que Eva significa vida, en el mito se convierte en causa de muerte. La desmitologización de Eva, creadora de naturaleza, dio pie a que la muerte –antes vista como un todo con la vida– se constituyera en un castigo. Con esto su figura se degradó y de diosa pasó a mujer mortal, ya no fue la dadora de vida, sino la generadora de muerte, no la creadora, sino creada de una costilla de Adán; acto contrario a la naturaleza en la que el nacimiento tiene lugar a través de la hembra. Para Martha Robles, Eva arrastra

⁶ Martha Robles, “Afrodita”, en *Mujeres, mitos y diosas*, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, p. 60.

un triple prejuicio, el de ceder al llamado del diablo, atreverse a incitar el pecado al seducir, no a cualquier hombre, sino al más inocente y el de ser culpable de la pérdida del paraíso, aún así, agrega Robles, Eva conlleva la libertad al adoptar sus propias decisiones y desatender el mandato divino asumiendo el derecho de vivir entre el bien y el mal. Para la autora Eva es “la diosa ante la muerte de Dios en la conciencia humana”.⁷

Aun cuando esta interpretación del mito contemple un ángulo de emancipación, Robles no deja de reconocer que es el punto de partida de nuestra herencia cultural, sean cuales sean nuestros antecedentes religiosos, pues además, esta historia se cuenta en la infancia, cuando todo relato parece verdadero y cuyos personajes no se perciben a la manera de un cuento, sino como reflejo de la naturaleza humana con sus defectos. Mediante este mito se introdujo la culpa y se configuraron nuestras presuposiciones mentales acerca de la relación entre hombres y mujeres, se dio un lugar a la sexualidad en la vida humana y permitió establecer una relación con la naturaleza y lo divino. Coincido con Anne Baring y Jules Cashford, quienes dicen que liberarnos por un momento de nuestras estructuras mitológicas de percepción debería permitirnos suponer que ha quedado excluida toda una gama de posibilidades imaginativas,⁸ que proporcionarían un conjunto de elementos para enfrentar la vida de distintas maneras.

Para el cristianismo Cristo fue el segundo Adán y María la segunda Eva, María mediante su virginidad redimió el pecado de Eva, idea fundamental a partir del siglo IV d.C. El paraíso perdido fue recuperado gracias al nacimiento inmaculado de Jesús que interrumpió la transmisión del pecado original. La muerte vino a través de Eva, la vida con María, quien trajo la salvación por su obediencia; la virginidad de María constituye la piedra angular de la religión cristiana, sin ella no podría existir ningún hijo de Dios capaz de suspender las leyes de la naturaleza. María es la madre del redentor y de todos los creyentes, pero no de todos los seres vivos como lo fue Eva. Ella creyó en la serpiente, María en Gabriel, la primera pecó por creer, la segunda por creer borró el pecado. Con la expansión del mito, el coito se convirtió en el medio a partir del cual los pecados de los padres se transmiten a los hijos y mientras la sexualidad

⁷ Martha Robles, “Eva”, en *ibid.*, pp. 29 y ss.

⁸ Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa...*, *op. cit.*, p. 568.

y la muerte se asocian a Eva, la obediencia, la virginidad y la vida son atributos de María. De ahí que la realidad de la mujer en la actualidad se asocie o bien a aspectos sexuales o bien al parentesco, a la madre o la amante, a la virgen o a la prostituta.

Es hasta el siglo XV, después de 500 años de la muerte de María, cuando su imagen se reviste de nuevo con las características de las diosas anteriores, la resurrección de Cristo redimió a los seres de las limitaciones de la mortalidad. De la reivindicación de María con atributos de diosa dan cuenta numerosas esfinges desde Asia menor hasta el Nilo y desde Grecia hasta el Valle del Indo en las cuales aparece desnuda, así también las decenas de iglesias y catedrales construidas en su honor en Francia. En nuestros días se le nombra de muchas maneras, rosa mística, puente del cielo, lucero de la mañana, refugio de los pecadores, entre muchísimos más.⁹

La influencia dominante de María se puede entender si se sitúa en la tradición milenaria de la diosa madre, pues al igual que la luna, María se convirtió en la señora de las aguas, guardiana del flujo y reflujo del útero, diosa de la fertilidad de los partos, etcétera, y en muchas imágenes sostiene en una mano el cuerno de la luna creciente mientras la otra apunta hacia su vientre. Por este motivo, los historiadores consideran a María el último eslabón de la diosa madre, mediante la cual se diviniza la belleza de la tierra. Su destino sigue los ciclos cambiantes de la luna, da a luz a su hijo bajo la luna creciente, lo cría bajo la luna llena, aunque no se casa con él así como sucedía con las diosas anteriores; en la menguante llora su muerte durante los tres días de su crucifixión y resurrección en los cuales la luna se ha ido; después Jesús despertará a la luz de la luna creciente.

María alcanza el cielo después de su muerte, mientras las diosas de antaño siempre estaban vivas. Hay varios elementos que llevan a establecer la relación de María con la diosa madre, entre éstos, muchas obras de arte y textos de los siglos XII y XIII que refieren a la fertilidad, entre ellas el milagro del grano, en el que aparece como reina de la tierra, fuente del grano de la cosecha y de la humanidad.¹⁰ La virgen negra relacionada con la oscura luna nueva en Francia,

⁹ *Ibid.*, p. 621.

¹⁰ Entre ellas una exquisita ilustración del milagro del grano titulada “María sobre un lecho de maíz”, que data del año 1400 de Rohan; *ibid.*, p. 652.

España, Suiza y Polonia absorbida por el cristianismo, entre muchas otras figuras constatan las reminiscencias en María de los mitos anteriores.

En resumen, el mito de la diosa ha pasado por varias etapas desde el Paleolítico hasta el presente; en su trayectoria ha disminuido su influencia y sus repercusiones han registrado el modo en que la humanidad se percibe a sí misma y al mundo. En nuestra cultura occidental actual no existe ningún mito femenino de la diosa, por lo que su arquetipo a manera de entidad sagrada no existe, aunque el mito sobreviva parcialmente en la figura de María. En el comienzo la diosa madre dio a luz sola, el mundo provino de ella, todas las criaturas eran sus vástagos, incluidos los dioses, la percepción de vida y alma junto con lo sagrado impregnó el ambiente de los primitivos. En este momento prevaleció la idea de unidad, no hay lugar para las dualidades, espíritu/naturaleza, mente/materia, alma/cuerpo, sino que todo comparte una identidad común. Tras esta forma de visualizar el mundo en el Paleolítico, el Neolítico y los comienzos de la Edad de Bronce, la diosa madre se unió con el dios, quien fuera su hijo y después su amante para dar a luz al mundo.

En la siguiente etapa, el dios –tataranieto de la diosa madre– la mató y construyó el mundo a partir de su cadáver y a la raza humana con la sangre del hijo amante,¹¹ lo que condujo a la disociación entre materia que sólo el espíritu podía moldear; de ahí la inferencia mítica acerca de la destrucción de la tierra y de las guerras. Finalmente, dios creó el mundo sin referencia a la diosa madre a partir de la palabra,¹² y en el mito hebreo de la creación, heredado por las tradiciones islámica y cristiana no existe referencia alguna a la gran diosa; su retirada y sustitución por el dios es interpretada a modo de separación gradual de la humanidad con la naturaleza, que ha llevado a plantearnos la necesidad de comprender el mundo como un todo.¹³ Esto significa que no tener en cuenta el

¹¹ Esto ocurría en el mito babilónico de finales de la Edad de Bronce y comienzos de la de Hierro. *Ibid.*, p. 747.

¹² El *Atum* egipcio es un ejemplo del caso mencionado, asimismo el *Ptah* egipcio traducía los pensamientos del corazón en la Edad de Bronce, justo en el periodo en que los mitos incorporan el componente masculino que retroalimenta su imaginario. *Yahvé-Elohim*, fue un dios hebreo de la Edad de Hierro representativo de los virajes del mito; Adán es creado a partir de la tierra inanimada que adquiere vida mediante el aliento divino. *Ibid.*, p. 747.

¹³ Anne Baring y Jules Cashford señalan tres descubrimientos que conducen a esta necesidad: el primero se refiere al descubrimiento del átomo, mediante el cual se ha separado la sustancia

mito de la diosa no implica su ausencia, pues según señala Erich Neumann el arquetipo de la gran madre opera en la estructura psicosocial, en el inconsciente de la psique individual y en el colectivo, cuya manifestación primaria es el símbolo. Neumann puntualiza que la virtualidad creadora del inconsciente, tiene como trasfondo lo que se llama conciencia matriarcal y es el fundamento de la cultura. Advierte además que esa conciencia no debe entenderse mediante su identificación con la mujer, existe también en el varón, y hay que reconocerla en sus niveles psíquicos, que no corresponden, necesariamente, al hombre y a la mujer respecto a sus rasgos sexuales. Ambos sexos son psicológicamente bisexuales, el hombre alberga dentro de sí al *ánima* (femenina) y la mujer al *ánimus* (masculino) vinculados al inconsciente.¹⁴ Con estas bases se realiza el análisis poético del tema enunciado, no porque los poemas aludan a la adoración de una imagen personalizada, pues ninguna visión se presenta a través de los términos literales de su primera manifestación.

El símbolo de la gran madre¹⁵

En varios poemas de César Vallejo se halla presente el símbolo de la gran madre como unidad de vida, protectora y nutricia, que en su escritura se traslada a escenas cotidianas. El poema XXIII es la recreación de un ritual alimenticio en el que la madre alimenta a sus hijos a la manera de una evocación eucarística; el pan simboliza el alimento tanto en el plano material como espiritual y de igual

de la materia; el segundo a que los estudios de arqueología, antropología, mitología comparada y psicología arquetípica, intentan mostrar que todos los pueblos de la Tierra comparten la misma condición humana e intentan comprenderla de manera similar, como una unidad de la raza humana por más que se diferencien en sus particularidades no religiosas, y el tercero se refiere a que el modelo científico no se puede considerar como entidad de conciencia independiente al margen de lo que se ve y se hace, es decir, no se puede hablar de naturaleza sin hablar de nosotros mismos. *Ibid.*, p. 749

¹⁴ Erich Neumann, “La conciencia matriarcal y la luna”, en *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994, pp. 51 y ss.

¹⁵ Se eligieron algunos poemas en los que se observa con claridad el arquetipo de la madre con la conciencia de que hay muchos otros dignos de analizarse en relación con el tema.

modo que en el mito primigenio, la madre representa la armonía de los elementos vitales, la alimentación, el afecto, la protección. La madre es dadora de vida y en su ausencia el hablante poético vive la orfandad y el sufrimiento.¹⁶

Poema XXIII

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras en relojes en flexión de las 24
en punto parados.

Madre, y ahora! Ahora, en cual alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
ítierna dulcera de amor,
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar

¹⁶ En el desarrollo del análisis primero se expone el significado de los versos y estrofas de acuerdo con su secuencia dentro del poema y con su contexto; después, se enfatiza en los aspectos más sobresalientes del estilo en relación con su apoyo al sentido expresado en los versos, con la finalidad de observar con detalle los elementos estilísticos. Este procedimiento se emplea en cada poema.

cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula itú lo viste tánto!
en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿dí, mamá?

Los dos versos iniciales de la primera estrofa incluyen una combinación de palabras cuyo significado apunta hacia distintas direcciones; todas relacionadas con el arquetipo de la madre en el sentido expuesto en el apartado anterior. La “tahona estuosa” es un símbolo de la madre universal, los arcaísmos que lo componen connotan un horno caliente, ardiente, semejante al útero materno que produce el pan para los hijos aún pequeños. Además, esos versos proyectan la imagen de la madre nutricia y fértil, tal y como se percibe mediante el calificativo, “innumerable”; palabra clave para referir a su amplia capacidad de prodigar vida, alimento y afecto. La frase, “yema infantil” introduce la relación con la infancia, con los hijos y con la sensibilidad, por analogía con la parte más sensible de los dedos de las manos; también alude a la yema de los huevos, con la cual se elabora el pan que simboliza el alimento.

La siguiente estrofa, ahora de cinco versos, proporciona de manera clara los datos biográficos de Vallejo para comunicar que el poema se inspiró en su propia madre. “Gorgas” es una metáfora de los cuatro hermanos, a la vez, proyecta la idea de la comida que la madre raciona para darla a sus hijos, es también una analogía de las migajas de alimento que se da a las aves y de la forma en que los polluelos, estirando sus picos, circundan a quien les da de comer. Otro de los significados de “gorga” es remolino, cuyo sentido arquetípico se asocia con el seno materno, en tanto que todas las formas espirales desembocan en la tierra. Esta segunda estrofa es una evocación del mito, los hijos ocupan el lugar de los mendigos, como en el mito de antaño los vástagos de la diosa se

lamentaban, imploraban y rendían tributo a su protectora. Los dos últimos versos de esta estrofa, ubican más o menos, la edad del hablante lírico por la referencia metafórica a la dificultad de construir las palabras al momento en que se produce el aprendizaje de la escritura, “y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario”.

La tercera estrofa es una clara evocación eucarística y una combinación del mito primigenio con el de la religión cristiana en un espacio y tiempo concretos, “En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas hostias de tiempo”. En ese ámbito se recrea el sacramento eucarístico, sólo que quien provee el alimento no es el dios padre o el sacerdote, sino la madre, “de dual estiba”, o la que lleva la carga y su sacrificio a costas. Las hostias son “ricas” y “de tiempo”, lo cual conduce a la percepción tanto de la dimensión alimenticia concreta y placentera, la de alimentarse para el crecimiento y vida futura necesaria en todos los seres humanos, como a la del ingrediente espiritual, puesto que en el rito cristiano, la hostia es el cuerpo de Cristo que se ingiere para purificar al cuerpo de los pecados después de la confesión. El alimento dado por la madre adquiere en los versos una importante dimensión, en la medida que servirá para el futuro y rebasa el tiempo marcado por los relojes que, incluso, ya no existen como tales, sino como “cáscaras”, “para / que ahora nos sobrasen / cáscaras de relojes en flexión de las 24 / en punto parados”. Estos versos de compleja sintaxis, están asociados a la significación central y connotan un más allá del tiempo recreado en el poema y una suspensión del mismo en el momento que la madre muera. La madre da de comer tiempo, idea arquetípica que subyace a la diosa madre, en tanto fuente perpetua del mismo, como ser inmortal.

La cuarta estrofa traslada a la presencia-ausencia de una madre terrenal, la evocada por el hablante lírico y cuya muerte inspiró la fuerza emotiva del poema. El hablante plasma sus inquietudes del misterio de la muerte y dice, “Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar”, para indicar que la madre se ha reducido casi a la nada, ya que desconoce en cuál de las diminutas celdillas que existen en el universo o en cuál de los miles de pequeños orificios de los que surge un cabello se halla, y expresa el dolor por su ausencia al aludir a una migaja del mismo pan que antes le proporcionó, “cierta migaja que hoy se me ata al cuello / y no quiere pasar”, así como el nudo en la garganta que inhibe la respiración a causa del dolor por la ausencia de la persona amada.

En los siguientes versos Vallejo alude al polvo en el que se convierten los cadáveres y a la frase enunciada por dios en el *Génesis*, “polvo eres y en polvo te convertirás”, pero establece, una vez más, la relación con el pan, con el alimento y con el papel nutricional de la madre, entonces expresa, “Hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar”, pues la idea de prodigar penetra hasta los huesos, hasta lo más profundo del ser de la madre, ya que en ellos se amasaba la harina del pan, que adquiere una privilegiada dimensión simbólica. El siguiente verso de esta larga estrofa califica en tono admirativo las características centrales de la madre, “itierna dulcera de amor,” en el que Vallejo conjuga dos sentidos, el dulce de los bizcochos y la dulzura y ternura de la madre amorosa. En los versos contiguos la muerte se entrelaza con la vida:

hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
 cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
 que inadvertido lábrase y pulula itú lo viste tanto!
 en las cerradas manos recién nacidas.

La sombra y el molar de la madre que ha fallecido a pesar de su connotación necrófila albergan vida, ya que la encía late y el hoyuelo del molar produce la leche que da la madre; imágenes que remiten a la germinación comúnmente asociada a la vida. “Lábrase” y “pulula” o anda por ahí, también indican vida en tanto referencias a construir, forjar y en cuanto a movimiento. Esto, según los versos, es visto por la madre desde el más allá, a quien apela el hablante poético, “itú lo viste tanto!” implícitamente referido al momento en que la madre dio a luz a cada uno de sus hijos, así lo constata el verso, “en las cerradas manos recién nacidas”. Aunque la sintaxis es difícil, los versos proyectan la eterna capacidad de la madre de dar vida y del mismo modo que en los mitos, la muerte trae en consecuencia la esperanza, el renacimiento que se produce de manera inadvertida en cuanto parte del ciclo natural de la existencia.

En la última estrofa se aprecia una alusión arquetípica a la gran madre, “Tal la tierra oírás en tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejás”. La tierra, símbolo de la madre, de la diosa que escucha, que prodiga, es testigo de lo que ocurre en el mundo, de que el bienestar, la felicidad, el alimento, el pan, el amor disfrutados por el hablante lírico tienen precio y al igual que gran parte de los poemas de Vallejo, el precio es el sufrimiento causado

por la orfandad, por el abandono de la felicidad indiscutiblemente ligada al hogar y a la madre. Para el pensamiento vallejiano, la madre responde a las cualidades del arquetipo primigenio en tanto núcleo reunificador de la realidad, ella prodiga todos los elementos vitales, el alimento que favorece el crecimiento, la protección, la seguridad, el afecto y además, la esperanza de vida con su muerte. Para el poeta el precio de la felicidad del “pan” recibido es injustificado pues dice:

el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,

Es decir, al mundo se viene a sufrir, nacer implica dolor y nadie pide vivir y mucho menos arrebatada la vida. El sufrimiento producto de la orfandad por la ausencia de la madre otorgada por la naturaleza y centro de vitalidad y fuerza deja un vacío, que el hablante lírico experimenta a manera de pago por la felicidad vivida. El poeta, en el último verso, interpela de modo cariñoso a la madre que le dará la razón en sus apreciaciones, “¿dí mamá?”, con lo cual constata que aun muerta vive en sus pensamientos. En este poema se venera a la madre y al igual que todo lo que asimila la naturaleza y el espíritu constituye la armonía, la razón y la redención del mundo.

Según Juan Espejo Asturrizaga este poema se escribió en 1919,¹⁷ el rasgo más sobresaliente de su estilo es la unidad interior producida por dos momentos, el primero se visualiza en las tres primeras estrofas, mediante la recreación de los recuerdos felices de infancia con la presencia de la madre y el ritual alimenticio; y el segundo en las dos últimas estrofas, en las que el hablante expresa el dolor por la ausencia de la madre muerta y su rebeldía por esa injusticia de la vida, de la cual el poeta se exculpa. Para cerrar, el hablante manifiesta los vínculos con la madre que sigue presente en sus pensamientos y a quien habla para hacerla partícipe de su desdicha, pues ella, desde el más allá, es testigo de las injusticias que la vida se cobra por los momentos felices. Una vez más, como elemento constante en su escritura, Vallejo recrea la culpa, en este caso, por la felicidad.

¹⁷ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce*, Cátedra, quinta edición, Madrid, 2003, p. 130.

En el aspecto fonético el poema emplea sonidos similares a la palabra madre que repite en tres ocasiones y en una más escribe, mamá. Con fines sonoros se recurre al uso reiterativo de las emes en varias palabras o sea, se emplea la figura llamada paronomasia, estos son los casos de, “innumerable”, “asombrosamente”, “mendigos”, “hermanas”, “muerto”, “mañana”, “migaja”, “amasar”, “amor”, “sombra”, “molar”, “mundo” y otras más; todas favorables a la tonalidad intencional de enfatizar en el sentido de madre y proporcionar un ritmo interior armónico. El tono es grave y la mayoría de los vocablos se acentúan de ese modo, lo cual da seriedad a la temática abordada, cuyo núcleo central es la madre que en el poema alcanza dimensiones de grandeza mítica.

El uso del lenguaje reproduce muchos símbolos del mito primigenio, por ejemplo, la “tahona estuosa” que significa un horno caliente y que por tratarse de una cavidad se convierte, dentro del contexto, en símbolo del útero materno; “innumerable” que alude a la fertilidad, a los múltiples atributos de la madre, “gorgas” es también un símbolo materno, pues una de sus acepciones es laberinto y en la mitología todas las formas espirales remiten a la madre porque desembocan en la tierra. Ésta es un símbolo universal de la gran madre en el sentido de prodigalidad, de fertilidad de todos los vegetales y de toda la vida que emerge de ella; el “pan” adquiere un valor simbólico en tanto alimento material y espiritual y éste se relaciona con los bizcochos, la hostia, la harina y la comida; los mendigos en lugar de hijos son la contraparte del que da y se emplea para acentuar la generosidad de la madre que da sin solicitar nada a cambio.

Hay otros símbolos, por ejemplo, la sombra, el gran molar, los cabellos, los huesos, generalmente, asociados con la muerte que en el poema subrayan la muerte de la madre. Según observamos, en el capítulo anterior, Vallejo visualiza la muerte como parte de la vida y en este caso la madre es la generadora de vida, incluso, en la muerte. Por esto encontramos símbolos de vida, este es el caso de “retoño”, aun cuando el término “capilar” remita a muerte, del mismo modo que “cerradas manos recién nacidas” incluye ambos elementos; lo cerrado, oscuro, denota muerte, “recién nacidas” nacimiento; así, “el gran molar” proporciona una idea de muerte y la “encía” que late connota, vida. Los términos “lábrase” y “pulula” se asocian con vida, la primera por su significación de construir y la segunda, por sus implicaciones de movimiento. Así, constatamos, una vez más, el carácter simbólico del lenguaje y su relación con los arquetipos.

Según se ha mencionado, un rasgo de estilo en Vallejo es la recurrencia a construcciones complejas y a una sintaxis que induce a la interpretación contextual o a la percepción del sentido y no a la significación precisa, aunque también hay rasgos objetivos, por ejemplo, los referentes autobiográficos, las dos hermanas, Miguel que ha muerto, la madre que también feneció entre algunas más; las otras son metáforas, pero como las nombra Paul Ricœur, de raíz, puesto que no son convencionales, sino creadas de modo original y entendibles en su contexto. Este es el caso de “y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario” para aludir a su edad y a la dificultad en el aprendizaje de la escritura; trenza podría ser la palabra construida aún con torpeza, ya que la palabra, “arrastrando” denota dificultad. Los versos, “para / que ahora nos sobrasen / cáscaras de relojes en flexión de las 24 / en punto parados” refieren a la previsión de la madre de prodigar un alimento duradero cuando falte. La complejidad de las frases permite el juego de las significaciones, por ejemplo, en los versos, “Hoy que hasta tus puros huesos estarán harina / que no habrá en que amasar”, en los que el hablante alude a que los huesos estarán hechos polvo como los de los muertos, pero también a que en éstos se amasaba la harina.

Este poema ha sido interpretado por la crítica en un sentido similar al mío, André Coyné atribuye al poema un tono religioso correspondiente a una especie de ritual alimenticio que se precisa en “aquellas ricas hostias de tiempo” y que se prolonga en las demás estrofas; a esto agrega que, “pura yema infantil” remite al “Jesús aún mejor de otra gran Yema” aludido en *Los heraldos negros*.¹⁸ Para Mariano Ibérico el poema presenta reservas de felicidad que ofreció la madre y que cobra cruelmente la vida; asimismo, alude al sentido eucarístico simbolizado en las hostias de tiempo.¹⁹ Para Julio Ortega en el poema el hogar aparece como la unidad protectora endonde la madre es la figura esencial²⁰ y para Américo Ferrari la mesa sigue siendo el centro del universo humano, espiritual y cargado de significación amorosa, cuando no religiosa; agrega que al igual que en *Poemas humanos*, el pan es un símbolo privilegiado, patente en *Los heraldos negros* y acentuado en *Trilce* que trasciende a la noción religiosa de hostia. El crítico

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

agrega que la madre, el huérfano y el pan se asocian con la “deuda” y para él, el poema rebasa el plano de lo afectivo simbólico para convertirse en una queja de amargura que concierne a la relación del hombre con el mundo.²¹

Neale-Silva observa aproximaciones nocionales, plurisemia, discontinuidad gramatical, fusiones temporales e intensidad afectiva y, de manera similar a mi lectura, en la primera parte advierte ensoñación y paz y en el resto conciencia de pérdida.²² Irene Vegas analiza de manera detallada el poema en términos de sus desviaciones gramaticales siguiendo a Jean Cohen y dice, “De la visión evocadora de la madre cociendo bizcochos [...] surge la metáfora que la transfigura en ‘tahona [...]’ amplificando su función”. La asociación se acentúa con el adjetivo estuosa y la ausencia de puntuación carga al segundo verso de un nuevo sentido, al abrir una nueva frase nominal en cuanto al predicado de madres, que provoca una ambigüedad por la asociación de “bizcochos” con “pura yema”, el más rico manjar de la niñez, que al relacionarse con la madre le confiere una nueva transfiguración simbólica, de modo que se convierte en la más excelsa nutriz.²³ Observemos que la mayoría de los críticos coinciden en un punto central, que el poema constituye una veneración a la madre aun cuando cada uno enfatice en aspectos de distinta índole.

Poema XXVIII

En este poema aparece como trasfondo, una vez más, la imagen de grandeza que los mitos otorgaron a la diosa madre, como nutricia, protectora y dadora de afecto. El dolor producido por la muerte de la madre del poeta es el aspecto biográfico que ahonda su veneración y por lo que en *Trilce* se transforma en una idealización o, más bien, en la revalorización de actitudes que en la convivencia diaria pudieran constituir simples elementos con los cuales los seres humanos se enfrentan al mundo; sin embargo, la muerte del ser más amado, impacta de manera profunda a cualquier persona y más aún a las que, como el poeta, estuvieron dotados de una gran sensibilidad. A pesar de esto, Vallejo fue capaz

²¹ *Ibid.*, p. 131.

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, pp. 132-134.

de sublimar su dolor mediante la poesía y logró articular versos para escribir un poema que transmite la emoción de la pérdida de manera honda. El poema refleja que el hablante extraña a su hogar, cuyo núcleo es la madre, quien lo procuraba y le daba amor a partir de atenciones nutricias. Veamos el poema:

XXVIII

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

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habráse quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
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,
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tiroriros,
porque estánse en su casa. Así, qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el bocado que nos brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce,
hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.

Desde la primera estrofa los versos connotan soledad, aquella que produce la ausencia de lo amado aun con la compañía física de otras personas. La comida existe como materia para saciar el hambre biológica, pero el elemento afectivo proveniente del hogar está ausente:

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

La soledad durante el almuerzo está directamente relacionada con la ausencia de la madre, quien en forma acostumbrada le rogaba e indicaba al hablante que se sirviera. Tampoco hay agua, pues la madre ha muerto y, además de que el líquido forma parte de los alimentos que prodigaba, se relaciona simbólicamente con la vida. Según se observa, el padre, de acuerdo con el orden de los versos y los significados que proyectan, se ubica en segundo lugar en relación con la madre, aunque también forma parte del añorado hogar. El almuerzo connota sacralidad, ya que “el facundo ofertorio / de los choclos” es equiparado con la escena sagrada de la misa cristiana; en el “ofertorio” el sacerdote ofrece a Dios la hostia y el vino del cáliz en medio de oraciones, el cura ingiere el vino y después, reparte las hostias a los fieles que se han confesado como símbolo de purificación del alma por sus pecados. La analogía de los versos con el ofertorio connota el esmero en la invitación verbal (facundo) o bien, la elocuencia de la madre para procurar que la familia coma con agrado. “Choclos” significa mazorca o elote tierno, alimento, aunque Monique Lemaître aporta el dato de que el término significa hostias en el Perú.²⁴ El padre, durante el almuerzo, pregunta por la tardanza de la madre, “por los broches mayores del sonido” o bien por la presencia de mayor

²⁴ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, Plaza y Valdés, México, 2001, p. 111.

importancia, la que más ruido hace en la escena hogareña. El padre está ausente, lejos del almuerzo narrado por la voz poética, pero la madre está doblemente ausente, puesto que en la escena añorada el padre pregunta, “por su tardanza de imagen” o bien reclama su ausencia momentánea.

La segunda estrofa describe la sensación de ansiedad que vive el hablante ante la comida. Su estado de ánimo está directamente relacionado con el hogar desintegrado, debido a que la madre ha muerto. Esto le impide pasar bocado y en un tono que solicita comprensión expresa, “Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir”. Los platos le parecen “distantes” y lo que contienen es algo indefinido, “esas cosas”. Después indica el motivo por el que no siente deseos de comer, “cuando habrás quebrado el propio hogar” y cuando no puede ni siquiera pronunciar la palabra madre y no sólo eso, sino que no puede decir nada, “cuando no asoma ni madre a los labios”; condiciones que le impiden probar al menos un poco de alimento, “Cómo iba yo a almorzar nonada”.

En la tercera estrofa la voz lírica narra y describe el ambiente del lugar del almuerzo que le ha traído a la mente el hogar evocado y refiere a su acompañante, el padre de su amigo como, “recién llegado del mundo”, o llegado del trabajo o de fuera, donde ocurre lo que concierne a la vida mundana, mientras las tías, circunscritas al hogar y de edad avanzada, “canas tías”, “hablan / en tordillo retinte de porcelana, / bisbiseando por todos sus viudos alvéolos”. Estos versos confusos por su sintaxis podrían significar una comparación pintoresca de las tías con los tordos, pues éstos son unos pájaros de cuerpo grueso, pico delgado y negro, lomo gris y vientre blanco amarillento, que por sus colores podrían semejar el retinte de la porcelana; a la vez “retinte” proyecta la idea de sonido, el de la porcelana que se combina con la conversación entre dientes (bisbiseando) y cuyo sonido, por falta de ellos y por sus cavidades vacías (viudos alvéolos), produce una especie de cuchicheo.

El verso siguiente dice, “y con cubiertos francos de alegres tiroriros” o bien que los cubiertos están relucientes, limpios y reproducen un sonido musical; “tiroriros” es la onomatopeya de ese sonido. El ambiente pintoresco que describe la voz lírica contrasta con su vivencia interior y añade, “porque están en su casa. Así qué gracia!”, esto es, la alegría observada por el hablante es atribuida a que, a diferencia de él, los demás están en su propio hogar, y a él, por el contrario, le “han dolido los cuchillos [...] en todo el paladar”. Este dolor que vive el hablante lírico es equiparado al de las heridas que producen esos instrumentos

cortantes y en el paladar porque son utensilios usados para comer que tienen contacto con la boca y con el gusto por el alimento, vinculado con la falta de amor materno y con el hogar.

La cuarta estrofa insiste en las ideas que se han expuesto en las estrofas anteriores e indica que el “yantar”, que significa amor en todos los casos, no es el que requiere el hablante, no es el de su hogar, sino el ajeno que, “torna tierra el bocado que nos brinda la / MADRE”. Este bocado se convierte en “tierra”, como arquetipo de la madre que ha muerto y ha sido absorbida por la misma, pues sin la presencia de la “MADRE” en vida se convierte en ella, la que le trae recuerdos felices, la asociada con sus atenciones y afecto, sólo que ya no existe y “hace golpe la dura deglución; el dulce, hiel; aceite funéreo, el café”, es decir, el hablante no puede masticar y traga; “el dulce” se convierte en amargura, “hiel”, y el café en “aceite funéreo” o muerte. El uso de las mayúsculas para designar a la madre acentúa la grandeza con la que el poeta busca representarla y venerarla elevándola a mito como lo hicieron antaño las culturas primitivas con su diosa. En la quinta y última estrofa reitera lo que tanto obsesiona a la voz poética: el hogar desintegrado por la ausencia materna, motivo de su angustia, lo cual repercute en su soledad, en su orfandad o miseria de amor, tal y como lo expresa en los últimos versos del poema, “Cuando ya se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba, / la cocina a oscuras, la miseria de amor”.

Este poema se escribió en el verano de 1920. Espejo narra que por esas fechas su padre recién llegaba de Trujillo y que Vallejo almorzaba diariamente en casa de sus tías; en una ocasión el padre de Espejo pidió el almuerzo temprano porque tenía que salir de la casa, César llegó tarde y comió solo. De este acontecimiento, según el crítico, se derivó el poema.²⁵ Su estilo gira en torno al centro temático de falta de amor materno y familiar, asociado con la comida; sus versos y estrofas insisten de manera obsesiva en los sentimientos de dolor y pérdida por la imposibilidad de sustituir el hogar propio por el ajeno. Tal insistencia se presenta, en la primera estrofa, mediante la sensación de soledad por la falta de atención materna y la ausencia familiar del hablante; en la segunda, se proporciona la causa de esa sensación, cuyo tono denota la solicitud de comprensión reiterando en la imposibilidad de que la voz lírica pruebe alimento, al evocar la desintegración

²⁵ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 151.

familiar por la ausencia de la madre. En la tercera se introducen elementos de alegría al recrear el hogar ajeno, situación que rompe con el tono de queja de la estrofa anterior; sin embargo, eso es el pretexto para insistir, una vez más, en el dolor desgarrado del poeta, pues mientras sus anfitriones están en su casa, el hablante no está en la suya. La cuarta estrofa insta de nuevo en la misma idea, pero el sentido alcanza dimensiones profundas que se extienden a cualquier persona que se halle en esa situación y la muerte de la “MADRE” se extrapola a una sensación de muerte en todo lo que rodea al hablante poético.

