



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>



Pontificia Universidad Católica del Perú

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

DOS BLASONES EN TRILCE DE CÉSAR VALLEJO



TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA

Por

Alexis Vladimir Iparraguirre Castro

Lima, Julio 2008

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. Blason, Modernismo y poesía	13
Capítulo 2. Blason, Vanguardia y poesía	44
Capítulo 3. Blason, Vanguardia y hombre	70
Conclusiones	92
Obras citadas	96



A mi abuelo Alejandro, que gustaba de Vallejo



Agradecimientos

Al placer de investigar un tema que se corresponde con una práctica de lectura muy querida —la crítica de poesía moderna como indagación—, se añade otra, el de la compañía humana que ilustra, fecunda y estimula. Los reconocimientos por ello son muchos, pero no por eso menos intensos. Mi asesor de tesis, el doctor Ricardo González Vigil, minucioso y apasionado, ha sido fuente de entusiasmo y guía de conocimiento para mi iniciación en el vallejismo, un campo de investigación con justicia inacabable. A su figura sumo la del doctor Ricardo Silva Santisteban, desde su especial condición de autor de la única edición de las obras completas de Vallejo, quien con sus notas y comentarios ha resuelto dilemas que, a menudo, amenazaban la verosimilitud del texto. No menos agradezco en estos años el ambiente de inquieto diálogo intelectual compartido con Marco García Falcón y Wilfredo Lévano, discípulos y amigos míos, cuyas agudezas sobre la poesía y la estética, con seguridad, se desperdigan por los capítulos de esta investigación.

Si la lectura de la poesía de Vallejo implica iluminar la condición del hombre, no puedo dejar de reconocer que, en los años de este trabajo, gocé del estímulo de algunos ejemplos de conducta generosa y humana muy influyentes, fuera del campo de mi especialidad. El comentario siempre honesto de la doctora Kathia Hanza y la devoción por la literatura del doctor Roberto Criado han sido modelos que han alentado la mayor conformidad entre mis convicciones intelectuales personales y la ejecución de mi trabajo académico.

Como es sabido, los esfuerzos para culminar una investigación son numerosos, pero la lucha por una expresividad adecuada se encuentra en la base de cualquier intercambio intelectual. El esquema inicial y la forma de la expresión de Dos blasones en Trilce de César Vallejo deben mucho de su claridad expositiva a las lecciones de la doctora Carmela Zanelli sobre el tema. Gracias a ellas, el procesamiento y estudio de la bibliografía encontró mejor asiento en los planes de trabajo y borradores comentados, modificados y perfeccionados por horas de trabajo con el doctor González Vigil. De igual forma, el cuidado en el estilo final del texto es obra de la pericia de Jesús Hidalgo, estudiante de la especialidad de Literatura, cuya minuciosidad no solo ha permitido amenas conversaciones sobre los poemas de Vallejo, sino que ha añadido nuevos comentarios que este trabajo considera.

La adecuada expresión castellana para textos críticos franceses, inéditos en nuestra lengua, me deja en deuda con Anahí Chaparro, antropóloga y amiga. Con frecuencia, su dedicación y acuciosidad en la traducción de “Les deux ‘arts poétique’ de Paul Verlaine” me hicieron reflexionar sobre las muchas implicancias del arte poética que resultan inadvertidas para quienes solo estudiamos la tradición hispánica.

Mi agradecimiento, desde luego, se extiende obligadamente al personal académico y administrativo de la unidad académica de Estudios Generales Letras y del Departamento de Humanidades de nuestra universidad, en los que he laborado por muchos años. Sin la comprensión y estímulo de sus autoridades y de muchos de sus trabajadores no hubiera sido posible llevar a término esta tesis. El doctor Fidel Tubino, el doctor Julio del Valle, la doctora Estrella Guerra, el ingeniero Óscar

Chávez, los profesores Carlos Molina, Ricardo Gherzi y Rafael Sánchez-Concha, los señores Ronel Cruz y Roberto Ccala, la licenciada Araceli Bustelo y los doctores José Antonio Rodríguez Garrido y Rodolfo Cerrón Palomino tuvieron gentilezas incontables, que facilitaron la conciliación de mis actividades docentes y administrativas con las del investigador.

Finalmente, quiero reconocer la buena disposición de mis amigos durante el periodo en que inicié mi dedicación a Vallejo de modo exclusivo y, a veces, excluyente. De manera especial, agradezco a Manuel García, a Max Watanabe, a Martín Velazco, a los joi poloi de la especialidad de Filosofía y a mis padres, quienes aceptaron con paciencia, curiosidad y luego interés la creciente atmósfera vallejana que fue apoderándose de la vida diaria.

Introducción

Con frecuencia, la radical novedad de un poemario como Trilce de César Vallejo ha obstaculizado la percepción en éste de temas literarios y modelos de escritura que son fieles a la tradición expresiva propia del ámbito artístico del autor y se ha destacado, por el contrario, su propósito de trasgresión artística, epistemológica y política, de orientación vanguardista (Faúndez; Rivera-Barnes). Aunque se ha reconocido que perviven en sus textos algunos ritmos y vocabulario de influencia modernista (Martos y Villanueva 17; González Vigil, “Prólogo” XXI), no es usual destacar la supervivencia de otros tópicos y menos enfatizar su papel central en la expresión artística de las ideas sobre la poesía de Vallejo.

Por el contrario, la presente tesis se inserta en la exégesis de los poemas de Trilce para manifestar que una explicación que relegue en ellos las posibilidades expresivas de la tradición es contraria a la capacidad de producción de sentido del programa estético vanguardista y de los textos mismos. Su objetivo será identificar y explicar el empleo de un género poemático modernista, el del blasón, en dos textos ampliamente reconocidos como poéticas centrales de Trilce: “Trilce I” y “Trilce LXXVII”¹. Aquí, este se definirá como un poema que emplea las figuras del ave, la geografía americana y la voz poética que manifiesta su individualidad para configurar un arte poética.

¹ Dice González Vigil del poema I: “Teniendo en cuenta el rigor artístico de Vallejo, cabe pensar que esta primera composición debe ser clave para entender (o, por lo menos, para introducir) el universo trílrico, como lo era el poema liminar en LHN [Los heraldos negros]” (“Trilce” 226). Sobre Trilce LXXVII, dice Julio Ortega: “Creo que el poema LXXVII puede ser leído como poética central de Trilce. Este poema es el último del libro, pero en realidad su actitud es liminar...” (“Trilce: cuestionamientos” 81).

Para ello, se adoptará como práctica de trabajo el recurso a la confrontación del texto objeto de análisis con la información erudita sobre ellos y con las exégesis antes efectuadas a fin de extraer mediante inducciones y deducciones los asertos mejor fundados sobre la expresividad de los poemas (en tanto convergentes o divergentes de las premisas ofrecidas por estos) así como los acuerdos y desacuerdos con las características del género poemático del blasón, tal como se le definirá. En esta actividad, esta tesis se pliega a la idea de que la crítica literaria es una confrontación de diversos autores y textos con el propósito de hacer patentes sus capacidades expresivas. Así, de principio concuerda con Harold Bloom cuando señala que se práctica la crítica “a fin de hacer explícito, con cuidado y minuciosidad, lo que está implícito en el libro” (21). Para efectuarla, se apelará a la erudición existente y también a las teorías literarias cuando éstas resulten adecuadas para destacar algún aspecto de los poemas, pero se adherirá a ellas con reservas. Esta tesis comparte el postulado de Richard Rorty de que ellas reúnen las experiencias de muchas operaciones críticas; es decir, son “formulaciones sucintas de logros pasados”, pero no las considera como discursos que enmarquen la completa descripción y explicación de los textos (114). Ello es atribuir potestad a un tipo de metodología de trabajo que se funda en indemostrables principios generales o universales, que, como lo muestran las experiencias científica y filosófica recientes, han sido de escasa utilidad para la ampliación de la ciencia y del conocimiento (Rorty 114-120). La crítica literaria, en cambio, es una actividad que permite el diálogo entre infinidad de textos de diversas procedencias, estrategias expresivas y propósitos, lo que favorece

contextos de alta potencialidad explicativa y, en consecuencia, permite el hallazgo intelectual (Rorty 118).

Así, el primer capítulo de la presente tesis mostrará las peculiaridades de la clase de poema denominado blasón en la tradición poética modernista, a fin de establecer la persistencia de su práctica en tanto: relación de las características de una persona, animal, objeto o escena, y medio de manifestación de un programa estético al estilo de las artes poéticas decimonónicas; es decir, poema cuya normativa tiene un alcance personal y cuya expresión es paradójica —porque siendo una normativa debiera ser de alcance general. Específicamente, se mostrará que tal descripción compete a la imagen del ave y/o de la denominada “naturaleza americana,” y/o de la voz poética expresada en una acendrada individualidad, que no son siempre elementos concomitantes. Para ello, se examinará, dentro de los márgenes de sus propias estéticas, poemas así denominados por tres poetas del ámbito de irradiación modernista. En primer lugar, el “Blasón” de Darío, pieza artística que recupera la tradición del blasón francés de los siglos XV y XVI; en segundo lugar, las composiciones de dos poetas peruanos contemporáneos de Vallejo, José Santos Chocano y José María Eguren, que escribieron también poemas de la misma denominación. El objetivo de este capítulo es obtener una noción de blasón de la época, a fin de analizar sus persistencias en los poemas I y LXXVII de Trilce, que se analizarán en los capítulos II y III.

El segundo capítulo mostrará que el poema I de Trilce de César Vallejo presenta las constantes en la ejecución del blasón detectadas en el ámbito artístico que inaugura el

Modernismo. Se mostrará que es un poema empleado para manifestar un programa estético cuya orientación descriptiva y legislativa, dentro del proceso de las poéticas modernas, no excede el alcance individual, y su representación se vincula con la relación de las características de un ave, el alcatraz, y/o la denominada “naturaleza americana,” la isla y las penínsulas, y/o la identidad poética expresada en una acendrada individualidad, la defecación del poeta César Vallejo. Este examen se organizará en torno de la observación efectuada por Ortega sobre la multiplicidad de imágenes del mundo, de representación simultánea, que generan dichos poemas y, en consecuencia, se señalará el error de inscribir su lógica expresiva dentro de los márgenes de un propósito meramente mimético (en el sentido amplio de “imitación del mundo”). Por ello, el establecimiento de representaciones reconocibles en el poema I no buscará consignar una inteligibilidad definida en términos de imágenes identificables, sino que éstas constituirán medios para abstraer las constantes expresivas que rigen el modo de productividad múltiple; ello es acorde con los procedimientos estéticos de vanguardia, que reconoce la misma tradición crítica de teoría sobre la vanguardia, en especial los textos de Piñón y Bürger. Para el caso, se identificará la proliferación del procedimiento vanguardista específico del montaje, de filiación pictórica. El objetivo de este capítulo es mostrar que las características del programa estético en I se formulan a partir de los sentidos producidos por la intersección de las figuras yuxtapuestas del blasón.

El capítulo tercero examinará el poema LXXVII, el último de Trilce, con el fin de mostrar que las constantes en la ejecución del blasón señaladas en el ámbito de irradiación modernista también se presentan en sus estrategias compositivas. El

examen del poema recurrirá a las muchas exégesis efectuadas (González Vigil, Neale-Silva, Villanueva y Martos, Ortega), y se supondrá que, como en el caso anterior, se aplican a una poesía desrepresentacional. Para este caso, se identificarán dos planos, análogos en parte a los definidos en el poema I, delimitados por su inscripción en distintas imágenes: el primero, el ámbito de la condición humana, caracterizado por la expresión sentimental de orden nostálgico y especulativo que se origina en la experiencia sensorial; y el segundo, un fenómeno atmosférico determinado por el ámbito geográfico, la tormenta, la que decrece a lluvia y se caracteriza, en cada reaparición, como más adversa. Sin embargo, a diferencia del poema I, en el que la imagen que expresa la condición humana se inscribe entre las muchas actualizaciones del montaje fundadas en el léxico, se sostendrá que en este poema tal imagen subsume completamente las posibilidades expresivas de la otra y amplía sus sentidos; es decir, que la imagen de la condición humana se incluye en los límites de las significaciones y diseño de la imagen geográfico-atmosférica —incluso en los de blasón y arte poética— en tanto que el paisaje litoral se subordina, a través de vínculos de causa-efecto entre sus componentes yuxtapuestos— a la experiencia sensorial, y a las operaciones de la memoria y de las especulaciones de la voz poética en primera persona. El objetivo de este capítulo es hacer explícito que el poema LXXVII es un blasón con características distintas a las del poema I debido a la inclusión de sus figuras características y sus declaraciones estéticas en la imagen más amplia de la naturaleza humana.

Con ello se concluirá que la ejecución del género poemático sigue siendo artísticamente productiva, tal como fue recuperado bajo el influjo modernista, y

continúa presente en poemas de vanguardia como los poemas I y LXXVII. En ambos casos, el blasón se constituye a través de las estrategias desrepresentacionales de los mismos, y expresa con ellos las constantes de un nuevo programa estético.



Capítulo 1

Blasón, Modernismo y poesía

El primer capítulo de la presente tesis tiene por propósito mostrar las peculiaridades de la clase de poema denominado blasón en la tradición poética modernista, a fin de establecer la persistencia de su práctica en tanto una relación de las características de una persona, animal, objeto o escena, y un medio de manifestación del programa estético de un poeta al estilo de las artes poéticas decimonónicas; es decir, un poema cuya normativa tiene un alcance personal y cuya expresión es paradójica —porque siendo una normativa debiera ser de alcance general. Específicamente, se mostrará tal descripción compete a la imagen del ave y/o de la denominada “naturaleza americana,”² y/o de la voz poética expresada en una acendrada individualidad, que no son siempre elementos concomitantes. Para ello, examinaremos, dentro de los márgenes de sus propias estéticas, poemas así denominados por tres poetas del ámbito artístico americano que inaugura el Modernismo. En primer lugar, el “Blasón” de Darío, pieza artística que recupera la tradición del blasón francés de los siglos XVI y XVI; en segundo lugar, las composiciones de dos poetas peruanos contemporáneos de Vallejo, José Santos Chocano y José María Eguren, que escribieron también poemas de la misma denominación. El objetivo de este capítulo es obtener una noción de blasón de la época a fin de analizar sus persistencias en los poemas I y LXXVII de Trilce, que se analizarán en los capítulos II y III.

² En este ámbito, integra una propuesta estética a otra de carácter político-cultural, la que a fines del siglo XIX distingue a América Latina del proyecto político norteamericano y del europeo, desde su aspecto meramente geográfico; también supone una nueva utopía cultural y política, expresada cabalmente en el Arielismo de Rodó, cuyas líneas maestras remiten a Rubén Darío, el modernista por excelencia, y a Paul Groussac (Jáuregui 153).