La fonética del poema se halla en estrecha relación con la reiteración temática antes referida y se genera por la enumeración larga de términos que repiten aspectos negativos para reforzar la sensación de soledad, “y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, ni padre...”, todos estos elementos denotan carencias y en el contexto del poema tienen que ver con la ausencia de amor. Asimismo, se vuelve a la queja, “cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir”, “cómo iba yo a almorzar ahora” y en la justificación de la misma, “cuando habrás quebrado el propio hogar, / cuando no asoma ni madre” que en la estrofa final se torna en motivo de la falta de afecto, “Cuando ya se ha quebrado el propio hogar...” se produce “la miseria de amor” y una sensación de muerte expresada en la frase, “la cocina a oscuras”. Asimismo, “el yantar” ajeno, “torna tierra el bocado”, “hace golpe la dura deglución”, “el dulce, hiel”, “aceite funéreo, el café”, encaminadas a lograr la profundización del sentido y no la expansión hacia otras significaciones. Estas características contribuyen a una fonética rítmica en la lectura, directamente relacionada con la semántica.

La crítica, coincide, en general, con la interpretación de este poema, Neale-Silva advierte que el poema es de doble orientación, suma sencillez y complejidad; su característica formal más importante es su lenguaje prosaico y familiar en el cual se oculta una intención puramente referencial. Así parecen indicarlo los diferentes tipos de coloquialismos plasmados en exhortaciones indirectas, exclamaciones interrogativas y admirativas, frases explicativas, calificaciones genéricas. El crítico entiende que la imagen de las tías funde el color oscuro de utensilios muy usados (tordillo) con el ruido (retinte = retintín) de las cacerolas, del tipo que se usaría en días de informalidad casera.²⁶ Juan Larrea consigna tordillo como animal de pelo negro y blanco aplicable metafóricamente a las

²⁶ *Ibid.*, p. 152.

personas. La imagen está hecha de una típica transposición sincrética: “con sus canas tías que hablan / en tordillo retinte de porcelana” que sugiere que las tías trasiegan utensilios de porcelana blanca y negra y que ellas son unos pajarillos algo pintorescos.²⁷ Monique Lemaître realiza algunos señalamientos distintos a los míos, por ejemplo, dice que el “ofertorio” es “facundo”, elocuente porque los comensales hacen ruido al comer los “choclos”, mientras que el padre para resaltar su presencia, cuestiona los silencios referidos en, “broches mayores del sonido” o sea, las pausas en la deglución de los “choclos”. Respecto a que las tías hablan “en tordillo retinte de porcelana” piensa que “tordillo” se asocia con la caballería de pelo mezclado de negro y blanco y que al faltarles los dientes a las tías, los alvéolos negros contrastan con la porcelana blanca de los dientes que aún tienen.²⁸

Roberto Paoli afirma que este poema forma parte de uno de los ejes de *Trilce*, el recuerdo de la familia andina y en su centro la madre (o la mujer amada, en la cual Vallejo proyecta o identifica los atributos maternos) como el numen de protección y de orden. De acuerdo con el crítico, este es uno de los poemas confesionales del libro y señala la capacidad del habla poética de explorar una perspectiva contrastante y paralelística de situaciones cotidianas puestas en crisis. Los primeros contrastes se plantean entre soledad y núcleo familiar, evidencia que se enumera acumulativamente por negaciones y que suscita el cotejo de abundancia celebratoria de la mesa paterna y la cocina materna más próximas a la naturaleza, con el presente de urbanidad anacrónico y ligeramente cómica de las tías bisbiseantes. “Almorzar nonada” es una imagen que concentra la suma de negaciones.

La estrofa del yantar, prosigue Paoli, contrasta el bocado de la madre con el presente, que supone una verdadera deglución de angustia; la audacia figurativa de ligar la tumba y la cocina materna son expresiones explícitas de orfandad, pero la verbalización directa de la ansiedad hace pensar que el lenguaje se mueve más allá de la experiencia de desamparo. El poema sugiere que si el lenguaje poético es capaz de decir explícitamente la experiencia de intranquilidad es porque ésta ha sido excedida como tal y el habla sería la transición de la catarsis a la narración, de la confesión al drama de lo cotidiano, porque el habla poética

²⁷ *Idem.*

²⁸ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 111.

es la materia de una exploración hecha de varias voces, por lo cual se puede decir que el testimonio de Espejo revela que el poema no es derivado tan sólo de la experiencia de almorzar, sino que hace esa experiencia, la constituye y así la excede como tal, designada y explicitada. El habla poética distanciada de los hechos, dramatiza y narra, compara y enfatiza y se mueve más allá de la experiencia.²⁹ Observemos que el crítico explica la forma en que la articulación del lenguaje proyecta las sensaciones para incidir en la magnitud del sentido de orfandad ya mencionada.

La madre/amante libertadora

En el poema que estudiamos a continuación se representa la imagen arquetípica de la gran madre, expresada en la dualidad femenina madre/amante como unidad, y constituye la clave para lograr la libertad espiritual. La fuerza psíquica que inspira su figura, mediante la unión amorosa con el amante masculino se constituye en valor fundamental para traspasar los muros de la cárcel y conseguir la liberación interior; esto se traslada a la idea general de que el amor vence las barreras de la opresión en diferentes ámbitos de la vida humana, pues la unión de dos se puede convertir en la fortaleza de uno si existe la seguridad de sentirse amado. A la imagen madre/amante subyace la capacidad de dar amor, refugio, protección como base para transitar por infinitos caminos que depara el destino.

XVIII

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

²⁹ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 152.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!

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
llevan por bromurazos declives,
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando,
esta mayoría inválida de hombre.

Los tres primeros versos refieren a un momento biográfico del poeta, el de su estancia en la cárcel de Trujillo por causas injustificadas, según se conoce. El encierro físico en las cuatro paredes blanquecinas, “albicantes”, de la celda con sólo una salida, según recrea la primera estrofa, propició que Vallejo reflexionara sobre la libertad en un sentido esencial, la interior y no la física, que el poeta relaciona con los vínculos afectivos de la madre y de la amante, tal y como se observa a lo largo del poema; las figuras madre/amante se fusionan, ambas aparecen traslapadas en el discurso poético y forman parte del soporte para lograr la libertad y la estabilidad emocional, sin el cual el hablante experimenta la sensación de orfandad y vulnerabilidad. La primera estrofa describe el espacio hostil de la habitación carcelaria, “Oh las cuatro paredes de la celda. / Ah las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número”.

En la segunda se recrea el estado de ánimo producido por ese sórdido ambiente, “Criadero de nervios, mala brecha. / por sus cuatro rincones cómo arranca / las diarias aherrojadas extremidades”. El espacio cerrado, reducido como una brecha, con barrotes de hierro imposibles de vencer, genera en el

hablante crispación nerviosa y una sensación de frustración, dada la imposibilidad de huir a través de una “mala brecha”. La frase “criadero de nervios”, como señala Monique J. Lemaître, proporciona a la celda una connotación de bestialidad, pues es una traslación de la expresión común, “criadero de cerdos”,³⁰ con lo cual coincide dado el trato poco humanitario a los reos por los carceleros. En la tercera estrofa, después de esa deprimente descripción, el poeta evoca a la madre/amante:

Amorosa llavera de innumerables llaves,
 si estuvieras aquí, si vieras hasta
 qué hora son cuatro estas paredes.
 Contra ellas seríamos contigo, los dos,
 más dos que nunca. Y ni lloraras,
 di, libertadora!

En estos versos el poeta se refiere a la “amorosa llavera” como a la amada que le brinda “innumerables” oportunidades de liberación; sin embargo, las llaves, símbolo de apertura a la libertad, se tornan innecesarias con la posibilidad de la presencia de la amada, pues su sola estancia, en unión con el amante en una situación coyuntural como lo es su reclusión, duplica la fuerza del vínculo, “más dos que nunca”; entonces se convertirían en cuatro, igual que las paredes del reclusorio que impiden la libertad, las cuales, mediante el equilibrio de cuatro contra cuatro podrían traspasarse para lograrla. La pena, la angustia, la ansiedad y la frustración por el encierro físico y solitario desaparecerían, “Y ni lloraras”, pues el amor inyecta la fuerza necesaria para sentirse libre, ya no física sino espiritualmente.

La amada adquiere, en este contexto, la sublimación de libertadora, de figura femenina poderosa y capaz de abolir la esclavitud. En los mitos primigenios la diosa madre estaba dotada para realizar una hazaña de esta naturaleza y en ellos se convierte en la amante a partir del matrimonio sagrado; estos elementos subyacen a la escritura poética en tanto parte de los arquetipos o estructuras mentales de todos los seres humanos, según los estudios de Jung, expuestos en el marco teórico y en relación con la forma en que se observa más adelante. En

³⁰ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 72.

el poema y en los versos, así como a menudo sucede con la poesía de Vallejo, los guarismos desempeñan un papel importante, el cuatro, en este caso, se emplea para significar el entorno cerrado de las paredes, es el cuadro de la habitación, es la suma de dos más dos referida a la pareja y designa el número de la celda. El empleo del guarismo contribuye a la acentuación de la sensación asfixiante.

En la cuarta estrofa el hablante vuelve a sus evocaciones a partir de lo único que tiene a su alrededor, “Ah las paredes de la celda” con un tono que se nota desenfadado por la supresión de los signos de admiración y ahora hace notar que dos de ellas son más largas, las cuales asocia de modo imaginario con la madre muerta por la cual sufre; las paredes más cortas parecen representar a los pequeños hijos, “De ellas me duelen entre tanto, más / las dos largas que tienen esta noche / algo de madres que ya muertas / llevan por bromurados declives, / a un niño de la mano cada una”. Estos versos se expresan a la manera de una especie de ensoñación que ocurre en la noche, el largo de las paredes proyecta una imagen ilusoria de la madre multiplicada varias veces transitando por senderos que conducen hacia abajo, quizá hacia una especie de inframundo teñido de bromo y llevando consigo a sus hijos de la mano.

Observemos que en la estrofa anterior se designa a la amada, aunque prevalece cierta ambigüedad, pues pareciera que al verso, “Amorosa llavera de innumerables llaves” subyace la imagen de madre, dado el contexto de las cuatro paredes que connotan el útero materno; de hecho los críticos han aludido a esta estrofa en ambos sentidos.³¹ Es más directa la alusión a madres en esta cuarta estrofa, sin embargo, considero que tanto la amada como la madre son dos figuras asociadas tanto a la libertad inhibida por la prisión como a la necesidad de protección y de refugio en la situación presentada.

La quinta y última estrofa está ligada a la anterior, pues dentro de su ensoñación el hablante advierte que esas madres se alejan y él se va quedando solo, tal y como está en la celda y a la manera en que se siente; luego, intenta llamar la atención al levantar la mano derecha, igual que si lo hiciera con las

³¹ Meo Zilio, *Estilo y poesía en...*, *op. cit.*, p. 111, alude al verso “amorosa llavera de innumerables llaves” como ejemplo para señalar que la madre en Vallejo es una de las más importantes y frecuentes imágenes, cargada de los más diversos y complejos valores, los cuales han sido apenas tratados por los críticos y Monique Lemaître, *Viaje a Trilce*, *op. cit.*, p. 72, indica que el conjunto de versos de esa estrofa refieren a Otilia, su amada.

dos, como lo hacen los náufragos en busca de ayuda; asimismo, busca el apoyo de un tercero que lo rescate, “en busca de terciario brazo / que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando, / esta mayoría inválida de hombre”. Estos últimos versos de difícil sintaxis connotan, desde mi punto de vista, cierta esperanza, ciertos visos de ayuda, quizá la del padre que podría acudir para estabilizar al hablante en su estancia en el mundo, pues él se siente huérfano, inválido, como si sólo tuviera un único brazo, a pesar de su edad madura. Mucho se ha reiterado respecto a la sensación de orfandad de Vallejo, vinculada a la carencia del hogar, cuyo centro regidor fue la madre. En ausencia de ésta el hablante se vive aislado del mundo sin la base emocional requerida para su equilibrio. No obstante, si el poeta insiste de manera reiterativa en la imagen materna, se puede suponer que este asunto tiene significaciones espirituales, más allá de la inmadurez de quien no se desprende a tiempo de los lazos maternos, de ahí su despersonalización y su elevación a mito y su carácter universal en algunos poemas posteriores. De acuerdo con esto se deduce su importancia en el sentido arquetípico, como centro alrededor del cual giran los múltiples elementos que dotan de sentido a la vida.

Este poema se escribió en la cárcel, según Juan Espejo, entre el seis de noviembre de 1920 y el 26 de febrero de 1921³² y Vallejo lo leyó a sus amigos en una cena el mismo día que salió de la prisión. Está escrito a la manera de un soliloquio, lo cual coincide con la soledad en el reclusorio que el poeta transmite a lo largo de los versos. Los símbolos verbales utilizados se hallan relacionados con la falta de libertad y denotan la monotonía de su vivencia, su estadía diaria en medio de las cuatro paredes de la celda a las cuales se refiere, “que sin remedio dan al mismo número”; la de la rutina tediosa que le producía mirar siempre, “las diarias aherrojadas extremidades”, o los mismos barrotes de hierro, que suponemos era lo único que comunicaba con los carcelarios. La monotonía también está asociada con el uso del número cuatro, cuatro paredes, el número de la celda, cuatro rincones. Cuatro es un símbolo que denota cuadratura (no tiene formas discontinuas), el de las cuatro líneas del cuadrado que unidas no dan posibilidad de salida. El empleo de “Oh”, señala que sin asombro, ya que no se emplean los signos de interjección, el hablante observa las paredes de la

³² Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 108.

celda y la utilización de “Ah” indica que lo que cambia es la manera de designar, pero no su entorno.

El monólogo se desarrolla con una secuencia lógica, primero la descripción de la celda, después la referencia al estado anímico del hablante precedido por el entorno físico antes mencionado, “Criadero de nervios, / mala brecha”. Ante tal situación deprimente el hablante lírico recurre a su imaginación, a lo único que le producirá algo de gratificación y establece la relación con el mito de origen, el de la gran madre / amante que protege, da amor y que el poeta transfigura en libertadora, tal cual se lo dictan sus estructuras arquetípicas. Estos pensamientos son momentáneos y a las imágenes felices se impone la realidad deprimente del entorno, ahora la imaginación del hablante se desenvuelve en sentido opuesto, las imágenes de la madre se asocian con la muerte, las paredes largas son las madres muertas que llevan consigo a sus hijos al abismo (la suya que se multiplica en muchas por el inmenso dolor que le produce su ausencia). La última estrofa continúa con la secuencia, el hablante hace conciencia de su realidad, de su estatus de huérfano y por consiguiente, esa conciencia le permite vislumbrar la esperanza, el “pupilar”, el guiño de un tercero que lo ayudará a madurar; lo que podría significar que su estancia carcelaria lo hace crecer de su invalidez adulta. Como se sabe, las experiencias traumáticas y la conciencia de las mismas permiten enfrentar la vida de modo diferente.

La fonética del poema se produce por la repetición afin de las frases, “Oh las cuatro paredes”, “Ah las cuatro paredes”, “sus cuatro rincones”, “cuatro estas paredes”, “Ah las paredes”; asimismo, se da la repetición de las emes de las palabras, “remedio”, “mismo número”, “amorosa” e “innumerable”, “madres”, “muertas”, “bromurazos”, “mano”, “ambas manos”, “mayoría”, “hombre” y “los dos, / más dos que nunca”, así como “mi donde” y “mi cuando”; esto junto con la cuidadosa puntuación, imprimen la lectura rítmica del poema en el que, mediante secuencias, narra los sentimientos de falta de libertad a partir de un hecho concreto, que después y por momentos divaga en la ensoñación.

Como a menudo sucede, la crítica ha emitido opiniones coincidentes y divergentes en la interpretación de este poema, así, Luis Monguió piensa que es una evocación a la madre libertadora por la relación con el claustro y la celda; agrega que la mención de madres muertas (extendidas) se asocia con las paredes largas de la prisión. Monguió especula que el “terciario brazo” puede ser un elemento matemático que coincide con la construcción matemática del poema

y atribuye a esta frase una connotación religiosa, el brazo de Cristo y el de San Francisco de Asís como tutores del pupilo.³³ Armando Zubizarreta, en su análisis, “La cárcel en la poesía de César Vallejo” indica que en la tercera estrofa se enuncia un reclamo a la presencia de la amada capaz de abrir la cárcel, incluso la interior y piensa que el “terciario brazo” puede referirse a la mujer amada.³⁴

Coyne dice que en la estrofa referida, la única que podría contestar al hablante sería la madre y la única encargada, también, de pupilar “esta mayoría inválida de hombre”; cuando la madre calle, agrega, estaría la amante concebida como otra madre.³⁵ Para Mariano Ibérico el poema evoca la imagen de la madre muerta, cuyas “innumerables llaves representan infinitas posibilidades de liberación.”³⁶ Américo Ferrari opina que el poema está dominado por la obsesión de la madre y por el sentimiento de mutilación que despierta en el poeta la conciencia de la edad adulta y disiente de la interpretación religiosa de Luis Monguió, puesto que no hay nada en el poema que la justifique. Lo que predomina en *Trilce*, señala, es la tendencia a considerar a la mujer amada como un ser que reemplaza a la madre.³⁷ Así, hemos observado que la interpretación del poema oscila entre considerar a la “amorosa llavera de innumerables llaves” en tanto madre o amante que yo explico por medio del arquetipo primordial en el que la gran madre es, al mismo tiempo, la amante convertida en ello por el matrimonio sagrado de los mitos universales.

Poema XXXV

En este poema Vallejo expone un encuentro con la amada en tiempo presente, pero recurre al pasado para comparar tiempos felices con lo que ahora parece rutinario. El desarrollo del poema se produce en un ambiente hogareño y los elementos del mito universal de la madre, dadora de vida, nutricia y protectora se trasladan a la amante. La imagen de la amante se fusiona con la de la madre

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, pp. 108-109.

³⁷ *Ibid.*, p. 109.

y detrás de ello subyace el mito de la Edad de Bronce, en el que la madre es, a la vez, la amante de su hijo, convertida en ello por el matrimonio sagrado, sólo que ahora, los matices significativos apuntan a comportamientos tradicionales en la relación hombre-mujer, producto de la herencia cristiana del poeta, quien disocia ambas imágenes y a pesar de que la amada representa la matriz de lo diario, la proveedora del alimento y bienestar en tanto matriarca activa, se observa sumisa y complaciente hacia el macho. Según hemos mencionado, la literatura no reproduce las historias míticas de manera literal, pero en el trasfondo subyacen los arquetipos que aparecen de manera velada. Veamos el poema:

XXXV

El encuentro con la amada
tánto alguna vez, es un simple detalle,
casi un programa hípico en violado,
que de tan largo no se puede doblar bien.

El almuerzo con ella que estaría
poniendo el plato que nos gustara ayer
y se repite ahora,
pero con algo más de mostaza;
el tenedor absorto, su doneo radiante
de pistilo en mayo, y su verecundia
de a centavito, por quítame allá esa paja.
Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
y que no se debe tomar mucho!

Y los demás encantos de la mesa
que aquella núbil campaña borda
con sus propias baterías germinales
que han operado toda la mañana,
según me consta, a mí,
amoroso notario de sus intimidades,
y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos.

Mujer que sin pensar en nada más allá,
 suelta el mirlo y se pone a conversarnos
 sus palabras tiernas
 como lancinantes lechugas recién cortadas.
 Otro vaso, y me voy. Y nos marchamos,
 ahora sí, a trabajar.

Entre tanto, ella se interna
 entre los cortinajes y ioh aguja de mis días
 desgarrados! se sienta a la orilla
 de una costura, a coserme el costado
 a su costado,
 a pegar el botón de esa camisa,
 que se ha vuelto a caer. Pero has visto!

Al comienzo de la primera estrofa el hablante poético recurre al pasado para referirse al presente, momento en el que se produce un encuentro amoroso que resulta nimio frente a lo que antaño significó para él, “El encuentro con la amada / tanto alguna vez, es un simple detalle”, versos en los que “tanto”, acentuado, evidencia la comparación con “simple” a lo que agrega, en el siguiente verso, una sensación de rutina, “casi un programa hípico en violado”, concerniente a los encuentros sexuales programados, pues “hípico” y “violado” tienen una connotación sexual. Los críticos han indicado que “violado” se refiere al color violeta de los programas de competencia hípica en Lima, pero evidentemente, ese es el pretexto para aludir a un encuentro amoroso forzado e inminente, pues agrega, “que de tan largo no se puede doblar bien”, ya que lo que produce tedio alarga el tiempo, parece “largo”, lineal y rígido.

En la siguiente estrofa, el hablante vuelve al pasado para narrar el momento vigente e insiste en la misma idea mediante la descripción de una escena hogareña, “El almuerzo con ella que estaría / poniendo el plato que nos gustara ayer / y se repite ahora”, para aludir, mediante la comida, a que lo que antes le gustaba y era fuente de placer, “ahora” le significa repetición, sólo que con un ingrediente más, “pero con algo más de mostaza”, o sea, que en la actualidad su relación ha adquirido algo de obsceno; inferencia realizada a partir del sabor picante del ingrediente. Los versos siguientes continúan en el mismo tenor, “el tenedor absorto, su doneo radiante / de pistilo en mayo”, al describir el

ánimo ensimismado del hablante frente al de su pareja que galantea (doneo) resplandeciente y lista para la fecundación, pues en el pistilo se halla el órgano reproductor de la flor que en mayo es más fértil, como sucede con las flores que brotan durante ese mes. En seguida se alude a la simulada vergüenza de la amada, “y su verecundia / de a centavito” y la voz poética reproduce una expresión de coqueteo, “quítame allá esa paja”. En el encuentro, según se observa, los amantes ingieren cerveza, “lírlica y nerviosa” porque el alcohol permite el flujo de palabras y por el ambiente de tensión; el verso, además, nos proporciona el dato de que la amada, en su papel de madre, reprime el abuso de la bebida, “a la que celan sus dos pezones sin lúpulo, / y que no se debe tomar mucho!”, que el hablante interpreta como celos, además de referir a que sus pezones no tienen el sabor de la cerveza, pues el “lúpulo” es lo que le proporciona el gusto amargo de la misma.

La tercera estrofa continúa con la descripción del ambiente y con la idea de que la amada intenta seducir y comprometer al hablante con las acostumbradas argucias femeninas, conociendo los aspectos vulnerables del amante. Recordemos que la felicidad y el bienestar del poeta se asoció con el ambiente del hogar y que escapó al matrimonio con Otilia; pareciera que la inspiración de este poema proviene de esas vivencias, pues los versos siguientes recrean el tema, “Y los demás encantos de la mesa / que aquella núbil campaña borda / con sus propias baterías germinales”, en los que se aprecia que la decoración de la mesa forma parte de la estrategia, de la “campaña” planeada, “bordada” para inducir al matrimonio y que la “núbil” (edad de casarse) muchacha está dispuesta al embarazo para conseguir sus propósitos. El poeta continúa:

que han operado toda la mañana,
según me consta a mí,
amoroso notario de sus intimidades,
y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos.

Lo que quiere decir que el hablante está consciente de la trampa que le tiende su pareja para atraparlo y casarse con él, quien sabe de antemano que sus actos no son espontáneos, ya que conoce el comportamiento íntimo de la pareja y ha tomado nota de ello. Dentro de la estrategia se incluye el aspecto sexual, al aludir

a la sabiduría de los dedos de la amada para seducirlo y hacerlo caer, aunque, por otro lado, el calificativo de “pancreáticos” conduce a la percepción de un color desagradable, crudo, como la carne del páncreas, quizá por el elemento de rechazo que siente al saberse presa de la situación.

Esta estrofa y la anterior responden a los esquemas de pensamiento del poeta educado en el cristianismo, tomemos en cuenta que los mitos que subyacen a esta religión dan lugar a la disociación entre la amante y la madre, entre Eva y María, entre la generadora del pecado y la dueña de la virtud y que ambas se han ubicado en una situación subalterna frente al dios hombre. Simone de Beauvoir señala al respecto que al hombre le repugna encontrar en la mujer la temida esencia de la madre, pues quiere disociar esos dos aspectos de la feminidad. De ahí que la prohibición del incesto sea una ley universal y por lo cual el hombre se aleja de la mujer durante el amamantamiento. De Beauvoir agrega, que la sexualidad normal disocia a la madre de la esposa, quien se descubre como tal en el patriarcado, periodo en el que el creador supremo es el macho.³⁸ Observemos que los propósitos de la amada, según los datos del texto, son lograr el casamiento y pareciera que únicamente a eso se reducen sus pensamientos, así se constata en los versos continuos.

En la cuarta estrofa se vuelve notorio el distanciamiento del hablante respecto a la escena embarazosa que vive, como si, de momento, ya no formara parte de esa circunstancia y habla de su pareja de manera impersonal, “Mujer que sin pensar en nada más allá, / suelta el mirlo y se pone a conversarnos / sus palabras tiernas”. Para ello recurre a la frase usual de “soltar el mirlo” referida al ave domesticada que aprende a repetir sonidos y aun la voz humana, lo cual connota la trivialidad del contenido de su conversación y la percepción de la misma por la voz poética, quien para sus adentros piensa que ella sólo desea lograr sus objetivos, los de atraparlo y casarse con él, pues añade en los versos siguientes, “sus palabras tiernas / como lancinantes lechugas recién cortadas” en los que se aprecia lo baladí que le resultan las palabras de su pareja, sin dejar de apreciar su naturalidad (“lechugas recién cortadas”). Se sabe que la educación tradicional proveniente del cristianismo induce al recato, pero que a pesar de esto ha sido imposible reprimir en las mujeres aspectos como la espontaneidad, la

³⁸ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, tomo I, traducción de Pablo Palant, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1986, pp. 193-195.

intuición y el instinto; sin embargo, esa llaneza es “lancinante” para el hablante, quien siente esas palabras punzantes y dolorosas, ya que él no tiene las mismas pretensiones que su compañera. Por este motivo los versos siguientes enuncian su retirada, “Otro vaso, y me voy. Y nos marchamos, / ahora sí, a trabajar” en los que la puntuación nos indica el tono autoritario de su decisión, al igual que si las palabras tiernas y todos los ardides de la pareja le hubieran colmado y le pusiera un alto para evitar la consecución de sus propósitos.

La última estrofa indica que la escena de tensión ha terminado y se vuelve a la cotidianidad, a lo doméstico sin la finalidad de la seducción, “Entre tanto, ella se interna”, y la descripción adquiere un tono nostálgico, “entre los cortinajes y ioh aguja de mis días / desgarrados!”. La amada “se interna” en el pasado, en lo que fue y ya no es, para “cocer” o reconstruir la relación y recuperar el amor, pero lo que intenta “hilar” son días desgarrados; esa pérdida, la del amor, la de no sentir lo que antes sintió produce dolor al hablante quien continúa con su descripción, “se sienta a la orilla / de una costura, a coserme el costado / a su costado, a pegar el botón de esa camisa, / que se ha vuelto a caer”, es decir, intenta más de una cosa junto a él, a su lado y a pegar un botón que antes ya se había caído o bien, enmienda algo que ya había enmendado o busca más de una solución a la relación rota. La expresión final alude de modo directo al botón que se ha caído de nuevo y el tono es francamente coloquial y de sorpresa, “Pero hase visto!”, cuya connotación, siguiendo nuestra lectura, remite al asombro que le produce el esmerado esfuerzo de la pareja para retenerlo.

Este poema según Juan Espejo se escribió en 1919³⁹ y está escrito a la manera de un pequeño relato del encuentro con la amada en tiempo presente en el que se emplean una serie de recursos: se vuelve al pasado para recordar tiempos felices con la ayuda de adverbios de tiempo, “alguna vez” y “ayer”, y con el uso de las formas verbales, “estaría poniendo”, que producen la sensación imaginativa de lo que podría estar sucediendo en el ayer. Para referir al presente se utiliza el adverbio “ahora” y el verbo “es”. La descripción del encuentro comprende varios aspectos, los objetos, entre éstos la mesa, el tenedor, el plato, la cerveza y otros más; la pareja, “su doneo radiante”, sus pezones, su verecundia, “su pistilo en mayo”, sus “varillas mágicas” o dedos, etcétera; asimismo, se intercalan frases textuales que proporcionan la idea del diálogo entre los amantes, tales

³⁹ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 175.

como, “quítame allá esa paja” y “otro vaso y me voy. Y nos marchamos, ahora sí, a trabajar”, al igual que la frase coloquial, “Pero hase visto!” que le resta solemnidad a las expresiones inmediatas anteriores y proporciona un tono sorpresivo y un tanto humorístico.

Hay también varios juicios de valor que denotan la percepción negativa del hablante respecto a su pareja, por ejemplo, la “verecundia de a centavito”, la mujer que no piensa en las consecuencias de sus actos, “Mujer que sin pensar en nada más allá”, “suelta el mirlo” o habla por hablar, así también califica a “las palabras tiernas” como “lacinantes” o punzantes. Todos estos elementos contribuyen a los matices significativos del relato analizado. El tono del poema, en este caso no se produce por la afinidad fonética en el uso del lenguaje, sino por los elementos narrativos del mismo y el ritmo que impone la lectura está íntimamente relacionado con la puntuación. Ésta permite la deducción del sentido, ya que la sintaxis no responde a la lógica discursiva y por medio de las señales de puntuación se distingue con mayor nitidez la referencia, ya sea a la amada, al ambiente, al propio hablante, etcétera.

La descripción de las tres primeras estrofas proporciona un tono tranquilo y deja ver que el hablante poético se halla involucrado en los acontecimientos y es partícipe del juego de seducción en los que lo envuelve su pareja; simplemente él está a la expectativa del desenvolvimiento de la escena. En la cuarta y quinta estrofas se advierte un cambio en el tono del poema, el hablante se desprende un poco de los sucesos y observa a mayor distancia la estrategia de la pareja para conseguir sus propósitos, por eso se refiere a ella de modo impersonal, “Mujer que sin pensar en nada más allá”; éste estado de ánimo le permite el alejamiento, “Otro vaso, y me voy...”. La sexta estrofa adquiere un tono más existencial, pues las acciones de la amada y los objetos, como la aguja, adquieren dimensiones más trascendentes, entre las que destacan la imposibilidad del amor, el dolor, las intenciones de reconstrucción del amor, además de otros, para concluir con una frase que rompe el tono y se torna humorística, “Pero hase visto!”.

Las interpretaciones de este poema, aparentemente sencillo, han variado de un crítico a otro, mi lectura difiere de la de Lemaître en un sentido general y en cuanto a los comentarios de la mayoría de las metáforas. Mencionaré algunas diferencias, ella piensa que la mesa, los alimentos y otras tareas domésticas son todas metáforas de índole erótica y las adjudica a un encuentro sexual con Otilia antes de la ruptura que “tánto” significara “alguna vez” y cuya memoria

es amargamente equiparada a un programa hípico largo y “violado”, que no se puede “doblar bien” porque no se puede archivar en la memoria de manera nítida y ordenada por tratarse de un recuerdo doloroso, aunque el hablante desea autoconvencerse de que ya no le duele la relación. Atribuye al “programa hípico” un significado de vanagloria por las innumerables veces que poseyó a su pareja, para vengarse del rechazo que sufre. El “plato” que “se repite ahora” lo traduce en el deseo que disminuye por la costumbre, la “mostaza” en los trucos eróticos que reavivan el deseo, “el tenedor” con el verbo “sostener”, metáfora de la mano que sostiene el miembro viril, la “verecundia / de a centavito” significa la hipocresía que el hablante adjudica a su amada, dado el contraste con las tantas veces que han hecho el amor, “la cerveza lírica y nerviosa”, dice, es una metáfora de la vagina.

Lemaître considera además, en sentido opuesto a mi lectura, que la amante lleva la batuta de la relación, pues nos dice que el “violado” es él y que la frase, “y no se debe tomar mucho” es irónica e indica que “no hay que hacer el amor demasiado”. De similar modo que nosotros, considera que las estrategias de la amante por retener al amado son comparadas con una “núbil campaña” y piensa, al igual que Raúl Hernández Novas, que el calificativo de pancreáticos de los dedos se refiere a “que todo lo crean”. Lemaître agrega que también, “podría pensarse en la función pancreática de favorecer el proceso digestivo” o en la etimología griega de “pan-creas” (todo carne), pues los dedos son capaces de crear sensaciones que el amante nunca había experimentado. A los versos, “Otro vaso, y me voy...” adjudica el sentido de que el hablante se considera la unidad responsable de la pareja y que se siente víctima de una amante araña. Considera que la aguja es un símbolo polivalente, pues así como puede suturar las heridas, puede herir y también privarlo de su libertad. Para finalizar Lemaître dice que los valores que se desprenden del poema son tradicionales y traducen las contradicciones del hablante lírico desgarrado entre el placer y el temor a perder su libertad.⁴⁰

Neale-Silva difiere de André Coyné y de Lemaître, y piensa que Vallejo, en este caso, no intenta “darnos un poema retozón”, sino que constituye una extraordinaria recreación del espíritu y de la presencia de una mujer, así como un “fiel traslado del yo interior del poeta”, a pesar de que todo es común y

⁴⁰ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, op. cit., pp. 128-130.

doméstico.⁴¹ Irene Vegas García, a quien lee Lemaître y con quien coincide y difiere en varios puntos, piensa que no todas las metáforas son de índole erótica⁴² y, según Ortega, Vegas García concluye que *Trilce* XXXV es una síntesis de una relación amorosa contemplada en diferentes momentos desde cierta distancia temporal, aunque la mayor parte de los verbos estén en presente; esa “presentización”, señala, parece ser un recurso para que la sensación del recuerdo sea más viva. El poema se caracteriza por su realismo en el que se combinan extraordinariamente el lenguaje coloquial y el poético.

En ligera coincidencia con mi interpretación, Vegas García señala que la amada proyecta la imagen del centro de lo diario, provee la abundancia de dones, bienes y placer en sus roles tradicionales de matriarca activa y dócil; piensa que mientras en la tercera estrofa el hablante muestra simpatía por el trabajo de la mujer que se multiplica en la cocina, en la cuarta se burla de la “locuacidad de la amada”, que “suelta el mirlo” y divaga. La última estrofa, dice, devuelve a la amada su escenario de pre escritura, de costura natural y oral: al cocer trama las vidas de la pareja, aunque el botón “que se ha vuelto a caer” sugiere el azar, “los días desgarrados” que ella cose. La exclamación final, agrega, “introduce la voz femenina, su coloquio que subraya la domesticidad”.⁴³ Observemos, una vez más, la multiplicidad significativa del texto artístico, inagotable en su sentido, por el hecho de que las lecturas de cada uno de nosotros incluyen nuestro propio horizonte personal y perspectivas de estudio diferentes.

La madre como metáfora de creación poética

En varios poemas de *Trilce* se emplea la figura de la madre a modo de metáfora de creación artística. Este es el caso del poema XIX, en el cual se establece la analogía de María, madre ecuménica y procreadora virginal en relación con la inspiración poética, la que emerge del alma y para cuyo surgimiento se requiere de inocencia, pureza, autenticidad que dé validez al texto engendrado por su autor.

⁴¹ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 175.

⁴² Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 128.

⁴³ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 175.

Poema XIX

A trastear, Hélpide dulce, escampas,
cómo quedamos de tan quedarnos.

Hoy viernes apenas me he levantado.
El establo está divinamente meado
y excrementido por la vaca inocente
y el inocente asno y el gallo inocente.

Penetra en la maría ecuménica.
Oh sangabriel, has que conciba el alma,
el sin luz amor, el sin cielo,
lo más piedra, lo más nada,
hasta la ilusión monarca.

Quemaremos todas las naves!
Quemaremos la última esencia!

Más si 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.

El primer verso del poema connota una especie de júbilo, un impulso de cambio, una inducción al trabajo; “trastear” significa menear trastos, mudar y por analogía indica, a trabajar en la creación poética; “hélpide”, según indagaciones de varios críticos, proviene del griego y es esperanza, la cual surge en un momento propicio, pues la palabra inmediata posterior, “escampas” refiere a espacios despejados, a la mente en blanco. Por los referentes que proporcionan las siguientes estrofas se deduce que ese impulso jubiloso, “dulce” además, responde a la inspiración del poeta en la aurora de la mañana cuando recién se ha despertado. El segundo verso de esta primera estrofa, “cómo quedamos de

tan quedarnos” denota un dejo reflexivo de lo que el hablante no ha realizado, según nuestra interpretación, en el trabajo poético. La segunda estrofa, conectada al ánimo de la anterior, el sujeto enunciante observa con cierto optimismo y despreocupación lo que sucede a su alrededor el viernes por la mañana en un ambiente campesino, “Hoy viernes apenas me he levantado. / El establo divinamente meado / y excrementido por la vaca inocente / y el inocente asno y el gallo inocente”. Los calificativos propician una percepción positiva a pesar de que algunos de ellos, “meado” y “excrementido” pudieran, en otro contexto, aludir a lo escatológico; sin embargo, predomina el aire inocente y de ternura acentuado con el vocable, “divinamente”. Aunque algunos críticos piensan que “excrementido” es una errata,⁴⁴ preferí emplear el término así, pues de este modo apareció en las ediciones publicadas en vida del poeta, además de saber que Vallejo se caracterizó por nombrar las cosas de manera sesgada; en cualquier caso, el término refiere a excremento y su terminación fonética en el poema se asocia con cierta dulzura. La inocencia y la pureza que connota la estrofa se apoyan con la presencia de los animales, quienes adolecen de la conciencia necesaria para darse cuenta de la suciedad que producen al defecar y al orinar; ese candor es el terreno fértil para la creación poética.

Los versos de la tercera estrofa proporcionan la clave para la interpretación, pues el hablante lírico hace un llamado directo a la madre universal de los creyentes y solicita a la “inspiración”, sujeto implícito en el texto, penetrar “en la maría ecuménica” para dar a luz como ella lo hizo, en estado de gracia, tal y como lo cuenta el mito cristiano. Para ello el poeta implora al arcángel San Gabriel, “Oh sangabriel, haz que conciba el alma,” pues se sabe de la intervención del arcángel en la concepción de María madre de Dios, él es quien le comunica el próximo nacimiento por obra y gracia del espíritu santo, el ángel es partícipe del milagro y por ello el hablante poético le implora para que en su estado de gracia le ayude a producir otro milagro, el de la creación poética, “el sin luz amor, el sin cielo”. La creación debe ser un verdadero prodigio puesto que los poemas tendrán que surgir sin la luz de la inspiración, sin el amor, sin el cielo y sin nada de lo que comúnmente se requiere para el trabajo poético. Ese prodigio tiene que lograrse a partir de las piedras o de la nada, “lo más piedra, lo más

⁴⁴ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 74, señala que lo correcto es excrementada y coincide con la edición de Casa de las Américas.

nada” y llegar al logro de una “ilusión monarca”, lo que podría significar, dar a luz un gran poema.

Observemos que en la estrofa se utiliza el mito de María, último eslabón del mito de la diosa madre con sus implicaciones simbólicas en cuanto a su representación de “inmaculada concepción”, concebida sin mancha al no tener relaciones sexuales para procrear y por ello, situada por encima de todas las mujeres y los hombres, ya que los mortales nunca alcanzarán ese estado de pureza, pues toda criatura, a excepción del hijo de María, ha nacido en pecado. A esta parte del mito apela el tono irónico que Vallejo reproduce en el poema, pues del mismo modo que de manera natural es imposible engendrar a un hijo en estado virginal, tampoco es posible hacer parir a una alma vacía, sin luz, sin inspiración, sin amor en el amplio sentido, sin cielo. La creación poética, de acuerdo con Vallejo, requiere de la fertilidad del alma, de la riqueza de espíritu y, frente a eso “sangabriel” es tan sólo un mito, un ensueño.

La cuarta estrofa consta de dos versos que indican el esfuerzo que está dispuesto a realizar el hablante para lograr su meta, “Quemaremos todas las naves!” / “Quemaremos la última esencia!”, pues la expresión “quemar las naves” en la jerga popular indica recurrir a todo o acabar con todo en forma drástica para iniciar un nuevo proyecto. El segundo verso da un ligero viraje al primero, pero enfatiza aún más en el sentido de dar todo a fin de lograr esa “ilusión monarca” enunciada en la estrofa anterior. En otras palabras, es el esfuerzo y no la magia lo que permitirá engendrar un poema.

En el primer verso de la quinta estrofa el poeta señala el sufrimiento que implica la creación y lo hace mediante una comparación con los mitos, “Mas si se ha de sufrir de mito a mito”, pues éstos imponen sacrificios, abstinencias, recato, como ocurre con el mito cristiano y quizá con otros, Lemaître dice, con los precolombinos, “en el agua quemada de los aztecas o en su equiparable paradoja quechua, las brasas de hielo”,⁴⁵ que también deben exigir expiaciones, de la misma manera que la creación poética implica arduo esfuerzo y sacrificio para lograr la obra. El hablante continúa con su idea y en el verso siguiente se refiere de nuevo a la inspiración, por la cual ha implorado antes a “sangabriel”, ha quemado todas las naves y hace percibir que si a pesar de todos los esfuerzos la inspiración no llega, “y a hablarme llegas masticando hielo”, o sea que si a pesar

⁴⁵ *Ibid.*, p. 76.

de sus plegarias, de su tesón, el poeta no consigue que se produzca el milagro, ya que la palabra no llega, sino que se deshace como el hielo en la boca, buscará otros caminos, se esforzará aún más, “mastiquemos brasas” o recurramos a la pasión que requiere construir versos.

Las alternativas para crear el poema parecen agotarse, “ya no hay donde bajar, / ya no hay donde subir”, los espacios se han extinguido, pues el poeta ha estudiado todas las posibilidades expresivas y se detendrá, puesto que ya no puede dar más de sí. El último verso suelto, separado espacialmente de lo anterior dice, “Se ha puesto el gallo incierto, hombre”, lo cual connota, de acuerdo con la línea interpretativa que seguimos, que el poeta, el que canta, “el gallo” queda en la incertidumbre y se manifiesta inseguro del resultado de su creación. La última palabra, “hombre”, tiene la función de reconocer con sencillez la naturaleza del trabajo poético, como si el hablante se dijera así mismo con aire despreocupado, “así es”.

Este poema se escribió, según Espejo, entre agosto y septiembre de 1920⁴⁶ en la casa de campo de Atenor Orrego, en Mansiche, época en la que Vallejo se encontraba oculto al ser perseguido por la justicia. Su construcción se basa principalmente en un esquema de repeticiones constantes que convergen con las simetrías de sus significaciones. Vallejo modifica esas simetrías provocando un desajuste que da lugar a una cadencia sonora novedosa que, por momentos, parece semicadenciosa y en otros, más definida. Así, en el primer verso de la estrofa uno, las tres expresiones se hallan aparentemente independientes y separadas por una coma que las enumera, aun cuando no guarden afinidad fonética entre sí y, en el segundo, se da una coincidencia sonora por semejanza, “como quedamos de tan quedarnos” que incide en la percepción de la semicadencia aludida; la segunda estrofa, por el contrario, podría calificarse de consonancia más regular.

El conjunto de figuras retóricas que subyacen al poema coadyuva a que la sonoridad del poema adopte la novedad referida, pues no se ubica dentro de los cánones de la métrica tradicional, salvo por momentos, incluso las figuras retóricas sufren ligeros cambios o se combinan con otras. En los dos últimos versos de la segunda estrofa, “y excrementido por la vaca inocente / y el inocente asno y el gallo inocente” se observa la figura de construcción epífora o conversión que, según Helena Beristáin, altera la sintaxis y consiste en la

⁴⁶ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 112.

repetición intermitente al final de un verso, con un efecto semejante al de la rima,⁴⁷ sólo que en este caso, en la frase intermedia, “inocente asno” se invierte el orden entre sustantivo y adjetivo y se produce lo que en retórica se llama, anadiplosis o repetición al comienzo de la frase de la construcción precedente, generalmente al final. La presencia de estas figuras tiene el objetivo de acentuar la connotación de ingenuidad que en la estrofa siguiente se correlacionará con la pureza de María al aludir al estado de gracia del poeta para el surgimiento de la inspiración.

La cadencia rítmica se produce por las terminaciones en rima de los dos primeros versos con los términos, “levantado” y “meado” que en conjunto con la de la epífora de los dos versos finales hace de la estrofa una rima pareada. En esta estrofa también se utiliza la figura de polisíndeton o repetición de términos con nexos semánticos, aunque no todos pertenecen al mismo grupo, por un lado se asocian los animales, “vaca”, “asno” y “gallo” y por el otro “meado” y “excrementido” y en la siguiente estrofa el polisíndeton se observa en la repetición de los nexos en las expresiones, “el sin luz amor, el sin cielo”, y en, “lo más piedra, lo más nada”, en los cuales se distingue un viraje semántico gradual, pues va de la luz a la nada pasando por el cielo y por las piedras.

En la cuarta estrofa se emplea otra figura retórica, la anáfora, “Quemaremos todas las naves! / Quemaremos la última esencia!” pues en ambos casos se repite la misma idea y únicamente se combinan algunas palabras para enfatizarla, la de agotar todas las posibilidades que logren la inspiración poética; la misma figura vuelve aparecer en, “masticando hielo, / mastiquemos brasas” de la quinta estrofa y son expresiones en las que la unidad de sentido radica en hacer algo, una cosa u otra con el fin de lograr el objetivo. Asimismo, son anafóricos los versos, “ya no hay donde bajar, / ya no hay donde subir”, ya que tanto un verbo como el otro indican la imposibilidad de búsqueda más allá de todo lo que se ha intentado para lograr la inspiración. La repetición y la semejanza en el sonido de los elementos léxicos con las particularidades antes señaladas se extienden a toda la estética del poema y constituyen un rasgo distintivo de su estilo con el fin de insistir en los matices de sentido.

El uso de minúsculas en lugar de mayúsculas como es el caso de “maría” y “sangabriel” escrito en una sola palabra y no con dos es otro rasgo estilístico a

⁴⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2004, p. 190.

menudo empleado por Vallejo; en este caso tiene la función de subrayar el tono irónico del poema, pues la “maría ecuménica”, madre universal con la investidura divina, se desacraliza y adquiere la connotación genérica de mujer común, del mismo modo en que “sangabriel” pasa a formar parte de tan sólo un mito, un ensueño, de la ficción a la que recurren los humanos para lograr lo que sólo se puede conseguir a partir del trabajo arduo y el esfuerzo. En este sentido, el poema desmistifica el mito cristiano y da validez a la realidad de la vida, en la que las metas se logran con el trabajo individual y no con la imploración a las divinidades. Mi lectura advierte que cada uno de los componentes del poema se centra alrededor de un eje temático común, la creación poética, en el que el mito cristiano de procreación de la virgen María es un pretexto para llegar a la conclusión de que la escritura poética no es producto del dictado de las musas, sino del constante trabajo de corrección y perfeccionamiento para lograr, lo que el poeta nombra, la “ilusión monarca”.

Mi lectura disiente de las de la crítica literaria, quizá la aparente falta de relación entre las expresiones ha propiciado interpretaciones diferentes, sin embargo, existen puntos de encuentro. André Coyné señala que se trata de un poema “divinamente meado y excrementado”, en el cual el poeta, el hombre con alma de niño, es capaz de transmutar la más elemental función corpórea, trivializada aún más por la cárcel, en triunfante función cosmogónica. Agrega que el poeta confía en que la Virtud Teologal, bajo la figura de San Gabriel, va a hacer que conciba el alma, sólo que en seguida viene un “más... mito a mito” que señala lo poco que dura el júbilo matutino, y se retrocede de la aurora gloriosa, pascual, a la madrugada ambigua del Viernes Santo en la que lloró San Pedro: “Se ha puesto el gallo incierto, hombre”. Añade que el poema cita la esperanza, “Hélpide dulce”, junto al pesebre de Jesús subrayando la “pureza de los animales”, el gallo anticipa la pasión en plena navidad y el poema asimila la esperanza al espíritu, asimismo, rebasa la escena evangélica para alentar una Anunciación, “oh sangabriel” y una Concepción, “penetra en la maría ecuménica” que liquidan la historia y nos instalan en la Eternidad, cuyo alumbramiento sería obra de un supremo esfuerzo del hombre. El establo se ha desacralizado, no queda más vaca, ni asno, sólo el gallo en su función de veleta.⁴⁸

⁴⁸ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 112.

Juan Larrea dice que Vallejo utiliza “hélpide” porque sabe que es un vocablo griego que significa esperanza e inmediatamente se refiere a una fecundación trascendental del ser cristiano. El poema se modula en el punto absoluto donde el alma ha de concebir un amor nuevo, “hasta la ilusión monarca” o hasta el goce subjetivo de la Unidad. “Hélpide dulce” se asocia al espíritu, es el alma que el poeta descubre y la “maría ecuménica” es una reminiscencia bíblica que puede ser un símbolo del alma o de la feminidad que concibe el “sin luz amor”. Larrea concluye que el poema parece ser el contraste entre la inocencia de la naturaleza y la trágica incertidumbre humana que acaba por arder en un fuego sin luz.⁴⁹ Ortega dice que los versos, “Quemaremos todas las naves! /...” hacen patente la necesidad de renuncia y el sentimiento de inminencia por un nacimiento que se intuye como un desafío para comprender la realidad.⁵⁰

Xavier Abril considera que el poema constituye la consecuencia superior poética y estilística de *Los dados eternos* y agrega que hay un laborioso trabajo de entrecruzamientos léxicos que llega a una densidad expresionista por la tensión entre las formas y las asociaciones y más que forjar un significado predeterminado el poeta expone una secuencia de ejemplos y demostraciones como si el método de articulación pasase por la desarticulación previa del sentido global en la antítesis y el paralelismo. Esto se da en la confrontación entre el hoy de las evidencias y el ayer de los mitos. Esa “maría ecuménica” sería una madre universal y tanto el alma como el amor deberían concebir esa nueva ilusión, el nacimiento de espera y esperanza y para eso hay que quemar las naves, incluso los significados finales. Asimismo, concluye que el poema traza el ritual de una significación virtual: la de un cambio anunciado por la subversión del nombre en los discursos dados.⁵¹

Coincido con Monique Lemaître en cuanto a que éste es un poema sobre la inspiración, en el cual la voz poética introduce la dicotomía entre lo humano, lo real y cotidiano y la “literatura”. “El tono irónico desacraliza la inspiración, la cual como si se tratara de una nube, se esfuma y desaparece, dejando al hablante lírico paralizado, inútil y ocioso, esperando su regreso”. La “maría

⁴⁹ *Ibid.*, p. 112-113.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 114-115.

ecuménica”, única en engendrar la vida, la poesía en el sentido junguiano, es el “ánima” y el “sangabriel sería el ánimus”, el intermediario, pues la voz poética le pide intervenir para concebir al alma, al amor, pero el amor quechua, hecho de piedra y de vacío, el amor muerte, la muerte en vida simbolizada, por el hueco o vientre materno para dar pie a la ilusión reina o sea a la palabra poética hecha de piedra y de aire.

Para Lemaître, la tercera estrofa, deja de ser irónica y se torna erótico-mítica, la voz lírica pide un amor carnal para que termine en la nada y para ella, ésta “sería la ilusión monarca”. En la estrofa cinco, el hablante se dirige a la “hélpide” para que mastique el fuego sagrado en vez del hielo metafísico, espiritual e intangible y descender como Orfeo a los infiernos, pero a unos infiernos humanos hechos de brasas. En la penúltima estrofa el verbo masticar significa rumiar como las vacas y en el último verso, hay una parodia del gallo del *Nuevo Testamento*, que vaticinara Jesús, pues era necesario cantar para poner de relieve las tres veces que Pedro renegara de él. El gallo de Vallejo no es de fiar, puede que cante o puede que no, quizá dios exista o quizá no.⁵² Como se puede observar, a pesar de que en este último caso, la coincidencia con mi lectura es más cercana, es evidente que existen diferencias en varios puntos, los cuales hemos expuesto a lo largo del análisis.

Poema XXXVI

En este poema se rinde culto a la creación a partir de la comparación de la madre naturaleza representada en la diosa Venus y la creación imperfecta del hombre; ambos aspectos se hallan representados en la Venus de Milo. Ésta reúne un conjunto de atributos implícitos relativos a la diosa romana Venus, entre éstos, la inmortalidad, la perfección, la creación, el amor, la belleza y algunos otros dentro de los cuales se incluye la imperfección humana y la imposibilidad de lograr la armonía absoluta, a pesar de que el hombre luche por todos los medios para lograrla; más bien, el poeta plantea la aceptación de las limitaciones del ser humano en todos los ámbitos de su vida y lo conmina al cambio de su visión estética y a vivir con la orfandad que le impone su condición. Veamos el poema:

⁵² Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, op. cit., pp. 74-76.

XXXVI

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

¿Por ahí estas, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilus, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadota de inminencias, laceadota
de paréntesis.

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

Tal siento ahora al meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea

y no hay como salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!

La primera estrofa expone tres señalamientos encauzados a demostrar imposibilidad; el primero se enuncia en los dos versos iniciales, los cuales expresan la disputa por algo absurdo, como pelear para pasar por el ojo de una aguja. El poeta recurre al pasaje evangélico en el que Jesús dijo a sus discípulos, “En verdad les digo: el que es rico entrará muy difícilmente en el Reino de los Cielos. Les aseguro: es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja que para un rico entrar en el Reino de los Cielos”,⁵³ únicamente que en los versos el sentido de las palabras de Cristo es extrapolado a la competencia humana dentro del acontecer cotidiano, “Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja, / enfrentados, a las ganadas”, sin la solemnidad del discurso bíblico al emplear la frase coloquial, “a las ganadas”. El segundo elemento de imposibilidad se expresa en el tercer verso, “Amoníacase casi el cuarto ángulo del círculo”, en el que el poeta recurre a la expresión popular de “encontrarle la cuadratura del círculo”, referida a la búsqueda de argumentos a una situación irrealizable y apelando a que su redondez indica la ausencia de ángulos.

Al respecto Lemaître señala que desde la antigüedad mesopotámica, la cuadratura del círculo simbolizó la fusión de los contrarios, la del principio masculino y circular del cielo y la del cuadrado y femenino de la tierra que para Vallejo representó la esterilidad.⁵⁴ Esto no se aleja de mi lectura, ya que ese significado se puede asociar con algo inalcanzable. El tercer elemento inasequible se ubica en los tres últimos versos de la estrofa, “¡Hembra se continúa el macho, a raíz / de probables senos, y precisamente / a raíz de cuanto no florece”, que se traduce en que el macho no puede ser hembra, no obstante haber nacido de ella y de ser su continuación, sus pezones son la señal de esa potencialidad

⁵³ *La Biblia Latinoamericana*, “Matrimonio, divorcio y continencia por el Reino” apartado, “El joven rico” del evangelio según Mateo, fracción 19, texto traducido del hebreo y del griego, Editorial Verbo Divino, Madrid, 2005.

⁵⁴ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, *op. cit.*, pp. 132-133.

femenina; asimismo, el macho no puede procrear, “no florece”, del mismo modo que sus senos no se desarrollan. En el contexto del poema esto forma parte de las imperfecciones de la naturaleza y ésta, símbolo universal de la madre, es la única capaz de crear sin la limitación de la infertilidad adjudicada al macho. Como hemos observado, los versos de la estrofa revelan un conflicto entre lo que es y lo que no puede ser, en lo que predomina esto último.

En la segunda estrofa el núcleo de sentido gira en torno a la Venus de Milo, a la que subyacen implicaciones significativas alusivas a la diosa madre emergida de las aguas. La Venus de Milo es la representación de Venus, diosa romana del amor y de la belleza, que se menciona desde el primer verso, “¿Por ahí estás, Venus de Milo?”, cuya formulación a manera de pregunta le resta solemnidad a la estrofa y proyecta la búsqueda de respuestas a los planteamientos expuestos en la primera. Los brazos mutilados que caracterizan a la estatua no hacen más que constatar la existencia de algo completo, pleno, pero ausente, “Tú manqueas apenas, pululando / entrañada en los brazos plenarios de la existencia”. La idea de plenitud se encuentra en la diosa Venus representada en la escultura, cuyos no brazos abarcan toda la existencia en el amplio sentido, la creación, la perfección, el amor y, en el plano visible, es la belleza imperfecta que se constituye en el símbolo perenne de la creación inacabada del hombre, “de esta existencia que todaviiza / perenne imperfección”, pues la armonía total parece atribuirse a la gran madre naturaleza. Luego entonces, la Venus de Milo representa la dualidad, en tanto encarnación de la madre naturaleza y creación humana, por lo cual se convierte en una eterna fuente de inspiración y de creación, pues para el hablante poético la belleza se concibe junto a la imperfección.

En los versos siguientes el poeta describe su apreciación estética de la estatua, “Venus de Milo, cuyo cercenado, increado / brazo revuélvese y trata de encodarse”, en los que la mutilación por encima del codo expresa el deseo de perfección, la de hacer renacer sus brazos, pues “encodarse” alude a sembrar un pequeño retoño de una planta para que nazca en otro sitio, “a través de verdeantes guijarros gagos”, de guijarros (piedras) inmersos en el agua, a los cuales les ha brotado musgo y gagos (tartamudos) porque el musgo aparece en determinadas partes de las piedras; estas expresiones simbolizan la potencialidad creativa, ya que la diosa Venus nació de las aguas, de igual modo que la escultura busca el surgimiento de sus brazos en algo que tiene contacto con agua. El verso siguiente, “ortivos nautilus, aunes que gatean”, denotan también, renacimiento, salir a la

luz como los nautilos o moluscos escondidos en su concha que se desplazan con la salida del sol.

Estas significaciones que proyecta la estatua en el hablante lírico respecto a su mutilación es lo que ha constituido la antesala de su inmortalidad, “recién, vísperas inmortales”, pues la obra de arte permanece en el tiempo por su valor estético que radica en los sentidos que proyecta a partir de la forma; su mutilación y lo que expresa es lo que da lugar a la imaginación, a la plenitud creativa y a valorarla como imperfecta, lo que, paradójicamente, forma parte de su belleza. Para concluir la estrofa, el hablante lírico califica a la Venus de Milo como, “laceadora de inminencias, laceadora / de paréntesis”, o sea, la califica en cuanto a que capta y representa la potencia creativa, la vida a partir del renacimiento de sus brazos y de paréntesis, porque el arte es un espacio dentro de la cotidianidad y la vida azarosa que nos envuelve.

En la tercera estrofa, vinculada a la anterior, en la que se expuso la distinción entre dos conceptos de belleza, el hablante poético conmina a los lectores a rechazar “la pose”, la apariencia de la belleza, “Rehusar, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía”, lo que significa rechazar la apariencia, la simetría exacta como concepto estético, “Rehusad la simetría a buen seguro”; verso que va en el mismo sentido de la negación de la belleza simétrica. En el cuarto verso la invitación se torna más directa, “Intervenir en el conflicto / de puntas que se disputan” y se establece la relación con los versos de la primera estrofa respecto al conflicto entre los seres humanos, al referirse a la competencia para pasar por el ojo de una aguja, sólo que en este caso, el poeta ha establecido la relación directa con el debate entre visiones artísticas diferentes, la belleza simétrica y la que acepta las imperfecciones como parte de la belleza y la naturaleza. Los versos siguientes, refuerzan la idea anterior con énfasis mayor en la lucha de esos contrarios, “en la más torionda de las justas”, pues “torionda” implica pelea sangrienta, igual que la de los toros y el hablante indica, hay que “saltar” y no “ensartarnos” mencionado al inicio del poema, “por un ojo de aguja”, o sea, hay que evadir el conflicto, puesto que es inútil intentar lo imposible. En otras palabras, hay que cambiar nuestras ideas aprendidas, pues las evidencias nos dicen que es inútil proponerse pasar por el ojo de una aguja, del mismo modo que lo es buscar la cuadratura al círculo, ideas que se complementarán en los versos posteriores, en los cuales se proporciona un ejemplo respecto del tema tratado por el hablante lírico:

Tal siento ahora al meñique
 demás en la siniestra. Lo veo y creo
 no debe serme, o por lo menos que está
 en sitio donde no debe.

Estos versos connotan que la creación de la naturaleza tampoco es perfecta, pues el hablante poético percibe que el dedo meñique no parece estar en el lugar adecuado y esto, no es obra de los actos voluntario del hombre, por consiguiente, los juicios que poseemos respecto a la perfección son relativos y dependen de nuestros criterios de valoración, de lo que cada uno conciba como bello y perfecto. La imperfección, incluso la de la naturaleza, ajena a la voluntad humana causa frustración en el hablante, quien no sabe la manera de evitarla, “Y me inspira rabia y me azarea / y no hay cómo salir de él, sino haciendo / la cuenta de que hoy es jueves”, de lo cual deducimos que la solución está en la imaginación, pues no se puede evitar que la realidad sea como es, a menos que supongamos algo fuera de lo real, por ejemplo, conjeturar que el día en que se vive es jueves, aunque, evidentemente, no lo sea, de igual manera que no son posibles tantos otros sucesos en caso de ocurrir tal o cual acontecimiento.

En los dos últimos versos el hablante lírico invoca nuevamente a los lectores a aceptar a la imperfección, lo impar, la falta de unidad, de simetría absoluta como parte de la vida. Conmina a ceder a lo comúnmente no aceptado en los planos artístico y existencial, a admitir nuestras limitaciones humanas, la imposibilidad de crear obras de arte en perfecta armonía, de igual modo que toleramos la imposición de la naturaleza respecto a la infertilidad del macho. El poeta concluye, “¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad”, esto es, la imposibilidad de crear en sentido pleno da lugar al vacío, a la esterilidad, a la sensación de orfandad inevitable, dadas las limitaciones del hombre.

De acuerdo con Juan Espejo este poema se escribió en Lima en 1921,⁵⁵ su estructura presenta una exposición sistemática de las ideas estéticas del poeta a partir de la comparación de la naturaleza madre en relación con la creación artística, la Venus de Milo se constituye en el núcleo de esa exposición. El poema se desarrolla en cuatro fases, la primera presenta situaciones de imposibilidad; en la segunda, la Venus de Milo se constituye en una especie de ejemplo para la

⁵⁵ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 178.

disertación; en la tercera, se exhorta a los lectores a cambiar sus criterios estéticos de acuerdo con los planteamientos presentados sobre dos posiciones, la simétrica armonía y la belleza con la inclusión de la imperfección; en la cuarta se apoyan los argumentos al ejemplificar, mediante la ubicación del dedo meñique, que nuestra opinión se basa en la percepción. Finalmente, el hablante reitera en su invitación al cambio de perspectiva, dada la irrefutabilidad de los hechos. Observemos que el poema da prioridad a la exposición de principios, normas e ideas y deja de lado la acostumbrada emoción vivencial de muchos otros poemas de *Trilce*, sin que por ello se denigre su valor como obra de arte, dada la multitud de recursos empleados en su construcción.

Todo el poema se debate en oposiciones, desde el comienzo se hace explícita la lucha de los contrarios, primero con el empleo de términos como “pugnamos”, en seguida con el participio pasado, “enfrentados”, después con la forma coloquial, “a las ganadas” y más adelante, con los versos, “Intervenir en el conflicto / de puntas que se disputan” y “en la más torionda de las justas”. Las oposiciones se dan de manera implícita y explícita, así el cuadrado se opone al círculo, el macho a la hembra, la fertilidad a la infertilidad, lo que florece a lo que no florece. En la segunda estrofa, las contradicciones se implican en la Venus de Milo, quien mutilada proyecta completitud, perfección e imperfección, armonía y desarmonía, simetría y asimetría; asimismo, connota lo creado y lo increado, lo que debe ser y lo que no, o bien lo que debe y lo que no puede ser. Todas estas dualidades tienen como fondo significativo la comparación entre la creación de la naturaleza, que simboliza a la madre capaz de procrear todo cuanto existe y la creación artística.

La construcción del poema se halla en estrecha relación con el sentido que proyecta, su lenguaje revela un rompimiento con la armonía y coincide con los principios de la estética vanguardista. El poeta recurre a neologismos como, “Amoniácase” proveniente de amoniaco; “todaviiza” derivado del adverbio de tiempo todavía que aparece con función verbal y cuyo sentido se acentúa por la cercanía de “perenne imperfección” para proporcionar la idea de prolongación temporal; “torionda” proveniente de toro para denotar disputa y cuya interpretación se asocia por la cercanía de “justas”. La forma de adjetivar es poco común, “verdeantes guijarros gagos”, “ortivos nautilios” “vísperas inmortales” encaminada a la idea de renacer. Asimismo, el brazo es “cercenado, increado”, la Venus “laceadora de inminencias” y de “paréntesis”, la seguridad, “dupla” entre algunos más. La construcción de frases sigue un patrón asintáctico, “Hembra

se continúa el macho”, “lo veo y creo / no debe serme”, entre otras de inusual utilización, incluso la relación entre el sentido de las estrofas resulta complicada y ha dado lugar a una multiplicidad interpretativa en muchas direcciones.