Aunque la recursividad del título blasón, inicialmente en poemas modernistas y en otros movimientos estéticos de comienzos del siglo XX, hace suponer la aparición de una constante textual debidamente explorada por el papel fundacional que a dicha estética se atribuye en la historia de la literatura continental, debe señalarse que los estudios existentes aluden al término en sus acepciones de escudo de armas o el arte que los explica u honor, actividad, técnica o cualidad por lo común atribuida a la voz poética.³ Sin embargo, conforme hace suponer la unánimemente reconocida inclinación de Rubén Darío, gestor del Modernismo, por la apropiación de composiciones poéticas originales de otras lenguas para incorporarlas a la literatura en español, el blasón es un género poético de dilatada historia durante los siglos XV y XVI franceses, de destacable ductilidad en tanto amoldable a diversas formas estróficas y versificaciones, así como a fórmulas retóricas orientadas invariablemente al encomio o al denuesto. En The Sixteenth Century Blason Poétique, Alison Saunders explica que se trata de un género derivado de “the convencional heraldic blason whose function is the description and interpretation of a given shield” (308). Por ello, complementa las miniaturas de los escudos de la aristocracia medieval en manuscritos y pergaminos, a modo de aclaración de los méritos de nobleza acumulados en la respectiva iconografía. En el siglo XV, se añade el énfasis en el factor subjetivo de la operación analítica de los componentes del escudo, a lo que se suma el empleo de las figuras retóricas y de la argumentación clásica, lo que deviene

³ Para Pedro Salinas, “Blasón”, además del despliegue de suntuosidad, supone el erotismo como símbolo depurado de la poesía de Darío: “[...] porque el cisne consumió —entre la fuente de la arboleda— el milagro más ansiado por Rubén, inmortalizar lo erótico humano y pasajero. Esa es la grandeza del cisne [...]” (86). En opinión de K. H. Gaugell, “el poema celebra ‘el ave insigne’, se le dedicaba a una dama ‘propicia a los poetas’ y por eso se asociaba el cisne con la Marquesa [la dama de la dedicatoria, que era condesa y marquesa a la vez] y los vates” (211).

en una utilidad mayor en el elogio o denuesto de la condición nobiliaria y en la ampliación del uso del blasón para describir un objeto precioso, una escena sacra o profana e incluso el cuerpo de la amada.⁴ El género se integra a mediados del siglo XVI a los libros de emblemas, bestiarios y volucrarios, como parte de una tendencia hacia la literatura ilustrada, en la que imagen y texto se conjugan con fines placenteros o edificantes. Si el género manifiesta tal maleabilidad, Saunders, sin embargo, se encarga de señalar el límite de su filiación: “The essential key to its origins lies in its descriptive and interpretative character, inherit from a clearly discernible heraldic source (albeit modified by later accretions)” (309)⁵.

Se trata de una composición descriptiva con fines explicativos, vinculada a una fuente de tipo heráldico. En estos términos, conviene examinar el poema de Rubén Darío que inicia la tradición del blasón en el Modernismo y en la poesía latinoamericana. Conviene definir en qué términos se corresponde con el género poético del blasón; de serlo, cuál es el tratamiento específico del tema blasonado y, luego, pormenorizar, para su mejor comprensión, el modo en que se cumple el elogio. Se sostendrá que el

⁴ La ductilidad del género poemático es admirable. Saunders señala que admite la réplica por una composición semejante: el contrablasón o denuesto del blasón (que implica el recurso a la figura de la refutatio de la retórica clásica); la especialización: el blasón anatómico (que analiza el cuerpo de la amada y explica cada uno de sus elementos en tanto objeto de la subjetividad del poeta); y la crítica: el blasón satírico o parodia humorística del género y el blasón doméstico, orientado a denostar la práctica del blasón anatómico; este llegó a alcanzar una práctica tan difundida como lo atestigua la antología Les blasons anatomique du corps féminin en sendas ediciones de 1536, 1537 y 1539 (15-16).

⁵ Señala The New Pinceton Encyclopedia of Poetry and Poetics: “According to Thomas Sébilllet, in Art poetique françois (ed. F. Gaiffe, 1932), the b [lason]. is a poetic genre devoted to the praise or blame of something... Sébilllet is inclined to think (incorrectly) that the b. represented and effort to do in poetry what with heraldic art did with the armoral bearings” (141-142). El artículo de la enciclopedia explica una doble fuente del género, dependiendo de sus variedades: la sátira latina para el blasón satírico y el epigrama griego para el meramente descriptivo. El estudio de Saunders, no obstante, confirma a Sébilllet mediante la apelación a documentos de la época de los más tempranos blasones: “the aim of the authors of these early compilation basically to give factual information about the coats of arms of real leaving people...” (17).

poema elogia el escudo de los poetas, el cisne, aunque de manera analógica, es decir, correspondiente con la estética de Darío, cuya visión analógica del mundo se expondrá. Por hablar de poetas, justamente, se explicará en el marco del género textual de las artes poéticas, noción que tiene muchos sentidos, los que pasarán a exponerse para su confrontación con el blasón y así exponer los detalles de su diseño.

BLASÓN

Para la condesa de Peralta

El olímpico cisne de nieve
con el ágata rosa en el pico
lustra el ala eucarística y breve
que abre el sol como un casto abanico.

5 En la forma de un brazo de lira
y del asa de un ánfora griega
es su cándido cuello que inspira
como prora ideal que navega.

10 Es el cisne, de estirpe sagrada,
cuyo beso, por campos de seda,

ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda.

15 Blanco rey de la fuente Castalia,
su victoria ilumina el Danubio;
Vinci fue su barón en Italia;
Lohengrín es su príncipe rubio.

20 Su blancura es hermana del lino,
del botón de los blancos rosales
y del albo toisón diamantino
de los tiernos corderos pascuales.

Rimador de ideal florilegio,
es de armiño su lírico manto,
y es el mágico pájaro regio
que al morir rima el alma en un canto.

25 El alado aristócrata muestra
lises albos en campos de azur,
y ha sentido en su pluma la diestra
de la amable y gentil Pompadour.

30 Boga y boga en el lago sonoro
 donde el sueño a los tristes espera,
 donde aguarda una góndola de oro
 a la novia de Luis de Baviera.

35 Dad, Condesa, a los cisnes cariño;
 dioses son de un país halagüeño,
 y hechos son de perfume, de armiño,
 de luz alba, de seda y de sueño.

El poema, titulado “Blasón”, está integrado por nueve cuartetos de decasílabos de rima consonante cruzada que exaltan la imagen del cisne. Aunque el metro y el ritmo del v

erso son pilares del programa estético de Darío, cualquier métrica y prosodia resulta adecuada para el género, a condición de que elogie mediante una descripción analítica, en la que se discierna una fuente heráldica. Marasso Rocca sostiene que “Blasón” describe al cisne presente en el escudo de armas de la condesa de Peralta, a quien se dedica el poema (22). Pero el animal heráldico de los Peralta es el grifo rampante; la condesa no tiene cisnes en su escudo como marquesa viuda de Gountat-Biron, ni en el de su linaje paterno Clérembault. Por tanto, debe descartarse la posibilidad de que el poema describa el escudo de la dama a quien ha sido dedicado. Mucho más probable es que la imagen císnica se corresponda a la transposición sistemática de escenas de las artes plásticas, que Darío emprendió bajo el modelo de

Verlaine, según la interpretación de Charles Morice sobre las artes del poeta francés. Así, Marasso Rocca señala que *Prosas profanas*, texto en donde aparece “Blasón”, responde a la influencia de la pintura renacentista, y a la lectura de Darío de *La mythologie dans l’art ancien et moderne* de René Ménéard, en el que se interpreta la pintura de tema mitológico (XVII). Ambos ámbitos, mitológico y plástico, confluyen en “Blasón”. Por ello, “Leda y el cisne” de Leonardo da Vinci se traspone a la imagen del cisne con cuello curvo y ala desplegada de las dos primeras estrofas (Gaugell 214). La mención explícita del pintor florentino en la cuarta estrofa solo confirma el procedimiento. Del mismo modo, la escena del beso entre el cisne y la mujer mítica, tras deslizarse entre sus pechos, repite la transposición respecto del conocido cuadro de título análogo de Miguel Ángel en donde la escena pintada es idéntica. En la práctica de transponer el mito de Leda y el cisne del arte pictórico al lenguaje poético Darío sigue al parnasiano Théodore de Banville, quien en “Una femme de Rubens” evoca la imagen de la seducción según el pincel de Peter Paul Rubens; sin embargo, no se trata de un elogio del cisne, sino de la modelo que emplea el pintor para representar a Leda y no se puede probar, fuera de la transposición, un influjo mayor de un poema sobre otro (Gaugell 116). En el texto de Darío, en cambio, el género poemático se ejerce sobre los cisnes de ambas escenas y sus respectivas descripciones analíticas, aunque la fuente heráldica no sea reconocible, de primera instancia, como objeto o circunstancia que se poetice. No obstante, la pertenencia al tipo de poema que anuncia el título se justifica en el ámbito léxico y en las connotaciones mitológicas desplegadas por este.

Obsérvese a continuación el léxico que presenta acepción heráldica en el poema de Darío según el Diccionario de la Real Academia Española:

Toisón. 1. m. Insignia de la Orden del Toisón, instituida por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en 1430.

Armiño. 5. m. Heráld. Figura convencional, a manera de mota negra y larga, sobre campo de plata, que quiere representar la punta de la cola de un armiño.

Flor de lis. f. Forma heráldica de la flor del lirio, que se compone de un grupo de tres hojas, la del medio grande y ancha, y las de los costados más estrechas y curvadas, terminadas todas por un remate más pequeño en la parte inferior.

Azur. (Del fr. azur). 1. adj. Heráld. Dicho de un color heráldico: Que en pintura se representa con el azul oscuro, y en el grabado, por medio de líneas horizontales muy espesas. U. t. c. s. m.

Como puede apreciarse, en “Blasón”, el léxico convoca la terminología de la heráldica y la disemina en la explicación del elogio de las distintas características del cisne pictórico. A través de una descripción analítica que se focaliza en el pico, el cuello, el ala y el color del ave, el cisne dividido posee los calificativos concurrentes en un escudo de armas. La operación no es extraña al género, que produce el efecto del elogio mediante los elogios de las partes; tal es el procedimiento del blasón anatómico, por ejemplo, el que exalta el cuerpo de la amada a partir de sus rasgos y formas. Sin embargo, Darío introduce una innovación en el género cuando formula los elementos heráldicos en el ámbito de los elogios y no del objeto elogiado, los que constituyen el perfil de un blasón en el marco de la unidad compositiva del poema. Este escudo hipotético, velado en el poema, se delinea a partir de las acepciones

especializadas: en campo de azul, un cisne de plata que encorva el cuello y despliega el ala con el fondo de flores de lis; un manto de armiño rodea al escudo, a su vez inscrito en el collar de la Orden de la Toisón de Oro. Así, el blasón disperso en el cisne es sucedáneo del componente heráldico explícito que la ortodoxia requiere ya que las características del elogio del ave y este se corresponden; es decir, son imágenes análogas.

Al cisne, a su vez, se le blasona a partir de inscribir su anatomía y proceder en los prestigiosos ámbitos de la mitología y la realeza. La división del cuerpo para el elogio —la descripción analítica—, que lo segmenta en pico, cuello y ala, favorece la natural adhesión de multiplicidad de historias de ambos campos de sentido a modo de fragmentos de una composición que, de otro modo, resultaría hiperbólica y de intrincada linealidad. Así, consigue que la seducción de Leda por parte de Zeus, exaltada en sus estrofas iniciales a partir del cuello y ala, le impriman al animal no solo la apoteosis divina sino el rango aristocrático digno de blasonar (soberano de los dioses). A ello se añade su condición de “rey de la Fuente Castalia”, manantial del Monte Parnaso, donde se reúnen las Musas, y, así, se identifica con Apolo, divinidad solar y patrón de las artes. El ave deviene, por vía de ambos mitos, en figura artística y erótica: soberano de las artes y amante. Por esa doble condición, tiene por príncipe a Lohengrín, personaje de la ópera epónima de Wagner, enamorado desgraciado cuyo navío es conducido por un cisne. Así, la ópera wagneriana deriva la plenitud de su arte de su progenitor mítico y comparte su naturaleza y su imagen. Por ello mismo, Madame Pompadour, protectora de poetas y pintores, amante del Luis XIV, el Rey Sol, acaricia al ave en ademán que abarca al ave blasón, al dios griego y al propio

monarca Borbón, que identificó su gobierno con la figura de Apolo. El cisne, así, en manos de la dama amante, es dios griego, rey francés, caballero enamorado y artista.

Como puede apreciarse, la acumulación de elogios permite la conjunción de ámbitos de la cultura sobre la base de las posibilidades retóricas garantizadas por el esquema descriptivo del blasón. Pico, cuello y ala facilitan el tránsito de una referencia a otra. Una vez que se desplaza el foco descriptivo, una referencia reemplaza a la anterior, aunque la forma de la composición y el elogio mismos los mantenga presentes en la conjunción de significados que actualiza el poema. El rasgo de mayor productividad artística es el color blanco del plumaje del cisne, debido a su empleo con múltiples sentidos en diversidad de ámbitos culturales, incluso discrepantes, durante siglos.⁶ Dentro de estas posibilidades, el elogio del ave se vuelve capaz de conciliar opuestos, incluso tan doctrinariamente acendrados como el paganismo y el cristianismo, y añadir un matiz adicional a la divinidad. Así, en su octava estrofa el poema equipara, a través de la invocación al color del plumaje, el misterio de la Encarnación, anunciado desde el adjetivo “eucarístico” de la estrofa inicial, con el mito griego del dios Zeus encarnado en un cisne. De este modo, la figura del ave añade a la desmesura de una divinidad dispuesta a animalizarse por satisfacer su erotismo el altruismo de santificar el mundo de los hombres carente de los dones divinos a través de la inscripción de éste en la divinidad misma. Del mismo modo, el poeta aristócrata deviene de glamoroso hedonista, hijo de una realidad imperecedera, en adelantado

⁶ Así, en *Diccionario de símbolos* de Cooper: “Blanco. Lo indiferenciado; la perfección trascendente; simplicidad; luz; el sol; aire; iluminación; pureza; inocencia; castidad; santidad; lo sagrado; redención; autoridad espiritual... Cristiana: El alma purificada, la alegría; pureza; virginidad; inocencia; vida sagrada; luz; integridad. El blanco se usa en todos los sacramentos: bautismo, confirmación, primera comunión, matrimonio y extremaunción. Es el color de los santos que no sufren el martirio y de las santas vírgenes, así como de la Pascua, la Navidad, la Epifanía y de la Ascensión” (53-54).

caritativo de una naturaleza artística ajena a este mundo. En esta proyección de equivalencias, las semejanzas centradas en el color proliferan: así como sucede con el Dios encarnado, las obligaciones del cisne/dios/poeta aristócrata lindan con la autoaniquilación a fin de cumplir su misión. El animal elogiado durante dos estrofas por su plumaje, preside el suicidio del rey Luis II de Baviera, un mito contemporáneo a Darío, quien se ahoga en un lago luego de rendir un culto obsesivo a la imagen del cisne y admirar y proteger la música de Wagner, y en especial Lohengrin, durante toda una vida. Se sabe que la extrema sensibilidad artística del príncipe lo desentendió de la política e hizo que se le juzgara desquiciado y, por tanto, incompetente para gobernar; en su tiempo se le tuvo por “el rey de los incomprensidos” (Gaugell 126). El cisne se asimila aquí a la figura del espíritu artístico difícil y solitario, de entraña autodestructiva, cuya actividad colapsa por la vulgaridad del mundo que busca iluminar. De este modo, la figura del cisne debe matizarse: aunque su arte es divino, su figura entre los hombres es frágil. El color del cisne conjuga a través de Zeus, Jesús y Luis de Baviera, la inmortalidad y la fatalidad de una corporización predispuesta, por su constitución y por el mayor encono del entorno, hacia la muerte.⁷

⁷ Por otra parte, “Blasón” solo es un caso de una expresividad que se basa en la conciliación de concepciones opuestas, sobre todo en el ámbito de las manifestaciones religiosas cristianas y paganas; ello se anuncia en el título del poemario en que aparece: Prosas profanas. En este caso, alude con el vocablo “prosa” a la tercera acepción registrada por el DRAE: “En la misa, secuencia que en ciertas solemnidades se dice o canta después de la aleluya o del tracto”. Así, hace susceptible a un canto solemne cristiano de participar de características que la religión católica ha atribuido secularmente a las ceremonias de los infieles y politeístas. Si tales cantos son los poemas de Darío, como lo anuncia el título, los rasgos conciliados son el erotismo manifiesto, el refinamiento aristocrático, y la extrema sensibilidad artística, de los que Zeus y Luis resultan ejemplos.