El tono del poema también presenta diferentes momentos, va del uso coloquial y tranquilo en fragmentos de las dos primeras estrofas, “enfrentados, a las ganadas”, “¿por ahí estas, Venus de Milo?” a tonalidades más serias al finalizar la segunda. En la tercera estrofa la solemnidad se acentúa mediante el uso de términos imperativos como, “rehusad” e “intervenid”, la cuarta comienza con tono desenfadado, “tal siento ahora el meñique” y después se torna convulsivo, “y me inspira rabia y me azarea”, para concluir los dos últimos versos con total solemnidad, “¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!”.

El ritmo del poema se genera por aliteraciones y paronomasias que establecen relaciones a partir de versos irregulares y entre palabras; en éstas, las expresiones con fonemas análogos y significados variables se encuentran por ejemplo en: “ojo”, “aguja”; “enfrentados”, “ganadas”; “cercenado, increado”; “nautilios aunes”; “rehusar”, “posar”; “rehusad”, “intervenid”; “ceded”, “orfandad”; “veo y creo”, entre algunos más. El ritmo también se produce por la repetición de palabras completas; este es el caso de “existencia”, “laceadora”, “rehusad”, entre otras. En el poema se recurre de manera constante a la figura retórica denominada, anáfora. En la primera estrofa, según lo hemos explicado, todos los versos se encaminan a la reiteración de la misma idea, la de imposibilidad, a partir del uso de planteamientos absurdos en el contexto de lo real, en la segunda, los significados se producen con matices, pero en la tercera los tres primeros versos conducen a reiterar la invitación al rechazo de la armonía simétrica, mientras los otros cuatro aluden al conflicto; sin embargo, podríamos decir que todos son anafóricos porque “la disputa” de los últimos versos se relaciona con la polémica de la perfección artística. El penúltimo verso, “¡Ceded al nuevo impar” es anafórico a los que antes mencionamos.

A causa de la complejidad del poema la crítica ha disentido en sus apreciaciones y aunque algunos de los significados de las expresiones mantienen afinidad, cada crítico los circunscribe y relaciona de manera diferente. Mariano Ibérico señala que la relación recíproca de los temas del poema se aclaran en la última estrofa, cuyos versos denuncian algo que no debe ser y que exigen una reparación. Para el crítico el meñique es el símbolo de una anomalía y las enigmáticas imágenes del poema están llenas de un sentimiento de posible amenaza, de anhelo sin

mañana: meras vísperas.⁵⁶ André Coyné advierte que este poema constituye una verdadera “arte poética”, “los versos claman por romper el círculo de lo que es sin más justificación de que, en efecto, es” y prosigue, el verso inicial nos compromete en una lucha imposible, simbolizada por el adagio evangélico, que se revela posible cuando nos atrevemos a pedir al lenguaje que infrinja los preceptos matemáticos o biológicos atrayéndose entre sí los contrarios por la misma ley de toda contrariedad. La extraña percepción del meñique viene a demostrar que “la pugna” extenua al combatiente, el cual después de dirigirse a la Venus manca y de exhortar a los demás hombres que luchen con él, rabia porque “no hay como salir” de todo lo que existe, ni siquiera de ese dedo pequeño que absurdamente forma parte de su mano de escritor y agrega, el nuevo impar, no puede ser más que el *tres*, cifra de la esperanza y el espíritu, pero también ellos resaltan rubricados de “orfandad” ante la ineluctable realidad.⁵⁷

Saúl Yurkievich señala, “Vallejo, tras una nueva aventura espiritual, en un mundo desconocido donde no sirven los viejos andares: ni la armonía tradicional, ni la simetría clásica, ni las reglas tan consagradas como anacrónicas, nos exhorta a que nos adentremos en nuestros conflictos, en el hombre agónico de nuestro siglo, en las comarcas de la disonancia”.⁵⁸ Para Ortega este poema es fundamental para analizar los términos en que *Trilce*, “como aventura de conocimiento” se propone revisar la realidad. El poema plantea primero una definición existencial, pero el absurdo nos convoca a una acción nueva, “Amoniácase...” que ironiza sobre la fijeza geométrica, el absurdo hace que la fijeza geométrica ceda y, prosigue, debajo de los dualismos (hembra-macho) el poeta advierte una indeterminación frustrada, la Venus de Milo que revaloriza la belleza, pues su brazo cercenado es el brazo increado de otra Venus que deberá surgir desde una existencia gestativa. La belleza nueva, la no creada supone un nacimiento lleno de inminencias que indican la ceñida identidad entre vida y poesía, etcétera.⁵⁹ James Higgins asume el poema de modo muy distinto y dice que en el acto sexual los amantes se esfuerzan en pasar por el ojo de una aguja, en superar sus limitaciones humanas y ganar acceso a otra dimensión de la realidad. Macho y hembra trascienden a una realidad y alcanzan un estado donde nada tiene una existencia material (“no

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 178-179.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 179-180.

florece”), un estado libre de imperfecciones y limitaciones.⁶⁰ Jorge Guzmán, al igual que Higgins, propone una lectura erótica del poema y entiende la primera imagen como una metáfora sexual.⁶¹

Neale-Silva piensa que el poema XXXVI no está entre los más notables del volumen. Su intención didáctica está reñida con los verdaderos fines del arte.⁶² Irene Vegas García coincide por momentos con mi lectura y llega a la conclusión de que para Vallejo la imperfección de la existencia abarca todo lo creado, pero interpreta en diferente sentido la estrofa cuatro al señalar que el hablante al contemplar sus manos toma conciencia de la simetría de éstas, lo cual no concuerda con su posición en contra de lo simétrico y lo armónico y piensa además que no hay nada en la carga semántica del poema que indique la relación del día jueves con la posibilidad de desembarazarse del dedo meñique, lo único sería que es el quinto día de la semana, es un día impar, no simétrico. Vegas García concluye al decir que el poema sintetiza la tónica de *Trilce*, libro en el que Vallejo se enfrenta solo y “potente de orfandad” al absurdo en busca de la verdad.⁶³

Coincido con Monique Lemaître en algunos aspectos, por ejemplo, en la enunciación del conflicto entre dos posiciones estéticas, en la diferencia entre arte y naturaleza, sólo que ella dice que el poeta piensa que el hombre no debería emularla. Respecto a la encarnación de la Venus de Milo en la diosa madre señala que la “madre tierra, muestra ‘brazos plenarios’” que todo lo abarcan y, al hacerlo, perpetúan la imperfección de la Venus de Milo, la actualizan, permiten que una obra pueda trascender las modas, los periodos, o sea, el tiempo. Agrega que en los versos cuatro a seis la voz lírica refiere a lo ridículo que sería establecer un símil entre el hombre y la mujer a raíz de que ambos tienen pezones, el hombre tiene senos en potencia pero no producen nada, esto lo relaciona con la imposibilidad para Vallejo de encontrar la unidad de la pareja y la ausencia del concepto de “dos en uno” o de “par”; de este modo, la Venus de Milo se convierte en fuente de inspiración y creación. Al igual que la investigadora, Vegas García piensa que la referencia al jueves simboliza lo impar que es laceador de inminencias como la Venus de Milo.⁶⁴

⁶⁰ *Ibid.*, p. 180.

⁶¹ *Ibid.*, p. 182.

⁶² *Ibid.*, pp. 180-181.

⁶³ *Ibid.*, p. 182.

⁶⁴ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, pp. 131-132.

CAPÍTULO VII

Razón/sentimiento

La dualidad razón/sentimiento en Vallejo

La poesía en general, y por lo tanto la de César Vallejo, se debate en la dualidad razón/sentimiento, incluso en los temas, muerte/vida y madre/amante, objeto de estudio en los anteriores capítulos, hay una parte racional y una emotiva. Los aspectos racionales están en los nombres dotados de sonido, en la forma que se articula el lenguaje y el sentimiento en el sentido, en la emoción percibida mediante la palabra, pues para sentir su alma y hacerla sentir a los demás, el poeta recurre al uso de signos codificados que le permitan designar las cosas, nombrar sus vivencias y expresar lo que siente y lo que piensa. El lenguaje poético de Vallejo se une a este razonamiento afectivo, que se distingue de la mera razón abstracta y deshumanizada, de acuerdo con lo indicado en la primera parte de este libro, pues la razón y el sentimiento encuentran su representación en los símbolos, que nos permiten percibir un conocimiento anímico, una inteligencia emocional y un intelecto cordial.

Los pares muerte/vida, madre/amante, razón/sentimiento, así como todo lo que implica dualidad, son opuestos únicamente en tanto unidades lingüísticas y en cuanto a la negación de cada uno de sus componentes respecto del otro, pero no como la totalidad de la experiencia que el poeta busca reconciliar mediante el lenguaje, pues las resonancias, paradojas, ritmos, texturas, tonalidades en la poesía son sensibles a la ambigüedad y a la ambivalencia y equiparables a las vivencias que experimentamos. Mientras más complejo sea el pensamiento, como el del poeta que nos ocupa, el uso de su lenguaje conlleva un sinnúmero de matices

imposibles de visualizar a modo de simple oposición. Recordemos que las ideas del hombre provienen de matrices primigenias que permean la imaginación, en la cual la razón y el sentimiento se articulan en una sola cosa, como el pensamiento del corazón. Vallejo plasma en sus poemas el equilibrio o reconciliación de los opuestos, de las discordancias con las consonancias, de lo abstracto con lo concreto (el coloquio, lo narrativo), articula la idea con la imagen, traslada lo individual a lo representativo, une la inteligencia, la forma y el sentimiento y da lugar a una experiencia poética totalizadora rica en matices de sentido.

A partir de lo antes expuesto cabe la pregunta sobre la manera en que Vallejo entiende el mundo, su propia forma de razonar, pues para él, el universo no es lógico, ordenado y armonioso, por el contrario, es ilógico, contrario a la razón, desordenado y caótico, James Higgins lo nombra absurdo y asegura que en varios poemas de *Trilce*, el absurdo no sólo tiene implicaciones negativas, sino también positivas, pues en los poemas XXXVI, XLV y LXXVII da a entender que es posible encontrar, en medio del caos de la vida cotidiana, una armonía nueva y profunda que no se acopla a la lógica,¹ Higgins piensa que para Vallejo el universo no se rige por leyes preestablecidas, sino que está entregado al desquiciamiento y que, más bien, se rige por el azar.² Esta forma de concebir la realidad la concretiza mediante varios elementos de estilo, por ejemplo, el empleo de guarismos, cuya finalidad es representar a un mundo en el que no hay unidad ni constancia, el de un universo fragmentado que sufre transformaciones continuas; el guarismo es símbolo de cambio, de división, de heterogeneidad, similar a la vida misma. Asimismo, Vallejo representa su propia manera de pensar mediante la inversión del orden normal de las cosas, rompe las normas de la lógica para crear la impresión de un mundo ilógico, opone el sentido de sus versos o las palabras de los mismos, distorsiona la sintaxis, cambia los sustantivos por calificativos, convierte los verbos en adverbios entre muchos aspectos más, con la finalidad de transmitir su propia concepción de la realidad.

Según se dijo, la fragmentación entre razón y sentimiento se desarrolló en Occidente a partir de la preeminencia del pensamiento científico en detrimento de la imaginación; así, lo racional se puso por encima de las ideas originales

¹ James Higgins, “Nota al pie de página”, en *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, Siglo XXI Editores, México/Madrid/Buenos Aires, 1975, p. 39.

² *Ibid.*, p. 40.

provenientes de los mitos de origen; pero, también es cierto que nuestros esquemas de pensamiento, los arquetipos subyacen en la inconsciencia y que no es posible desligarse de ellos. En este capítulo se plasman los aspectos centrales de la propuesta metodológica desarrollada en este libro y de acuerdo con esto, todos los poemas podrían analizarse desde este ángulo, sólo que en este caso se eligieron aquellos cuya sintaxis compleja refleje la forma de pensar y de sentir las experiencias, las vivencias y el mundo que rodeó al poeta. También se exponen los orígenes míticos de la sabiduría con el fin de observar hasta qué punto siguen presentes en los poemas vallejanos los elementos culturales de esos mitos respecto al tema que nos ocupa.

Arquetipos

Las raíces de la idea de sabiduría se remontan a la diosa madre, imagen de toda la existencia, cuyo vientre regenerador de vida se concibió como puerta hacia dimensiones ocultas. En particular, la representación del saber descende de Sofía, madre consorte y parte contraria del aspecto masculino de la divinidad.³ De la misma manera que todas las imágenes de la gran madre, se ocultó durante varios cientos de años y apareció de nuevo en la Edad Media en María y en las vírgenes negras. Las ideas representadas por Sofía fueron impulsadas por hombres de letras, por ejemplo, Juan Escoto Erígena (810-877 d.C.) y, posteriormente, surgieron en la orden de los caballeros templarios, en las leyendas del grial, en la alquimia, en los trovadores de la iglesia cátara del Espíritu santo entre algunos más. Su imagen fue la inspiración, guía y meta de una búsqueda espiritual muy extendida y su historia fue el intento de restaurar la relación y el equilibrio entre los arquetipos masculinos y femeninos reflejados en las

³ Shahrukh Husain, señala que en uno de los documentos de *Nag Hammadi*, consistente en una recopilación de textos gnósticos, escritos en el siglo II o III y encontrado en Egipto en 1945, la voz femenina con la cual se redacta, podría corresponder a Sofía. En éste ella se autodetermina como, “Trueno: la mente perfecta”, además de adjudicarse un conjunto de atributos que reflejan su calidad de diosa abarcadora del todo, *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia, mitos y arquetipos femeninos*, traducción del inglés de Margarita Cavándoli, Taschen, Singapur, 2001, p. 7.

imágenes de diosa y de dios. Más aún, en esa época se enfatizó en las tendencias intuitivas e introspectivas del alma, así también en las cualidades de cuidado y de compasión enmarcadas en lo femenino.⁴

En la era cristiana se produjo un cambio en la iconografía arquetípica, la sabiduría comenzó a asociarse con Cristo como *logos* (palabra de Dios), se perdió la antigua relación entre la sabiduría y la diosa, al borrarse el elemento de divinidad en la figura femenina y se suplió por la imagen cristiana de la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu santo), identificada plenamente con lo masculino. Estos aspectos se fundan en la idea de que la naturaleza es inferior al espíritu y en consecuencia, lo femenino (representado por la madre naturaleza) se ubica por debajo de lo masculino (el espíritu). Tal evolución teológica suprimió el elemento afectivo de la sabiduría y junto a él, la imagen de la diosa sobrevivió únicamente en el cristianismo gnóstico;⁵ ¿cómo llegó a asociarse en el cristianismo la imagen de la sabiduría con el Espíritu santo con Cristo como *logos*? al parecer un elemento importante radica en las terminaciones de los sustantivos de las diferentes lenguas. Los vocablos con los que se designa la sabiduría en griego y en latín, al igual que en el hebreo, son de género femenino, mientras que en inglés, *wisdom*, no contiene asociación alguna con los géneros, por lo cual en este idioma el término no trasluce la iconografía perteneciente a la diosa, sino que es, simplemente, un sustantivo abstracto y no una imagen de lo arquetípico femenino.

La historia indica el cambio en el momento en que Sofía (*Hokmá*) se desplazó de una imagen que no era ni masculina ni femenina (*Hagión Pneuma*), personificada en la paloma (símbolo de la gran madre), al concepto griego de *logos* que llegó a la expresión latina *Spiritus Sanctus*. Asimismo, el concepto de Trinidad en sus orígenes proviene de la diosa lunar Trina que más tarde se nombró Trinidad, diosa madre de los sumerios; su imagen era la de una paloma, elemento que pervive en la actualidad aun cuando ahora su naturaleza sea completamente masculina.

⁴ Anne Baring y Jules Cashford, “Sofía: madre, hija y novia”, en *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, traducción de Isabel Urzáiz, Siruela/Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 691-692.

⁵ Gnóstico se emplea en el sentido de posesión de un conocimiento completo de la naturaleza y de Dios.

El traslado de la sabiduría de una imagen femenina a una masculina es producto de la pérdida de la imagen misma de la diosa y su proceso tuvo sus orígenes en el *Antiguo Testamento*. Los escritos del filósofo judío Filón (principios del siglo I d.C.) fueron cruciales en esta transición. Él formuló el concepto griego de *logos* con la iconografía del *Antiguo Testamento* y quien demostró una intensa antipatía por la mujer; para él los sentidos físicos y el cuerpo vinculados con la vida natural constituyeron atributos de la figura femenina, en contraste, la vida espiritual la asoció con la mente, la actividad intelectual y con lo masculino. El filósofo señala que lo femenino es material, pasivo, corpóreo y perceptible a los sentidos, mientras lo masculino es activo, racional, incorpóreo y cercano a la mente y al pensamiento; asimismo, describe a Sofía como hija, más que como consorte del padre dios y en un pasaje revelador, en el que evoca a Atenea y a Zeus, cuestiona el que se pueda referir a la Sabiduría, la hija de la deidad, del mismo modo que si fuera el padre.⁶

Muy pronto nadie se acordaba de la conexión mitológica entre la diosa, la paloma, la luz y la sabiduría a excepción de las sectas gnósticas perseguidas y, el vocablo griego, *sophía* con el significado de sabiduría, entendida a la manera de la cualidad más elevada del alma perdió vigencia. Engelsman en su obra, *The Feminine of the Divine*⁷ relata que esto no se da de modo intencional, sino en cuanto proceso que en la época pareció natural, dada la antipatía que suscitaba la imagen de la diosa entre los teólogos que luchaban por formular la doctrina cristiana y que intentaban minar los contenidos del *Antiguo Testamento*, relativos a la imagen de Sofía, consorte de Yahvé y artífice femenina de la creación que ejercía su acción en el mundo, en tanto presencia, guía e inteligencia. La imagen femenina de sapiencia se diluye en la deidad paterna del *Antiguo Testamento* y Jesús termina por percibirse como sabiduría encarnada en la palabra que en el mito gnóstico se mantiene de manera oscura.

Otra versión del antiguo mito indica que la propia iglesia se convirtió en madre revestida de virgen y amor, capaz de llamar y aglutinar a sus criaturas en ella y hacia ella; la iglesia asimiló los atributos y funciones de Sofía, encarnación de la sabiduría y los incorporó a sus ideas a modo de elemento necesario para afianzarse. El *Cantar de los cantares* se utilizó a modo de fundamento para indicar

⁶ Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, op. cit., p. 696.

⁷ *Ibid.*, p. 695.

que la iglesia era la amada de Cristo y el receptáculo del saber y su misión de madre fue atraer hacia ella el alma humana y, así, hacia Cristo. Esto minó la visualización del Espíritu santo en tanto fundamento del ser y directriz del alma, por ello, la iglesia occidental se hizo cada vez más secular e insistió en la obediencia sobre las leyes de su doctrina. El alejamiento de la conciencia de la naturaleza instintiva de la vida trajo en consecuencia que los procesos mentales y espirituales se distanciaran de los procesos físicos y que el intelecto se considera superior al instinto.

El Espíritu santo se constituyó en la guía arquetípica de la evolución humana y en la actualidad es una de las grandes figuras universales que trasciende las limitaciones de cualquier creencia religiosa, pues su imagen abarca toda experiencia humana; su aspecto de divinidad fue femenino en sus orígenes (en hebreo y en griego) hasta verse asimilado al concepto masculino de *logos* y, luego, a la expresión latina también masculina, *Spiritus Sanctus*. La Trinidad, que integra padre, madre e hijo, se funda originalmente en la díada, madre y padre, que se convierte en tríada a partir de la creación (hijo) y cuyo símbolo, la paloma, nos recuerda sus orígenes. Esto ha desembocado en que el modo de conciencia arquetípica masculina se haya terminado por asociar históricamente con el pensamiento lineal, el intelecto, la razón (*logos*) y el arquetipo femenino con el pensamiento analógico, la intuición, el sentimiento (Eros). Cada uno necesita del otro para completarse y cuando predomina cualquiera de ambos se pierde el equilibrio.

El azar y el absurdo como contrapeso de la razón

En este apartado analizamos dos poemas relacionados con la forma de comprensión del mundo del poeta; en el primero se observa el azar y en el segundo el absurdo. El poema XII, que en seguida estudiaremos, se fundamenta en el pensamiento racional, en la ley de gravedad universal de Newton, cuestionada por el poeta a la que opone el azar. Este es el pretexto para abordar otros temas, entre ellos, la fecundación y el alumbramiento a partir de un lenguaje completamente analógico. El poeta Juan José Lora, amigo de Vallejo, consideró que estos versos estaban afiliados al dadaísmo,⁸ con lo cual coincido, pues las

⁸ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce*, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 2003, p. 82.

ideas expuestas de manera literal no corresponden, desde mi punto de vista, a la expresión; la clave significativa del poema se deja ver en la tercera y última estrofa y a partir de ahí hay que seguir la lectura por el comienzo. Este elemento intencional proporciona al poema un carácter innovador.⁹ Veamos el poema:

XII

Escapo de una finta, peluza a peluza.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura.

Chasquido de moscón que muere
a mitad de vuelo y cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.

Incertidumbre. Talones que no giran.
carilla en nudo, fabrida
cinco espinas por un lado
y cinco por el otro: Chit! Ya sale

En la primera estrofa el sujeto yo, implícito en “escapo”, narra en primera persona la huida de una situación simulada, “Escapo de una finta, peluza a peluza”. La palabra “finta” en el lenguaje común es una señal corporal para engañar o despistar a alguien y la locución, “peluza a peluza” indica, poco a poco o que apenas si logra huir. El verso siguiente, separado del anterior por un punto y aparte, “Un proyectil que no sé dónde irá a caer”, testifica que mientras el sujeto escapa ve un proyectil, que pudiera ser una bala o un objeto dirigido con fuerza y que no sabe en qué lugar caerá, lo cual da lugar a la “incertidumbre”. La palabra inmediata, “tramonto” remite de nuevo a huida, a pasar de un lugar

⁹ El análisis de los poemas se divide en dos partes, en la primera seguimos la secuencia de los versos, para observar su sentido, a veces más o menos literal y otras, analógico; en la segunda, reiteramos en algunos rasgos sobresalientes de estilo con apoyo a lo expuesto en la primera parte. Este procedimiento se llevará a cabo en el estudio de todos los poemas.

a otro, al otro lado de los montes y quien realiza esa acción es el sujeto, el que escapa, puesto que el verbo está en primera persona del presente igual que el primero del poema, aunque también da lugar a pensar que el proyectil pudiera caer tras un monte. La última expresión, separada también por punto, califica al suceso de “cervical coyuntura” o difícil situación. Los versos, todos separados mediante signos de puntuación, dan la sensación de ideas independientes unas de otras y enumeran tres elementos, el de escapar, el del proyectil y su incierta caída y la incertidumbre que produce la situación o la “cervical coyuntura”. En conjunto, los versos ponen en evidencia la casualidad, lo imprevisto y el azar.

La segunda estrofa, igualmente, fragmentada a la anterior, describe que el sujeto escucha un “chasquido de moscón que muere” y suponemos que también lo ve, pues dice, “a mitad de vuelo y cae a tierra”, lo cual sugiere que el “proyectil”, de la estrofa anterior, impactó al moscón mientras volaba y lo mató, lo que también incide en el azar, pues es poco probable que una bala capte a un moscón durante su vuelo y lo mate. El siguiente verso, “¿Qué dice ahora Newton?”, relaciona el acontecimiento anterior con la ley de gravedad universal, al formularse como pregunta hacia el autor de esa ley, en vista de que un elemento fortuito ha intervenido en el fenómeno. La precipitación del moscón hacia la tierra “que muere / a mitad del vuelo”, no obstante la ligereza de su peso, por el impacto muy poco probable de un proyectil. El último verso, en apariencia, fuera de contexto, “Pero, naturalmente, vosotros sois hijos” establece el puente entre las significaciones literales de las dos estrofas anteriores y la última que, a nuestro juicio, proporciona la pauta para el sentido analógico del poema. El verso interpela a los lectores y, en otras palabras, indica en forma irónica la imposibilidad de que el común de la gente se oponga a la autoridad científica de Newton, ilustre matemático, físico y astrónomo inglés, considerado en este sentido, padre, a diferencia de todos los demás que son “hijos”, ubicados por debajo de la autoridad intelectual del científico y quienes no pueden cuestionar al padre ni creer que la realidad sea distinta de lo que Newton ha señalado respecto a sus descubrimientos.

La última estrofa, siguiendo el hilo interpretativo del poema, indica que la incertidumbre continúa y por ello el sujeto se queda estático, en espera de lo que pasará, “Incertidumbre. Talones que no giran” y el poema da un giro en cuanto al lenguaje utilizado que hasta ahora consistió en un relato que ponía en cuestión las leyes científicas frente a la eventualidad. El verso siguiente,

“Carilla en nudo, fabrida”, refiere al alumbramiento, la “carilla” del que está por nacer y asoma en el cuello uterino, “nudo”, en la parte estrecha de la “cervical coyuntura” de la primera estrofa, ya formada, fabricada (“fabrida”), con todo y dedos indicados en el verso siguiente, “cinco espinas por un lado / y cinco por el otro”, cuyas espinas simbolizan el dolor del parto y, quizá, el del sufrimiento del futuro ser. Las espinas remiten a las de la corona que sangraron a Jesús en la cruz y proyectan el dolor físico de la madre durante el alumbramiento. La siguiente palabra, “chit!”, en este contexto, es un llamado al silencio, para esperar el producto (el recién nacido), pues el poema concluye con la expresión: “Ya sale”. En este momento, es necesario volver a interpretar las dos estrofas anteriores y establecer su sentido colateral.

Entonces, el primer verso de la estrofa inicial, “Escapo de una finta, peluza a peluza” indicaría que el sujeto implícito en “escapo” es el espermatozoide, el elegido para fecundar al óvulo que tendrá que escapar de la “finta” a cada paso, “peluza a peluza” para llegar a su meta. El “proyectil”, de connotación fálica, pudiera ser el propio espermatozoide que no sabe “dónde irá a caer”, pues hay mucho de azar en su llegada exitosa al óvulo listo para ser fecundado y, podríamos decir, es la casualidad la que decide cuál de las células masculinas incidirá en el destino del posible nuevo ser, incluso, es en cierto modo fortuito lograr la llegada y fecundar. En este acontecimiento biológico también hay “incertidumbre”, ya que el espermatozoide puede caer en un lugar equivocado; igualmente, la palabra siguiente, “tramonto” puede tener el mismo sentido, la de caer fuera del territorio a fertilizar por la célula masculina. Los dos últimos términos de esta primera estrofa embonan con la lectura que seguimos, “cervical coyuntura”, pues se le llama cérvix o cuello uterino a la parte más estrecha del útero materno, por el cual tiene que transitar el producto antes de nacer.

La segunda estrofa del poema, dentro del cauce de nuestra lectura, también se equipara con la fecundación, puesto que el “chasquido” puede figurar un diminuto sonido cada vez que muere un espermatozoide, que en este caso sería el “moscón que mure / a mitad de su vuelo y cae a tierra”, esto es, cada célula que no llega a fecundar muere en el intento o “a mitad de su vuelo”. El siguiente verso, “¿Qué dice ahora Newton?” se traslada ahora a, ¿qué dicen las leyes de la biología? tan pretendidamente exactas respecto a lo que hay de suerte en que un espermatozoide y no otro logre la fecundación? y completado con el siguiente,

el último del poema en el hipotético caso de comenzar la lectura en la tercera estrofa nos dice, “Pero, naturalmente, vosotros sois hijos”, es decir, ¿cómo van a comprender este fenómeno los hijos, o “vosotros”, a quienes se dirige el poeta, si apenas se están gestando y todavía no han nacido?

En este caso concreto la composición emplea elementos del lenguaje racional y científico que el poeta cuestiona y con determinadas señales, que se observan en la tercera estrofa, se traslada el lenguaje racional, el de la ciencia a un plano connotado, que también opone las leyes científicas de la biología (la fecundación), a la casualidad, según lo hemos visto durante el desarrollo del análisis. La crítica ha realizado lecturas muy diferentes a la mía y sólo en ocasiones hay coincidencia en cuanto al significado de algunas expresiones y en relación con el sentido de nacimiento de la última estrofa.

Mariano Ibérico señala que aun cuando el sentido del poema se revela con cierta nitidez, parece imposible descifrar uno a uno los símbolos que en él figuran. Para él, el “moscón que muere” simboliza la esperanza que cae a mitad de su trayectoria y, quizá, el poeta expresa la dificultad trágica del esfuerzo poético frustrado, que en caso de lograrse, es el precio de un desgarramiento íntimo.¹⁰ Para Julio Ortega este es un de los poemas que señalan una poética del conocimiento, el de las leyes físicas signadas por la contradicción inherente al conocer. El ser hijos supone la experiencia del destierro: el hombre quiere girar, volverse hacia su propio origen y en ese camino desesperanzado encuentra que “subir es bajar”, o que en el revés de lo tangible las contradicciones figuran la condición humana.¹¹ Américo Ferrari piensa que esta composición ilustra una visión caleidoscópica de la realidad y discute la inconexión de los términos del poema en los que no se ve vínculo, sino que todo es absolutamente indeterminado y en los que no se manifiesta ninguna ley de construcción, aunque es evidente que el sentido existe; su eje, al borde mismo de la incoherencia, salva al poema de la misma y ésta es el sentimiento de “incertidumbre”. Se trata de un poema de espera, alguien espera a alguien que al fin sale y mientras dura esa espera no sucede casi nada; el poeta enumera objetos, registra sensaciones, impresiones en un estado de semisonambulismo perceptivo o, por lo menos, prelógico; las palabras se dispersan en una especie

¹⁰ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 83.

¹¹ *Idem.*

de discurso delirante porque los objetos o los acontecimientos se diseminan en la penumbra marginal y lo que se afirma es la obsesión de la incertidumbre.¹²

Mi lectura advierte algunos puntos de encuentro con los de Neale-Silva, quien considera que este es un poema alegórico en el que se representan los comienzos de la existencia a partir de fenómenos naturales: el mundo botánico y el humano. El crítico asocia pelusa con el vello de algo recién nacido y advierte que detrás de ese proceso germinal tan fragmentado y vertiginoso como el de un filme se presenta una concepción de la vida humana. Cree que la respuesta de Newton debe leerse así, “¿Por qué extrañarse? Vosotros sois hijos de la tierra y, por lo tanto, sois también objetos físicos”; opina que el poema está lejos de ser un simple acopio de datos objetivos y que éstos poseen una significación simbólica.¹³ José Pascual Buxó advierte que las imprecisas referencias del poema parecen aclararse en el séptimo verso, “Pero, naturalmente, vosotros sois hijos”, cuya estructura adversativa revela la diferencia entre los “hijos” y los proyectiles que caen a tierra con un “chasquido de moscón que muere”, burlando así la lógica newtoniana. Agrega que en un momento de incertidumbre, las “fintas” y los “proyectiles” que pudieran hacer pensar en un acto de defecación se convierten en signos de alumbramiento. Lo proyectado no es un deshecho, sino un nuevo ser; una “carilla” desnuda, “fabrida” (fabricada), entre dos manos que se adelantan a recibirlo y cuyos dedos-espinas preanuncian el símbolo cristiano de la futura corona del dolor.¹⁴

Nadine Ly, entre otros aspectos, asegura que la libertad estética de este lenguaje es tal, que su capacidad de articular se da más allá de su propia referencialidad, aun cuando sobre ella se construyan sus interpretaciones; de ahí que una metodología para leer a *Trilce* imponga la estrategia de varios equilibrios, tentativas y precisiones. Indica que “escapo de una exaltación sin causa” (verso de una versión anterior de este poema) revela, justamente, la ausencia de un referente original, pues la exaltación se explica por sí misma. El hablante elige no dejarse llevar por ese entusiasmo simple y escapa; esto en la versión definitiva concreta la idea, “Escapo de una finta...”, y la finta, fingir, dar forma, supone un gesto, algo teatral e irónico y hace pensar en que el poeta elude a la poca realidad que

¹² *Ibid.*, p. 84.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, pp. 84-85.

lo asedia, que por aproximación refiere a la escapatoria del proyectil; el tránsito de éste se define como “incertidumbre”, “tramonto” y “cervical coyuntura”. La ley de gravedad contradice a Newton quizá porque a lo que se refiere no es a un fenómeno físico, sino metafísico y sólo resta la incertidumbre, pues “frente al no saber esencial sabemos que no hay respuestas últimas”. Ly finaliza, la “carilla en nudo” es una figura que designa desnudo y enigma, la que labra las espinas y también puede pensarse que se trata de la página del poema que emerge desde su propia agonía en el teatro irónico en el que se pide silencio para su salida, como si respondiera a la ley de la caída.¹⁵

Lemaître ve en el poema al parto, el alumbramiento poético en el que “finta” significa engaño y “peluza” está relacionada con el mundo de las aves. El feto igual que un polluelo se libera del reducto en que se encuentra, milímetro a milímetro sin saber su destino, de ahí que no se sepa dónde caerá el proyectil y el uso del término “tramonto” puesto en seguida. En el nivel físico, la cabeza del no nato brega por salir del útero materno igual a la del polluelo del cascarón. El otro plano es el de la creación literaria, pues el poeta trata de pasar por un proceso similar antes de plasmar el poema sobre el papel. “Tramonto”, que también significa soberbia, se opone a “cervical coyuntura” que podría leerse del mismo modo que humillación, el hablante sería el proyectil personificado que acaba de escapar de un engaño y no sabe cómo reaccionar, “doblando la cervix”. El chasquido” se refiere a la “finta” que sería el sujeto del enunciado, y el golpe del moscón aplastado da lugar a la ironía del hablante para referirse a Newton, que Lemaître lee de manera similar a la mía. El “proyectil” es el hablante humanizado y es la “carilla en nudo fabricada”, indecisa que levanta la cabeza frente al engaño superado y que después del dolor encuentra la solución a un dilema que no se nombra. Para la investigadora la clave del poema sería develar a qué se refiere “finta” y por su relación con Newton deduce que el hablante se percata de que el descubrimiento de las leyes naturales es y seguirá siendo relativo y que sólo asumiendo el trabajo y el sufrimiento se puede lograr el poema.¹⁶

Esta composición se escribió, de acuerdo con Juan Espejo, en 1919 y hay varios datos que ilustran sus antecedentes. El investigador Willy F. Pinto,

¹⁵ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹⁶ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, Plaza y Valdés, México, 2001, pp. 58-60.

Gamboa, según Ortega, dio a conocer una primera versión como parte de un poema más extenso en un artículo publicado en 1980. En éste se menciona otro artículo, “El dadaísmo” de Juan José Lora, según Ferrari publicado en 1921, en el que se incluyeron algunas composiciones inéditas de Vallejo. Ferrari, a diferencia de Lora, se dio cuenta de que se trataba de tres poemas juntados por error (XII, XXXII y XLIV). Los versos de éstos, anteriores a los de *Trilce*, difieren en el empleo de algunas expresiones: son erratas la “s” de “cervical” y “cit” por “chit” corregidas en *Trilce*; el primer verso, “Escapo de una exaltación sincausa” cambió por “Escapo de una finta, peluza a peluza” en el que se emplea “z” en lugar de “s” en el término “peluza”; el tercer verso pasó a segundo lugar y en éste se sustituye “va” por “irá” con el fin de dar más determinación a una distraída forma pasiva; en el tercero de la versión definitiva, “ocaso” es reemplazado por “tramonto”. La segunda versión revela un control más estricto de la puntuación, dos puntos, comas y un “que” reiterativo son eliminados a favor de la tensión prosódica. Todos los cambios incidieron en proporcionar mayor concisión formal, así, en el primer verso, el poeta prefiere fijar imágenes en la acción de escapar. Más interesantes son las revisiones de la tercera estrofa, que en la primera versión son un gesto de la escritura de un libro, “En la carilla en blanco de esta hora / escriben cinco espinas por un lado, // y cinco por el otro”, que después Vallejo elimina y sintetiza: la página es un “nudo” que fabrican o labran las espinas.¹⁷ Estos antecedentes proporcionan algunas pistas en la interpretación, aun cuando la deducción del sentido deba realizarse a partir de las señales vigentes, del significado mismo del poema, pues la teoría literaria plantea que, la intencionalidad del autor, no siempre coincide con la de la obra y en este sentido lo que cuenta es lo que dice el poema y lo que los lectores, a partir de su propio horizonte, interpretan.

Uno de los rasgos de estilo más sobresalientes del poema XII es su carácter analógico que deriva en una escritura totalmente fragmentada y que se observa en el uso de la puntuación. Cada idea, por mínima que parezca, a veces registrada con el empleo de un solo término, se separa con puntos, por ejemplo, “Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura”. Asimismo, la agrupación de frases las hace aparecer aisladas unas de otras y escritas de modo indeterminado; las referencias del sujeto enunciante se observan en “escapo” de manera implícita

¹⁷ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, pp. 81-83.

y en “sé”, verbo afectado por el mismo sujeto. Los lectores tenemos que establecer las relaciones significativas para darle cauce al sentido. Entendemos que el poeta intenta decir que los significados de la realidad son inciertos y no determinados según lo plantean las leyes científicas y en el texto hay algunas indicaciones que lo sugieren, entre éstas: la reiteración en dos ocasiones de la palabra “incertidumbre”; el que el sujeto escape de una “finta”, o sea de algo también impreciso; el que ese mismo sujeto diga que no sabe en qué lugar caerá el proyectil, debido a que el moscón muere a mitad del vuelo y cae a tierra sin que tenga el peso requerido, de acuerdo con las leyes exactas de la física. Es más, después de interpretar el sentido colateral del poema, prevalece la idea de imprecisión, es una suerte que sea un espermatozoide y no otro el que llegue al óvulo para fecundarlo, así también lo es, en cierta forma, la fecundación que dará lugar a un nuevo ser, por lo cual las leyes biológicas se ponen en entredicho.

Otro elemento de estilo lo constituye la colocación de la pauta de sentido en la última estrofa y la sugerencia de relectura del poema a partir del segundo verso de ésta. La prosodia rítmica es ágil y se logra por la enumeración de ideas, casi todas ellas expresadas en forma indeterminada y, por lo tanto, acordes con la significación que proyecta el poema. La clave interpretativa de los diferentes críticos, paradójicamente, la proporciona el verso más indeterminado, “Carilla en nudo, fabrida”, debido a que “carilla” es un término muy plurisemántico. Según Larrea, en Lemaître,¹⁸ es un paño dieciochesco, cuya urdimbre consta de dieciocho hilos, también puede ser la carilla de un no nato, de acuerdo con lo observado en nuestra lectura, o la del feto polluelo interpretado por Lemaître; significa también el lado de frente de una hoja de papel, o la portada de un libro o bien, según lo indicado por Nadine Ly, una “máscara en relieve”. De esa expresión deriva, en gran parte, la multiplicidad interpretativa de este poema aparentemente simple en sus significado literal. Observemos que a lo largo del análisis, en este poema subyacen imbricados aspectos racionales, aquellos relacionados con lo masculino, con el pensamiento exacto, científico (la física, la biología), junto con otros, los asociados con lo femenino, con el nacimiento, con la naturaleza. La parte racional, el lenguaje literal se combina con el analógico, con la intuición requerida para leer un poema en el que se plantea que el conocimiento incluye ambos elementos.

¹⁸ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 59.

Poema XIV

Este poema recrea el absurdo; noción cuyas implicaciones indican que no hay elucubración racional ni experiencia existencial que lo sustente. A diferencia del racionalismo que pretende explicarlo todo, el absurdo simplemente pone el universo al revés, retrata imágenes irracionales a partir de frases sin sentido y altera el orden de las cosas. Vallejo no intenta exponer conceptualmente los fundamentos filosóficos del absurdo, sino la forma en que siente y vive la realidad y en lugar de presentar conceptos, el poema sigue el mismo movimiento que el curso de sus pensamientos y los rodeos ilógicos de su imaginación respecto a lo que observa en su entorno. Su mérito radica en lograr un testimonio fiel de los procesos del pensamiento en tanto realidad viva. El absurdo surge del conflicto del poeta con el mundo, de su oposición al orden establecido. Con estas bases expondremos el sentido de las imágenes de este poema.

XIV

Cual mi explicación.

Esto me lacera de tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos carajosos brutos como postizos.

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.

La disposición gráfica del poema se halla en armonía con su contenido y se presenta mediante un conjunto de versos sueltos, separados por puntos y aparte. Los únicos grupos de frases unidas en dos, es el primero y el último; elemento que constituye un factor a tomarse en cuenta en su interpretación. Para la deducción del sentido es pertinente detectar el tono del primer verso, pues de éste deriva el significado de los demás y coincide con Alberto Escobar respecto a que “cual” debe leerse: “en la misma medida y de la misma manera” que “mi explicación”.¹⁹ El “esto” del enunciado siguiente se encuentra en lugar de algo así como, lo que a continuación diré o lo que enunciaré en seguida y se completa con “me lacera de tempranía”; frases confusas y aparentemente sin sentido que expresan la idea de que la toma de conciencia de lo que referirá el hablante lo hiere de antemano, debido a la falta de explicación, puesto que ésta no existe porque los versos son absurdos y carecen de soporte explicativo.

Las cuatro siguientes expresiones enumeran un conjunto de hechos inconsecuentes y relacionados con las anteriores. La primera, “Esa manera de caminar por los trapecios” y el siguiente, “Esos carajosos brutos como postizos” remiten a un espectáculo de circo; en el primer caso, describe a un gimnasta que camina por trapecios o aparatos de cuatro lados y en el otro a unos caballos que parecen postizos, quizá por sus atavíos y la manera insólita en que se presentan en el circo; aspecto que atenta contra su naturaleza, pues esos animales parecieran estar dotados de una vida artificial. Asimismo, aun con lo mucho que tienen de ilusorio algunos de los espectáculos circenses, resulta imposible que un acróbata camine por trapecios, más bien, salta al espacio de una cuerda a otra; sin embargo, el enunciado indica “caminar” por trapecios igual que si lo hiciera por una cuerda floja intentando guardar el equilibrio, lo que incide en la proyección inestable de la realidad. Los dos siguientes versos también contribuyen a la connotación de situaciones fuera de la lógica, “Esa goma que pega el azogue al adentro” refiere al pegamento de objetos de metal, cuya forma requiere que sus partes se adhieren en su interior, lo que parece a veces inexplicable. El otro enunciado, “Esas posaderas sentadas para arriba”, da lugar a una imagen francamente desatinada por imposible. Todos estos versos, según lo mencionamos en la parte introductoria de este capítulo, forman parte de la técnica poética que Vallejo utiliza para transmitir la idea de que la realidad es

¹⁹ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, pp. 91-92.

ilógica, contraria a la razón, invertida de acuerdo con el orden que normalmente le atribuimos y manifiestan las contradicciones de la vida misma.

De acuerdo con lo dicho, lo anterior se iguala a esa falta de sentido que rebela el conflicto del yo del poeta con el mundo y se conecta con la siguiente línea, “Ese no puede ser, sido”, entendida en el sentido de una deliberación de lo que “no puede ser” en conexión con todo lo anterior, como si todos los ejemplos dichos se resumieran en esa frase. “Ese no puede ser” es también la designación del concepto “absurdo” del siguiente verso, pero precisamente por la incoherencia que implica se construye así, “Ese no puede ser, sido”, ya que el infinitivo y el participio del verbo ser, dislocan la sintaxis y connotan lo que no puede ser y no pudo ser, ni en el presente ni en pasado y constatan, una vez más, que de la misma manera que los hechos reales son desordenados, la forma de nombrarlos también lo es. El verso siguiente de una sola palabra, “Absurdo”, designa el contenido del poema y proporciona la clave para interpretarlo de acuerdo con lo realizado. Asimismo, el que sigue, “Demencia” reitera tanto la esquizofrenia de la realidad así como, el desvarío del lenguaje para nombrarla.

Las dos últimas expresiones, gráficamente juntas, traen el absurdo al plano social mediante la utilización de un dato biográfico, el traslado de Vallejo de su tierra natal a Lima, “Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles”, lo que significa que es también ilógico que el hablante se haya trasladado de un lugar a otro, ya que en todos lados la realidad se presenta con los mismos desvaríos y es absurdo que haya cambiado su lugar de residencia tan sólo para ganar el ridículo salario de “cinco soles”. De esta manera el poeta transporta un juego de elementos ilusorios y aparentemente intrascendentes a un problema social, con lo cual el poema da cuenta de una protesta y plantea la concientización del absurdo que prevalece en la sociedad, en cuanto parte de las ideas del poeta.

Veamos en seguida las opiniones de algunos críticos con los cuales coincidimos en varios aspectos. Mariano Ibérico indica, “Contraste absurdo entre el mundo del poeta; frenético, vehemente, incomprensible, ilógico, y la realidad cotidiana que constriñe al hombre a una vida de mediocridad y de miseria”.²⁰ Alberto Escobar, después de explicar el significado del primer verso que ya se mencionó en el análisis, dice que los versos, tres a siete son dependientes del verbo “lacera”

²⁰ *Ibid.*, p. 91.

y que los trapecios no deben ser tomados igual que figuras geométricas, sino que, “esa manera de caminar por los trapecios” también refiere al equilibrio indispensable para no caer en el abismo. El coraje del bruto, añade, evoca la fuerza animal y natural que se contrapone a lo falso y “esa goma que pega el azogue al adentro” constituye la protesta por el rol del preservativo al frustrar el dinamismo del semen y confinarlo a la reclusión en su interior. El siguiente, “Esas posaderas sentadas para arriba” proclama el trastorno de un orden natural y “ese no puede ser, sido” advierte que el demostrativo funciona a modo de artículo que nominaliza la frase verbal y la remite a la dependencia del yo poético respecto de los nombres y a la reclusión que a ellos nos someten. También encarna la dramática fantasía de la persona ante la realidad total y la conclusión a la que nos conducen los anteriores versos; a la vez, subyace al vocablo “tempranía”. Respecto a las dos líneas finales dice, que el “pero” introductorio denota su función adversativa respecto a todo el discurso anterior e insufla a estos dos versos de aliento sarcástico, así también, despoja de grandilocuencia y reduce lo exiguo del derecho reconocido al hombre.²¹

Neale-Silva interpreta el primer verso así, “Tal como la explicación misma” y advierte cuatro momentos que corresponden a cuatro actitudes: primero una autoacusación, (“Esto me lacera de tempranía”), luego un desbordamiento de ira al representarse el lírico ante su conciencia de “lisura” del mundo oficial (versos dos a siete), en seguida, una doble execración (“Absurdo. / Demencia”) y, por fin, una triste resignación (versos diez y once). El crítico entiende que en los versos, “los trapecios” suponen cambiadizo; los brutos “postizos”, hombres acomodaticios; la “goma”, parches; las “posaderas”, bufonería; todos son imágenes de la vida burocrática. Así, “ese no puede ser, sido” representa la lógica elemental y férrea de un funcionario que se niega a peticiones. “Absurdo. / Demencia” insinúan una sumaria meditación filosófica. Los dos últimos versos indican que nada puede el provinciano en la capital, ni caben protestas demasiado violentas cuando se tiene que regular el sueldo por misérrimo que sea.²²

Monique Lemaître lee los primeros versos, “es demasiado pronto para dar explicaciones” e indica que “trapecios” podría referirse también a uno de los huesos del cuerpo (la muñeca y músculos en la parte dorsal de la cabeza), por lo cual

²¹ *Ibid.*, p. 92.

²² *Ibid.*, p. 93.

el verso indicaría, “caminar de cabeza, boca abajo”. “Brutos” refiere a los instintos del hombre que el hablante lírico ve igual que “excreciones” o parásitos que no están integrados al cuerpo y “postizos” se asemeja a máscaras; “esa goma que pega el azogue al adentro” refiere al misterio de los espejos que lo reflejan y recuerdan su alteridad. Agrega además que, “el mundo del poeta está vuelto al revés con las ‘posaderas sentadas para arriba’” y el poeta trata de traducir la angustia existencial que experimenta frente al absurdo y la imposibilidad de capturar el tiempo y los cambios que propicia. El poema concluye con una referencia a lo prosaico de su realidad cotidiana.²³ Observemos que todas las lecturas hacen hincapié en el elemento de absurdo del poema, aunque disienten en los significados de los versos y en las funciones gramaticales de algunos términos.

Este poema, según Juan Espejo, se escribió en Lima en 1921²⁴ y corresponde al grupo de composiciones que incluyen el absurdo en cuanto contrapunto de la razón en un sentido lógico, entre ellos se encuentra el poema XXXVI que se analizó en el capítulo anterior y que inicia con el verso, “Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja” para denotar la disputa por algo absurdo; el LXXIII que incluye la frase, “Absurdo, sólo tú eres puro”; el XII que pone en entredicho las leyes científicas, entre muchos más que de alguna manera exhiben situaciones irracionales. Las características principales de estilo de *Trilce* XIV son la oscuridad semántica y su presentación fragmentada o enunciación de versos sueltos sin aparente conexión entre sí, pues cada uno conduce a sentidos diferentes. Sin embargo, su estructura es armónica con la totalidad de su significación y aunque el lenguaje y la sintaxis resultan, a primera vista, incomprensibles, se observa gran coherencia interior; el punto de unión se establece con los dos primeros versos para, finalmente, conectar todo el poema con los dos últimos, en los que se establece el espíritu de protesta ante la realidad social.

El tono de los versos ha sido fundamental para captar el sentido en todos los poemas examinados, pero en este caso resulta complicado detectarlo, dado que los versos se elaboran a la manera de frases sueltas con punto final y prácticamente sin comas, lo que incide en la neutralidad del acento y por lo tanto en su connotación; el único verso que tiene coma es el séptimo, “Ese no puede ser, sido”. Este es el motivo por el que no se aprecia de manera clara la

²³ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, op. cit., pp. 63-64.

²⁴ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce*, op. cit., p. 91.

modulación de los dos primeros versos y por ello la crítica, entre otros aspectos, lo ha captado de manera diferente; elemento que a su vez incide en la interpretación total del poema, ya que esas expresiones anclan el desarrollo de los enunciados siguientes. La prosodia, sin embargo, se facilita, por la enumeración de frases que en su mayoría comienzan con, “esto”, “esa”, “esos”, “esa”, “esas”, “ese”; así también el término “pero” se repite en dos ocasiones. Todo esto permite la afinidad sonora, asimismo patente en, “ser, sido”.

En esta composición se observa la dualidad razón/sentimiento con la particularidad de que la parte emotiva, únicamente se manifiesta en el segundo verso, “Esto me lacera de tempranía” por la connotación de dolor que implica, “lacera”; el término invade la sensación perceptiva de todo el poema, ya que el discurso plantea que la inexistencia de respuestas de la pretendida explicación, por lo arbitrario que resultan los hechos, hiere al hablante. Si bien el discurso presentado carece de la emotividad que prevalece en otros poemas, este no es un discurso analítico y razonador, es, según se ha dicho, contrario a la razón, es el planteamiento mismo, a partir de imágenes, de la manera de entender la realidad dentro de la visión del poeta.

La articulación del sentimiento y la razón en el “yo” poético

En el poema XLIV un piano personificado se convierte en metáfora de un “yo”, quien reflexiona y siente una vivencia introspectiva con diferentes matices anímicos: alegría, dolor, sufrimiento, horror, reflexión; todos ellos referidos a una experiencia humana interior.

XLIV

Este piano viaja para adentro,
viaja a saltos alegres.
Luego medita en ferrado reposo,
clavado con diez horizontes.

Adelanta. Arrástrase bajo túneles,
más allá, bajo túneles de dolor,
bajo vértebras que fugan naturalmente.

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.

Piano oscuro ¿a quién atisbas
 con tu sordera que me oye,
 con tu mudez que me asorda?

Oh pulso misterioso.

En la primera estrofa el piano, que está en lugar del “yo”, emprende un viaje hacia su interior, o bien la persona se mete en sus introspecciones y esto lo realiza de manera alegre, “Este piano viaja para adentro, / viaja a saltos alegres”, o sea que el acto introspectivo representa para el poeta algo lúdico, optimista; interpretación equiparable a la alegría de la música emitida por el instrumento, la cual implica ritmos y saltos animados. Luego, el piano “medita en ferrado reposo” o el “yo” se introduce en sus pensamientos profundos guarnecido del exterior o al margen de los movimientos de su entorno, pues “ferrado” significa guardado con hierro, de la misma manera que un piano permanece en silencio y estático después de tocar. Esta idea se completa en el último verso de esta primera estrofa, “clavado con diez horizontes” e indica el hecho de que el instrumento es ejecutado con los diez dedos de la mano. En el plano analógico el “yo” se sumerge en sus pensamientos o bien reflexiona sobre las distintas perspectivas del porvenir, “diez” en este caso, sugiere las muchas posibilidades por contemplarse en las meditaciones interiores acerca de la vida.

En la segunda estrofa el poeta continua con el desarrollo de su idea y dice, “Adelanta. Arrástrase bajo túneles, / más allá, bajo túneles de dolor, / bajo vértebras que fugan naturalmente”, lo que figura que las tonalidades de la música, emitidas por el instrumento, se adelantan, retroceden, bajan sus tonos, se alargan, se opacan como si pasaran “bajo túneles” y cuyas resonancias proyectan un dolor que puede invadir las fibras sensibles de los seres humanos hasta sus “vértebras”; esto es pasajero, puesto que su duración está supeditada al momento perceptivo en el que se escucha una pieza musical. Esta imagen sobre los significados de la

música se traslada a las experiencias interiores del “yo”, quien adelanta una idea al tiempo, la opone a otra, piensa en el futuro, retrocede, analiza detalles, se mete en los recovecos de la imaginación y transita por el dolor que le pueden causar sus pensamientos y sentimientos, en los que está inmerso durante los momentos de cavilación; pero estas sensaciones mezcladas con reflexiones se van, “se fugan naturalmente” para dar lugar a otras, tal y como ocurre en la introspección.

El poeta continúa en la tercera estrofa, “Otras veces van sus trompas, / lentas asias amarillas de vivir” que refiere a la parte frontal del piano y por sinestesia suponemos que se trata de la comparación con un elefante, dada su pesadez en relación con “lentas”, con “asias”, término derivado de asiático y con “amarillas” por el marfil de sus colmillos. Es decir, la música expresada por medio del piano es lenta y pesada, como lo es la vida en ocasiones y en el plano analógico, el “yo” frente al mudo, exhibe su parte audaz, lo que parece grande, lo que está en el frente, las “trompas” con el peso de la vida que carga detrás de esa apariencia. El verso que sigue, “van de eclipse” refuerza esta idea, en el sentido de que lo que se muestra es la superficie, sólo una parte del “yo”, la otra, la más profunda, se eclipsa, se oculta detrás de la fachada gigante de las “trompas” que tapa y oscurece el otro lado del ser humano. En seguida se expresa, “y se espulgan pesadillas insectiles / ya muertas para el trueno”, o bien, en el interior del yo se producen una serie de pensamientos negativos, igual a las pesadillas. Éstas representan la parte necrofílica de la inconciencia del “yo”, la muerte, que el poeta concibe como la unión indisoluble con la vida, del mismo modo que lo observamos en el capítulo VI, pues finaliza la estrofa, “ya muertas para el trueno, heraldo de los génesis”. Lo que quiere decir que el “yo”, personificado por el piano, piensa en las pesadillas que simbolizan la muerte e indica que éstas anuncian los orígenes de la vida.

En la cuarta estrofa, el poeta deja de hablar del piano como si fuera el “yo” y ahora el hablante se dirige directamente a ese instrumento para interrogarlo, pero como si la pregunta se la hiciera para él mismo, “Piano oscuro ¿a quién atisbas / con tu sordera que me oye, / con tu mudez que me asorda? versos en los que se abandona el plano ilusorio de las estrofas anteriores y se observa al instrumento tal cual es, un objeto de color oscuro, al que, en seguida, dota de cualidades humanas, entre éstas la de mirar con cuidado y al acecho, como si vigilara cada movimiento del hablante, (“atisbas”); sordo porque en el momento en que es interpelado no emite ningún sonido, permanece quieto del mismo modo

que si no oyera, pero, a la vez, capaz de escucharlo, lo “oye” y no obstante su “mudez”, “asorda”, esto es, ese mueble musical estático ha permitido al hablante saturarse de sonidos hasta ensordecen. El último verso suelto del poema, separado espacialmente de la última estrofa analizada dice, “Oh pulso misterioso” referido al piano y significa que éste le ha permitido medir y equilibrar cada una de las fibras de su sensibilidad, le ha otorgado la oportunidad de pensar y sentir a partir de un acto introspectivo propiciado por ese objeto, así como divagar, vivir emociones, percibir sensaciones. Veamos en seguida los comentarios de la crítica, Mariano Ibérico comenta que:

El piano vivido como un objeto poético de gran virtualidad emocional. Cuando suena, despierta o expresa alegría que luego es sustituida por un dolor oscuro que ya no se sabe si es un efecto inmediato de la música o un efecto mediato de su evocación frente al piano ya mudo. La última estrofa es de carácter esencialmente animista y hasta se diría espiritual y el piano aparece como un ser animado y misterioso, quizá poseído por un espíritu que atisba al poeta.²⁵

Ortega escribe, “La contemplación de un piano parece operar [...] como imagen que abre otras resonancias, tal vez ligadas con el ejercicio mismo de la poesía” y agrega que no se trata de un lenguaje que pueda ser entendido como alegórico, no hay un discurso paralelo, más bien, trasciende sus orígenes anecdóticos y adquiere una resonancia intelectual. El piano impone una mirada reflexiva: el objeto se trasmuta y adquiere una actividad interior. El término “trompas” tiene una connotación animal, sugiere una condición instintiva o elemental en la creación poética, esos tentáculos reconocen el infortunio, “el eclipse” o el luto que parece delatar al propio poeta; el camino interior se hace depurador: “se espulgan pesadillas insectiles”, tal vez porque la poesía es también una ascesis, un exorcismo y siendo el canto “heraldo de los génesis”, anuncia también los orígenes, más allá del sueño. “Oh pulso misterioso” concluye el poema reafirmando el grave y agudo camino interior que el piano ha suscitado, finaliza Ortega.²⁶

En general coincido con la opinión de Neale-Silva, quien afirma que en este poema hay un viaje alegórico de orden existencial. El “piano” es el yo del

²⁵ *Ibid.*, p. 212.

²⁶ *Ibid.*, pp. 212-213.

poeta volcado sobre el misterio de la subconciencia. El poema es un conjunto visionario con intención indagadora. Cuanto en él se expresa es una pluralidad de interrogaciones fallidas porque el misterio se transforma siempre en algo borroso y alucinante y agrega, “El enigmático ‘piano’ apenas lo vislumbramos a través de visiones espectrales –escalas insólitas, vertebraciones en fuga, teclado invisible, trompas silentes; todos ellos elementos de un sueño”.²⁷ Para Xavier Abril el poema XLIV “representa, al mismo tiempo, la Poética y el caso protagónico del sujeto, capaz de ‘medita’ (ción) y de ‘reposo’, al extremo que no es otro que el mismo poeta”; después de la experiencia modernista que implicó regodearse en la superficie y en la exterioridad, Abril cree que el propio poeta se autocalifica de piano oscuro y que el último verso incluye al pianista, “así tenemos, pues, gracias al procedimiento mallarmeano, el ideograma del ejecutante invisible, sugerido”. El piano en primer lugar es un nombre, luego una imagen y en seguida un emblema; cuando es tocado resuena alegremente, cuando está en silencio es una figura virtual y un emblema porque reitera la contemplación y sugiere que tiene vida propia; este es un instrumento de un conocer (y hablar) emblemático del propio interrogar y dialogar de la poesía.²⁸

Por su parte Monique Lemaître señala, que el poeta compara su materia prima, las palabras, a un piano que se interna en el alma del poeta hasta dotarlo de ese “pulso misterioso”. “El ‘viaje’ del piano parecería seguir las etapas de una composición musical que abre con un *allegro*: ‘viaja a saltos alegres’, seguido de un silencio sostenido: ‘luego medita en ferrado reposo...’”. En la segunda estrofa hay un andante *ma non troppo* puesto que se arrastra, y se convierte en fuga, simbolizada pictóricamente por una serie de túneles, las variaciones de la fuga, una de ellas, la columna vertebral se fuga “naturalmente” pues el esqueleto es parte de la naturaleza y las vértebras que la componen crecen y decrecen igual a las de una fuga musical. La tercera estrofa describe a un pianísimo y las teclas se convierten en “trompas” que recuerdan el sonido bajo del cuerno épico del poeta y el color de las teclas. En la última estrofa el hablante lírico interpela a su instrumento poético y le pregunta qué es lo que busca en ese piano hecho de paradojas, “sordera que me oye” etcétera, que componen el misterioso universo interior del poeta.²⁹

²⁷ *Ibid.*, p. 213.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, *op. cit.*, pp. 155-156.

Observemos que las distintas lecturas del poema optan por una visión en la cual se recrea el trabajo poético en cuanto experiencia interior y otras que lo presentan a la manera de una exposición intelectual, yo pienso que en el poema convergen elementos asociados tanto del pensamiento racional como aquellos relacionados con los sentimientos unidos en la introspección del “yo”.

Trilce XLIV se escribió, según Juan Espejo, en 1919,³⁰ forma parte del grupo de composiciones que el poeta Juan José Lora publicó en *La Crónica de Lima* en 1921, según se refirió en el análisis anterior, sólo que en este caso los cambios fueron mínimos. Américo Ferrari señaló que la palabra “asias” en el verso nueve es una errata, aun cuando así apareció en las ediciones de Lima y Madrid, después, en su libro la cambió por “ansias”; sin embargo, de acuerdo con mi lectura y a lo indicado por la crítica, respecto a que en caso de serlo, Vallejo tendría que haberla corregido en la segunda edición, aquí se optó por respetar el término tal cual apareció en vida del poeta. Coincido con Neale-Silva en cuanto a que este poema converge con la estética surrealista en tanto que una preocupación dominante de este movimiento fue volcarse hacia el interior del “yo” y sobrepasar los límites de lo real por medio de la imaginación y lo irracional al expresar pensamientos fuera de toda lógica, así como se observa al dotar de vida y animismo al piano representado en el poema.

La estructura del poema consta de dos partes, en la primera, que comprende las tres primeras estrofas, el sujeto es el piano, de él se habla y él es quien realiza la acción verbal: “viaja”, salta, “medita”, reposa, se clava en “diez horizontes”, se “adelanta”, se arrastra “bajo túneles”, “bajo vértebras”; esta parte también incluye las “trompas” del mismo piano, las que “van de eclipse” y “espulgan pesadillas insectiles”. En lo que resta del poema, una estrofa y un verso suelto, la voz poética se dirige al piano y lo dota de vida de manera clara y evidente, “Piano oscuro ¿a quién atisbas / con tu sordera que me oye, / con tu mudez que me asorda?”; esto proporciona la pista para entender que en las tres estrofas anteriores el piano es una metáfora del “yo”, pues de la misma manera que en ésta, el piano posee los sentidos de la vista y el oído, a sabiendas de que se trata de un objeto, en las anteriores el mismo objeto es capaz de realizar las acciones propias de un ser humano, por lo cual considero, a diferencia de Julio Ortega, que en este poema sí existe un discurso colateral, el de todo lo que pasa por la

³⁰ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 210.

mente de un ser humano en un acto introspectivo, similar a la experiencia estética de la música tocada en el instrumento.

La prosodia determinada por la puntuación es rica en matices rítmicos y tan irregular como la percepción de una pieza musical que atraviesa por distintos momentos: alegre y con ritmos marcados, con silencios, con tonos alargados igual que si se arrastraran, con fugas, con partes tranquilas que invitan a la meditación, con fragmentos más pesados y fuertes, con virajes que revierten la tonalidad monótona; este es el caso de la cuarta estrofa dentro de la que se incluye una pregunta. En fin, el ritmo del poema es análogo a la descripción musical de los significados enunciados que convergen con el discurso introspectivo del “yo” y aplicables a los diferentes matices en los pensamientos y sentimientos de una persona. Las oposiciones del poema expresadas en la última estrofa, constatan lo que señalamos al comienzo del capítulo respecto a que los opuestos unen su significación en los símbolos, es decir, la “sordera”, “oye”; la “mudez” “asorda” y se unifican aún más en el último verso, “Oh pulso misterioso” que resume y mide todas las sensaciones y pensamientos en la virtualidad significativa de un piano; asimismo observamos que los componentes de la dualidad razón/sentimiento permanecen articulados en el discurso poético.

Poema LIV

En este poema se representa una controversia mental entre razón y sentimiento sobre un asunto que no se explica, es decir, no hay pistas que nos hagan saber el motivo de los pensamientos atormentados del hablante, ni los pormenores de dos posiciones encontradas que le causen el conflicto interior. A partir de la expresión “forajido tormento” se desprenden los versos del poema, en los que la voz poética intenta el equilibrio entre lo racional y lo sensible; sin embargo, esto último termina siendo, paradójicamente, lo razonable, pues el poeta señala de manera implícita, que ante todo, se debe imponer la autenticidad. Lo otro, que en este caso, sería dejarse llevar por las convenciones, por el “deber ser”, causa malestar e irrita, pues atenta contra el sí mismo del ser humano. Veamos el poema:

LIV

Forajido tormento, entra, sal
 por un mismo forado cuadrangular.
 Duda. El balance punza y punza
 hasta las cachas.

A veces doyme contra todas las contras,
 y por ratos soy el alto más negro de las ápices
 en la fatalidad de la Armonía.
 Entonces las ojeras se irritan divinamente,
 y solloza la sierra del alma,
 se violentan oxígenos de buena voluntad,
 arde cuanto no arde y hasta
 el dolor doble el pico en risa.