El elogio del cuerpo del cisne permite caracterizar a un dios de las artes lascivo, encarnado en un frágil aristócrata de la sensibilidad condenado a la incomprensión, persistente en su obra y en la entrega de una obra que confiere al mundo el brillo de lo divino. Para conseguir tal significación, la proliferación de equivalencias e identificaciones superpuestas del poema remite a la visión analógica del universo, la que es uno de los lineamientos centrales del programa artístico de Darío. Según Cathy Jrade, puede entenderse cómo la creencia en que la variedad y el caos del mundo –ese que los poetas identifican en su vida cotidiana y en la historia— podían remediarse mediante las correspondencias que establecía el lenguaje entre sus múltiples aspectos, aparentes fragmentos de una unidad rota (15). En esta convicción, resulta obvia la elección del género poemático blasón como estrategia expresiva de Darío por la facilidad con que los elogios sucesivos, en este caso de la anatomía císnica, permiten la multiplicación de analogías dentro de la firme unidad compositiva que supone el objeto blasonado. Empero, la opción por esta visión no solo ofrece una perspectiva peculiar del orden de la naturaleza y la vida humana sino que incluye al artista como privilegiado testigo de ese mundo. Al cisne de “Blasón” se le atribuye la posibilidad de rimar y ritmar, es decir, armonizar el lenguaje que, a su vez, permite descubrir el orden de ese universo. Octavio Paz resume esta concepción en su ensayo sobre Darío, “El caracol y la sirena”:

El universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía... (28)

De este modo, el cisne, como análogo del poeta, deviene en agente especializado en la formulación de correspondencias en el lenguaje, de potencia catalizadora a favor de una imagen armoniosa de la realidad, de la analogía que se ejecuta en el poema. Así, el poema no solo describe los atributos artísticos —sensualidad, sensibilidad, incompreensión, exclusividad y dedicación en la obra— sino que señala las características que delimitan de ese quehacer, en cuyo cumplimiento también participa por sus propias estrategias expresivas, en este caso analógicas. Según Marasso Rocca, la confirmación de que este arte por excelencia es la poesía no solo proviene de las muchas menciones a componentes del verso en el texto, antes referidos, sino a la tradición emblemática renacentista (22). El mote o lema del emblema CLXXXIII de la Emblemata de Alciato dice “Insignia Poëtarum” y acompaña a la imagen de un escudo con un cisne inscrito, de cuello encorvado y ala plegada.⁸ La información de Marasso Rocca no solo implica una nueva forma de

⁸ Bajo la imagen del cisne del emblema CLXXXIII se lee:

Gentiles clypeos sunt qui in Iovis alite gestant,
Sunt quibus aut serpens, aut leo signa ferunt.
Dira sed haec vatium fugiant animalia ceras,
Doctaque sustineat stemmata pulcher Olor.
Hic Phoebus sacer, & nostrae regionis alumnus:
Rex, olim, veteres servat adhuc titulos.

Cynus, poëtarum stemma, Phoebus sacer, candidus,
pro Rege habitus repraesentat conditionem
poëtarum, qui suos labores omnes ad literarum
praesidem Phoebum, id est disciplinarum liberalium
principatum referunt: quorum pura & candida debet
esse Musa, aliena ab omni fuco & spurcitie: qui
non minùs ordinatis beneque cultis versibus in animos
hominum imperium obtinent, quàm reget
ipsi armatis copiis.
(<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALc183>)

Las referencias a leyendas de la Antigüedad Clásica en la glosa de la imagen, producto de la cultura erudita del siglo XVI, hacen verosímil la sospecha de Marasso de que las estrategias poéticas de “Blasón” tienen su origen en la Emblemata. A ello debe sumarse que Saunders señala la integración de blasones en libros de emblemas (309). La glosa no es un blasón, ciertamente, porque carece de

entender el texto como blasón, en un sentido lato —encomio de armas, en este caso las que propone la tradición poética, como fue que se le usó en el siglo XVI francés— sino que toda la caracterización del artista y de su arte de forma directa hacia la poesía⁹.

Así, el “Blasón” de Darío es también un elogio del poeta y de su obra en tanto caracterizada bajo propósitos puntuales.¹⁰ En este sentido, se puede considerar al texto, además de perteneciente al género poemático del blasón, inscrito en el género de las artes poéticas. Estas son textos que explican la naturaleza de los programas estéticos explícitos o implícitos de los artistas del lenguaje y cuya historia y pertinencia, así como repetida invocación y autoridad, se remonta a la Grecia Clásica. Sin embargo, tal generalización esconde una problemática tradición de textos y discursos de características divergentes cuya reunión bajo un mismo rótulo resulta extravagante justamente en relación con su larga historia, el influjo de distintas epistemologías sobre ellos y, más aun, aquellos otros textos a los que, sin titularse tales, se les ha atribuido el nombre de arte poética. Para dar ejemplo de la

descripción analítica del escudo de armas, pero ello no niega la afirmación de Marasso, de que se orientan hacia la semejanza por la apelación renacentista al mito. Aún queda por esclarecer el nexo preciso entre la Emblemata, Darío y el género poemático que nos ocupa.

⁹ Según Gaugell, la obra del parnasiano Sully Prudhomme y del simbolista Charles Baudelaire vincula el cisne y la poesía en algunos pasajes de sus respectivos “Le Cygne”, y Stéphane Mallarmé lo sugiere sucedáneo del poeta en “Le Vièrge, le vivace et le bel aujourd’hui”, pero en ningún caso se trata de descripciones analíticas, de elogios y menos de blasones de fuente heráldica. Poemas muy anteriores a 1892, el año de Prosas profanas, de ellos Faugell señala únicamente: “Con estos breves detalles se puede dar una idea del cisne multiforme francés que llegaba a Hispanoamérica [...]” (122). Explica así las posibilidades expresivas que ofrecía el ave para la poesía del continente y, como puede apreciarse, son considerables las distancias respecto de la apoteosis aristocrática del cisne blasonado por Darío.

¹⁰ La misma tradición clásica que recoge la glosa de la Emblemata ha consagrado el vínculo entre el cisne, ave de Apolo, y el apelativo con el que se exalta a los mejores poetas, es decir, a los protegidos por el dios: Virgilio es el Cisne de Mantua y, en la Inglaterra isabelina, Shakespeare es el Cisne de Avon. De este modo, la persistencia del nexo entre animal y artista en determinados capítulos de la historia literaria constituye una prueba adicional de la identidad subyacente que esclarece el poema.

complejidad de la definición, bastará decir que se ha denominado así a textos artísticos y no artísticos, poemas líricos y novelas, tratados filosóficos y literarios, manifiestos estéticos y políticos, discursos en verso y en prosa, etcétera. Sobre este punto, resulta esclarecedor el comentario de Pierre Popovic, autor de “Les deux ‘arts poétiques’ de Paul Verlaine”, considera seis sentidos fundamentales para la noción:

Cependant que les formes sont extrêmement diverses, six types de visées principales peuvent néanmoins être circonscrits et attribués à cette théorie d'extraits: 1. des visées descriptives en acte lorsque les textes disent comment et de quoi est faite la poésie ; 2. des visées didactiques à l'oeuvre quand l'auteur se fait pédagogue et veut apprendre comment faire de la (bonne) poésie dans un texte qui pourrait avoir pour titre: ‘le poème, do it yourself’; 3. des visées cooptatives/exclusives perceptibles lorsqu’il s’agit d’affirmer qu’il faut faire ceci à l’exclusion de cela ou préférer ceux-ci à ceux-là dans les écrivains du voisinage ; 4. des visées législatives, normatives et prescriptives de mise lorsque sont énumérés les règles, critères et lois du goût, du talent, de l’efficacité, du désir et de l’art vivant, de la révolution poétique (etc.: le paradigme est touffu) ; 5. des visées théoriques ostensibles lorsque les textes cherchent à livrer un modèle de décodage, de consommation et de lecture du poétique; 6. des visées rétroactives et/ou prospectives opérantes lorsque les textes effectuent une saisie de l’histoire de la poésie et/ou conjecturent son avenir. Ces six visées composent la matrice pragmatique du genre de l’ ‘art poétique’, la batterie de ses

potentialités performatives, pour peu que ce genre et sa tradition existent. (105-106)¹¹

Desde luego, es discutible la estricta diferenciación de los propósitos señalados por Popovic: por ejemplo, se puede cuestionar si una descripción es neutra respecto de la normatividad implícita de su época o si las prospecciones carecen de perspectivas cooptativas. Sin embargo, conviene considerar que son distinciones pragmáticas, es decir, que no niegan la dificultad de la delimitación de sentidos y/o propósitos en el campo teórico, ni la posibilidad de intenciones no expresadas en el ámbito práctico, pero que asume las seis intenciones mejor diferenciadas de la tradición del género a fin de señalar su pertinencia en la práctica artística. Desde esta perspectiva, “Blasón” es un arte poética de intenciones descriptivas en la que la persona del poeta, como instancia mediadora entre la poesía y la generalidad del mundo, cobra singular relevancia; incluso en la estrofa final, el arte poética adopta una intención didáctica, pero no sobre el aprendizaje de la poesía —tema excluido, al parecer, por principio, puesto que la sensibilidad poética no parece susceptible de enseñarse— sino sobre el trato que debiera recibir el poeta por parte de otros individuos. El poeta, encarnación

¹¹ Si bien las formas son extremadamente diversas, seis tipos de intenciones principales podrían, sin embargo, estar circunscritas y ser atribuidas a esta teoría de extractos [la colección tradicional de artes poéticas]: 1. intenciones descriptivas, cuando los textos dicen cómo y de qué está hecha la poesía; 2. intenciones didácticas, cuando el autor se hace pedagogo y quiere enseñar cómo hacer (buena) poesía; 3. intenciones cooptativas/exclusivas, perceptibles cuando se trata de afirmar que hay que hacer esto excluyendo aquello o preferir estos a aquellos dentro de los escritores del vecindario; 4. intenciones legislativas, normativas y prescriptivas, cuando son enumeradas las reglas, criterios y leyes del gusto, del talento, de la eficacia, del deseo y del arte viviente, de la revolución poética (etc.: el paradigma está cerrado); 5. intenciones teóricas, cuando los textos buscan dar un modelo de decodificación, de consumo y de lectura de lo poético; 6. intenciones retroactivas y/o prospectivas, operantes cuando los textos efectúan un recuento de la historia de la poesía y/o conjeturan su porvenir. Estas seis intenciones componen la matriz pragmática del género del ‘arte poética’, de la batería de sus potencialidades performativas, por poco que ese género y esa tradición existan. [T. de Anahí Chaparro, para esta tesis]

de imaginación y sensibilidad aristocrática, devela, mediante el lenguaje poético, la naturaleza de las correspondencias. La poesía es una operación reveladora: permite, como el descorrimiento de un velo, la comprobación de la recóndita unidad del mundo, que evidencia la analogía de sonidos y sentidos movilizados por la armonía de ritmos y rimas. Por ello, el canto del artista/cisne es una garantía de la inteligibilidad del mundo. Su índole frágil solo reclama, a cambio, finura y benevolencia. Es, como se ha dicho en tantos sitios, un arte poética cosmopolita, pero su propia ejecución denota el cariz del género en el siglo XIX: dista de la intención legislativa de las artes poéticas renacentistas y neoclásicas, y modifica el afán antiguo por el conocimiento de la naturaleza universal del arte; se trata, más bien, de una declaración individual, que se sabe limitada a la práctica que testimonia y cuya responsabilidad es exclusiva del poeta. Más bien, la designación de arte poética, algunas veces explícita en el título, ironiza la vieja pretensión de generalización de los tratados normativos de la Antigüedad.¹² Aunque el “Blasón” de Rubén Darío no

¹² Pierre Popovic atribuye el desplazamiento de las artes poéticas legislativas al impacto de la crítica ilustrada sobre la percepción clásica del conocimiento como estático y de sus objetos de estudio, siempre idénticos a sí mismos. El arte, que en el Romanticismo ha dejado atrás el ideal mimético, no puede ser declarado un objeto inmutable:

‘L’idée de recherche’ —se substituant au dogme classique de l’imitation— apparaît peu à peu dans les conceptions de la poétique des Lumières. L’introduction de cette dimension heuristique dans la matrice pragmatique susdécrite n’est pas sans conséquences: d’une part, elle s’oppose aux visées didactiques et législatives, amorçant un mouvement qui aura tendance à ne cesser de les amoindrir (du moins en apparence); d’autre part, elle modifie les visées descriptives, les déchargeant de leur statisme et les inclinant vers une axiologie du mouvement et du devenir. Par la suite, lue selon l’angle de la poétique historique, l’histoire de “l’art poétique” au XIXe siècle offre deux caractéristiques : le genre se privatise et l’on assiste à la multiplication de ce que l’on a appelé des «poétiques d’auteur» et qu’il serait plus juste de nommer ‘poétiques de poète’, lesquelles peuvent être tenues pour la forme variétale moderne du genre canonique « art poétique »” [‘La idea de investigación’ – substituyendo al dogma clasicista de la imitación – aparece poco a poco en las concepciones de la poética de los ilustrados. La introducción de esta dimensión heurística... no queda sin consecuencias: por una parte, se opone a las intenciones didácticas y legislativas, fomentando un movimiento que tendería a no cesar de disminuirlos (por lo menos en apariencia); por otro parte, modifica las intenciones descriptivas, descargándolas de su estatismo e inclinándolas hacia una axiología del movimiento y del devenir. Por consiguiente, leída según el ángulo de la poética histórica,

lleva por título “Arte Poética”, resulta manifiesta la individualización del plan estético de las correspondencias bajo el perfil de la analogía entre poeta, cisne y la genealogía mítica y aristocrática que se convoca para el animal, rescatada a partir del aprovechamiento de las posibilidades expresivas del blasón como género poemático.

Conviene destacar que la evidencia del arte poética en “Blasón” resulta relevante que se constituye en la característica que destacan los poemas escritos bajo ese título por poetas peruanos en ámbito de irradiación de Darío. Adentrarse en el estudio de tales composiciones, correspondientes a José Santos Chocano y José María Eguren, respectivamente, es dar detalle de dos modos distintos en que el género poemático del blasón fue desplazado por la exposición de los propósitos estéticos concernientes a las artes poéticas. En primer lugar, considérese el poema de Chocano:

BLASÓN

Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
mi lira tiene un alma, mi canto un ideal,
mi verso no se mece colgado de un ramaje
con un vaivén pausado de hamaca tropical...

la historia del ‘arte poético’ en el siglo XIX ofrece dos características: el género se privatiza y se puede observar la multiplicación de lo que se llama “poéticas de autor” y que sería más justo llamar ‘poéticas de poeta’, las cuales pueden ser entendidas como la moderna del género canónico ‘arte poética’ (106-107) [T. de Anahí Chaparro, para esta tesis].

5 Cuando me siento inca, le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real;
cuando me siento hispano y evoco el coloniaje,
parecen mis estrofas trompetas de cristal.

10 Mi fantasía viene de un abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el león de oro;
y las dos castas fundo con épico fragor.

La sangre es española e incaico es el latido;
y de no ser poeta, quizás yo hubiera sido
un blanco aventurero o un indio emperador.

Como puede apreciarse, el “Blasón” de Chocano ignora los procedimientos del género poemático al cual se adscribe por el título. No se atiene a una descripción analítica de ningún objeto vinculado de modo posible con el campo de la heráldica y se circunscribe a la manifestación de un arte poética. Aunque su vocabulario incluye palabras como “abolengo”, “plata”, “oro”, “real”, “cetro”, “emperador”, éstas distan de la especificidad del léxico de la disciplina de los escudos empleada por Darío. Más bien, el poema trata de una declaración sobre el quehacer poético que, de modo inequívoco, traslada su asunto y elogio a la personalidad específica del artista. Éste se basta de la propia aseveración de sus méritos, de la autoridad de la primera persona, para enaltecer su actividad creativa, puesto que ésta por sí sola no es meritoria; ella

solo es una herramienta al servicio de su voluntad. Así, puede afirmar: “Cuando me siento inca, le rindo vasallaje/al Sol, que me da el cetro de su poder real; /cuando me siento hispano y evoco el coloniaje, /parecen mis estrofas trompetas de cristal” (vv. 5-8). En “Blasón” de Chocano, las tradiciones culturales al servicio del poeta son instrumentos intercambiables que se doblegan ante su voluntad expresiva. A diferencia del otro “Blasón”, el de Darío —en el que el poeta cobra relevancia porque manifiesta la sensibilidad de un orden superior— en este él no requiere más que de sus exclusivas circunstancias vitales para generar las cualidades dignas de mérito. Su autosuficiencia no puede quedar mejor declarada que en el emblemático “Yo soy el cantor de América, autóctono y salvaje”, exabrupto egocéntrico largamente comentado por la crítica. Julio Ortega dice, en “Lectura de la tradición”: “quiere ser el cantor de América y quiere fundamentar un yo poético, que desea escribir con mayúscula, ese repertorio temático... El poeta se convierte así en su personaje, el medio americano en su teatro” (143). En efecto, las exclusivas circunstancias vitales del poeta son la geografía y la historia de América, pero no aparecen para justificar su valor o el de su poesía, o para fundamentar a través de su poetización la autoridad de éste. En tanto son enumeración escenográfica, como sostiene Ortega, cumplen, más bien, el papel de ornamento y no de prueba de sus méritos posibles.¹³ Si existe alguna certificación para el elogio, ésta aparecerá cuando el poeta ejerza su arte y disponga de la poesía del modo instrumental que ha previsto. Se trata de un programa estético

¹³ La enumeración de distintos estadios culturales del continente ciertamente pertenece a una presentación de carácter escenográfico, pero se inscriben en un debate intelectual sobre la naturaleza de poeta de América y los temas propios de éste, planteado por José Enrique Rodó en un ensayo sobre la obra temprana de Rubén Darío: “Naturaleza soberbia, y las originalidades que se refugian, progresivamente estrechadas, en la vida de los campos. Fuera de esos dos motivos de inspiración, los poetas que quieran expresar, en forma universalmente inteligible para las almas superiores, modos de pensar y sentir enteramente cultos y ‘humanos’, deben renunciar a un verdadero sello de americanismo original” (6-7).

que inscribe la actividad poética en la arbitrariedad de la autoridad de una primera persona cuyas facultades son ajenas a la verificación y cuyo arte reside fuera del poema, es decir, cuando ocurra la actualización de su voluntad creativa. Así, no solo es una poética autosuficiente y egocéntrica, como se ha sostenido, sino irrealizada y, en tanto, muestra de sus postulados, vacía. El “Blasón” de Chocano es un alarde elogioso de posesiones culturales pretendidas, pero jamás demostradas. Baste de ejemplo la pretensión de sintetizar la cultura india y la española cuando señala “las dos castas fundo con épico fragor”. Como indica Mariátegui en su clásico ensayo sobre “El proceso de la literatura”: “Los antecedentes de la técnica y los modelos de Chocano están en la literatura española” (272).¹⁴ Sin embargo, la síntesis de culturas que supone el término “fragua” implica la integración de procedimientos artísticos en una nueva posibilidad estética más sofisticada que la mera conjunción de asunto local bajo cánones formales foráneos. De hecho, la bastedad de la amalgama expresa más bien la dependencia irreflexiva de modelos artísticos ajenos a una pregonada autosuficiencia. Aunque cabe la apelación al “ideal” para evitar la completa gratuidad de la declaración de mérito, tal término no puede ser asignado verosímilmente a ninguna proposición del poema, si se considera que se trata de una “escenografía”, la que tiene valor ornamental, a menos que, desde luego, se entienda por “ideal” la voluntad de ser del modo que asegura la primera persona descrita por el texto. Dice Ortega al respecto:

¹⁴ Según Jade: “His vision was Hispanic rather than Continental” (112). Fuera de los márgenes del proyecto de una literatura nacional, como el propuesto por Mariátegui, sino en el ámbito de las manifestaciones culturales características de la instalación de la modernidad en América, Chocano persiste como imagen de una poesía pasatista y conservadora: “Unlike the work of Eguren, the poetry of José Santos Chocano does not anticipate the future but rather looks back toward the past” (111).

Las poéticas de Chocano postulan para esa persona una potencialidad histórica y cultural. Comunican, con énfasis, que el poeta se sabe y se siente heredero de una tradición doble, hispánica y precolombina, y se encuentra por ello en el umbral de un tema inédito y fantástico, América, que promete rescatar, para descubrir, como otro Colón, para la poesía. Esa promesa es el paisaje: el registro y el elogio de los productos, los hechos y los personajes americanos. (143)

Como puede apreciarse, una vez más, la formulación de la personalidad poética remite a una dimensión ajena al texto: en términos de Ortega, la “promesa del paisaje”. Ello no solo confirma su vacuidad, sino su circularidad: se trata de la misma escenografía ornamental que se declara instrumental y que, como se ha dicho, no sirve como prueba. Declaración vacua, sigue siendo, sin embargo, la proclama de una personalidad artística, una posibilidad subtendida para el arte poética por el modelo propuesto por Darío en la ejecución del género poemático del blasón, pero que en Chocano se manifiesta de manera protagónica y exclusiva. Se trata de un arte poética que, a pesar de no demostrar su declarada autosuficiencia, concita en su favor una llamativa novedad: asumir su individualidad, un factor característico del proceso de las artes poéticas a partir del siglo XIX, con radicalidad singular. Así, el verso “Yo soy el canto de América, autóctono y salvaje” excluye de tal modo otras posibilidades de poetas y poemas para el mismo quehacer que cualquier pretensión de descripción o legislación de arte poética solo puede tener por objeto al poeta mismo de “Blasón”. Aquí, ésta se ha convertido en sinónimo de elogio a las pretensiones artísticas y ha definido la individualidad del objeto de descripción, legislación y valoración del artista a tal grado que el ejercicio artístico sobre “el paisaje americano” solo cabe para

y tiene encendido el dulce carrillo,
murmura y tiembla como la paloma.

La urraca se oculta. La niña mira
10 con sus ojos zarcones la aspillera,
ya con aliento de rosa suspira,
ya el cintillo descoge lastimera.

Vienen la coja reina y los nobles;
raudo el Duque procura alejamiento;
15 pero las ayas de los fustes dobles,
la aurora predicen del sufrimiento.

El examen preliminar del poema no descubre vínculos de éste con el género poemático empleado por Darío. El texto es, antes que una descripción, una anécdota de carácter sentimental, de protagonistas de sangre noble. Se trata de los antecedentes elusivos de una historia erótica mal avenida entre el Duque de los halcones y una niña innominada. A su amorío se ha opuesto no solo la custodia de la reina coja y las ayas, cuyos presagios son adversos, sino también la descripción rapaz del amante. Sin embargo, el examen léxico permite establecer una serie de regularidades que escapan a la mera anécdota.

En primer lugar, el poema se constituye a partir de sutiles equivalencias entre los términos referidos a las aves y los personajes y sus acciones. No solo el Duque es calificado de “de los halcones”, sino la niña de “paloma”. La equivalencia es la

existente entre cazador y presa, lo que potencia el sufrimiento futuro de esta última. A diferencia del poema “Blasón” de Darío, establecer analogías no permite caracterizar una imagen armónica del mundo sino proyectar sobre ciertas figuras luminosas la fatalidad de otras oscuras, extendiendo su marco de control e influencia. El halcón y la paloma no son las únicas aves del cortejo de agoreras: el autillo, una variedad de lechuza, y la urraca se mueven furtivamente entre ambos. Dúo de pájaros de mal agüero, según inmemoriales tradiciones populares, su número par coincide con los fustes, o varas de castigo, de las ayas que, de modo análogo, predicen desgracia. La correspondencia modernista, en el “Blasón” de Eguren, no solo transforma el orden en desgracia, sino que superpone a ésta otra más, de modo que la asegura en el porvenir. Así, aunque la mala señal sobre los amoríos entre la niña y el duque proviene de las cuatro aves, solo el autillo y la lechuza son fatídicas fuera del ámbito de equivalencias del poema, es decir, independientemente de su signo paralelo al de las ayas. Tal oposición antitética entre erotismo y fatalidad, así como la de los personajes que la expresan, manifiestan una tensión de sentidos opuestos y polares, la primera de otras en el campo léxico. Por ello, el texto de Eguren no ritma pares antagónicos para dar sentido y garantizar la unidad inteligible del mundo, como en el poema de Darío del mismo nombre, sino para manifestar la irresoluta víspera de un futuro sombrío.

Así, si se entiende a la última estrofa como especular de la primera, se obtienen las siguientes oposiciones léxicas irresolutas en el poema: amores/sufrimiento (v.1/v.16), Duque de los halcones/ayas de los fustes dobles (v.2/v.15), dueñas/Duque (v.3, v.14), doradas tribulaciones/coja reina y los nobles (v.4/v.13). Del mismo modo, si se

entiende la tercera estrofa como correspondiente verso con verso con la segunda, se establecen los siguientes pares de proposiciones opuestas: canta el autillo/ La urraca se oculta (v.5/v.9), miriñaque beldad/ojos zarcones (v.6/v10), encendido el dulce carrillo/con aliento de rosa suspira (v.7/v.11), murmura y tiembla como la paloma/ya el cintillo descoge lastimera (v.8/v.12). Desde este examen, conviene atender la única simetría de semejantes en el poema que, paradójicamente, solo confirma que la resolución de la situación permanece indecisa. Se ubica en el cuarto verso de la primera y cuarta estrofa, es decir, en la conclusión de la presentación de la anécdota y en la conclusión del poema mismo: doradas tribulaciones/la aurora predican del sufrimiento. En ambas expresiones, aunque con distintos matices gramaticales, se insiste en la conjunción de un ámbito luminoso (“dorada”, “aurora”) y otro oscuro (“tribulaciones”, sufrimiento”). La tensión irresoluta en el seno de simetrías de opuestos no hace sino confirmar que Eguren las emplea para advertir que carecen de las cualidades integradoras —ritmadoras— que pensó para ellas Darío y el Modernismo. Porque tal creencia se mantiene en los márgenes de la visión profética y del miedo ante el futuro, ella no se ejecuta en el poema.

Sin embargo, ajena a la fatal potencialidad de la misma representación, ella se apresta a escenificarse en la torre o castillo, un espacio diestramente elidido que representa un obstáculo para que los amores desafortunados se concreten. Aunque la residencia fortificada acoge al aposento de la niña, su existencia solo se trasunta por las palabras “almena” y “aspillera”. En otro poema de Eguren en que coinciden seducción, pudor y una edificación semejante, Silva Santisteban señala que la torre adquiere el significado ambivalente de emblema fálico y elevación espiritual; así, es también

apelativo de la virgen en las letanías: Turris eburnea (“El universo poético de José María Eguren” 68). Del mismo modo, esta caracterización en Blasón, establece la analogía, rasgo por rasgo, entre torre y niña: la pureza de la condición infantil (v.1), la excitación amorosa (vv. 7 y 8), la persistencia en la condición núbil debido a la celosa custodia (vv. 14 y 15). La preadolescente etérea deviene, por esa equivalencia, en una imagen ambigua, señal de la inutilidad de las correspondencias para conseguir en la unidad del poema la unidad del mundo: se trata de una virgen cuyos guardias no aceptan su disposición hacia la práctica erótica, y en consecuencia, tampoco aceptan que no es ya niña. En ello coinciden, con el poeta mismo, puesto que, antes que sus guardianes, éste prefiere mantener la paradoja de niña/no-niña y no acepta llamarla de otra forma. Ortega considera que esta imagen femenina, dotada para el amor, pero inmersa en la pureza infantil, encierra la antítesis fundamental en la escritura artística de Eguren y constituye “el símbolo más íntimo de su aventura poética” (107):

la niña es síntesis trágica y apertura mágica del mundo antitético que hemos señalado en su visión poética. Anécdota, alegoría, y también profunda asociación: como otra Beatriz, la niña de la lámpara azul abre el misterio paradisíaco de la poesía, el desenlace iluminador (109).¹⁶

¹⁶ Ortega parte de suponer tres grupos léxicos tras la poesía de Eguren: uno vinculado con un “sentimiento festivo y diáfano”, otro vinculado con “un sentimiento de melancolía o pavor, tristeza y oscuridad”, y un tercero de “repertorio fantástico”, cuya finalidad es resolver la antítesis planteada por los dos primeros grupos en una convivencia solo posible en la poesía. En este tercer grupo incluye a palabras “como ángeles, niñas, silfo, hada, vespertino, crepuscular, alba, sueño, opalino [...]” (110). Como puede seguirse del examen de oposiciones efectuado anteriormente, el tercer grupo de palabras de Ortega puede adquirir una naturaleza “festiva” u “oscura” dependiendo del lugar que éstas ocupen en un verso o dentro de las simetrías planteadas por el poema. Por ejemplo, términos fantasiosos como Duque, reina y ayas adquieren un “sentimiento oscuro” en este poema, aunque no dejen de ser de “repertorio fantástico”.

Éste no hace sino reforzar la concepción por completo irresoluble de las antítesis concurrentes en la analogía torre-niña del poema, y su dualidad paradójica y elusiva: candor infantil y posibilidad trágica, dependiente del acceso a una sexualidad inminente pero ajena al poema. En estos términos, puede reformularse la afirmación de Ortega sobre la imagen de la niña en tanto suma del proyecto estético egureniano: signo de la ambivalencia que predicen analogías que potencian el “sentimiento oscuro”, que aún no se verifica en el poema. El furtivo “Duque de los halcones”, en su intento fallido de tener contubernio carnal con ella, adquiere así el perfil de quien intenta, con suerte indecisa y perfil hosco, poseer el inasible atractivo de la niña que implica, en su doble perfil encantador, a la poesía misma. Descripción de un lenguaje que se sabe inútil en su ideal de diseño meticulosamente simétrico, no puede sino recurrir a él para constatar que el efecto de las correspondencias amenaza siempre con carecer de vigencia.

Desde esta perspectiva, en tanto descripción de la indecisa actividad ritmadora del poeta y su relación con la ejecución de la poesía, cobra sentido el título de “Blasón”, que es el mismo que adopta Chocano, es decir, el de arte poética. En este ámbito, la anécdota del de augurio fatídico cumple el papel de símbolo del proceso creativo: se trata de una expresión que reproduce el conflicto de oposiciones en todo su diseño — tensa entre la inocencia infantil y una revelación erótica temporalmente elidida, percibida como inminente y luctuosa—, la que revela las paradojas coexistentes en su apuesta por referir el límite expresable de una realidad que presiente escindida — sobre la que, al final, las correspondencias no tienen el menor efecto: fuera del poema, se adivina la tragedia . El poeta, para conseguir su propósito expresivo,

merodea la poesía —la niña-no-niña-torre— con la misma elusividad en que ésta se manifiesta, en una estrategia que imita y, a la vez, amenaza finiquitar la naturaleza inefable de su quehacer, repitiendo las disposiciones simétricas que suponen la fundamental unidad del mundo, pero, a la vez, señalando con ellas el augurio de analogías fatales (la no-correspondencia). Contrapunto de reticencias, la consecución de la representación plena no puede conseguirse, así como el éxito del “Duque de los halcones” supone el final de la niña, erotizada y virgen; la plenitud de la representación, cualquiera sea su signo, queda necesariamente más allá de la expresión porque supone la negación de su objeto. En “Blasón” se expresa una poesía necesariamente insuficiente ante sus metas y, en tanto el poeta se sabe esquivado por ella, atrapado en la paradoja de su oficio: aproximarse a un objeto deseado solo elusivamente para intuirlo con un lenguaje que no lo convoca sino en sus vísperas.