Pero un día no podrás entrar
 ni salir, con el puñado de tierra
 que te echaré a los ojos, forajido!

El poema comienza con una frase imperativa que se extiende a los dos primeros versos, “Forajido tormento, entra, sal / por un mismo forado cuadrangular”; orden expresada por el hablante implícito y dirigida al “tormento” calificado de forajido, que debe transitar por un agujero o “forado / cuadrangular”. Como si la voz poética en pleno trance de sus pensamientos atormentados se dejara llevar por ellos y los retara a salir y a entrar o les permitiera fluir en su mente para esclarecerlos, ya que no puede librarse de ellos; de ahí lo “cuadrangular” o encerrado. El verso siguiente enuncia, “Duda. El balance punza y punza”, pues sus reflexiones oscilan en la “duda” de lo que debe y no debe ser al interior de sus litigantes deliberaciones, en las que suponemos existe un ingrediente de culpa por algo delictivo o ilícito; apreciación inferida a partir de “forajido” y por lo cual todo el análisis (“El balance”) con sus pros y contras no satisface a la voz poética, más bien le “punza y punza” hasta la desesperación, según se expresa en el último verso, “hasta las cachas”; frase coloquial que significa, “hasta más no poder”.

Después, en la segunda estrofa se explica lo que ocurre en el debate interno de las cavilaciones conflictivas del sujeto enunciante, “A veces doyme contra todos los contras, / y por ratos soy el alto más negro de las ápices”, o sea, la “duda” de la estrofa anterior proviene de la polaridad entre dos posturas, cuyo asunto central desconocemos y de lo cual proviene el “tormento”, pero sabemos que a veces el hablante se opone a todo, se niega a ceder y en otras, se siente seguro y afirmado en esa misma postura y convencido, lo cual le permite sentirse bien; aunque esto parece ficticio, dada la imagen que proyectan las frases enunciadas a continuación, “el alto más negro de las ápices / en la fatalidad de la Armonía”, en las que la voz establece una comparación de su estado anímico positivo y la perfección física y estética en el sentido convencional. En estos enunciados se advierte un dejo de ironía, de la misma manera a cuando alguien se compara con un modelo de belleza a sabiendas de que está lejos de serlo.

A continuación y con el ánimo de sentirse en el lugar de ese “modelo de portada” se agrega, “Entonces las ojeras se irritan divinamente, / y solloza la sierra del alma”; versos en los que se presenta una oposición entre el primero y segundo, ya que a pesar de que las “ojeras” se “irritan divinamente” por el *glamour* que irradia la superficialidad y la banalidad del “modelo”, la “sierra del alma” llora y se sutura, o sea que el “yo” profundo, la esencia del hablante se rebela, pues en realidad se da cuenta de que se ha inclinado, en su lucha interior, por algo que atenta contra su autenticidad. Por esto en seguida dice, “se violentan oxígenos de buena voluntad”, o sea que no obstante su voluntad de ceder a favor de lo que “debe ser”, surge lo que le dice su “alma”, lo que de verdad piensa y eso le genera malestar (“se violentan oxígenos”), o se pierde la tranquilidad ganada. La exacerbación de sus emociones llega a límites extremos y “arde cuanto no arde y hasta / el dolor doble el pico en risa”, que se traduce en que la irritación es tal, que lo que en otras circunstancias no altera a la voz lírica, en éstas no lo puede evitar y que el dolor “doble” por inmenso, “dobla” al hablante de risa o lo hace carcajear, al igual de lo que sucede en casos en los que una idea absurda y dolorosa provoca la burla y el sarcasmo de quien participa de sus consecuencias inadmisibles.

La última estrofa y después de la descripción del martirio originado por el debate interno del hablante lírico, éste se dirige al “forajido tormento” de la primera estrofa y expresa, “Pero un día no podrás entrar / ni salir”, en cuyo tono se advierte cierto resentimiento. El significado de los versos se interpreta como

si la experiencia del trance, motivo de martirio y por la cual la voz libra la lucha interior, pasara al recuerdo y al olvido, pues dice, “un día no podrás entrar / ni salir” a lo que se agrega con un dejo de coraje, “con el puñado de tierra / que te echaré a los ojos, forajido!”, ello quiere decir que el hablante enfrentará con decisión sus problemas, que en este momento ha logrado esclarecer y matará el recuerdo de sus atormentados pensamientos, pues le generan desasosiego en la actualidad. El término “forajido!” del final del verso, con signo de exclamación para cerrar, acentúa el tono de ira que la voz poética experimenta.

Veamos en seguida los contrastes interpretativos de este poema en relación con nuestra lectura, Mariano Ibérico anota:

Todo el poema puede considerarse como un símbolo del dolor vencido por la muerte. Domina en esta composición un ambiente trágico y más aún, desesperado en que las únicas posibilidades de liberación del “forajido” tormento son la muerte y el sarcasmo que hace doblar el pico en risa. Debemos notar que la solución del sarcasmo es transitoria y que, por consiguiente, la verdadera liberación sólo existe en la muerte.³¹

Para Neale-Silva el “forajido tormento” es, en primera instancia, la intencionalidad de la razón, en virtud de la cual se orienta inevitablemente el ser humano hacia la objetivación, o sea a la experiencia cognoscitiva, queriendo siempre encontrar su sentido lógico. Ese afán ineludible es lo que el poema llama la “fatalidad de la Armonía” y ya que ésta no se da nunca a los mortales, nace en el hombre el espíritu de protesta; el “forajido tormento” es el descontento vital y la disidencia que de él se deriva. En cuanto al sustantivo “duda”, expresa la fundamental incertidumbre del hombre, quien ha de vivir en un clima espiritual de dualismos, paradojas y absurdidades.³²

Julio Ortega observa que este poema, apenas comentado por la crítica, “sugiere que la experiencia del absurdo y de la contradicción no puede ser representada por el discurso clásico, simétrico y hegemónico, basado en la noción de la armonía”. Asimismo, indica las etapas en las que se desarrolla el poema: en la primera estrofa se presenta el caso a discutirse; en la segunda, da

³¹ *Ibid.*, p. 254.

³² *Idem.*

cuenta de los efectos de la experiencia crítica; la tercera resuelve el problema planteado en un gesto emblemático, sólo posible en el nuevo discurso que el poema propone, y agrega que, “forajido” es un epíteto retórico que ironiza la irracionalidad del “tormento” que entra y sale como un personaje algo malevo; piensa, a diferencia mía, que leí “duda” con función de sustantivo para manifestar oscilación en el pensamiento respecto a dos posturas, que es una orden que denota el espacio dividido: afuera, dentro, así como la mediación de “forado”; lo que conlleva a la duplicación de “punza y punza” y de “balance” que implica proceso, movimiento. Ortega interpreta “hasta las cachas” igual que si se dijera “hasta el fondo” de connotación negativa, de modo que el agente del dolor, actúa igual a un ladrón que violenta y hiere, mientras que yo interpreté la expresión en cuanto sustituto de “hasta más no poder” del hablante respecto al tormento que vive. En la segunda estrofa, los límites llevan a la contradicción a la manera de autoironía, señala el crítico, en la que el sujeto es un punto de discordancia de la “armonía” y el “ápice” una figura de sintaxis armónica, que al ser contradictoria, en este contexto, introduce un elemento de fractura. Los últimos versos de esta estrofa son cómico-grotescos y su propósito es suscitar la contradicción paradójica. En la última estrofa el hablante recupera el diálogo explícito y parece asumir la conducta de “forajido” como si fuera un muchacho que requiere una lección.³³

Monique Lemaître señala que el poema rebasa la angustia del quehacer poético y pasa a ser existencial/anímico y de orden religioso. La autora centra su análisis en la última estrofa que lee de manera similar a mí, pues dice que el hablante no puede lograr que su tormento huya definitivamente. Además, observa una amenaza un tanto cándida que se traduce en el deseo inconsciente del hablante, para quien el “tormento” que también es “duda”, evite que lo habite definitivamente. Lemaître agrega que no se trata de una lucha en contra de la “armonía”, sino de una duda que tiene que ver con el sinsentido de la existencia en medio de la cual apenas sobrevive la esperanza. El “balance” es la duda que está enloqueciendo al hablante; éste se siente como un forajido de la armonía universal. Cuando la logra “se violentan oxígenos de buena voluntad” que desembocan en un ataque de humor.³⁴

³³ *Ibid.*, p. 255.

³⁴ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 182.

Trilce LIV, de acuerdo con Juan Espejo, se escribió en Lima en 1919³⁵ y entre algunas erratas corregidas, Ferrari pudiera tener razón en cuanto a suplir la expresión, “el dolor dobla” en lugar del “dolor doble”, no obstante, yo opté por la forma en que apareció en su edición original y en mi análisis utilicé los dos sentidos de la frase. El estilo del poema radica en oponer de manera constante, elementos del lenguaje que tienen que ver con la razón, frente a aquellos que connotan emoción; ambos aspectos se polarizan, aunque giran en torno a un asunto emotivo: el sufrimiento o tormento que vive la voz poética. Este es el motivo por el que el hablante intenta recapacitar, analizar, oponer para evitar, justamente, sufrir. Los términos que connotan la búsqueda de equilibrio en el plano del pensamiento son, “duda”, “balance”, “todas las contras” (argumentos), “armonía”, “buena voluntad” y los que indican las emociones son, “punza y punza”, “hasta las cachas”, “solloza la sierra del alma”, “se violentan”, “arde cuanto no arde”, “el dolor doble el pico en risa”. Todas ellas con las connotaciones explicadas en el desarrollo del análisis permiten observar el grado de intensidad emotiva del poema y conducen a pensar en lo difícil que es para el hablante ceder a algo de lo que no es partidario. Algunas otras expresiones adquieren su lado sensible de acuerdo con el tono emitido y por su conexión con otras, por ejemplo, el coraje que se nota en la última estrofa.

A pesar de la contradicción advertida por las dos posiciones en pugna, en las que se sobresa la emotividad, el poema es un planteamiento racional en el que paso a paso, se llega a la conclusión de que lo razonable, es precisamente, colocarse en el plano de los sentimientos auténticos y no en el de los pensamientos banales y superficiales; aquellos derivados de lo que el poeta nombra “fatalidad de la Armonía”. Ya en el poema XXXVI, del capítulo anterior, Vallejo se refirió a la “armonía” en el sentido estético y conminó a los lectores a rehusar las normas establecidas, “la simetría a buen seguro” para dar lugar a la expresión genuina. Este es el sentido que adquiere el concepto en este poema al momento de comparar las ideas auténticas del pensamiento con las ideas impuestas en el arte. El propósito racional del poema se desarrolla, de alguna manera, así como lo indica Julio Ortega: en la primera estrofa se presenta el “caso a discutirse”, o el “tormento” del cual deriva la polarización del conflicto; en la segunda,

³⁵ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 253.

“los efectos de la experiencia crítica” o más bien, la explicación detallada de la polarización, los inconvenientes de adoptar una u otra postura y los efectos de malestar que genera. En la tercera, en efecto, de acuerdo con Ortega, se “resuelve la problemática planteada” ya que el hablante adopta una posición.

La oscuridad del poema se produce por varios factores, uno de éstos es la combinación de frases, cuya función gramatical confunde al lector. Es claro que los dos primeros versos del poema constituyen una frase imperativa, pero la “duda” del siguiente, puede leerse a la manera de una derivación del mandato o bien como sustantivo. La segunda estrofa también embrolla, pues la comparación de las dos posturas opuestas, no se da en el mismo nivel, el primer verso es más explícito en cuanto a la posición del hablante, “doyme contra todas las contras” pero, los dos versos siguientes, con los que se establece la comparación, son de orden metafórico, “y por ratos soy el alto más negro de los ápices / en la fatalidad de la Armonía” que se interpretó a modo de una metáfora de lo convencional. Si se comprende así, se entiende que los dos siguientes versos se oponen entre sí y que el que continúa, “se violentan oxígenos de buena voluntad”, es explicativo de los dos versos finales de esta estrofa y del tono resentido de la última.

A partir de esta lectura, se ha observado que en este poema, en que la secuencia de las frases y el estilo, contribuyen a la representación de la contradicción en la dualidad, razón/sentimiento, el poeta plantea, justamente, que lo razonable es actuar de acuerdo con lo que sentimos y pensamos para lograr el equilibrio emocional. Así constatamos, una vez más, que los elementos de la dualidad, en apariencia, opuestos, se hallan intrincados en el todo de una experiencia humana.

Poema XLV

En este poema Vallejo narra una experiencia sensorial producto del contacto íntimo con la naturaleza; asimismo, intenta la indagación cognoscitiva de algo esencial, o bien busca el conocimiento para completar la totalidad de su experiencia, pero en esa búsqueda presupone encontrar el absurdo o la falta de explicación, por lo cual propone una salida: la imaginación.

XLV

Me desvinculo del mar
cuando vienen las aguas a mí.

Salgamos siempre. Saboreemos
la canción estupenda, la canción dicha
por los labios inferiores del deseo.
Oh prodigiosa doncellez.
Pasa la brisa sin sal.

A lo lejos husmeo los tuétanos
oyendo el tanteo profundo, a la caza
de teclas de resaca.

Y si así diéramos las narices
en el absurdo,
nos cubriremos 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.

La primera estrofa recrea un escenario en el que el hablante en pleno contacto con el mar se abstrae, “Me desvinculo del mar / cuando vienen las aguas a mí” y es precisamente ese aislamiento lo que le permite establecer la comunión, el contacto íntimo con la naturaleza que dará lugar a la plenitud de la experiencia sensorial explícita en la siguiente estrofa. El contacto con el agua y el ambiente es físico pero trae consigo el espiritual y el comienzo narrativo de la vivencia en primera persona, en estos dos primeros versos, deja ver la oposición entre el mar que connota inmensidad, abundancia, creación y por tanto, inspiración frente a algo más concreto y tangible para su aprehensión, “las aguas”, las olas que se acercan al sujeto y propician la agudeza en la percepción del ambiente natural.

En seguida, el hablante, implícito en “salgamos” se autoinvita al disfrute pleno de sus sensaciones, “Salgamos siempre. Saboreemos / la canción estupenda, la canción dicha / por los labios inferiores del deseo”. “La canción estupenda” puede ser la poesía, inspirada por la naturaleza y la “canción dicha” también;

ambas remiten al momento de felicidad que originan los sonidos del mar, el ritmo de las olas, la brisa. Creo que en este caso es más conveniente hablar de poesía, en el sentido referido en uno de los apartados del capítulo II de este libro, en cuanto a esencia encontrada en algún lugar de la naturaleza, en cuanto alma en el sentido estético y principio vivificante del espíritu y con la pureza que no tienen las formas artísticas en las que ha intervenido la mano del hombre. “La canción dicha” no sólo conlleva la significación de placer, sino también la de “decir”, que se completa con el verso siguiente, “por los labios inferiores del deseo”; esta alusión erótica, expresada de modo directo, es una metáfora de la sensibilidad propiciada por el ambiente natural del mar, pues los estremecimientos placenteros de goce sexual se encuentran en lugar de la experiencia viva y espiritual del momento epifánico de la vivencia. De ahí el verso, “Oh prodigiosa doncellez”, cuyas resonancias de sentido aluden al milagro y a la pureza del instante y de ahí el siguiente, “Pasa la brisa sin sal”, o transcurre el momento auténtico sin artificios.

En la tercera estrofa, a partir de la contemplación del paisaje marino, el hablante indaga en lo más íntimo de lo que se le presenta a su alrededor; busca algo esencial, “A lo lejos husmeo los tuétanos” al mismo tiempo que oye cada uno de los sonidos, hasta aquellos que provienen del fondo del mar, “oyendo el tanteo profundo, a la caza / de teclas de resaca” o palpa los vestigios que ha dejado el movimiento del mar; o sea, activa todos sus sentidos, ve, huele, oye, palpa, mide los matices de lo que vive y a diferencia de la estrofa anterior que nos transmite la sensibilidad pura, en ésta indica las acciones que realiza para enriquecer su experiencia sensorial, por lo cual los acontecimientos se ubican en un plano más externo. La intención de estos versos es proyectar más la idea de búsqueda de conocimiento, de curiosidad y es menos vivencial que la estrofa anterior.

En la última y cuarta estrofa, hay un planteamiento, una suposición que transmite una especie de miedo, “Y si así diéramos las narices / en el absurdo”, que se interpreta como una consecuencia de la búsqueda cognoscitiva de la estrofa anterior, igual que si el hablante se dijera a sí mismo que, si después de buscar el conocimiento a partir de los sentidos, se topara con lo absurdo, entonces, “nos cubriremos con el oro de no tener nada”. Lo que significa, desde mi punto de vista, que es más valioso sentir y vivir la experiencia con la propia imaginación que buscar explicaciones a lo que quizá no las tenga, “el oro de no tener nada” es, según lo interpretado por varios críticos, la exhuberancia espiritual de lo

imaginario (oro) que a su vez implica la comparación con el valor material de este metal. El verso siguiente completa el anterior, “y empollaremos el ala aún no nacida / de la noche, hermana / de esta ala huérfana del día”; lo cual quiere decir que de la nada, de la absoluta sensación, de la oscuridad sepulcral, se daría a luz, o que a partir de la imaginación se crearía el complemento, pues una ala por sí misma no da lugar a la existencia, sino sólo en unión con la otra, ya que el último verso dice, “que a fuerza de ser una ya no es ala”. En estos versos se observan significaciones que ya se han advertido en otros poemas, el de la muerte/renacimiento manifestado con claridad en el nacimiento del “ala aún no nacida / de la noche” y la visualización de la unidad en la que se complementan dos elementos: el ala de la noche y la del día.

Veamos en seguida las opiniones de la crítica. Ibérico señala que en el poema la sexualidad conduce a una especie de auscultación de la existencia, como fondo se tiene el rumor del mar, del que el poeta se distancia impulsado por una exigencia metafísica hasta preguntarse si no será el absurdo el resultado final de la realidad humana. El cubrirse con el oro significa la desnudez y una preparación para engendrar el ala aún no nacida.³⁶ Coyné advierte que en otro poema “el oro de no tener nada” simboliza la exhuberancia espiritual de lo imaginario, cuando se rompen las cadenas de las palabras, las cosas y los seres.³⁷ Para Ferrari el absurdo reaparece junto con intuiciones negativas y surge de la toma de conciencia del vacío que halla el hombre al buscar la plenitud de la unidad. El sentido del mundo reposa en un proyecto de unidad total, de presencia absoluta en la que se puede ver y en la que noche y día, luz y sombra son alas gemelas; el sentido se desvanece en la ausencia y la orfandad, y entonces es el choque brutal, “el darse las narices con el absurdo”; todo aparece dislocado y sin sentido y lo único que queda es empollar el ala de la noche.³⁸

Neale-Silva encuentra que los versos tres a seis tienen una connotación sexual que contrasta con “el vacío espiritual” de la tercera estrofa, en la que hay “una proyección hacia el abismo de la subconciencia”. La primera estrofa caracteriza la tensión del libro, el sujeto enuncia la antítesis (disparidad dentro de lo similar) entre “mar” y “agua”. La acción de distanciamiento sugiere un proceso: pasar

³⁶ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, pp. 215-216.

³⁷ *Ibid.*, p. 216.

³⁸ *Idem.*

de la noción genérica de “mar” a la específica de “aguas”, como si la relación lógico casual fuera fracturada por la experiencia sensorial. Esta evidencia es la afirmación física del sujeto, de su instante de comunicación y comunión. Por esto la segunda estrofa proclama el valor afirmativo de la experiencia sensorial. El plural apelativo es una promesa de fusión del sujeto en el objeto y por ello en el lenguaje “la canción” es estupenda por su plenitud erótica pero también por su plenitud verbal.

El sujeto indaga, prosigue Neale-Silva, y en su búsqueda figura la necesidad de hacer hablar al mundo, de escuchar a la naturaleza, pero no de una naturaleza codificada, sino la de un mundo, cuyos signos dispersos son un enigma sin explicaciones. Quizá en las aguas el sujeto se pregunte por la vida misma, por su origen y sus signos, pero éstos no articulan una explicación y, en la última estrofa, se impone el absurdo, que demanda ir más allá de los discursos dados, de las explicaciones previstas que nos impone empezar otra vez, desnudos, desprovistos del lenguaje. El final del poema se revela como una reflexión parabólica sobre el drama cognitivo; el sujeto al “desvincularse” reconoce la otra parte que lo constituye desde una ausencia, la suya propia. La plenitud sensorial requiere así el todo de su promesa, no sólo el nombre, sino su término antitético, ahí donde la unidad es siempre una comunión. “El conocimiento poético (paradoja y virtualidad de la significación)”.³⁹

Para Monique Lemaître este poema está vinculado con el XLIV y el “piano” de esa composición se convierte en el cuerpo de la amada que servirá de instrumento para saborear la “canción estupenda”. Los dos primeros versos pueden interpretarse a dos niveles: uno se traduce, en “me desvinculo de la realidad cuando me llega la inspiración” y otro, “me desvinculo del resto de la humanidad cuando el deseo sexual se apodera de mí”. La segunda estrofa, el hablante lírico plural se une al resto de la humanidad a lanzarnos fuera de nosotros mismos en un viaje de rimbaudianas y baudelarianas reminiscencias. La brisa pasa “sin sal”, ya que el hablante lírico se ha desvinculado de la realidad y la brisa se convierte en la brisa purificada, “otra” de la poesía. En la tercera estrofa las imágenes sinestésicas traducen la alteración de los sentidos del amante-poeta, quien se adentra en lo más íntimo de su amada. Como en el poema XLIV se

³⁹ *Ibid.*, pp. 216-217.

hunde en los túneles del amor y de la poesía y a tono con las imágenes marinas busca “teclas de resaca”.

Según Lemaître, Jakobson indica que la técnica poética se basa en repeticiones que en este poema se traducen en espasmos de amor y que el verso, “Y si así diéramos las narices / en el absurdo” se traduce, “Aunque desembocáramos en el absurdo, la desposesión misma de los amantes o del poeta y de su inspiración lo enriquecería y lograría salir de su orfandad: ‘y empollaremos el ala’ [...]”, pues en este poema se reitera la metáfora de la orfandad. Un ave necesita de dos alas para volar, como el amor, la poesía. Las “aguas” simbolizan las aguas bautismales, la inspiración ontológicamente ligada al deseo, el amor sexual es también un bautizo, un retorno al origen, un buceo hacia el interior de la conciencia del poeta, una aventura que implica un riesgo, pues no se sabe si va a dar con “las narices / en el absurdo”, aun así, el descubrimiento de su propia carencia, “el oro de no tener nada”, propiciaría el “ala” ausente de la “noche” del vacío, de la muerte, indispensable al igual que la del día para emprender el vuelo poético.⁴⁰

Este poema se escribió en 1919, según datos proporcionados por Juan Espejo.⁴¹ Todo el poema se rige por una serie de antítesis y, a mi juicio, la central es la oposición entre razón e imaginación; esta última da lugar a la sensibilidad. En este sentido, los versos que otorgan la pauta interpretativa son los de la cuarta estrofa, “Y si así diéramos las narices / en el absurdo, / nos cubriríamos con el oro de no tener nada”, pues en el primero se ubica el planteamiento implícito de lo racional, que justamente por imposible es absurdo, ya que sabemos que la noción implica la falta de explicaciones y argumentos a los acontecimientos del entorno. Ante esta esterilidad, el poeta plantea una salida imaginativa, pues según hemos visto, “el oro de no tener nada” es la metáfora de la “exhuberancia imaginativa”, en tanto que el valor del oro como uno de los metales más preciados, empleado en el poema de modo positivo, también implica la riqueza en el plano material con el cual el poeta se refiere a “nada”. La imaginación da lugar a las experiencias sensibles más plenas y, de este modo, se observa en este poema la dualidad razón/sentimiento.

⁴⁰ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, op. cit., pp. 157-158.

⁴¹ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce*, op. cit., p. 215.

Otra de las antítesis importantes es la de lo interior opuesto a lo exterior; en el primer componente se localiza la percepción de sensaciones placenteras experimentadas por el hablante y connotadas en el término, “saboreemos”, del cual se derivan los elementos de goce, “la canción estupenda”, “la canción dicha”, la “prodigiosa doncellez” y “la brisa sin sal”. Lo exterior, se refiere a la búsqueda cognoscitiva de experiencias a partir de los sentidos y el término en el cual se advierte el aspecto explorativo se encuentra en “husmeo”. La antítesis antes mencionada se traslada al plano de la sensibilidad/conocimiento y por lo tanto encaja en la dualidad central tratada en este capítulo. Los opuestos son evidentes desde el comienzo, “mar” frente a “agua”, el primero se opone al otro por su dimensión de inmensidad y su connotación cósmica frente al segundo que es más concreto y tangible, en el centro se encuentra el sujeto influido por ambos componentes para establecer su relación íntima con la naturaleza que lo llevará a la experiencia sensible y espiritual. Otra antítesis se observa en “el ala aún no nacida / de la noche” que se opone a la “ala huérfana del día” en cuyos versos se manifiestan varios opuestos: lo nacido frente a lo aún no nacido, la noche frente al día, que a su vez trasluce el antagonismo entre la vida y la muerte. Todo lo anterior, sin embargo, tiene la finalidad de expresar que la existencia y sus diferentes manifestaciones integran los dos componentes de las dualidades y constituyen la unidad, así la experiencia implica lo lejos y lo cerca, la inmensidad y lo concreto, la sensibilidad y la explicación, el conocimiento y la vivencia, en sí la razón y el sentimiento en el ámbito de la vida, aspecto que se constata en el último verso, “que a fuerza de ser una ya no es ala”.

El triunfo de la conciencia sobre la sensibilidad

En el siguiente poema se plasma el triunfo de la conciencia sobre los sentimientos; detrás de la materialidad del lenguaje y la designación de objetos mecánicos se esconde la vivencia del conflicto, el dolor y el sufrimiento a partir de un poema complejo y de intensa emotividad que impone una lectura esencialmente simbólica con sus respectivas implicaciones en la difuminación del sentido. Veamos el poema:

en tres ramales de piezas mecánicas, introduce en la estrofa la presencia de un tercero, después de nombrar el “dos” de las carretas. El verso siguiente, “cuando nunca las hicimos nada” incomprensible en el contexto de los carros, en el plano simbólico es un reconocimiento al significado afectivo que para el hablante tienen los otros dos elementos de la “trifurca”, compuesta por las dos carretas y el tercero; aspecto que constataremos a partir del contenido de las expresiones siguientes. El hablante intenta decir, que hay mucho lamento y lágrimas como si él hubiera reducido a la “nada” a las otras dos partes o no le interesaran. La voz poética siente que la queja por falta de amor (el rechinado) es infundada.

Después, en el verso que sigue rectifica y precisa sus sentimientos, “A aquella otra sí, desamada”, es decir, que le interesaba la pareja pero que no deseaba un tercero (“aquella”), el que está en el túnel, en el vientre materno del siguiente verso. Ahora sabemos, con más claridad, que se trata de un hijo y que el poema se basa en un asunto biográfico, el conflicto sentimental que vivió con Otilia, quien quedó embarazada y con quien no se quiso comprometer a pesar del interés manifestado por la familia de ella. El verso referido dice, “amargurada bajo túnel campero”, o sea que el feto en el vientre materno sufre por los conflictos que ha generado su gestación y por el desamor; así lo constatan los versos continuos, “por lo uno, y sobre duras áljidas / pruebas espirituivas”. Lo cual implica que el hablante ha analizado, pensado de manera fría al respecto, le ha dado vueltas al asunto tanto racional como espiritualmente, “por lo uno” o por ese ser que es una unidad aparte, independiente y según se ha dicho, indeseado.

En la estrofa dos, el hablante se pone en el mismo plano que el “tercero” y, en este caso, el término refiere a los mediadores en el conflicto, quizá a los familiares de su pareja, de quienes escucha sus requerimientos, “Tèndime en són de tercera parte, / más la tarde –qué la bamos hhazer.” La “tercera parte” ejerce presión sobre el hablante, pues la reproducción de la frase coloquial entre guiones, “–qué la bamos hhazer–”, con intencionales faltas ortográficas y emitida por los que conforman la “tercera parte”, denota el ruido y el malestar que le genera a la voz poética tal afirmación, pues en seguida nos damos cuenta que se trata de que los familiares de la pareja intentan un compromiso de matrimonio, dado que hay un “tercero” en gestación. Los versos que siguen confirman esta interpretación, “se anilla en mi cabeza, furiosamente / a no querer dosificarse en madre. Son / los anillos. Son los nupciales trópicos ya tascados”, o sea que la frase dicha por esa tercera parte produce un choque de ideas en la cabeza del

hablante que lo irrita, el término “anilla” connota ideas trabadas y matrimonio, a la vez, la furia obedece a no querer ser “madre”, pues para el hablante tener un hijo implica “dosificarse”, ser madre además de padre; a la vez, reflexiona y elucida que lo que más le molesta “son los anillos”, el matrimonio, “los nupciales trópicos” a los que califica de “tascados”, palabra que significa resistencia a una sujeción. Por lo cual la voz poética considera que alejarse es lo más pertinente y dice, “El alejarse, mejor que todo, / rompe a Crisol”, pues este utensilio, puesto en mayúscula por el significado relevante que el poeta quiere resaltar conlleva la sensación de que algo en el interior se rompe, el recipiente es la metáfora del desenlace de algo contenido en el plano emocional.

En la cuarta estrofa viene la reflexión, “Aquel no haber descolorado / por nada”; esto sugiere que pese a los intentos del hablante, de la lucha interior que libró, no logró un feliz desarrollo del proceso, o que después de examinar su conciencia y su espíritu no pudo vencer los obstáculos; el destino se impuso indica el siguiente verso, “Lado al lado el destino”, lo cual duele de manera interminable, “y llora y llora”. Triunfa la razón sobre el sentimiento, la conciencia sobre el dolor y sólo queda la sensación de muerte: “Toda la canción / cuadrada en tres silencios”; la canción es el pedazo de vida, delimitada, “cuadrada” como prisión en la que únicamente reina el silencio de tres seres, el del hablante, el de su pareja y el del hijo; los tres silencios son la muerte de la relación de tres, puesto que ya no hay conflicto, ni riña, ni trifurca, el triángulo se ha desintegrado y lo que queda es una historia, una canción vacía de vínculos emocionales. Estos versos transmiten un profundo dolor y se sabe que su fuente de inspiración es el elemento biográfico en el cual Otilia, la pareja de Vallejo, abortó por la negativa de matrimonio del poeta. En el capítulo anterior, el poema XXXV sienta los antecedentes de esta historia y deja ver, de igual manera que en éste, el miedo al compromiso y su incompatibilidad con el matrimonio.

Para concluir el poema, la última estrofa recrea de manera fragmentada los resabios del acontecimiento, “Calor. Ovario. Casi transparencia” que remiten a la nitidez con la que ha visto esa gestación en la que hubo calor y la que ha implicado un profundo sufrimiento, pues dice el verso siguiente, “Hase llorado todo. Hase entero velado / en plena izquierda”, o se ha llorado y se ha ocultado o quizá guardado, en el lado izquierdo, en lado del corazón, lugar en el que se esconde el dolor. Este poema, a pesar de su difícil comprensión, es profundamente emotivo, no obstante plantea la lucha entre la razón y el

sentimiento y precisamente porque se impone la conciencia, el sufrimiento es mayor; esto quiere decir que ambos componentes de la dualidad permanecen unidos en la experiencia vivencial. Veamos en seguida las opiniones de la crítica, que difiere de este análisis en varios aspectos.