En tanto arte poética, “Blasón” de Eguren guarda semejanzas con el poema del mismo título que Chocano. En ambos poetas coterráneos, cualquier pretensión de descripción o legislación de arte poética solo puede tener por objeto al poeta mismo de “Blasón”. No implica afirmaciones sobre la totalidad de la poesía o un tipo de ésta, como supone su caracterización como actividad analógica en el poema de Darío; en Eguren la analogía sirve para revelar antítesis irresolutas encerradas en la individualidad de la expresión. Y, como Chocano, ha excluido de su texto la tradición poemática del blasón francés, de la que solo persiste el título y algunos términos de alcurnia sin ningún vínculo bien definido con la heráldica (“Duque”, “reina”). No solo ello; distanciándose aun más del género poemático del blasón, ha obliterado su carácter de elogio. “Blasón” de Eguren no participa del encomio del mérito de ningún

poeta o poesía; se limita a sugerir la descripción de una actividad que, paradójicamente, aparece tal cual en el texto. Poesía enraizada en una individualidad que se realiza antitéticamente en el poema, y que prescinde de cualquier papel agente para el poeta en la organización del mundo, como pretendiesen Darío al calificar al cisne de “ritmador”, es decir, cantor de la armonía subyacente del mundo, y Chocano al concitar sobre sí la potencia de descubrir para la poesía la herencia cultural de América. Sin embargo, persiste en ésta el empleo de la analogía para señalar lo que ella no puede conseguir y la representación de la circunstancia paisajística en tanto concomitante de su expresividad. Así, halcones, paloma, urraca y, sobre todo, autillo, son aves de la costa peruana, que vinculan una vez más a la naturaleza con la caracterización de principios estéticos en la red de analogías del poema. También recuperar para el poeta la figura del ave, que Chocano ignora y que es central en el “Blasón” de Darío. No obstante, el Duque de los halcones alude, en su actuación, a la práctica sinuosa del poeta tras la ambigua persecución de su proyecto estético, no por una frondosa tradición cultural que se atenga a la heráldica, lo que efectúa Darío, sino por la ceñida red de oposiciones que le da ese sentido en ese poema, y no otro.

Como resulta apreciable, en la ejecución de los poemas titulados “Blasón” antes analizados se pierde su peculiaridad de descripción analítica con propósito de elogio de un elemento vinculado a la heráldica. En Darío, ello deja de ser un propósito expreso de adscripción al género; en Chocano, persiste el título en tanto elogio de las pretensiones expresivas de una enconada individualidad poética; y en Eguren, el elogio no existe. El poema titulado “Blasón” ha devenido de modo privativo en arte poética, lo que se manifiesta en una de la analogías que permite el texto de Darío, en

la excluyente declaración sobre la naturaleza del poeta y de la poesía del texto de Chocano, y en la reticente referencia sobre el quehacer artístico en el texto de Eguren. Es un programa estético cuya orientación descriptiva y legislativa, dentro del proceso de las poéticas modernas, no excede el alcance individual, y su representación se vincula con la relación de las características de una persona, animal o escena (“el Cantor de América”, el cisne y la anécdota del Duque y la niña), en particular aves y/o la denominada “naturaleza americana,” y/o la identidad poética expresada en una acendrada individualidad, no siempre elementos concomitantes (el cisne y el halcón que merodea a la paloma, la escenografía americana o las aves de la costa, la identidad autosuficiente o la elusiva). En el siguiente capítulo se mostrará que estas constantes de la ejecución del blasón permanecen, a pesar de sus novedades peculiares, en los dos poemas que enmarcan el poemario Trilce de César Vallejo.

Capítulo II

Blasón, vanguardia y poesía

El segundo capítulo de la presente tesis tiene por propósito mostrar que poema I de Trilce de César Vallejo presenta las constantes en la ejecución del blasón detectadas en el ámbito artístico que inaugura el Modernismo. Es un poema empleado para manifestar un programa estético cuya orientación descriptiva y legislativa, dentro del proceso de las poéticas modernas, no excede el alcance individual, y su representación se vincula con la relación de las características de una persona, animal o escena, con énfasis en aves y/o la denominada “naturaleza americana,” y/o la identidad poética expresada en una acendrada individualidad, no siempre elementos concomitantes.

Para ello, se emplearán principalmente los trabajos exegeticos de Neale-Silva, González Vigil, Ortega, Martos y Villanueva, que continúan la discusión académica sobre la inteligibilidad del poemario Trilce, vigente desde su misma publicación.¹⁷ Estos trabajos se organizarán en torno de la observación efectuada por Ortega sobre la multiplicidad de imágenes del mundo, de representación simultánea, que generan

¹⁷ La historia del desentrañamiento de los versos de Trilce y aun de su vocabulario constituye uno de los episodios más dilatados en las pesquisas de la erudición sobre poesía peruana. Eduardo Neale-Silva refiere en César Vallejo en su fase trílce la serie de debates que incluso en el año 1975, cincuenta y tres años después de la publicación de Trilce, despertaba la exégesis del poema I en cuestión, entre aquellos que suponían la posibilidad de una lectura coherente y los que la negaban. El trabajo de Neale-Silva es, por cierto, tardío dentro de la bibliografía vallejana, pero pionero en asegurar la exégesis completa de Trilce; contiene la primera hipótesis de interpretación completa estrictamente textual del poema. Antes de ella, existía una lectura de corte biografista de Espejo Asturrizaga, una interpretación parcial de André Coyné y varias especulaciones de González Poggi, así como una anunciada “explicación” de Juan Larrea (Neale -Silva, 29-31). A esta lista de lecturas parciales deben añadirse los comentarios de Mariano Iberico En el mundo de Trilce y la réplica a estos de Corpus Barga en “Vallejo indescifrado”.

dichos poemas y, en consecuencia, se señalará el error de inscribir su lógica expresiva dentro de los márgenes de un propósito meramente mimético (en el sentido amplio de “imitación del mundo”). Por ello, el establecimiento de representaciones reconocibles en el poema I no buscará consignar una inteligibilidad definida en términos de imágenes identificables, sino que estas constituirán medios para abstraer las constantes expresivas que rigen el modo de productividad múltiple que constata la misma discusión sobre su ininteligibilidad; ello es acorde con los procedimientos estéticos de vanguardia que reconoce la misma tradición crítica de teoría sobre la vanguardia, en especial los textos de Piñón y Bürger. Para el caso, se identificará la proliferación del procedimiento vanguardista específico del montaje, de filiación pictórica. Por un lado, se le reconocerá en dos imágenes que se yuxtaponen por el ámbito compartido de la función fisiológica excrementicia: una consecuencia de la contemplación de un ciclo específico del ecosistema costanero peruano —la hora en que depositan sus heces las aves guaneras— y otra de filiación biográfica —los inconvenientes del poeta preso en el momento de evacuar. Por otro lado, se mostrará que la imagen de la defecación de las aves, supone también la representación simultánea y superpuesta de la escena de su reunión crepuscular en las estrofas centrales —que se denominará “primer plano”, en tanto encuadra al protagonista de la defecación (“salobre alcatraz”)—, y la escena de evocación morfológica de la geografía del litoral peruano (estrofas liminares) —que se llamará, usando también otro término del mismo vocabulario, “panorámica”, porque implica el escenario sobre el cual actúa el protagonista de la acción. En consecuencia, se sostendrá que el empleo del montaje sobre la convergencia de sentidos en el marco de la actividad

excretora constituye la lógica expresiva del poema que facilita la multiplicidad de sus representaciones.

Sin embargo, la distinción de planos en el montaje del texto se efectúa, específicamente, para distinguir la relevancia de las escenas de las aves guaneras y de la naturaleza del paisaje costero en la lógica productiva de I, planos cuya intensiva yuxtaposición facilita las otras muchas representaciones admisibles de éste. Si en el despliegue recursivo del montaje se suma a ellas la imagen del poeta César Vallejo que defeca en prisión, una anécdota biográfica estéticamente relevante, las constantes del género poemático del blasón se expresan nítidamente en el texto, tal como ha sido ejecutado en el ámbito artístico que inicia el Modernismo. Por ello, se defenderá que, en tanto poema no mimético, el texto inicial de Trilce es la manifestación de un programa estético de vanguardia que, si bien incide en inscribir el quehacer del poeta en la actividad de evacuar las heces, persiste en la caracterización de éste y su obra dentro de las posibilidades de vincularlo con las aves y la naturaleza americana, es decir, es un blasón en la tradición referida en el capítulo 1.

I

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

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,

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

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

DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES

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

Como puede apreciarse, las estrategias expresivas de I obligan, desde el primer verso, a formular un glosario que identifique y clasifique su inusual acervo lingüístico. La dificultad de aproximación en este ámbito constituyó una de las constantes en la investigación de las posibilidades expresivas de la totalidad de Trilce que, luego de una prematura declaración de su ininteligibilidad, se resolvió mediante la compulsión de diccionarios especializados, en concordancia con la exploración léxica que había exhibido Vallejo en su anterior poesía.¹⁸

¹⁸ En 1972, tres años antes de la obra de Neale-Silva antes citada, Walter Mignolo señala qué se entiende por *espergesia*, título del último poema de Los heraldos negros, el primer poemario de

De este modo, se constató que ella se había intensificado a tal grado que casi siempre acudía a los límites de la recursividad léxica en busca de posibilidades expresivas: aquellas expresiones ininteligibles de Trilce se explicaban consistentemente como neologismos, arcaísmos, cultismos, onomatopeyas e invenciones ad hoc para cada composición (muchas de sugerencia múltiple y pasibles de aceptar muchas glosas divergentes). Casi setenta años después de la primera edición del poemario, Marco Martos y Elsa Villanueva presentaron un estado casi definitivo del vocabulario de Trilce, Las palabras de Trilce, en 1989. Aunque se establecen acepciones excluyentes para muchos términos, no son pocos los que toleran sugerencias multívocas e, incluso, solo cobran sentido en la lógica expresiva del poema. Las siguientes aclaraciones sobre las palabras del poema I acogen las de ese estudio (44-45), a las que se añaden apreciaciones léxicas no incluidas por Matos y Villanueva, recopiladas en la Obra poética de Vallejo, publicada por González Vigil tres años después; ellas se suman a cada una de las siguientes entradas en renglón aparte:

1. Testar: Hacer testamento (RAE, 1925).
Dar testimonio, pensar.
2. Aquilatará: (De aquilatar). Examinar y graduar los quilates del oro y de las perlas preciosas.// Fig. Examinar y apreciar debidamente el mérito de una persona, o el mérito o verdad de una cosa (RAE, 1925).

Vallejo, por mucho tiempo objeto de especulación. Contra el tópico crítico de atribuirle la condición de neologismo, se trataba del nombre de una figura retórica, consignada en el Diccionario de Autoridades de 1732, la que Vallejo pasaba a ejecutar en los versos del poema (Vallejo, Obra poética 202).

3. Calabrina tesórea. Expresión que surge de calabrina, que refiere a cierto tipo de cable grueso, y tesórea, neologismo que nace de “tesoro + ea” y alude tanto al color del excremento, amarillo al igual que el oro, y al carácter valioso del guano de las islas. Se trata, pues de un cable grueso, hecho de desperdicios, con valor de tesoro.
4. Hialóidea grupada: Expresión que se obtiene de hialóideo, de condición semejante al vidrio o que tiene sus propiedades (Enciclopedia Espasa), y grupada, golpe de aire o de agua, impetuoso o violento (RAE, 1925). En este caso, refiere el golpe violento de agua que es transparente como el vidrio. Semeja describir “el modo cómo con un golpe de grupa defecan las aves” (Edición Larrea)
5. Mantillo: Capa superior del suelo formada en gran parte por la descomposición de materias orgánicas. Abono que resulta de la fermentación y putrefacción del estiércol (RAE, 1925)
6. DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES: Aparte del significado musical, tener bemoles o tres bemoles: frs. fig. y fam. con que se pondera lo que se tiene por muy grave y dificultoso (RAE, 1925).

El esclarecimiento léxico, sin embargo, no debe entenderse como una reducción de las posibilidades expresivas de I. Más bien, precisa el amplio campo de significación que implica la proliferación de imágenes y representaciones del mundo en las estrategias compositivas del poema; es decir, facilitan la acumulación y superposición no contradictoria de numerosos ámbitos de sentido. Ello justifica la apreciación de Ortega sobre el conflicto entre tales estrategias y las de una poesía organizada para

ofrecer meras representaciones del mundo. Para él, la singularidad de la composición de Trilce “afecta la lógica representacional del discurso: el poema dice menos para contra-decir la imposición discursiva del código de la lengua. Esto es, el poema fractura la función referencial del acto comunicativo” (“Introducción” 9). Así, frente a constantes expresivas organizadas para comunicar una imagen, Ortega describe a los poemas de Trilce como “desrepresentacionales”, porque evitan la referencialidad —la designación de sus objetos— y permiten, con la trasgresión sistemática de dicha función, la actualización simultánea de las múltiples representaciones implicadas en las muchas significaciones de cada expresión, únicamente limitadas por la lógica compositiva de cada poema. Así, se trata de textos que manifiestan la potencia de ésta para constituir un discurso inédito en su capacidad de expresar, independiente de la designación. Es un empleo radicalmente innovador del lenguaje, al que es ajena la comunicación, pero no la poesía. Por tanto, no se puede acceder a la inteligibilidad de un poema de Trilce mediante el esclarecimiento de sus representaciones o imágenes, sino por la identificación de los procedimientos poéticos desrepresentacionales concomitantes.

El poema I de Trilce manifiesta tales recursos desrealizadores que son análogos, como la crítica ha señalado, a los de la vanguardia literaria. Existe una extensa discusión académica sobre la pertinencia de implicar a Trilce este ámbito de expresividad artística.¹⁹ Así como estos poemas, la vanguardia rechaza la idea del arte como representación. Señala Helio Piñón:

¹⁹ Saúl Yurkievich defiende una filiación vanguardista de Trilce por influencia de la revista española Cervantes, que difundía las novedades estéticas europeas en esos años, y Alcides Spelucín, miembro

La composición clásica se fundamenta en las ideas de jerarquía y totalidad; el elemento es la parte constitutiva, y solo tiene sentido en el marco de la unidad a la que pertenece. Las relaciones que establece el canon compositivo classicista son explícitas; su faceta metodológica alude a un principio esencial: la unidad como totalidad. Su marco de referencias es la mimesis, directa o analógica que da un sentido trascendente a la obra de arte. La forma vanguardista, en cambio, parte de una idea fragmentaria de la unidad; posible por la autonomía de las relaciones que la construyen. La estructura es inmanente, no excede el ámbito de la obra y, a la vez, cuestiona su materialidad como objeto (18).

del grupo de amigos de Vallejo, confirma que sus contemporáneos la leían desde 1917, cinco años antes de la publicación del poemario (Martos y Villanueva 18-19). Ricardo Silva Santisteban admite la relevancia de la novedad vanguardista en torno de publicaciones periódicas como Grecia, Cervantes y Ultra, de corte ultraísta, además del conocimiento documentado del dadaísmo por parte de Vallejo debido a un artículo sobre éste de Juan José Lora, en el periódico La Crónica, publicado junto a versiones preliminares de poemas de Trilce en 1921. Sin embargo, considera que el aporte crítico de Antenor Orrego, intelectual y amigo íntimo del poeta, así como la misma circunstancia vital de éste, constituyen factores mucho más decisivos en las estrategias expresivas del libro (“Introducción” 45). De la misma opinión es González Vigil: “fue la experiencia vivida por Vallejo, más que el impacto de las innovaciones vanguardistas, lo que desencadenó (paradójicamente, aherrojado en una celda como lo pinta Tr. XVIII) en él esa ‘reacción nuclear’ de las palabras que es Trilce”. A ello añade la angustiante relación sentimental con Otilia Villanueva durante esos años, la zozobra económica producto del desempleo y el convulsionado escenario político local y mundial (“Introducción” XXVIII). Sin embargo, inscribe a Vallejo en el vanguardismo porque este ejercita en Trilce aquello que considera propio de ese arte; es “un movimiento hondamente enlazado a la crisis de todos los paradigmas en que había reposado hasta entonces la cultura ‘occidental’; estéticos, éticos, epistemológicos, lógicos, teológicos, económicos, políticos, etc. Implicaba una actitud de ruptura radical, una sensibilidad verdaderamente ‘nueva’, a la ‘vanguardia’ de lo que el futuro debía ser” (“Prólogo” 9). No obstante, también señala que el poemario difiere de las estrategias expresivas de vanguardia porque las asumió de modo que “las rehizo y enriqueció con innovaciones propias, forjando un estilo intrasferible... conectado a una nueva ética, una nueva lógica, una nueva política y una nueva antropología” (“Prólogo” 9-10). Lauer defiende una postura semejante: “Trilce puede ser leído como un extraordinario poemario vanguardista, o como otra cosa. Con muy pocas excepciones, la crítica ha optado por lo segundo. Con buenas razones, quizás, pues la estética del vanguardismo recorre el libro, pero le queda estrecha, y a momentos va a contrapelo de la obra. Y sin embargo ella está ahí...” (“César Vallejo” 192). En todo caso, manifiesta el vanguardismo tal como se le entendió frecuentemente en Latinoamérica. Según Mühlher- Bergh, ésta, distinta a la europea, junto con las técnicas expresivas del futurismo, ultraísmo, cubismo, dadaísmo y otros muchos ismos, expresa también la “conciencia de América, la búsqueda de raíces e identidad, la identificación con la circunstancia, el suelo natal y la patria chica, el redescubrimiento de la mejor poesía castellana del Siglo de Oro...” (176). El empleo de estrategias expresivas nuevas en una composición por definición sincrética explican los tópicos de poesía sentimental que encuentra Basadre en Trilce—el hogar, la madre, el terruño y el dolor cotidiano— (Lauer, “Poesía vanguardista peruana” xv). Aunque desde perspectivas distintas, los comentaristas señalan por igual el vanguardismo del poemario.

Para Piñón, el arte clásico organiza sus estrategias expresivas, de modo ordenado y jerarquizado, a fin de conseguir el efecto de referencialidad con la conjunción de ellas. El arte vanguardista, en cambio, se independiza de ese objetivo, porque tales estrategias se emplean de modo autónomo, sin más término de referencia que sus propias posibilidades de significación. Como sucede en los textos de Vallejo, su único límite es la lógica del conjunto de éstas. En tal proceso, afirma Piñón, la actividad artística de vanguardia pone en entredicho su propia condición material; su ejecución fuera de los cánones expresivos cuestiona incluso su soporte físico (19). El poema I ejemplifica esta situación desde el léxico arriba esclarecido: presenta, en primera instancia, tal grado de recursividad que se le considera ilegible; por sus procedimientos artísticos independientes del referente se duda de que sea lenguaje artístico. Así, Trilce resulta un poemario que practica principios centrales del programa vanguardista²⁰. Éstos, según Bürger, tienen su manifestación central en el montaje (136), que constituye a la obra de arte como un conjunto de fragmentos acumulados, el que expone su disposición estratégica para provocar sentidos, de modo que llama la atención sobre la obra misma y se impide la ilusión de unidad que favorece la referencialidad. Si se entiende que, en poesía, los fragmentos son los enunciados privados de función comunicativa, de actualización múltivoca y

²⁰ Piñón añade que la vanguardia “no se colma de sentido sin la componente teórica” (13). Se refiere a su inscripción en un proyecto estético que expresa lo que ejecuta en la obra de arte; de este modo, se evita el malentendido de considerar el arte desrepresentacional como simple arte mal ejecutado. Constata la práctica común de los vanguardistas europeos de anunciar a través de “manifiestos” los fines trasgresores de obras de arte nuevas y desconcertantes en un ámbito artístico monopolizado por la voluntad representativa. Aunque Vallejo no emitió ningún manifiesto de carácter programático, cabe afirmar que fue la hegemonía de los postulados vanguardistas posteriores a la edición de Trilce —la inclusión de éstos como parte de los principios rectores de los procedimientos estéticos en uso— lo que permite un estudio y valoración mejor ajustados a su concepción compositiva y permite verificar su excelencia en la ejecución del programa general del arte de vanguardia.

concomitantes en la unidad del poema, la caracterización del montaje resulta análoga a la que efectúa Ortega sobre la producción de imágenes múltiples y simultáneas de Trilce. De ahí que la exégesis del poema I, dentro de la inscripción del poemario en procedimientos de arte de vanguardia, atienda a la presentación de la estrategia del montaje, método de producción de origen pictórico (Bürger 138) y técnica constitutiva del cine (Cabanilles 117), y a otras denominaciones de ese ámbito — como planos, para nombrar a las imágenes montadas, y, dentro de esa lógica, los términos que resultan de la interacción de planos: primer plano o plano cerrado, panorámica o plano abierto, etc.— a fin de describir de manera acorde con los postulados artísticos que les son propios, sus modos específicos de producción poética

De este modo, las palabras del poema se consideran a partir de las imágenes específicas que producen y del procedimiento que emplean éstas para yuxtaponerse, a partir de aquellas mejor reconocidas en su desconcertante pluralidad, como sostiene Ortega con respecto de la poesía desrepresentacional. Así, Neale-Silva, González Vigil y Villanueva y Martos destacan, en el poema I, el escenario correspondiente al crepúsculo insular en el mar peruano, cuando las aves guaneras depositan sus heces; esta imagen se constituye mediante un vocabulario escueto: isla, península, guano, bullas de alcatraces. Pero ella, no obstante su parquedad, interactúa con otra que permite a la inscripción de tal escena en el ámbito de la condición humana. Ésta se anuncia desde el pronombre personal de la interpelación retórica que inaugura el poema —la recriminación especulativa por un innominado interlocutor que interrumpe el proceso defecatorio—, y se constituye a través de expresiones de

distinta categoría gramatical, adheridas a la descripción: en la isla se “testa”, es un “insular corazón”, y permanece “impertérrita”. Se trata de la segunda imagen reconocida por la exégesis: la personificación de las islas. Así, Neale Silva indica: “Todas estas citas sugieren un contenido humano y una especie de interacción alegórica con el paisaje marino” (32). Sin embargo, no se trata de escenas sencillas, y ambas, a su vez, presentan componentes léxicos en cuya interacción redunda una multivocidad regulada por la estrategia del montaje.

Así, la imagen 1 —el crepúsculo insular en el mar peruano, cuando las aves guaneras depositan sus heces— presenta dos perspectivas de expresión interdependiente, que, alternadamente, se presentan como afectadas por la condición humanas antes dicha: una implica enfocar a las islas como agentes de la acción defecatoria; y la otra, a los alcatraces o aves guaneras, ambas entidades con la capacidad de testar, subtendida por la anfibología propiciada por la especial disposición sintáctica con que los versos las enuncian. La importancia de ambas se alterna en el poema: las islas resultan figuras centrales en la estrofa inicial, pero luego son desplazadas por un mayor énfasis en los alcatraces que defecan en la segunda y tercera estrofa. No obstante, este desplazamiento es, a su vez, invertido por el predominio de una nueva imagen, un accidente geográfico análogo a las islas como constituyentes del relieve del litoral peruano: una península. Se trata de la imagen de una porción de tierra que tiene una conexión precaria con la costa —“en la línea mortal del equilibrio”— y comparte con las islas la capacidad para participar de las acciones humanas, según lo ilustra el verbo párase. Este cambio de perspectiva —de la geografía costera a la deposición de los alcatraces— supone a un tratamiento distinto en la exégesis del poema; es decir,

obliga a distinguir entre una perspectiva panorámica o plano abierto, vinculado a la interacción isla-península, no solo por su dimensión paisajística sino porque se erige en locación que enmarca la acción del poema, y de un primer plano o plano cerrado, que destaca el detalle de la defecación de los alcatraces; es decir, acentúa nuestro conocimiento de la escena: se ocupa del movimiento que efectúan para evacuar —a “grupadas”— y el sitio exacto en que lo hacen —“insular corazón”. Examinar el poema de este modo —la integración de las islas y la península en un único plano— permite esclarecer una anfibología del verso 2. En la perspectiva panorámica, se inserta la petición de tranquilidad para testar (dejar testimonio o testamento), pero la disposición sintáctica del verso “testar las islas que van quedando” permite subtender dos significaciones: de un lado, que las islas van a dejar su testimonio y, del otro, que ellas son testimonio de otra instancia, que no se menciona. En el primer caso, se entiende de forma directa por testimonio al guano atesorado en el “insular corazón”, que se señala en la segunda estrofa. En el segundo caso, no es obvio entender de qué o de quién es testimonio una isla, aunque se supone que un accidente geográfico solo proviene de otro, en tanto producto de la geología, la erosión, etc. Así, algunos archipiélagos costeros, a través de un lento proceso geológico, se desprenden del litoral, y una península es, aunque no necesariamente, el primer estado de una porción de costa que deviene en isla (etimológicamente, además, el término península contiene a ínsula o isla). En este segundo caso, cuando se menciona a una península en la última estrofa, se entiende que el verso “en la línea mortal del equilibrio” (v. 16) caracteriza el instante en que ella está a punto de desprenderse de la costa; es decir, testada o expulsada. Sin embargo, como se sigue del montaje entre el plano abierto y el plano cerrado esta significación no anula a la primera; más bien confirma la

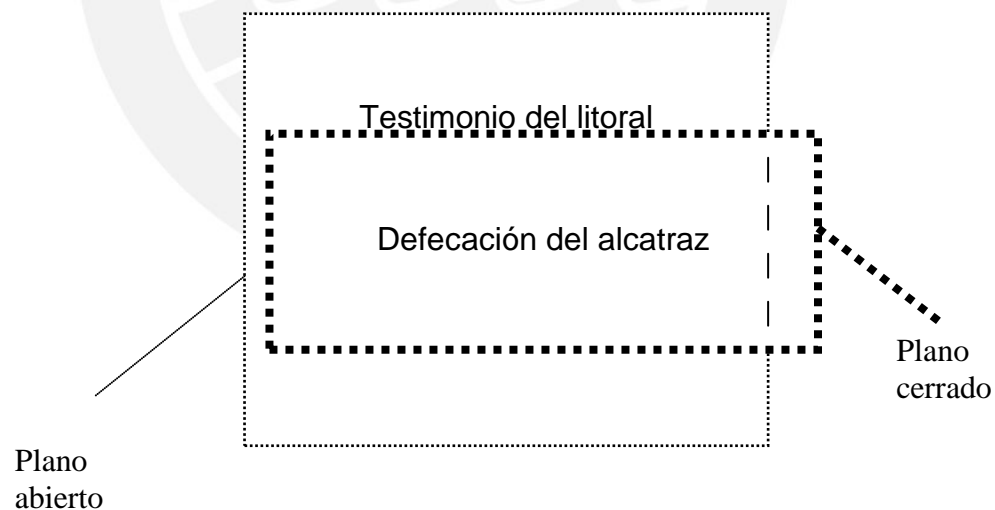
pertinencia de distinguir entre planos del montaje, puesto que confirma el vínculo entre la isla guanera y la península, aparentemente dispares por su ubicación en estrofas extremas, pero relacionadas en la aproximación “panorámica” o “abierta” de ambos elementos. En ese orden, el de la imagen 1 como producto del montaje de dos planos, examinar la constitución de ambas perspectivas en un léxico compartido supone definir el procedimiento de interacción específica que les permite producir una variedad de significaciones.

Así, el primer plano o plano cerrado de la escena marina concentra el léxico más complejo del poema y, por ello, sugiere con más claridad una función representacional, la que, desde luego, elude como consecuencia de las estrategias de composición subsiguientes. Las estrofas segunda y tercera, que contienen este plano y se sitúan justo al centro del texto, refieren la defecación de un alcastraz, el cual se detalla en la siguiente secuencia: la deyección (“grupada” o movimiento de las grupas para defecar), la calificación del excremento (“hialóidea”, “calabrina tesórea”), la descripción del sitio de depósito (“insular corazón”, “mantillo líquido”), y la hora y la conducta de los alcastraces durante el acto en cuestión (“seis de la tarde/ DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES”). La totalidad de esta composición se enuncia dentro de la solicitud por mayor paciencia para permitir una mejor evacuación, en este caso testada por las aves. Sin embargo, a diferencia de la primera estrofa, aquí se sustenta la motivación del pedido: el valor positivo que adquirirá el excremento con el paso del tiempo (“y se aquilatará mejor/el guano”). Factor de desarrollo de la economía peruana durante el siglo XIX, el guano fue el fertilizante natural comprado durante años a precios altísimos por las potencias europeas, cuya

comercialización constituyó cuantiosas fortunas particulares. Entendiéndose en su aparente y limitada referencialidad, se justifica la caracterización elogiosa de la hora de la deyección, la conducta de las aves y la exaltación de su acto evacuatorio como una ironía sobre los cambios en la apreciación del excremento en función de su ámbito de utilidad. Sin embargo, en interacción con la perspectiva “panorámica” de las islas-penínsulas, a través de la compartida capacidad de “testar” señalada en la primera estrofa, se subtiende que tanto la tierra firme y el ave toman distancia de un componente antes connatural que se torna valioso por su expulsión, sitio de acumulación de riqueza, la isla y la riqueza en sí, guano. Costa y ave se hacen equiparables, además, no solo por producir excrecencias, sino por la igual defensa que hace de ellas la voz poética, que pide tranquilidad para la actividad de cualquiera o de ambas, desde la primera estrofa. Así, la interacción de los planos de la imagen, antes que fundarse solo en analogías facilitadas por su vocabulario, lo hace desde una sintaxis compuesta específicamente para el caso. Así, la voz poética articula la incrustación del primer plano del alcatraz en una posición central del plano panorámico y provoca la simultaneidad entre ambos y desvincula el vocabulario de cualquier pretensión referencial. Tal efecto solo es concebible en la producción de un texto escrito, puesto que aprovecha la distribución espacial del poema para fijar un orden que no podría ejecutarse en la sucesión de la lengua oral. En las artes plásticas, solo el vanguardismo cubista ha desplegado estrategias artísticas que pretendan crear tal ilusión de simultaneidad. De este modo, como en el arte de vanguardia, el poema aprovecha el espacio físico para facilitar “la emergencia de una forma entendida en términos relacionales” (Piñón 19). Como en el cubismo, el resultado del texto “no es el conjunto de rasgos o perfiles de la realidad, engarzados con una lógica que

subvierte su estructura, sino el espacio [la obra de arte] conseguido por la estratificación diorámica de ilusiones ópticas, neutras cuanto convencionales” (Piñón 21). Es decir, el poema I consigue un despliegue de imágenes que neutraliza el uso convencional de su vocabulario y lo induce a significar únicamente en el ámbito expresivo de su composición. Pero, a diferencia del cubismo, incapaz de sustraerse a las limitaciones del lienzo como superficie, la voz poética sí posibilita una coexistencia de planos en el mismo soporte físico, en el lenguaje escrito legislado por las significaciones concomitantes, que son resultado del montaje. El siguiente esquema muestra una perspectiva aproximada de la superposición de planos en la imagen 1 del poema.