André Coyné piensa que en este poema la nostalgia y la culpa amorosa se ilustran como fracaso sentimental y que la “izquierda” adquiere un valor de sitio universal, mientras que Larrea señala que es el lugar del amor, el del corazón al igual que en otros poemas de *Trilce*.⁴² A Mariano Ibérico le parece que el poema es enigmático y que la utilización de ruidos para expresar crispación nerviosa constituye algo así como el fondo fisiológico de la vivencia poética.⁴³ Estela Dos Santos enfoca su opinión en relación con el uso de las mayúsculas y para ella éstas indican relieve del vocablo con la finalidad de realzar un absurdo o dar un valor sintético a la expresión, así, con la mayúscula de “Crisol” culmina una serie de vocablos enérgicos, por ejemplo, carretas, martillos, trifurcas, duras, álgidas pruebas, furiosamente, que se resuelven en vocablos de calor. “Crisol” es el recipiente capaz de contener cuerpos en ebullición y sintetiza la medida de la sensación.⁴⁴

Julio Ortega afirma que a diferencia de *Los heraldos negros*, libro en el que el amor manifiesta la contradicción entre una pureza sin sensorialidad y un erotismo culpable, en *Trilce* se muestra su imperfección agónica en la contradictoria tensión de la unidad y el desligamiento, como si en la frustración amorosa fuese posible una tercera entidad, acaso una gestación contra el tiempo. Los anillos, la circunferencia, suponen la prisión temporal que contradice aquella gestación.⁴⁵ Neale Silva considera que *Trilce* IV es un difícil poema hondamente significativo y muy bien estructurado, en él se presentan con honradez y sentido de culpa un estado anímico exacerbado y vagas insinuaciones de una experiencia de tragedia. Es una confrontación poética de la vida amorosa con los problemas de conciencia que ella origina. El poema declara su código metafórico como si llevara en sí mismo su diccionario *trilcico*. “Tascados” y “anillos” remiten a carretas que, a la vez, adquieren una dimensión cósmica cuando se recalifican de trópicos;

⁴² *Ibid.*, p. 57.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 57-58.

el fracaso de la pareja, la pérdida de una tercera instancia que podría haberse gestado es otro de los silencios de la canción; la tarde rehusa a dar nacimiento y la esterilidad se confirma: “Hase llorado todo”.⁴⁶

Monique Lemaître habla sobre los guarismos e indica que en *Trilce IV* se vuelve a los números pares, “dos carretas”, el dos mágico de los incas, que al rechinar contra los huesecillos (martillos) del oído interno, en lugar de bifurcar el sonido lo trifurcan. El guarismo “tres” trae a colación la iconografía demoníaca de la iglesia católica, así como la horca tridente de los campesinos con la que se llenan de heno las carretas, cuyo rechinido irrita hasta hacer llorar. Los versos, cuatro, cinco, seis y siete se refieren a otra carreta que fue abandonada en un túnel a la intemperie. La voz poética parodia una voz infantil, “áljidas, bamos hhazer” y Lemaître lee que en la segunda estrofa, el niño se tiende en “són” de paz, o de mediador y que la “tarde” no se comporta a modo de madre protectora. El rechinado le produce dolor de cabeza al niño que se recuesta sobre la cosecha de caña de azúcar, los “anillos” o sea las juntas de la caña lo lastiman; también interpreta que “los nupciales trópicos ya tascados” es la caña cortada y que el azúcar, producto de la caña, es símbolo edípico en Vallejo, quien ha “tascado” roto el cordón umbilical, de ahí el alejamiento, “El alejarse mejor que todo”. El “crisol” simboliza a la madre, ahí se mezclan los metales de la raza, los genes que darán lugar a la “tercera parte”. El verso, “Aquel no haber descolorado...” es leído por la autora como la sorpresa del hablante porque el rompimiento edípico no deja huella y la expresión, “Lado al lado al destino” es el caminar ya no de la mano de la madre, por lo cual “y llora y llora”.

La “canción” es la de las cuatro ruedas de las carretas que convergen en triángulo, son también “trifurcas” si se imaginan dibujadas y con perspectiva ocular, es la “canción” del deseo de los progenitores del poeta, quienes por engendrarlo lo lanzan, “sin querer” a la cárcel del mundo, materializada en la prisión donde estuvo Vallejo. “Toda la canción” está “cuadrada en tres silencios” que son también los de la Trinidad, padre, madre, hijo. Lemaître también ve en el último verso, “en plena izquierda” al corazón. El poeta ve en la casi transparencia del útero materno su propia gestación, su vida de sufrimiento y su muerte, todo “en plena izquierda”, desde su reflejo en el espejo. Anota también algunos aspectos similares a nuestra lectura e indica, que si como Espejo lo

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

dice, las relaciones con la familia de Otilia se estaban poniendo difíciles debido a que Vallejo no adopta ninguna decisión respecto a sus amores y niega toda explicación al respecto, las “dos carretas” podrían referirse a los padres de la amada que “rechinan” con saña. Asimismo, el hablante lírico desdoblado en “nosotros” elude la responsabilidad sobre el vástago implícito en “trifurcas”, además, a partir del verso cuatro contrasta a los padres con la amada, “desamada”, hacia quien reconoce tener deudas. En la segunda estrofa, el hablante recobra su identidad, pretende actuar a modo de intermediario entre padres e hija y convertirse en el hijo que ella espera, pero resulta un fracaso, pues “los anillos” simbolizados en el matrimonio se enroscan en su cabeza igual que una serpiente que rehusa convertirse en madre. En la penúltima estrofa se azora de no haberse inmutado ante el evento a pesar de las lágrimas de la amada. El poema revela la aversión al matrimonio, pero, sobre todo, a la paternidad.⁴⁷ Según se ha visto, la complejidad del poema ha dado lugar a opiniones contradictorias, no obstante, en unos o en otros casos se ponen de relieve, a veces de modo implícito, elementos emocionales y racionales.

Trilce IV se escribió, según Espejo, en 1919,⁴⁸ y mi lectura advierte como tema central la confrontación entre la conciencia y el sentimiento (el amor); el estilo del poema gira en torno a ese eje y conduce a la percepción del conflicto amoroso hasta los límites de la desesperación. Para esto el poeta recurre a un lenguaje oscuro que oculta la historia literal y deja asomar únicamente las emociones. Los elementos biográficos nos ayudan a comprender con mayor nitidez los significados y la manera intensa en que el poeta los vivió pero, sin duda, el mérito del poema es lograr traducir esa vivencia mediante la articulación lingüística. Las expresiones se confrontan, unas remiten a aspectos pasionales y las otras al razonamiento. Mencionaremos primero las que exaltan los sentimientos.

Los dos primeros versos exaltan la dimensión del conflicto, ya que el efecto acústico de “rechinan contra los martillos” reproduce la imagen auditiva estridente, prolongada y penetrante, “hasta los lagrimales trifurcas” que traducida al enojo mezclado con los sentimientos de dos personas en pugna revela el ímpetu de la situación. Otro verso que denota alteración es el diez, “se anilla en mi cabeza, furiosamente” y en este caso no es el sonido, sino la imagen que

⁴⁷ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, op. cit., pp. 33-35.

⁴⁸ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce*, op. cit., p. 59.

nos hacemos de enredo mental combinado con furia. Un término clave que recrea el nivel de crisis es “tascados” por su significado de riña, de ruido y de resistencia con sujeción. La frase coloquial, “—qué la vamos hacer—” que en otro tenor podría implicar algo positivo, en éste es causa de profunda molestia, dada la resistencia del hablante, justamente a “querer hacerla”, pues refiere al matrimonio, por el cual el hablante siente profunda aversión. La sensación de incomodidad de la frase se recibe por medio de las incorrecciones ortográficas ayudadas por el contexto de la enunciación.

El hondo pesar originado por el conflicto se siente por medio de varias expresiones, por ejemplo, “cuando nunca las hicimos nada” por el tono de queja de este verso y producto del chillido de las carretas que, según se ha dicho, refieren al lamento exaltado que lleva implícito la acusación de desamor. La palabra “amargurada” por su referencia a infelicidad, también connota sufrimiento, así como la expresión, “Lado a lado al destino y llora y llora” que incide en la percepción de dolor y tristeza interminable. “La canción / cuadrada en tres silencios”, que en el poema connota el fin, la relación afectiva aniquilada sin posibilidades de reconstrucción, la muerte, coadyuva también a la conmoción de congoja. Posteriormente, y con el dejo de algo que ya pasó, pero que ha dejado huellas imborrables de dolor, los dos últimos versos, “Hase llorado todo. Hase entero velado / en plena izquierda” por su asociación tormentosa con el corazón cierran el poema con profundo efecto de abatimiento. Todo lo antes mencionado se ubica en el plano de los sentimientos, respecto al dolor mezclado con la tristeza, la furia y la desesperación que proyecta el poema.

Del lado de la conciencia se hallan expresiones opuestas tales como, “duras álgidas pruebas espirativas” relacionada con los exámenes de conciencia que el hablante lleva a cabo para adoptar una decisión en el conflicto. Otro verso que implica medida es, “Teñidme en són de tercera parte”, pues a pesar de que el hablante vive un conflicto interior, intenta ponerse razonable y en el lugar de quienes esperan de él una respuesta positiva a sus pretensiones; asimismo, el verso, “El alejarse, mejor que todo” que expresa la concienzuda decisión de distanciarse de algo que causa demasiada incomodidad al hablante. Algunas otras expresiones denotan reflexión, autocrítica, por ejemplo, “Aquel no haber descolorado / por nada” interpretado como el no haber podido ceder a las peticiones conciliatorias de matrimonio en contra de la voluntad de la voz lírica. También adopta un dejo reflexivo el verso tres, “cuando nunca las hicimos

nada”, pues el hablante se dice para sí mismo que las personas que se quejan de desamor, de acuerdo con nuestra lectura, sí tuvieron alguna importancia para él, así también es un asunto de reconocimiento y de conciencia que el tercero en gestación no fue amado, “A aquella otra sí, [la tercera parte] desamada”.

Hay otros elementos de estilo en el poema, entre éstos, el uso incorrecto de mayúscula en “Crisol”, cuyo uso se ha explicado; las faltas ortográficas en “áljidas”, “són” acentuada, quizá para asociarla con algo musical y no con el verbo ser; “bamos”, “hhazer”, que se interpretó “hase” de intencionalidad evidente por su repetición en dos ocasiones y empleada más como palabra derivada de ser que de hacer. La prosodia rítmica del poema se genera por afinidad en algunos términos, por ejemplo, “nada”, “desamada”, “amargurada”; por la repetición, “lado al lado” e “y llora y llora”. La fuerza del sonido se asocia con la significación: implican dureza, las palabras, “rechinan”, “carretas”, “martillos”, “trifurcas”; así también, desempeña un papel importante en el estilo el uso de guarismos, “dos” “tres”, “tercera”, estos dos últimos también guardan relación con “trifulca”. Hemos constatado que el estilo del poema se encuentra en estrecha relación con su sentido esencial, relacionado con la confrontación entre razón y sentimiento, en la cual la primera se superpone al segundo, pero que aparecen juntos en un todo como acontecimiento vivencial de profundos alcances emotivos.

Poema V

Este es un poema analítico en el que a partir de un fenómeno botánico, la reproducción de las plantas, Vallejo analiza la proclividad inevitable de reproducirse mediante la unión sexual en pareja. Esto, plantea el poeta, es inherente a la naturaleza y sólo lo mental, los números, pueden llegar al infinito por sí mismos. Los humanos, las plantas, los seres vivos cuando copulan inevitablemente se multiplican y el tercero (el hijo) inhibe la libertad individual y de pareja. La asociación del acto sexual con la procreación es una idea que obsesiona al poeta y aparece en varios poemas de *Trilce*.

V

Grupo dicotiledón. Oberturan
 desde él petreles, propensiones de trinidad,
 finales que comienzan, ohs de ayes
 creyérase avaloriados de heterogeneidad.
 ¡Grupo de los dos cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.
 A ver. No trascienda hacia fuera,
 y piense en són de no ser escuchado,
 y crome y no sea visto.
 Y no glise en el gran colapso.

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.

Ah grupo bicardiaco.

La primera expresión del poema, “Grupo dicotiledón” comprende tanto la unidad como la dualidad y lleva a pensar que la pareja es una unidad, lo cual de inmediato se asocia con la reproducción, ya que el cotiledón es un órgano embrionario seminal de las plantas. Enseguida dice, “Oberturan / desde él petreles, propensiones de trinidad”, o sea que del “Grupo dicotiledón” salen y abren o extienden sus alas los petreles o pájaros con el propósito de convertirse en tres (“propensiones de trinidad”) y no porque las semillas de las plantas procreen aves, sino porque los “petreles” simbolizan independencia y cada ser que nace de dos es autónomo de quienes le dan vida. Los “petreles” con “propensiones” de paloma simbolizan a la Trinidad y ésta representa la creación, de acuerdo con la explicación que dimos en la parte introductoria de este capítulo. La expresión siguiente, “finales que comienzan” se relaciona con el término inmediato anterior, “trinidad”, pues al nacer un tercero concluye un ciclo, que comenzará de nuevo

mediante la unión de ese con otra pareja, que a su vez, dará a luz otro y así hasta el infinito, tal y como ocurre con el ciclo vital.

“Ohs de ayes”, sin coma, se une al verso que sigue y debe leerse junto, “Ohs de ayes / creyérase avaloriados de heterogeneidad”; entonces, “ohs” es un cotiledón que forma parte del otro, “ayes”; “ohs”, lo masculino, es parte de “ayes”, lo femenino, aunque se creyera que cada uno tiene un valor diferente, indica el verso. Este valor también se conecta al “grupo dicotiledón” del comienzo del poema y a “¡grupo de los dos cotiledones! con signos de admiración, que aparece en seguida con el mismo significado, sólo que en este último el “dos” tiene mayor relación con “heterogeneidad”, puesto que el término implica la mezcla de partes de naturaleza diferente y no la unión estrecha implicada en “dicotiledón” y se traduce en que se creía que cada uno de los miembros de la pareja poseía su propia autonomía, cuando en realidad uno forma parte del otro. El contenido de esta estrofa resume la idea de que la unión de dos siempre será proclive a engendrar un tercero y que esto es un suceso inevitable de la naturaleza; así se confirma en los versos continuos.

En la siguiente estrofa se menciona un conjunto de expresiones desafiantes destinadas a confirmar el planteamiento de la estrofa anterior en relación con la idea de que la unión sexual da lugar a la generación de un tercero. Los dos primeros versos comienzan con una provocadora frase coloquial, “A ver. Aquello sea sin ser más. / A ver. No trascienda hacia afuera” o sea que “aquello”, la relación sexual, no puede existir sin que tenga consecuencias, sino que da lugar a la procreación, y esto trasciende hacia el exterior, hacia la vista de los demás, “hacia afuera”. Tampoco es posible que la intimidad del acto sexual en el que está implicada la pareja “piense en són de no ser escuchado” a pesar de que lo íntimo no debiera oírse, así como no es posible que el color, por evidente, no sea visto, “y crome y no sea visto”. El último verso de esta segunda estrofa concluye, “Y no glise en el gran colapso”; “glise”, barbarismo del francés “glisser” significa resbalar, según Monique Lemaître,⁴⁹ por consiguiente, el verso se traduce: es imposible que el acto sexual no conduzca a la caída, referido a la declinación de los ánimos y al desplome del miembro viril después del orgasmo. En conjunto los versos indican que la unión sexual tiene consecuencias evidentes imposibles de ocultar.

⁴⁹ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce, op. cit.*, p. 37.

Los dos primeros versos de la tercera y última estrofa aluden al nacido, “La creada voz rebélase y no quiere / ser malla, ni amor”, es decir, el tercero, producto de la unión sexual, tiene ya su propia voz, es autónomo y no desea ser una atadura de quienes lo engendraron, pues “malla” o reja de metal, es, en este caso, símbolo de inhibición de la libertad, tampoco quiere ser amor, pues en tanto “otro”, es independiente y capaz de decidir lo que no desea, como el convertirse en lazo amoroso de sus progenitores. Por eso, el poeta propone en el verso siguiente que para evitar las consecuencias que trae consigo el placer sexual es mejor optar por la castidad, “Los novios sean novios en eternidad”, ya que “novios” implica, en este contexto, la ausencia de relaciones sexuales y para el poeta sería el ideal, dicho con ironía, que impide las consecuencias de la procreación. En los versos siguientes el poeta establece una comparación implícita de lo que sucede con las personas en el plano existencial con lo que acontece con los números en el ámbito mental, aun cuando, como hemos visto, lo humano y sus relaciones sexuales se representan en el poema con los cotiledones.

El verso aludido dice, “Pues no deis 1, que resonará al infinito”, esto es, el uno, por sí mismo, como unidad independiente y sin implicarse con otro puede llegar hasta el infinito y el cero, “Y no deis 0, que callará tanto”, en cuanto elemento autónomo callará. Cada uno de estos números se distinguen por sus propias características, y si se equiparan con lo que les pasa a los seres vivos al unirse, el resultado es diferente, en este caso no parece haber las mismas consecuencias. El último verso de esta estrofa expresa, “hasta despertar y poner de pie al 1”, lo que significa que el cero, símbolo femenino por su característica gráfica de orificio, seduce, “despierta” al uno, símbolo fálico, y logra su erección; ambos pueden unirse, copular metafóricamente sin que ocurra lo que a los humanos. El último verso suelto indica, “Ah grupo bicardiaco” en el que, con cierto dejo humorístico, el hablante se refiere al acto sexual, representado por el “grupo dicotiledón” aquel que no se ha cuestionado las consecuencias de sus actos y que provoca en la voz poética una conmoción al borde de lo cardiaco, como si las implicaciones de su unión le causaran temblores de corazón.

Veamos en seguida las opiniones de la crítica, el primero que realizó un comentario sobre este poema fue Carlos Cueto Fernandini en su ensayo, “*Trilce*” en 1939. Él propone una interpretación a partir de una reflexión poética implícita en el poema, la cual coincide de cierto modo con una parte de este análisis, el de la tercera estrofa al momento de comparar la unión entre humanos

y guarismos, Cueto Fernandini cree que el trasfondo erótico se expresa con números e indica:

Abrir nuestro pensamiento a los guarismos equivale a dejarnos arrastrar por aquel sinnúmero de instantes que constituye la vida en el tiempo, y que no nos corresponde detener sino a la hora de morir, de modo que ceder a las cifras viene a ser como rendirse ante la muerte [...] El número corresponde en el plano mental a lo que en el plano existencial es el sujeto, cuya angustia deriva de que el ser *yo* le prohíbe el ser *tú* o *él* y, al mismo tiempo, requiere que ese *tú* o ese *él* existan. Pero mentalmente es concebible el paso de una unidad a la siguiente, mientras que existencialmente, no.⁵⁰

Neale-Silva encuentra unidad interior en el poema y lo divide en dos marcos poéticos, en el primero se presenta un actor (grupo dicotiledón), una negación ontológica (lo que no debe ser) y una negación conductista (afirmación de un modo de actuar) y la segunda mitad es la del grupo bicardiaco.⁵¹ El crítico no se adentra, al menos en el texto consultado, en las implicaciones de sentido del poema de acuerdo con su esquema propuesto, pero, a primera vista, parece válido. Américo Ferrari afirma que en el poema la dualidad encierra los gérmenes de la Trinidad y una reproducción indefinida del ser. A partir de esto el poema se desarrolla en una serie de interdicciones operativas (“no trascienda...”, “y no sea visto...”, “y no glise...”, “pues no deis uno 1...”, “y no deis 0...”), como si el poeta quisiera detener por medio de la palabra poética el fatal deshacerse de la unidad primitiva en una multiplicidad incoercible y ya que esto sucede en el tiempo, el poeta invoca la eternidad.

La unidad, la dualidad y la heterogeneidad se plantean al igual que un drama de campos léxicos polares y agrega que si la unidad no es una suma, sino una gestación mutua y conflictiva, es porque la unidad es paradójica: sumar uno más uno da tres. Observa también que una serie de términos (“oberturan”, “són”, “escuchado”, “crome”, “voz”, “resonará”, “callará”) se asocian con la emisión verbal o con la música; el poema se hace a la manera de un discurso sobre otros discursos, su propia dicción sugiere una suerte de espectáculo o de juego irónico y su retórica

⁵⁰ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce, op. cit.*, p. 60.

⁵¹ *Idem.*

derogativa que acumula negaciones gestualmente, afirma por contraste la libertad de la “creada voz” que se resiste a ser red como amor realizado. El modelo natural es el “grupo bicardiaco”, la pareja que es palabra doble y un agrupamiento, “Ah grupo”, que no es necesariamente negativo, sino en las evidencias de su valor uno y doble, afirmativo y recusador, irónico y dramático, nominal y serial, libre y codificado; suma, en fin, de comienzos, concluye.⁵²

Monique Lemaître analiza cada uno de los versos del poema a partir de su propensión a la Trinidad manifestada desde las plantas con dos cotiledones en las que el poeta ve “petreles” (correas para los caballos / aves marinas que anuncian la tormenta), o eslabones que al unirse se triangulan igual que la figura del ave en vuelo, para dar luz a la planta –vástago; interpreta, “finales que comienzan, ohs de ayes” como el orgasmo; “creyérase avaloriados de heterogeneidad”, “avaloriados”, dice, al jugar con el concepto de valor crea una idea paradójica del poder de la semilla “dicotiledona”, por ser autosuficiente, así como lo es el Padre, Hijo y Espíritu Santo en cuyo principio está contenido el fin y en éste su principio (“finales que comienzan”). En la estrofa siguiente, la voz se dirige al “grupo de los dos cotiledones” (último verso de la anterior) en el que ha cambiado el significante en relación con el “grupo dicotiledón”, lo cual anuncia la propensión al dos y no al tres que indica conminar a la consumación del acto erótico por el placer, sin pretensiones de heterogeneidad.

“Aquello sea sin ser más”, Lemaître lo lee a la manera de un empuje para no inseminar a su pareja; el no trascender hacia fuera, como la adopción de la responsabilidad del coito por el hablante; el que piense en “no ser escuchado” y “crome” (de cromosoma), para ella quiere decir, sin que su pareja se dé cuenta. También lo insta a que no “glise” (resbale) o falle en el orgasmo; “el gran colapso” sería equivalente a la mitosis o fertilización, es decir, Lemaître le ha dado a todas estas expresiones en sentido opuesto al mío. Asimismo, “La creada voz” que rehusa servir de lazo amoroso condena a la pareja a la cárcel del tiempo: “Los novios sean novios en eternidad”. Coincidimos en parte con ella en la tercera estrofa, respecto a que el “1” es el grupo dicotiledón del primer verso y tiene el potencial de multiplicarse al infinito, el “0” es vulva, orificio, ovario, vientre materno, etcétera y por su mutismo imanta al “1”, al falo, hasta ponerlo de pie y provocar su erección, el uno más cero da dos, el “grupo bicardiaco”, irónicamente

⁵² *Ibid.*, pp. 60-62.

el de la pareja. Lemaître señala además, que el poema también podría leerse igual a una parodia de las relaciones sexuales hombre / mujer, que traduce el proceso de creación poética.⁵³

Este poema se escribió, según Espejo, en 1919;⁵⁴ lo que sobresale dentro de su estilo es, a primera vista, su oscuridad semántica y su carácter analítico. Mediante una serie de enunciados confusos el poeta plantea una idea central: lo inevitable de reproducirse a partir de la unión de dos en uno (la pareja) frente a la opción improbable de que cada ser humano conserve su autonomía en unión con el otro sin crear descendencia. Esto sólo es posible en el plano mental y desde este punto de vista, la naturaleza (asociada arquetípicamente con lo femenino), se opone a lo mental (lo masculino). La polaridad naturaleza / mente se representa por medio de la oposición cotiledones / guarismos. Las fases analíticas del poema se desarrollan de manera lógica, así, en la primera estrofa se presenta una especie de hipótesis razonada respecto a que la naturaleza (“Grupo dicotiledón”) da lugar a la procreación indefinida, e incluye la variable de que la pareja es uno (“Grupo”), a pesar de creer que cada miembro posee su propia independencia.

La segunda fase del análisis se presenta en la segunda estrofa y consiste en una serie de argumentos destinados a demostrar que lo planteado en la primera estrofa no puede ser de otra manera; la clave de esta interpretación se observa mediante el empleo de la frase coloquial inicial, “A ver” en tanto reto que no es posible negar; de aquí se desprenden el conjunto de evidencias: “aquello sea sin ser más”, “no trascienda hacia afuera”, “piense en són de no ser escuchado”, “crome y no sea visto”, “no glise en gran colapso”, con el significado que explicamos en la primera parte del análisis. En la tercera estrofa se expone un argumento más, que permite observar la gravedad de las implicaciones de la reproducción, pues “la creada voz”, el nacido, se rebela y se niega a ser “malla y amor” o lazo de unión de la pareja, por lo cual el poeta propone una solución, “los novios sean novios en eternidad” que nosotros interpretamos a modo de una sugerencia irónica de castidad. La siguiente fase del análisis es la de comparación, pues el poeta explica lo que sucede con los números, el uno, por sí mismo, puede multiplicarse hasta el infinito, el cero, de acuerdo con su característica intrínseca

⁵³ Monique J. Lemaître, *Viaje a Trilce*, op. cit., pp. 36-38.

⁵⁴ Julio Ortega, *César Vallejo, Trilce*, op. cit., p. 59.

callará, sin embargo, se pueden unir y para esto el poeta elabora una metáfora de la relación sexual con los números. Todo esto conduce a la conclusión de que la copulación mental no tiene las mismas consecuencias que la de las personas, asimismo, se deduce que no existe la posibilidad de oponerse a las leyes naturales, lo que queda es un lamento, “Ah grupo bicardiaco”.

Otro rasgo sobresaliente del estilo de este poema es el uso de guarismos, cuyo uso tiene la finalidad de sintetizar la significación y proyectar su diseminación; los números se combinan unos con otros y se ubican en pequeños contextos distintos entre sí; en el momento que se establecen las relaciones se observa la coherencia estructural y significativa del poema. El guarismo “0” se asocia con el silencio y con lo femenino, que al unirse con el “1” (símbolo fálico) se crea la metáfora del acto sexual. El uno representa la unidad autónoma, capaz de multiplicarse por sí misma hasta el infinito, pero, a la vez, puede unirse con el cero y copular; es también el “grupo” y el tercero como unidad independiente. El “dos” es símbolo de pareja y en este caso representa uno, sólo que también implica que sus componentes (uno + uno) sean libres uno de otro; asimismo, “dos” se implica en “di (cotilidón)” y “bi (cardiaco)” y el tres, es el resultado de la unión de dos y, en este sentido, como tercero, es autónomo de ellos, es uno; representa también la “Trinidad” en tanto a que es integrante de la triada que simboliza unión.

La prosodia del poema está directamente relacionada con la exposición analítica del poema, así en la primera estrofa el planteamiento hipotético adopta un tono explicativo, aunque para resaltar la conexión del sentido del valor de “heterogeneidad” del penúltimo verso con el último de la primera estrofa, éste se coloca entre signos de exclamación, “¡Grupo de los dos cotiledones! En la segunda estrofa la entonación es más vehemente, retadora, pues está destinada a sustentar lo indicado en la primera, aunque esta defensa se produce mediante una serie de refutaciones; el tono de la lectura se detecta a partir de la expresión coloquial, “A ver”. En la última estrofa el tono vuelve a la explicación al agregar un elemento más al inconveniente de procrear, pues la “creada voz”, resultado de la afirmación del comienzo del poema e irrefutable por los argumentos de la segunda estrofa, se rebela y se niega a su destino, ser lazo de unión y amor entre sus progenitores. Ante esto, la propuesta del poeta, se da en tono irónico por poco viable, “Los novios sean novios en eternidad”. Los versos finales de esta última estrofa, vuelven al análisis, después de la ironía, al establecer la comparación de

lo que sucede con los seres humanos y los números. El último verso suelto tiene una entonación de lamento, más que de exaltación, por la ausencia de signos admirativos y de coma, “Ah grupo bicardiaco”.

Observemos, mediante el análisis, que en este poema predomina el raciocinio y que los sentimientos están casi ausentes, la única expresión que connota emotividad es la última, cuyo tono da la sensación de lamento por algo que no puede cambiarse, dado que así lo dicta la naturaleza; sin embargo, es evidente que la idea del poeta respecto a la asociación del acto sexual con la procreación, constituye su propia visión del fenómeno, pues deja a las leyes naturales desenvolverse por ellas mismas, sin la propuesta de medidas anticonceptivas a favor del placer, más bien, establece la comparación entre naturaleza y mente. En este caso, la naturaleza, con sus derivaciones connotativas de espontaneidad, de creación, asociadas a lo femenino, se pone por encima de la frialdad mental de los números, asociados a lo masculino, quizá por el planteamiento implícito de que la naturaleza no puede ser dominada por el hombre, mientras que éste sí puede dominar su mente. A partir de este análisis se han observado las variantes en la manera en que en este poema se presenta la dualidad razón/sentimiento.

Conclusiones generales

El desarrollo de este libro que dio lugar a la propuesta metodológica para el estudio poético, concretada en el capítulo III, ayudó a centrar el análisis en el significado profundo de los poemas. El tratamiento de los temas seleccionados, muerte/vida; madre/amante; razón/sentimiento, presentan una relación estrecha con las estructuras básicas de pensamiento universal o arquetipos que se encuentran en los mitos de origen. En los dos primeros temas es más evidente la reproducción de esos elementos, pues en el primer caso el arquetipo muerte/renacimiento se exhibe de manera constante mediante infinidad de símbolos, metáforas, analogías, incluso alegorías; es más, se puede asegurar que los componentes de la dicotomía difícilmente aparecen nombrados por separado en los poemas; el “doble” también se menciona, aunque de manera menos frecuente.

De igual modo, el arquetipo de la madre como unidad armónica de todos los elementos vitales, es un tema muy frecuente en las composiciones y, en muchas de éstas, la veneración hacia la figura materna adquiere dimensiones cósmicas; en muchas otras, su imagen se fusiona con la de la amante y en este sentido los poemas reproducen aspectos de las historias de la Edad de Bronce, referentes al matrimonio sagrado. La amante de los poemas desempeña en varios casos roles maternos, motivo que ha dado lugar a que la crítica literaria adjudique a un mismo personaje uno u otro papel.

En el tema, razón/sentimiento, los elementos arquetípicos aparecen de diferente manera, pues no hay una reproducción concreta de la historia mítica, ni de sus partes, tampoco una personificación de la diosa de la sabiduría como representante de la razón, ni una asociación evidente de la intelección con el

Espíritu santo correspondiente al mito cristiano. Los arquetipos subyacen a los poemas en cuanto a que la conciencia matriarcal (cuya representación es Sofía, diosa de la sabiduría) aflora a partir de manifestaciones como la sensibilidad, las emociones, los instintos y la percepción, mientras que la intelección, se asocia con el análisis y todo lo relacionado con el pensamiento; esto se observa en cuanto conciencia, cuyo trasfondo es lo patriarcal y su símbolo, el dios padre.

Estas facetas se encuentran en toda obra poética, estrechamente unidas entre sí y en este sentido los arquetipos del binomio razón/sentimiento se hallan también en todos los poemas analizados. Fue necesario utilizar elementos racionales en la articulación de la forma, el estilo y la estructura para lograr transmitir las emociones y los sentimientos. Debido a que este eje temático es un rasgo de toda producción artística, me concreté a observar la manera en que el poeta conjuga y equilibra los dos componentes en su creación, así como su forma particular de entender la realidad circundante. De este modo se concluyó que la concepción de Vallejo es arquetípica, pues se opone al racionalismo occidental que disocia la razón (masculina) de la sensibilidad (femenina), más bien, el poeta es capaz de transmitir las más hondas emociones, mediante formas perfectamente articuladas; asimismo, a partir de éstas expone planteamientos analíticos. La tensión entre lo racional y lo emotivo, dependiendo del poema, dio lugar al predominio de alguno de los dos componentes y, para el poeta, lo razonable, paradójicamente, es la obediencia a los dictados del corazón.

Se llegó a la conclusión también, de que los arquetipos referidos en cada uno de los temas, se encuentran indistintamente en todas las composiciones de los tres grupos de análisis, aun cuando se haya centrado la atención en alguno, de acuerdo con los temas a tratar y con base en una lectura preliminar, en la que se notó, a primera vista, su preeminencia temática. Así, en las destinadas al estudio muerte/vida se presenta la figura de la madre vinculada con el vacío existencial y con el tiempo destructor de la felicidad. Por ejemplo, en el poema XXXIII se plantea la posibilidad de renacer en el futuro sin la madre y sin la amada que simbolizan el afecto; en el XXVII el miedo que envuelve la atmósfera de los versos se origina a partir de los recuerdos de muerte de los familiares y de la madre; de la misma manera, la orfandad recreada en los poemas III y LXI se halla en estrecha relación con la ausencia de la familia y de la madre fallecida.

En los poemas estudiados en el subtema, “muerte/sexo”, en el cual ambos componentes del binomio aparecen unidos, la amada se visualiza disociada de

la madre; esto ocurre en el XXX, en el XIII y en el IX pues, según se indica, la influencia cristiana condujo a visualizar de manera separada las dos figuras femeninas y mientras la amante fue relacionada con la muerte, el sexo y el pecado, la madre adquiere los atributos arquetípicos de amor, protección y afecto, así como a la unidad que incluye la muerte/renacimiento. En el poema XIII la muerte, en tanto metáfora del acto carnal tiene aspecto femenino y de madre, puesto que “concibe y pare / de Dios mismo”, versos clave para mostrar a los dos arquetipos unidos, el de la muerte/renacimiento y el de la madre dadora de vida, igual que la idea de Vallejo de vincular la muerte, el acto sexual y al orgasmo. En estos poemas eróticos, dado el carácter pecaminoso que se atribuye al sexo, después de la experiencia placentera relacionada con el instinto y con las sensaciones, siempre se presentan visos racionales y de conciencia, mediante los cuales se evidencia la dualidad, razón/sentimiento.