Fig. 1. Poema I. Superposición de planos en la imagen del crepúsculo insular



De otro lado, la imagen 2 —la que Neale-Silva entiende como personificación de las islas— se trasunta a partir del ámbito léxico que califica a tales accidentes

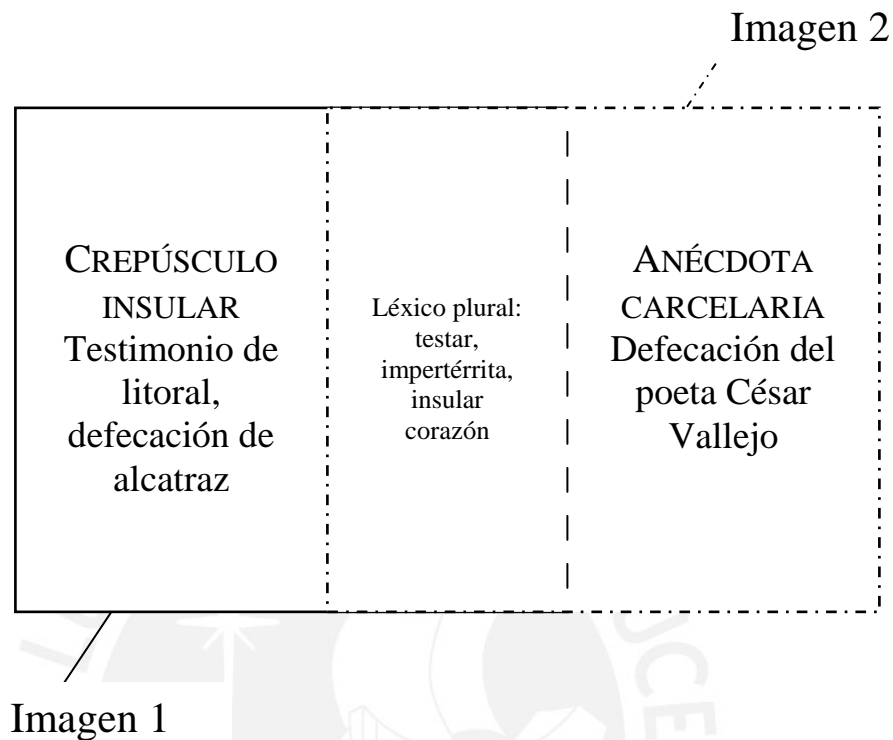
geográficos y a los alcatraces que los habitan. Como ya se señaló, se trata de los términos testar, impertérrita e insular corazón, cuyas capacidades expresivas en el ámbito de la condición humana se facilitan debido al requerimiento retórico, en la primera estrofa, por una identidad de este tipo (“Quién hace tanta bulla, y ni deja/testar las islas que van quedando”). La sospecha de que el paisaje marino alegoriza una dimensión humana y, más aun, algún aspecto trascendental de ésta —a partir de la calificación “tesórea” de la acción “testo-defecatoria”— fue indicada desde las primeras exégesis de Trilce. André Coyné, en 1953, señaló: “el hombre está tomado en el acto humilde (?) del defecar; Tr. 1 es un poema de la defecación transpuesta en términos universales, cósmicos” (82). Sin embargo, no es hasta la aparición de César Vallejo. Itinerario del hombre de Juan Espejo Asturrizaga cuando se sabe que un acontecimiento preciso de la trayectoria vital de Vallejo se proyecta desde la simultaneidad y multiplicidad de imágenes del poema I. Espejo, que había sido íntimo del poeta en los años de la redacción de Trilce, sitúa la escritura de este durante la prisión de Vallejo en la cárcel de Trujillo (noviembre de 1920-febrero de 1921) y señala, en un pasaje ahora clásico en la bibliografía vallejana, que el texto en I rememora el rito diario de la defecación:

Cuatro veces al día, en la mañana y en el atardecer, los detenidos en la celda donde estuvo recluido Vallejo, eran sacados y llevados a las letrinas. Los guardias que debía cumplir con esta misión, urgían a los detenidos, con lenguaje grosero, a que procedieran con rapidez. Las expresiones y hasta el mismo lenguaje que emplea Vallejo guardan relación con la función evacuadora que realiza (123).

De acuerdo con la explicación de Espejo, la “bulla” en el poema es la de los celadores de la cárcel de Trujillo que no permiten la adecuada evacuación del poeta. Ciertamente, ella justifica, desde un punto de vista lógico, el sentido antes inextricable del v. 4, “en cuanto será tarde, temprano”. Para los reos que satisfacen sus urgencias biológicas, la prisa que les imprimen sus vigilantes es innecesaria: es temprano para terminar; en cambio, para estos ya es tarde, pues con seguridad se trata de una labor bochornosa, seguramente al final de sus labores, que desean concluir con prontitud. Aunque reveladora, la explicación de Espejo no atiende a las constantes expresivas que el poema exhibe en su condición “diorámica”; sin embargo, cobra un interés exegético cuando se le entiende como otra imagen yuxtapuesta a la imagen 1.

Ciertamente, el dato de Espejo establece las coordenadas espaciotemporales de una imagen permitida por el léxico del poema I y brinda una identidad para su protagonista, que es el poeta César Vallejo, que defeca en la prisión. Sin embargo, el aspecto fundamental que devela es, más bien, de carácter compositivo: muestra que la expresividad del poema, en esta imagen, se funda en un vocabulario escaso pero preciso cuyas acepciones y posibilidades significativas, usualmente restringidas al ámbito de lo humano, se hacen compatibles con la descripción del crepúsculo insular en el litoral peruano. Es decir, una vez más, el léxico se desvincula de referentes y la pluralidad de acepciones es legislada por la estrategia del montaje que subtiende la productividad de una nueva imagen, esta vez a partir de la solicitud por silencio y calma y un escaso número de calificativos. El siguiente esquema busca reproducir este aspecto del funcionamiento del poema a partir de un léxico común.

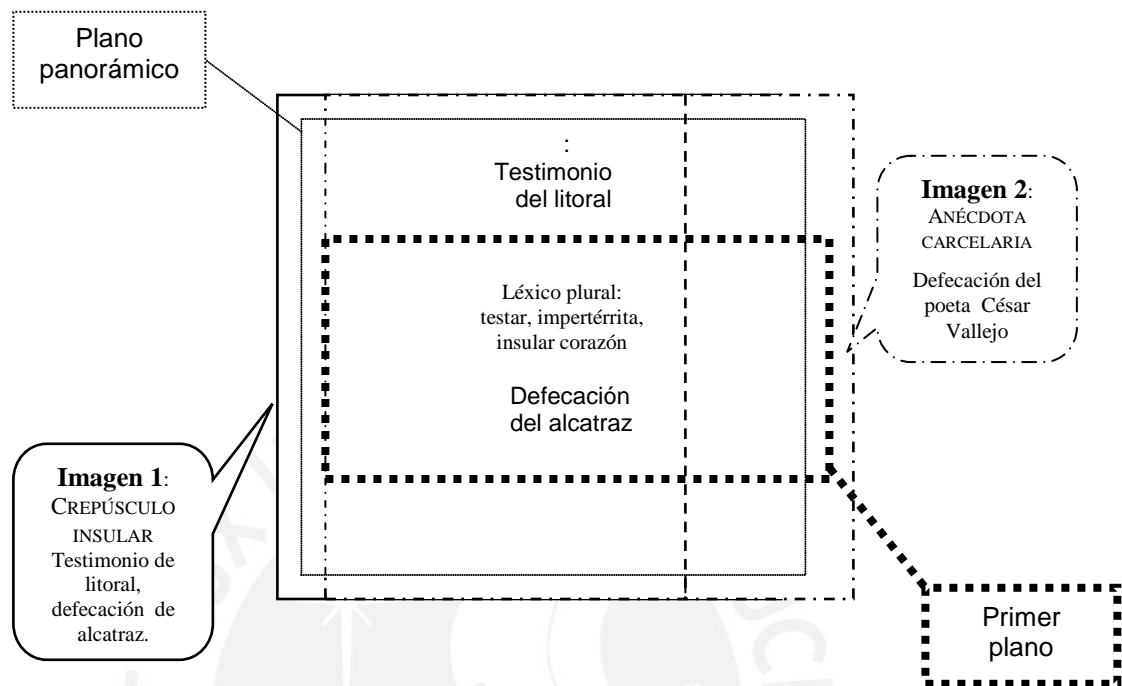
Fig. 2. Poema I. Superposición de imágenes 1 y 2



La figura 2 ilustra dos características del funcionamiento de la estrategia del montaje de la imagen 2 en 1. En primer lugar, permite señalar que este consigue la coexistencia de dos imágenes bastante disímiles aprovechando un inventario de términos limitadísimo, logro expresivo de economía notable. En segundo lugar, establece una serie de yuxtaposiciones entre los componentes de las imágenes aseguradas por las estrategias de composición del poema. Así, en ambas imágenes existe un agente de acciones excretoras, regido por los verbos testar y defecar. Por ello, la costa, el alcatraz y el poeta César Vallejo se superponen aprovechando un denominador común: evacúan en medio de ruido que no les permite ocuparse. Las yuxtaposiciones de acepciones que aseguran acciones equiparables pueden expresarse de la siguiente manera: “el poeta César Vallejo es como un alcatraz” y “el poeta

César Vallejo es como una costa”. Existen, desde luego, otros juegos de yuxtaposiciones aceptables, pero no resultan tan fructíferas exegéticamente como aquellas que se sitúan en el ámbito de las explicaciones sobre la práctica poética. Del mismo modo que el cisne de Rubén Darío, aquí converge sobre la figura del poeta la imagen de un ave, que en este caso defeca como él, así como el paisaje del litoral, que testa islas, en una clara configuración de las características asignadas en el capítulo 1 al género poemático del blasón, en su ejecución dentro del ámbito artístico que inaugura el Modernismo y practicado por Chocano y Eguren, poetas contemporáneos de Vallejo. El poema I, como aquellos blasones, presenta a una persona (el poeta), un ave (el alcatraz) y una escena de la “naturaleza americana” (el crepúsculo insular), como agentes de las acciones cada uno de las tres imágenes yuxtapuestas. Sin embargo, a diferencia de la poesía modernista, no se trata de una representación basada en la confianza de un orden analógico del lenguaje y del mundo al que este refiere, sino de la expresión del género bajo un nuevo arte que lo sitúa en un poema sin correlato en el mundo, que es legislado únicamente por los patrones compositivos de su lenguaje para producir una multiplicidad de imágenes divergentes. Así, la inscripción del blasón en la significación del primer texto de Trilce no es sino una consecuencia asegurada por su funcionamiento; así, si se superpone la figura 2 a la figura 1, se observa, a la vez, su estrategia de montaje específico y la evidente yuxtaposición en él de las figuras del poeta César Vallejo, las islas y el alcatraz.

Fig. 3. Poema I. Montaje que produce la simultaneidad de imágenes en el poema a partir del léxico plural



Sobre la base de la anterior configuración, se aprecia la pertinencia de las exégesis que han dilucidado en el poema I la expresión de las opciones estéticas del poeta César Vallejo, puesto que el género del blasón ha devenido, luego del Modernismo, en una manifestación de artes poéticas individuales, como se examinó en el capítulo 1. Por ello, Keith Mc Duffie sostiene respecto del texto: “Trilce I es literalmente un ejemplo de poema, curioso pero de ninguna manera raro en la poesía moderna, en el que el poeta se contempla a sí mismo en el acto de crear poesía” (203). Es decir, se trata de un programa estético de orientación descriptiva y legislativa singular, que manifiesta la actividad creativa de quien lo enuncia; es decir, un programa estético cuya orientación descriptiva y legislativa no excede el alcance individual. Aunque Mc Duffie no llega a esa conclusión a partir del examen de las estrategias compositivas

del poema, sino del descubrimiento de “símbolos”, su explicación supone la aceptación de, al menos, la yuxtaposición de las imágenes de la deposición de César Vallejo y el crepúsculo insular, puesto que los paralelismos entre creación y defecación suponen la equiparación de ave guanera y poeta.²¹ A partir de asumir tal inscripción de I en el ámbito de las artes poéticas, resulta otra forma de entender los augurios laudatorios y los calificativos positivos que recibe el excremento del alcastraz. Asimilado a la figura del poeta, la deyección “tesórea” del ave se “aquilatará” con el tiempo, como el guano; es decir, la poesía, acto momentáneamente despreciable, solo se entenderá a cabalidad en su preciosa magnitud con nuevos tiempos. Adicionalmente, en el poema I de Trilce se recupera el propósito elogioso del género poemático, que originalmente tuvo el blasón en Rubén Darío. El poeta merece la “consideración” reiterada en los vv. 3 y 11, en la acepción viable de “aprecio”, por su valor proyectado. Aunque I no consigue para el artista una distinción aristocrática como en la poesía de Darío (en el nexa analógico con la realeza), el lenguaje poético manifiesta su índole de actividad de un especialista y no se extiende a la generalidad de los hombres, tal como se sigue de los postulados modernistas. Así, en I, el poeta, aunque en una acción precaria (“hialóidea”, “en la línea mortal del equilibrio”), crea poesía en un orden de producción connatural a él, equiparable a sus funciones biológicas y, por ello, inseparable e inalienable de él. Como estas, la creación poética le es una función automática, sin intervención de la voluntad (v.7: “que brinda sin querer”), imagen yuxtapuesta al excremento en su

²¹ González Vigil también señala a I como un arte poética de Trilce, desde la perspectiva de Umberto Eco, es decir, de “programa operativo que una y otra vez se propone el artista”. Por eso, afirma: “Vallejo sí escribió poéticas (cf. Tr. I, XVI, XIX, XXXXV, XXXVIII, XLIV, XLV, LXXII y LXXVII), línea de meditación poetológica que tenía antecedentes en LHN [Los heraldos negros] (“Retablo” y “Espergesia”)...” (“Prologo”, Obra poética, XXVI).

condición de resultado inevitable del estar vivo y sano. Por ello, el poeta difiere del resto de los hombres en su innata naturaleza creadora.

El blasón en el poema I conserva en esto una visión del poeta aún afín con la de Darío, Chocano y Eguren, en tanto expresa un modo más sutil, pero más excluyente de aristocratismo. Asimismo, la figura del poeta se manifiesta en una imagen alada y frágil —la del ave— afín a la tradición modernista. A ello debe añadirse la condición “cantora” de éste, subterránea por el verso 13 —“DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES”— en el que la yuxtaposición entre el canto de los alcatrazes y el acto creativo-defecatorio proyecta al artista hacia el ámbito de la música. Como se ha examinado en el capítulo 1, la figura del poeta como rimador y cantante expresó una de las constantes del programa estético que inauguró Darío.

Sin embargo, el alcatraz, en contraste con el cisne modernista, carece de la presencia distinguida y la belleza que la tradición modernista concibe para el poeta.²² El diccionario de la RAE la define como “Ave marina pelecaniforme de color predominantemente blanco cuando adulta, pico largo y alas apuntadas y de extremos negros”. Blanco, pero manchado de negro, en su fisonomía destaca el pico desproporcionado con relación a su cabeza, análogo al de los pelícanos. Su canto no es melodía armoniosa sino graznido chillón a la hora del crepúsculo; en este sentido, puede entenderse el v. 13 como una ironía. En consecuencia, la apariencia y conducta

²² La descripción del poeta en términos de un ave parcialmente torpe, minusválida o despreciada tiende vínculos con la poesía simbolista francesa, específicamente con el poema “El albatros” de Charles Baudelaire. Benezú señala que la comparación del artista francés, aunque en términos más halagüeños para el ave, se remonta al poema “The Rime of the Ancient Mariner” de Samuel Taylor Coleridge (90).

del alcatraz no expresa las proporciones de la armonía y no se trata del ritmador del lenguaje modernista, que, mediante el desvelamiento de las correspondencias de éste, garantiza la inteligibilidad del mundo.²³ Del mismo modo, carece del simbolismo en el ámbito de la cultura y de las connotaciones en la historia antigua y en la historia contemporánea, de las que gozaba el cisne de Darío. Como señala Edmundo Bendezú, “es un ave modesta, sin vuelos metafísicos...” (90). No obstante, su valía deriva de la progresiva estratificación de sus deyecciones que devienen en fertilizante. Tal caracterización resulta naturalmente inconcebible en el ideario de Darío y de los contemporáneos modernistas y posmodernistas de Vallejo y, en el ámbito de la figura del poeta, la crítica la señala como una innovación de envergadura, que amplía los márgenes de la expresividad en poesía.²⁴ Ciertamente, la actividad poética en el poema I, que blasona el alcatraz, no expresa una visión del mundo subrayada por la armonía, sino por la pluralidad de imágenes simultáneas, en donde se privilegia la diversidad y proliferación de éstas y no su unidad o conclusión. Así, el ave de Vallejo degrada la imagen del poeta, privándolo de sus potencias tradicionales, pero los dota de otras que requieren, según se sostiene, una futura evaluación que le será decididamente enaltecida. El futuro es el tiempo cuando éste adquiere su perfil completo, que trasforma su desaliño de hoy, como resultado del esplendor que adquirirá entonces su creación— “se aquilatará mejor”. Esta

²³ Acerca de los textos tríficos, Ferrari comenta: “El poema no progresa como un discurso que tendiera a resolverse armoniosamente en una conclusión: los elementos que lo componen se entrecocan contradicen, oponen, y el poema acentúa, en lugar de resolverlas, todas las oposiciones y todas las contradicciones. La ‘sinfonía’ modernista está lejos” (253).