De la misma manera, en los poemas cuyo tema central es la madre hay una insistente alusión a la muerte/renacimiento casi siempre vinculada con el deceso de la madre; este es el caso del poema XXIII en el que se rinde tributo a la madre fallecida con claras alusiones al renacimiento; en el XXVIII el poeta logra transmitir un conjunto de emociones relativas a la pérdida de la madre, evidentes por la manifestación de añoranza al hogar del hablante, en el que también prevalecen símbolos de vida; en el XVIII, la madre/amante libertadora se relaciona tanto con la muerte como con la vida, este último aspecto se simboliza con la esperanza; en el XIX “la maría ecuménica” simboliza el renacimiento, visible por medio de la creación poética y en el XXXVI la Venus de Milo representa la inmortalidad en tanto cualidad inherente a la obra artística, a su vez, equiparada con la naturaleza madre.

En el capítulo razón/sentimiento a menudo se alude a los arquetipos observados en los otros dos, este es el caso del poema XLIV, en el cual las introyecciones del yo poético refieren en algún momento, a la dicotomía muerte/renacimiento, presente en los pensamientos negativos (las pesadillas), símbolo de muerte, al mismo tiempo calificados como “heraldo de los génesis”. En la última estrofa del poema XLV, la muerte/renacimiento se manifiesta en las frases “con el ala aún no nacida / de la noche” y la del “día” que en conjunto connotan la visualización de la unidad. En el poema IV prevalecen expresiones alusivas a la madre, a la gestación y a la muerte, esta última como símbolo de la pérdida del amor. En el V hay referencias a la procreación a partir de la unión de la pareja y es el único

poema de los analizados en el que se encontró a la paloma y a la Trinidad como símbolo de creación, aunque no con el intelecto, y no obstante que el poema tiene como fin demostrar que la unión de dos inevitablemente da origen a un tercero, de manera indirecta se implica a la madre. Los tres temas tratados mediante dicotomías se conectan con la creación poética, recreada en cuanto renacimiento, cuya antesala, la muerte, se simboliza por la esterilidad creativa. En muchos otros casos, el trabajo poético constituye una metáfora de la gestación, en el que ésta se compara con el esfuerzo del artista.

Junto al sentido arquetípico de los poemas se pone de relieve un conjunto de influencias culturales, las religiosas se hallan combinadas con los arquetipos mencionados y se muestran en reiteradas ocasiones, sobre todo, la católica, patente mediante el empleo del lenguaje de connotación bíblica y cristiana, por ejemplo, “transfiguráis” en el poema LV, referida a la implícita necesidad del cambio de mentalidad de los escépticos por la carencia de espiritualidad y, quizá la creencia en Dios; “ablución”, en *Trilce* XXX, de los poemas eróticos, adoptada de la terminología de la misa católica para referir a la purificación de los pecados; “espinas” en el poema XIII, que en el contexto sustituye a dedos, símbolo de dolor por su vínculo con la corona de Cristo en la cruz; la abundancia de referencias bíblicas en la reproducción alegórica del mito muerte/resurrección del poema XXIV, entre muchas más que dan testimonio de las influencias católicas en la obra.

Las particularidades biográficas, según se observó, desempeñaron un papel decisivo en las referencias de sentido de gran parte de los poemas, pues constituyeron la fuente de inspiración en la construcción artística en distintas direcciones. Es notable que en los temas muerte/vida y madre/amante tuviera gran incidencia el deceso de la madre del poeta, este último sublimó su experiencia personal y favoreció la reflexión sobre esos tópicos hasta adquirir dimensiones existenciales y dio lugar a la elaboración de poemas, en los que se articuló la forma para crear verdaderas obras artísticas.

Al lado del acontecimiento biográfico mencionado se dejan ver otros, entre los que sobresalen algunos datos de la familia inmediata del poeta, por ejemplo, la mención del padre, de los hermanos que, en varios casos, se nombran de manera directa; asimismo, los amigos constituyeron referencias de composiciones como el LXXV, referido a la “muerte en vida” de quienes, para la voz poética, llevan una vida vacía. Se exhiben también infinidad de alusiones, a veces más o menos explícitas y otras veladas, de la relación con Otilia, la pareja de Vallejo

en Lima, quien al parecer, en su momento, impactó la vida del poeta; ella es el motivo para tratar temas alusivos al amor, al erotismo, a la pareja, a la madre, a la trascendencia, entre otros.

El otro asunto biográfico evidente es la estancia en la cárcel del poeta, de lo cual dan cuenta algunas de las composiciones de *Trilce*; dentro de las estudiadas refiere a este tema, la XVIII, misma en la que la madre/amante funge como la libertadora que abolirá al hablante de la reclusión. Otro elemento que incidió en el significado de los poemas es el aspecto social, observado en la visión crítica del poeta respecto a su entorno que en varios casos se muestra caótico y absurdo, un ejemplo de ello se encuentra en *Trilce* XIV. Todos los asuntos mencionados están presentes en los contenidos del libro y ha sido preciso conocer la historia de vida del poeta para comprender con mayor nitidez las referencias al sentido, sobre todo, porque, como tanto se ha dicho, el hermetismo de la obra desconcierta, a primera vista, a cualquier lector.

La otra influencia decisiva en la obra está conectada con el fenómeno vanguardista internacional y nacional. Pienso que *Trilce* voluntaria o involuntariamente posee rasgos estéticos provenientes de los cambios europeos y latinoamericanos gestantes en esa época y notorios en todos los poemas, pero sobresalientes en unos, más que en otros. En general, se observan ingredientes del creacionismo debido a la ausencia de la anécdota, la descripción y la infinidad de recursos estilísticos empleados; testimonio de que la obra fue un acto de verdadera creación, y aunque esa corriente exaltó el empleo de artificios formales, *Trilce*, según se ha visto, ha generado hondas emociones y significaciones profundas. La rapidez para nombrar y sus referencias en clave la hacen partícipe del futurismo, la falta de lógica explicativa al estridentismo y su particular empleo del ritmo y de las imágenes al ultraísmo.

De manera concreta, en el poema XII se observan rasgos del dadaísmo, pues la anécdota narrada, de manera literal, no corresponde a las ideas de fecundación y alumbramiento que proyecta el poema, lo mismo ocurre con el LV en el cual el texto trata de manera analógica la creación poética; en ambos casos la deducción del sentido se produce de manera colateral. En esta misma circunstancia se hallan fragmentos del poema IV, cuya mención de objetos mecánicos (las carretas) simbolizan a la pareja. *Trilce* XIV y XLV del capítulo razón/sentimiento y el XXXVI del anterior, incluyen un conjunto de imágenes absurdas que denotan afinidad con el surrealismo, así también el XLIV y el LIV convergen con el

expresionismo, pues los dos recrean las introspecciones del hablante y una de las características de este movimiento fue volcarse hacia el interior del yo. En todas las composiciones estudiadas se interrelacionan elementos de las diferentes tendencias vanguardistas; de esta manera, se puede asegurar que esos rasgos se extienden a los poemas de todo el libro.

En el capítulo VI, muerte/vida, además de lo dicho respecto a la presencia arquetípica en sus dos modalidades, la muerte/renacimiento y el doble, cuya idea central reside en la implicación de la muerte en la vida, la dualidad se presenta unida, fundamentalmente, al tiempo, éste conduce al hombre inevitablemente hacia la muerte, que acaba con la existencia y la despoja de sentido. Todo se empequeñece frente a ese morir constante en el tiempo y cada experiencia conduce a un examen de conciencia como preparación para la muerte. Visión que, de alguna u otra manera, subyace a partir de símbolos, metáforas, imágenes, analogías, alusivas al gran vacío existencial que el poeta traslada a vivencias concretas como, la orfandad, la ausencia afectiva, la angustia ante la nada, la sensación de muerte en la experiencia sexual y la soledad no sólo física, sino existencial.

En contrapeso al vacío existencial se reproducen de manera constante los componentes de los mitos universales vida/muerte, no sólo el de la muerte/resurrección, también otros como el de la reencarnación de los vedas, y la presencia del doble de reminiscencia inca, no porque el poeta haya participado de manera explícita y consciente de las creencias, sino porque constituyeron referencias para expresar sus inquietudes y a causa de que fueron sus bases culturales. La vida en el *más allá*, la presencia de Dios, la culpa instigada por el cristianismo, la crítica al egoísmo, entre otros, formaron parte del inconsciente personal y colectivo del medio en el que se formó y educó el poeta. El horror hacia la muerte y el vacío infinito que produce en el hablante busca su canalización en el decir poético a veces mediante referencias irónicas, otras con verdadero dramatismo y a partir de su representación alegórica. El examen de conciencia y la reflexión se entrelazan con cada acontecimiento vivido y los asuntos nimios, la pequeña anécdota adquieren trascendentes dimensiones que otorgan sentido a estos poemas dotados de magistral cohesión artística.

Los poemas poseen gran riqueza de recursos estilísticos, cada uno se construye de manera original y única. Según se constata en este capítulo, Vallejo puede recurrir a la reproducción alegórica de un mito, a un sueño, a una pieza dramática, a un verso de Samain, a la recreación de una atmósfera de

miedo, a un discurso solemne, al lenguaje coloquial de una vivencia familiar, entre muchos otros, aun cuando en cada caso refiera al tema de la muerte. Las características comunes, tales como el rompimiento de reglas métricas en los versos, la tergiversación ortográfica, el empleo de neologismos, arcaísmos, peruanismos, giros coloquiales, la transgresión gramatical y sintáctica, el uso de figuras retóricas, etcétera, desempeñan en cada poema funciones distintas y, según se ha mencionado, denotan la manera compleja en que el poeta visualiza la realidad, casi siempre regida por oposiciones conceptuales. Todos estos mecanismos de la forma se encuentran directamente relacionados al significado de los poemas, referidos a que la dualidad muerte/vida, se vincula al tiempo, al hogar, al sexo, al amor, a la creación poética con infinidad de matices.

En el capítulo VI, cuyo tema central es la madre, aparte de lo dicho, el poeta elabora un lenguaje audaz, en el que conjuga las ideas primigenias y aspectos de la vida cotidiana, auxiliado por infinidad de recursos formales. En algunos poemas la imagen de la madre representa la armonía, el eje regidor de la vida afectiva y emocional del hogar, a la vez, es dadora de vida y preservadora de la misma, protectora y fuente espiritual que dota de sentido a la existencia. Notamos además, que la fusión de las figuras de la madre y de la amante se observa por medio de la adjudicación de roles de la madre en la amante y que ambas constituyen el refugio emocional del hablante junto con el hogar.

En otros casos, como resultado de la influencia cultural cristiana, la disociación propicia que la amante ocupe un lugar subalterno en relación con el macho y en los poemas eróticos, se visualiza sin el ingrediente maternal; en estas composiciones, la amante, al ser partícipe del acto sexual, se vincula con el pecado, con la muerte, y si bien se disocian la madre y la amante en el coito, éste se presenta unido a lo espiritual, pues según se analiza, el poeta plasma experiencias de vida y, como tales, sus componentes no existen en cuanto entidades aisladas, pues si los símbolos de Eva y María dieron lugar a la separación entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte, entre el pecado y la virtud, derivadas de la influencia cristiana, en las estructuras básicas de pensamiento del poeta también coexistieron los arquetipos provenientes de la Edad de Bronce en los cuales, la gran diosa se casa con su hijo y se convierte en su amante, lo cual dio lugar a la visualización totalizadora de la figura femenina.

El concepto de amor en Vallejo se observa mediante la unión de la madre/amante con el hijo, aspecto a la vez necesario para enfrentar los problemas que

la vida presenta. Así, la madre/amante adquiere en Vallejo la connotación de libertadora, de emprendedora de grandes hazañas, lo cual se hace explícito a partir de la recreación de la imaginación del hablante. En otro plano, también poético, el poeta logra la libertad espiritual por medio del amor. Los poemas estudiados en este capítulo fueron construidos con apoyo de infinidad de recursos; el uso insistente de figuras retóricas fue un rasgo distintivo que sirvió para caracterizar el sonido y el ritmo con la semántica, ya sea con el fin de enfatizar, de insistir o de reiterar, y la puntuación constituyó la clave para detectar los matices de sentido, pues el tono de las frases conllevó a puntualizarlo con mayor precisión. Los guarismos se emplearon para propiciar sensaciones de encierro, de dualidad, de confrontación o de exclusión; el uso de metáforas, audaces y originales, condujo al trabajo deductivo en relación con el contexto; las frases oscuras y la sintaxis desordenada como rasgo característico de estilo se manifestaron en casi todos los poemas y, según se observó, es lo que ha generado la multiplicidad interpretativa y la riqueza de la poética vallejiata.

En el capítulo VII, centrado en torno a la dualidad razón/sentimiento, se observó el equilibrio de los componentes del binomio, no sólo en los poemas en que se aborda como tema el raciocinio, sino en los del *corpus* elegido para estos fines, pues en todos coexisten elementos asociados a la manera de pensar, conocer, deducir, razonar del poeta, aun cuando también están presentes, aquellos que enfatizan en los sentimientos que, a su vez, permiten a los lectores experimentarlos. Sentimientos, en este caso, refiere, no únicamente a los aspectos sentimentales, sino a todo lo que tiene que ver con sentir y recibir impresiones, a la conciencia íntima que se tiene de algo, a la pasión o movimiento del alma, a la sensibilidad en el amplio sentido del término. Según se indica al comienzo del capítulo y así se comprueba después, Vallejo tiene su propia manera de razonar y no se deja llevar por el pensamiento lógico, más bien, lo cuestiona, pues piensa que la realidad es absurda, contraria a la razón convencional e ilógica, ya que no existe explicación para muchos de los fenómenos. Incluso, impugna la exactitud de las leyes de la ciencia y plasma la idea de que en el entorno hay mucho de azar y de casualidad que no contempla el conocimiento comprobado y exacto, a pesar de la autoridad que se le adjudica por encima de la imaginación.

En el sentido expuesto el poeta se hace partícipe de los planteamientos teóricos que subyacen a este trabajo, en el entendido de que reivindica el lugar

de la imaginación, la sensibilidad y la intuición como parte del conocimiento que las doctrinas clásicas desdeñaron por la preeminencia de la ciencia en la cultura occidental. En la obra se revaloran las asociaciones tipificadas como femeninas por el lugar de importancia que se otorga a la creación, a la imaginación y a la intuición. Sin embargo, en muchos casos Vallejo se hace partícipe del equilibrio y concluye que éste se encuentra en la unión de los contrarios que conllevan a la unidad; ésta es uno de los conceptos que se presentan de manera reiterada en el trabajo del poeta y es el resultado de la unión de dos. La unidad es lo que une las diferentes dualidades, es la totalidad de la experiencia, es su idea de que la razón y el sentimiento constituyen el todo.

Aun cuando todos los poemas analizados presentan un vínculo estrecho con los arquetipos se constata que han sido interpretados de múltiples maneras. En algunos casos se observaron coincidencias en un sentido general, sin embargo, las frases, las analogías, las imágenes, las palabras, las metáforas, han sido leídas de modo distinto por otros lectores. Lo cual comprueba que en la interpretación se pone en juego un conjunto de parámetros culturales, de sensibilidad, de enfoques, de conocimientos y un sinfín de particularidades, relacionadas con el horizonte cultural de cada investigador, además de los rasgos propios de los poemas de *Trilce*, cuya lectura requiere un trabajo incesante por parte de los lectores, dada su originalidad en el uso atípico del lenguaje, aun en comparación con el lenguaje poético, de antemano considerado plurisemántico.

En resumen, se ha constatado que la propuesta metodológica a partir de la hermenéutica simbólica desarrollada en este libro es una manera de acercarse a la poesía, con una serie de pautas que ayudan a centrarse en aspectos medulares del sentido, aquellos que yacen en las estructuras básicas del pensamiento universal y que subyacen en todas las obras artísticas. Junto a esto se consideró otro conjunto de parámetros culturales que contribuyó a entender el significado de los versos. Sin embargo, para deducir el sentido, con las respectivas dimensiones que implica el concepto en cuanto a significación y sensibilidad, fue necesario estudiar los componentes de la forma y observar la particular manera de funcionar en los poemas. El procedimiento puesto en práctica incidió en el abordaje del análisis de manera organizada, al proporcionar de modo sistematizado un conjunto de factores importantes tanto para la deducción del sentido como para la valoración artística de la obra. El desarrollo teórico fue fundamental para apoyar la interpretación

de acuerdo con los objetivos propuestos y la terminología del imaginario permitió nombrar con propiedad las diferentes modalidades de figuración. Cada poema estudiado constituyó una aventura para pensar y vivir de manera plena la infinitud de experiencias recreadas por el poeta, aún vigente en nuestro acontecer cotidiano.

Bibliografía

Bibliografía teórica citada

- Aristóteles, “La metáfora como instrumento poético fundamental”, en *Poética*, segunda edición, UNAM, México, 2000.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, segunda edición, traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- , *La poética de la ensoñación*, traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- , *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- , *El aire y los sueños*, traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- , *Fragmentos de una poética del fuego*, Paidós, México, 2002.
- Baring, Anne y Jules Cashford, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, traducción de Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano e Isabel Urzáiz, Siruela/Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Barthes, Roland, “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, segunda edición, traducción de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, 1986.
- , “El sentido obtuso”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, segunda edición, traducción de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, 1986.
- Bataille, Georges, *Las lágrimas de eros*, tercera edición, Tusquets, Barcelona, 2000.
- , *El erotismo*, cuarta edición, traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Tusquets, Barcelona, 2005.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2004.

- Cassirer, Ernest, *Filosofía de la formas simbólicas*, vol. 1, segunda edición, traducción de Armando Morones, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- , *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- , *Mito y lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973
- Carreter, Fernando Lázaro, *Diccionario de términos filológicos*, segunda edición, Dámaso Alonso (dir.), Gredos (Biblioteca Romántica Hispánica), Madrid, 1962.
- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, tomo I, traducción de Pablo Palant, Siglo veinte, Buenos Aires, 1986.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, décima primera edición, traducción de Víctor Goldstein, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- , *La imaginación simbólica*, segunda edición, traducción de Marta Rojzman, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.
- , “Los gatos, las ratas y los estructuralistas”, en *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, traducción y notas de Alain Verjat, UAM-Iztapalapa/Anthropos, México/Barcelona, 1993.
- , *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Taurus, Madrid, 1981.
- , “Tâches de l'Esprit et Impératifs de l'Être” (Tareas del espíritu e imperativos del ser), *Eranos Jahrbuch*, núm. 34, 1965
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, quinta edición, traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 2000.
- , *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1990.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, traducción de Tomás Segovia, Biblioteca Era, México, 2005.
- , *El mito del eterno retorno*, Alianza (El libro de bolsillo), Madrid, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg, “Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica (1977)”, *Verdad y método II*, cuarta edición, traducción de Manuel Olasagasti, Sígueme, Salamanca, 2000.
- Garagalza, Luis, “El lenguaje como forma simbólica en la obra de E. Cassirer”, en Blanca Solares (coord.), *Los lenguajes del símbolo*, Anthropos/Centro Regional de Investigaciones Interdisciplinarias-UNAM, México, 2001.
- , “El símbolo en la filosofía de Cassirer”, *Introducción a la hermenéutica contemporánea: cultura, simbolismo y sociedad*, Anthropos, Barcelona, 2002.
- , *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Guillén, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Alianza (Libro de Bolsillo), Madrid, 1969.

- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, segunda edición, traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Herrera Prado, José Luis, *Métrica española, teoría y práctica*, Ediciones del Orto, Madrid, 1996.
- Husain, Shahrukh, *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia, mitos y arquetipos femeninos*, traducción del inglés de Margarita Cavándoli, Taschen (Cultura de la sabiduría), Singapur, 2001.
- Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria*, traducción de Gerald Nyenhuis, Taurus/UIA, México, 1998.
- , “Concretización y reconstrucción”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, traducción de Sandra Franco y otros, UNAM, México, 1993.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, traducción de J.A. Gimbernat y Manuel Barbeito, Taurus, Madrid, 1987.
- Jáidar Matalobos, Isabel, “De espantos y otros sustos”, en *Los dominios del miedo*, UAM-Xochimilco, México, 2002.
- Jauss, Hans Robert, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), UNAM, México, 1993.
- Jung, Carl G., “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo”, en *Hombre y sentido*, Anthropos/Centro Regional de Investigaciones Interdisciplinarias-UNAM, Barcelona, 2004.
- , *El hombre y sus símbolos*, traducción de Luis Escola Bareño, Paidós/Ibérica, Barcelona-Buenos Aires-México, 1995.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Editores Mexicanos Unidos, segunda edición, México, 2000.
- Krappe, A.H., *La Genèse des Mythes (Génesis de los mitos)*, Payot, París, 1952.
- La Biblia Latinoamericana*, traducción del hebreo y del griego, Verbo Divino, Madrid, 2005.
- Langer, Susanne K., *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía*, traducción de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández, Centro de Estudios Filosóficos-UNAM, México, 1967.
- Larroyo, Francisco, “Estudio introductorio y análisis de la obra”, en Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, décimo tercera edición, Porrúa (Sepan cuantos), México, 1972.
- Marc, Edmond y Dominique Picard, *La interacción social, cultura, instituciones y comunicación*, traducción de Antonio Lage Tesouro, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1992.

- Marro, Mabel, “Roland Barthes: el lenguaje de los discursos, la ciencia de los signos, la práctica del texto”, en *Seis semiólogos en busca del lector*, segunda edición, Ciccus (La Crujía), Buenos Aires, 2002.
- Mayoral, José Antonio, *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), Arco-libros, Madrid, 1987.
- Mayr, Franz K., “Hermenéutica del lenguaje y aplicación simbólica”, en *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994.
- Milán, Eduardo, “En su ausencia tres notas sobre poesía”, en *Los lenguajes del símbolo*, Blanca Solares (coord.), Anthropos-Centro Regional de Investigaciones Interdisciplinarias-UNAM, México, 2001.
- Morín, Edgar, *El hombre y la muerte*, tercera edición, Kairós, Barcelona, 1999.
- Mukařovký, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, traducción de Anna Anthony Višová, Gustavo Gili (Comunicación visual), Barcelona, 1977.
- Neumann, Erich, “La conciencia matriarcal y la luna”, en *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994.
- Núñez Ramos, Rafael, *La poesía, teoría de la literatura y literatura comparada*, Síntesis, Madrid, 1998.
- Ortiz-Osés, Andrés, “El Círculo de Eranos”, en *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994.
- , “Eranos y el ‘encaje’ de la realidad”, en *Los dioses ocultos*, Anthropos, Barcelona, 1997.
- , *La razón afectiva. Arte, religión y cultura*, San Esteban, Salamanca, 2000.
- Panikkar, Raimon, “Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo”, en *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo de Eranos 1*, Andrés Ortiz-Osés y Paxi Landeros (coords.), Anthropos, Barcelona, 1994.
- Paz, Octavio, *Obra poética (1935-1938)*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- , *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- , *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, (Biblioteca Breve), Barcelona, 1993.
- Peirce, Charles Sanders, “División de signos”, en *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, University Press, Indiana, 1935.
- Rainer, Warning, *Estética de la recepción*, Warning Rainer (ed.), Visor (La balsa de Medusa), Madrid, 1989.
- Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, tercera edición, traducción de Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI Editores, México, 1999.

- Ricœur, Paul, *La metáfora viva*, segunda edición, traducción de Agustín Neira, Cristiandad/Trotta, Madrid, 2001.
- Robles, Martha, *Mujeres, mitos y diosas*, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.
- Santayana, G., *La vida de la razón*, Buenos Aires, 1958.
- Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, décimo segunda edición, traducción de Mauro Armiño, Fontamara, México, 1998.
- Solares, Blanca, “Prefacio”, *Los lenguajes del símbolo*, Anthropos Centro Regional de Investigaciones Interdisciplinarias-UNAM, México, 2001.
- Subirats, Eduardo, *El alma y la muerte*, Anthropos, Barcelona, 1983.
- Thompson, John B., “La metodología de la interpretación”, en *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, segunda edición, traducción de Gilda Fantinati Caviedes, UAM-Xochimilco, México, 2002.
- Tzvetan, Todorov, “El análisis del texto literario”, en *Poética*, segunda edición, traducción de Ricardo Pochtar, Losada, Buenos Aires, 1975.
- Van der Leew Gerardus, “La inmortalidad”, en *Vida y trascendencia*, Monte Ávila, Caracas, 1970.
- Warning, Rainer, *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Valeriano Bozal (dir.), Visor, (La balsa de Medusa), Madrid, 1989.
- Zecchetto, Victorino, “La teoría semiótica”, en *Seis semiólogos en busca del lector*, segunda edición, Ciccus (La Crujía), Buenos Aires, 2002.

Bibliografía citada sobre César Vallejo y la vanguardia literaria

- Ávila Figueroa, Ma. de los Ángeles Adriana, “Procesos retóricos y estilístico-estructurales en *Trilce*”, tesis de doctorado, UNAM, México, 2005.
- Celorio, Gonzalo, “César Vallejo. Del modernismo a la modernidad”, en *César Vallejo. La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), UAM-Iztapalapa, México, 1988.
- Escalante, Evodio, “César Vallejo: la escritura, el gesto, la mutilación”, en *César Vallejo. La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), UAM-Iztapalapa, México, 1988.
- Fernández Retamar, Roberto, “Prólogo”, en *Obra poética completa. César Vallejo*, tercera edición, Casa de las Américas, La Habana, 1973.
- Ferrari, Américo, “*Trilce*”, en *César Vallejo. Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Colección Archivos, Unesco, México, 1988.
- Franco, Jean, “La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*”, en *César Vallejo. Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Colección Archivos, México, 1988.

- Higgins, James, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, Siglo XXI Editores, México/Madrid/Buenos Aires, 1975.
- Larrea, Juan, “Datos y esclarecimientos biográficos”, en César Vallejo, *Poesía completa*, Barral editores, Barcelona, 1978.
- Lemaître, Monique J., *Viaje a Trilce*, Plaza y Valdés, México, 2001.
- Meo Zilio, Giovanni, *Estilo y poesía en César Vallejo*, Universidad, Ricardo Palma/Editorial Universitaria, Lima, 2002.
- Milán, Eduardo, “Vallejo, hombre y poeta libre”, en César Vallejo. *La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), UAM-Iztapalapa, México, 1988.
- Núñez, Estuardo, “José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 3, núm. 5, 1977, pp. 57-66.
- Ortega Julio, *César Vallejo. Trilce*, quinta edición, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 2003.
- Pascual Buxó, José, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, Difusión Cultural UNAM, México, 1992.
- Paz, Octavio, *Los hijos de limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral (Biblioteca de bolsillo), México, 1989.
- Rodríguez Monegal, Emir, “Tradición y ruptura”, en *América Latina en su Literatura*, décimo primera edición, César Fernández Moreno (coord.), Unesco/Siglo XXI Editores, México, 1988.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), México, 2002.
- Vallejo, César, *Poesía completa*, Barral editores, Barcelona, 1978.
- Vallejo, César, *Poesía completa*, Premio (La nave de los locos), México, 1988.
- Vallejo, César, *Crónicas de poeta*, Fundación Biblioteca Ayacucho (La expresión americana) Caracas, 1996.
- Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), México, 1990.

Bibliografía consultada

- Alfonzo Perdomo, Ilis M., *El sentido de la muerte en César Vallejo*, Contexto, Caracas, 1995.
- Ballón Aguirre, Enrique, *César Vallejo. Obra poética completa*, Biblioteca Ayacucho/Galaxis, Caracas, Madrid, s/f.
- Castagnino, Raúl H., “Dos narraciones de César Vallejo”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.

- Castro, Griselda, *César Vallejo*, Técnica SRL, México, 1987.
- Cerna-Bazán, José Antonio, “Tránsito y re/presentación del sujeto en César Vallejo”, vol. I, tesis de doctorado, Universidad de Minnesota, Estados Unidos, 1991.
- Coyné, André, “Vallejo: texto y sentido”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- Enzensberger, Hans Magnus, “Epílogo a la edición alemana de las *Poesías* de César Vallejo”, en *César Vallejo. La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), UAM-Iztapalapa, México, 1988.
- Ferrari, Américo, “Sobre algunos procedimientos estructurales en *Poemas Humanos*”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- , “Los destinos de la obra y los malentendidos del destino”, en *César Vallejo. Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Archivos (Unesco), México, 1989.
- , *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila, Caracas, 1972.
- Franco, Jean, “César Vallejo”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- , “La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*”, en *César Vallejo. Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Archivos (Unesco), México, 1989.
- Fuentes Víctor, “Superación del modernismo en la poesía de César Vallejo”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- González Ruano, César, “El poeta César Vallejo, en Madrid”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- Granados, Pedro, *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2004.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo”, en *César Vallejo. Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Archivos (Unesco), México, 1989.
- Hart, Stephen, “El compromiso en el teatro de César Vallejo”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- Herrera, Ricardo H., “El culpable, un ensayo sobre César Vallejo”, en *César Vallejo. La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), UAM-Iztapalapa, México, 1988.
- Higgins, James, “El absurdo en la poesía de César Vallejo”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- Larrea, Juan, *Al amor de Vallejo*, Pre-textos, Madrid, 1980.
- , *César Vallejo y el surrealismo*, Visor, Madrid, 1976.
- McDuffie, Keith, “Todos los ismos el ismo: Vallejo rumbo a la utopía socialista”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.

- Meneses, Carlos, “Breve noticia de César Vallejo”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- Meo Zilio, Giovanni, “El lenguaje poético de César Vallejo desde *Los heraldos Negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, visto a la luz de los resultados computacionales”, en *César Vallejo. Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Archivos (Unesco), México, 1989.
- Milán, Eduardo, “Lo que es del César”, en *César Vallejo. La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), UAM-Iztapalapa, México, 1988.
- Ortega, Julio, “Lectura de *Trilce*”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- , “La hermenéutica vallejana y el hablar materno”, en *César Vallejo. Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Archivos (Unesco), México, 1989.
- , *César Vallejo*, Taurus, Madrid, 1975.
- Oviedo, José Miguel, “Cronología de César Vallejo”, en *César Vallejo. César Vallejo. Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Archivos (Unesco), México, 1989.
- Padestá, Guido, “La nueva estética teatral de César Vallejo”, en *César Vallejo. La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), UAM-Iztapalapa, México, 1988.
- Sánchez, Luis Alberto, “Vallejo, hombre y poeta libre”, en *César Vallejo. La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), UAM-Iztapalapa, México, 1988.
- Sicard, Alain, “Pensamiento y poesía en *Poemas Humanos* de César Vallejo: la dialéctica como método poético”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- Vallejo, César, *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima, 1973.
- , *Obra poética completa*, Casa de las Américas, La Habana, 1975.
- Vallejo Georgette, “Apuntes biográficos”, en *Obra poética completa*, Casa de las Américas, La Habana, 1975.
- Vélez, Julio y Antonio Merino, “Abisa a todos los compañeros, pronto”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- Vydrová, Hedvika, “Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: *Los heraldos negros*”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.
- Yurkievich, Saúl, “*España, aparta de mí este cáliz*: la palabra participante”, en *En torno a César Vallejo*, Antonio Merino (ed.), Júcar (Los poetas-serie mayor), Madrid, 1988.

Trilce, a la luz de la hermenéutica simbólica. Propuesta metodológica para el estudio poético, de Araceli Soní Soto, número 22 de la Colección Teoría y análisis de la DCSH de la UAM-Xochimilco, terminó de imprimirse el 30 de diciembre de 2011, la producción estuvo al cuidado de Vákşu editores, Tenorios 222-24-202, colonia Ex Hacienda Coapa, 14300, México, Distrito Federal, 4623 9053 y 5594 9341, vaksu_entrepalabras@yahoo.com.mx. La edición consta de 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.

este libro expone una propuesta metodológica desde los lineamientos de la hermenéutica simbólica que deriva en un procedimiento específico en la interpretación poética. Los aportes de teóricos de la Escuela de Eranos y de la hermenéutica, tales como Ernest Cassirer, Hans Georg Gadamer, Gilbert Durand, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Andrés Ortiz-Osés, entre otros, se incorporan a un objeto de estudio poético, con el propósito de entender los alcances de la significación simbólica. Por otro lado, a partir de la reflexión teórica, se realiza la lectura de algunos poemas de *Trilce*, del poeta peruano César Vallejo, en torno a los ejes temáticos: muerte/vida, madre/amante y razón/sentimiento. La inferencia del sentido se busca en lo simbolizante del símbolo, esto es, en el estilo, en las metáforas, en la composición, o sea, en la representación. Así, el símbolo se constituye en un intermediario que comprende la representación y lo que representa, lo consciente y lo inconsciente, lo visible y lo invisible. Este principio básico de todo símbolo redundando en la idea de que el sentido de los poemas desborda la apariencia superficial del lenguaje, construido de manera aparentemente desarticulada y poco comprensible, tal y como se manifiesta en *Trilce*.



CLACSO



Publicaciones