²⁴ González Vigil destaca como fundadora de una postura inclusiva de todas las dimensiones de la condición humana en la práctica y en la meditación poética: “En *Trilce* Vallejo trata positivamente al cuerpo, al ‘soma’, con sus funciones fisiológicas (comer, defecar, sudar, copular, etc.). Sin antecedentes que conozcamos, confiere la dignidad de tema poético a todo lo fisiológico, inclusive a la defecación...” (Vallejo, *Obra poética* 227).

concepción del quehacer poético, en absoluto de partícipe de la heredad modernista, forma parte, más bien, de la exploración vanguardista, de avanzada de un arte nuevo, al que el poema I se adscribe desde sus innovadoras estrategias de montaje.

No obstante lo anterior, la novedad de I en cuanto a la ejecución del blasón no reside en tanto exprese uno u otro proyecto estético, sino en la personificación de la geografía local como figura agente de acciones, resultante de su yuxtaposición (imagen 1) sobre la figura del poeta César Vallejo (imagen 2). A diferencia del poema de Chocano, en que el paisaje es alarde de una herencia nativa inexistente, y del de Eguren, en el que ambienta las reticencias y sutilezas estéticas y eróticas de la voz poética, en el poema I la “naturaleza americana” es una lenta pero inevitable fuerza geológica — “abozaleada” e “impertérrita”— que modifica el perfil del litoral, incluso a costa de sí misma, es decir, en “la línea mortal del equilibrio”. El paisaje costero, sobrepuesto al poeta, resulta agente irrefrenable del quehacer poético, de actividad serena pero inexorable, instalada en el artista del mismo modo que las deyecciones del alcatraz; es una actividad que le corresponde por la constitución de su especial naturaleza. Pero la acción de la geológica de la costa resulta, a diferencia de la defecación, autodestructora: en I, la costa segrega islas fraccionándose, convirtiendo los componentes propios en ajenos. Aplicar tal imagen al poeta sugiere que él comparte su identidad con el poema del que se separa, expresión de su naturaleza, actividad que ejecuta aun por sobre la propia integridad de ésta. En tal figura, se expresa la convicción romántica de que la composición poética constituye una manifestación auténtica de la personalidad, lograda incluso arriesgando la estabilidad de la vida en el esfuerzo creativo. Según Edmundo Bendezú, el

compromiso de Vallejo con dicha concepción se manifiesta desde sus investigaciones universitarias —su tesis se titula El romanticismo en la poesía castellana y consigna a Vallejo como un poeta “esencialmente romántico” (38).²⁵ Sin embargo, como Bendezú también admite, el romanticismo es un fenómeno complejo que rebasa los linderos temporales y adquiere una proyección extensa y profunda en la lengua castellana” (39) y el arte de vanguardia expresa una consecuencia extrema de la opción romántica por la libertad creativa y la originalidad (39).²⁶ Por tal concepción, resulta comprensible que Neale-Silva, al explicar el poema como un arte poética, intuya los compromisos románticos de este e interprete la “bulla” de verso 1 como el rechazo de un público vocinglero, cuya ignorancia lo hace impaciente e incomprensivo con la producción novedosa del artista.²⁷ Se trata de la identificación de una de las figuras de artista que se gestan durante el Romanticismo, la del artista cuya creación novedosa recibe la detracción y el rechazo del público burgués.²⁸ Sin embargo, la apelación a la tradición romántica en la constitución de la figura del poeta solo es uno de los componentes con que esta se erige y no desvirtúa que, en el

²⁵ Según Bendezú: “Para Vallejo, el romanticismo es una revolución, en la que el principio fundamental es la libertad. Encuentra en el romanticismo el amor a la naturaleza, el espíritu filosófico, la fantasía, la inspiración en incidentes simples, la fecundidad en la creación, la libertad en los motivos de la inspiración, el individualismo, la irreligiosidad, la lucha de sentimientos y pasiones, una ternura exquisita, el lirismo intenso, la predilección por la belleza formal, las líneas robustas y los colores fuertes” (36).

²⁶ Bendezú suscribe la filiación romántica de la vanguardia en la lógica de sucesivos movimientos estéticos que niegan el modelo de arte vigente en busca de la expresividad plena, expuesta por Octavio Paz: “Los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura” (88). En este sentido particular, la vanguardia de Vallejo es naturalmente romántica.

²⁷ Neale-Silva señala respecto de ese verso: “A buen seguro, el joven poeta podía anticipar la reacción negativa de lectores y de críticos” (32).

²⁸ En Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad, Eckhard Neumann manifiesta sobre el perfil del artista en el Sturm und Drang romántico: “Las geniales desviaciones de la norma prueban su punibilidad [por parte del público], en tanto que deben de ser pagadas con la miseria”. La figura del poeta cortesano o “filisteo” cede su lugar al del marginal; el artista, para el burgués, convierte su potencia creativa ilimitada en violencia contra el pacto social; por ello, su imagen debe ser “devaluada y reprimida como el admonitorio ejemplo de un grupo social fracasado” (122).

poema I, la concepción expresiva del blasón gane en originalidad cuando transforma la geografía en una nueva imagen para el artista, ya no mera escenografía o simple implemento que él esgrime.

En síntesis, el poema I de Trilce es un blasón que equipara sus tres figuras agentes en una composición que integra algunas concepciones estéticas modernistas, e incluso románticas, con otras de vanguardia, pero bajo un diseño completamente adscrito al último de tales movimientos. El recurso al montaje en éste supone el desplazamiento de las correspondencias del Modernismo por la pluralidad de imágenes divergentes, simultáneas, que manipulan la variedad de acepciones de su léxico, en desmedro de su referencialidad. Al yuxtaponer los planos del alcatraz y de la costa peruana en la imagen del poeta, se obtiene una descripción de su perfil y su quehacer que inscriben a I en el género textual concomitante del blasón: el arte poética. El poema I expresa, mediante el ave guanera y la costa, la descripción de una poesía acorde con la que se constata en éste: carente de las proporciones de la armonía, del artificio de la belleza y de la prosapia culta. Más bien orientada hacia las novedades de su tiempo, consigue una expresividad distinta para declarar algunas convicciones destacadas por la poesía moderna y que también extiende a su programa estético: el poema es producto de la identidad del poeta, consubstancial a éste, rasgo inexorable y que lo distingue del resto de su especie; la comprensión cabal de la obra, sin embargo, será consecuencia de la posteridad. Para confirmar la relevancia de estas figuras y concepciones en la práctica poética de Vallejo, se examinará, a continuación, el poema LXXVII, el otro texto que enmarca al poemario, en él que ellas persisten.

Capítulo III

Blasón, vanguardia y hombre

El capítulo tercero de la presente tesis examinará el poema LXXVII, el último de Trilce, con el fin de mostrar que las constantes en la ejecución del *blasón* señaladas en el ámbito artístico que inaugura el Modernismo, y que se han manifestado en el poema I, se presentan también en las características compositivas de aquél. El examen del poema recurrirá a las muchas exégesis efectuadas (González Vigil, Neale-Silva, Villanueva y Martos, Ortega), y se supondrá que, como en el caso anterior, se aplican a una poesía desrepresentacional; es decir, a una poesía que elude los procedimientos miméticos y se constituye sobre la estrategia expresiva de superponer planos que actualizan múltiples imágenes simultáneas en la unidad compositiva del texto. Debido a que tal práctica identifica el montaje vanguardista, se acogerá la sugerencia de Ortega para explicar el funcionamiento del poema a partir de abstraer su modo de producción de las imágenes mejor definidas en éste.

Para el caso, se identificarán dos planos, análogos en parte a los examinados en el poema I, los que la exégesis ha distinguido en dos imágenes convergentes: el primero, denominado el ámbito de la condición humana, caracterizado por la expresión sentimental de orden nostálgico y especulativo que se origina en la experiencia sensorial; y el segundo, un fenómeno atmosférico determinado por el ámbito geográfico, la tormenta, la que decrece a lluvia y se caracteriza, en cada reaparición, como más adversa. Sin embargo, a diferencia del poema I, en el que la imagen que expresa la condición humana se inscribe entre las muchas actualizaciones

del montaje fundadas en el léxico, se sostendrá que en este poema tal imagen subsume completamente las posibilidades expresivas de la otra; es decir, que la imagen de la condición humana se incluye en los límites de las significaciones y diseño de la imagen geográfico-atmosférica —incluso en los de blasón y arte poética— en tanto que el paisaje litoral se subordina, a través de vínculos de causa-efecto entre sus componentes yuxtapuestos— a la experiencia sensorial, y a las operaciones de la memoria y de las especulaciones de la voz poética en primera persona. Por ello, se manifestará que el poema LXXVII es un blasón con características distintas a las del poema I debido a la inclusión de sus figuras características y sus declaraciones estéticas en la imagen más amplia de la condición humana.

LXXVII

Graniza tánto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad.

5 No se vaya a secar esta lluvia.

A menos que me fuese dado
caer ahora para ella, o que me enterrasen
mojado en el agua
que surtiera todos los fuegos.

10 ¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
 Temo me quede con algún flanco seco;
 temo que ella se vaya, sin haberme probado
 en la sequía de increíbles cuerdas vocales,
 por las que,
 15 para dar armonía,
 hay siempre que subir ¡nunca bajar!
 ¿No subimos acaso para abajo?

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

A diferencia de I, el poema LXXVII no conjuga sus múltiples imágenes desde el ámbito de los arcaísmos, los cultismos, las onomatopeyas o las invenciones ad hoc.²⁹ En este texto, sus significaciones se esbozan desde un léxico convencional, de coordenadas expresivas cercanas al coloquialismo. Sin embargo, debido a su inserción en la estrategia desrepresentacional del montaje, el poema elude la univocidad que supondría su vocabulario accesible y configura, a partir de acepciones

²⁹ Como señala Nelson Rojas: “La ortografía se ajusta casi completamente a las normas actuales; no aparecen grafías como el *hazer* de “Trilce IV” o los cambiantes *volvver*, *volvver* y *bolver* de “Trilce IX”. Apenas si cabe observar la falta del signo de exclamación inicial en el verso final, rasgo respetado en todas las ediciones y el uso de un acento ortográfico sobre la vocal *a* del adverbio *tanto* de la línea inicial [...] No hay tampoco en el poema estudiado vocablos poco usuales ni neologismos; el léxico pertenece al fondo común del español. Así, podría pensarse que “Trilce LXXVII”, con su grafía y lenguaje aparentemente normales, no es un exponente adecuado para ilustrar el tema de lenguaje y construcción de mundo” (34). Rojas entiende “construcción del mundo” de un modo análogo a poesía desrepresentacional, es decir, a aquella que no tiene por objetivo la imitación sino la creación, a partir de sí misma, de un nuevo tipo de mundo. Para sostener que ello se produce en el último de *Trilce*, señala las características de éste que inducirían a suponer, por el contrario, una univocidad mimética.

sutiles y la inscripción de éstas en información biográfica, la compleja suma de las dos imágenes superpuestas. Debido a ello, la exégesis erudita, por sobre el acuerdo respecto de la facilidad para acceder al poema, discrepa sobre su significación, puesto que ella prolifera como consecuencia de la proyección de un elemento de una imagen sobre otra. Por ello, aunque el consenso sobre los contenidos de cada una y sus detalles fue notorio desde las primeras exégesis, no se precisó el detalle de la estrategia y propósitos expresivos que permitían la coexistencia de ambas, denominadas respectivamente “dimensión paisajística” y “dimensión humana” del poema. La primera —a la que se denominará imagen 1— está constituida por la recurrente mención de fenómenos pluviales que, a su vez, remiten a condiciones climáticas cambiantes. Sobre el principio organizador de esta imagen, González Vigil precisa:

lo que importa en el texto no es la descripción climatológica de un paisaje determinado, sino una graduación de lo más torrencial hasta lo más seco y árido: primero granizo y tempestad; luego una lluvia que se teme tenue (tal vez como la rarísima llovizna de Lima que se denomina “garúa”) o breve; finalmente sequía y una costa hiperbólicamente (imposibilidad geográfica, riqueza simbólica como veremos) carente de mar. La graduación descende (como hizo el poeta en su existencia) de la sierra a los valles de la costa y al mar... (“Trilce” 407)

Mediante la inscripción de una información de carácter biográfico muy conocida —la migración del poeta César Vallejo de su hogar, en Santiago de Chuco, a Trujillo, y de ahí, a Lima, prácticamente a orillas del mar—, la mención de los diferentes tipos de

precipitación deja de ser azarosa y adquiere un patrón para su alternancia pues se corresponden con los distintos estadios climáticos que experimenta un viajero como consecuencia de su desplazamiento desde la zona andina a la costa peruana. Así, el ámbito de la información biográfica, actualizable a través del léxico coloquial, completa el diseño de la primera imagen del poema. Es la presentación de un cuadro meteorológico dinámico, primero de fenómenos propios de la región andina, de la que es nativo el poeta —granizo, tempestad—; luego se insinúa su escasez (v.5: “No se vaya a secar esta lluvia”), tal como sucede en la costa peruana; y, finalmente, se escenifica el poema en el litoral seco; éste se manifiesta por el uso del vocativo que manifiesta copresencia (v. 18: “Canta, lluvia, en la costa aún sin mar), como el sitio desde el que habla el poeta. De este modo, la imagen 1 del poema LXXVII, en movimiento no solo a través del espacio sino del tiempo, configura una biografía climática que subtiende una geografía nativa cuyo perfil acabado permanece incógnito, puesto que corresponde, una vez más, al futuro: la costa adecuadamente bordeada por mar que aún no existe, pero resulta connatural su advenimiento por la noción misma del término. Así, la figura de la costa del poema I, que inaugura el poemario, reaparece en el último verso del último poema de éste, en la imagen correspondiente al aspecto geográfico, en una equivalencia de significación —el futuro— que resulta vinculante.

A la imagen 1 se superpone la “dimensión humana”, a la que se llamará imagen 2, también destacada por la crítica, mediante la composición de una secuencia verbal que concatena 1) las observaciones y efectos de los fenómenos pluviales sobre quien permanece a la intemperie — “graniza tánto”, “enterrasen mojado”—, y 2) las

operaciones subjetivas de la memoria y de la especulación aplicadas a la actividad sensitiva humana—“recuerde”, “temo”—, a partir de presentar el acto de recordar y la precipitación de granizo del verso 1 como una relación de causa-efecto, es decir, de definir una escena de la geografía vinculada de modo necesario con una operación de la subjetividad, originada a su vez en el contacto del cuerpo con la lluvia. Por ello mismo, la imagen 2 es la de una subjetividad indisolublemente ligada a los sentidos que expresa tanto o mayor dinamismo que la biografía climatológica retratada en 1. Aunque esta imagen retrata la interioridad de un individuo paciente, que se limita a responder a los efectos del clima sobre su sentidos con estados de ánimo cambiantes, el movimiento de estos se equiparan en variedad a los diversos tipos de fenómenos pluviales, antes consignados, en LXXVII. Eduardo Neale-Silva los clasifica de este modo:

- a) Temor: “No se vaya a secar esta lluvia” (verso 5);
- b) Incertidumbre: “A menos que me fuese dado/ caer...” (verso 6);
- c) Anticipación trágica: “o que me enterrasen...” (verso 7);
- d) Inseguridad: “¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?” (verso 10);
- e) Prevención: “hay siempre que subir ¡nunca bajar!” (verso 16);
- f) Fatalismo: “¿No subimos acaso para abajo?” (verso 17);
- g) Presentimiento: “en la costa aún sin mar!” (verso 18). (47)

Como puede apreciarse, el poema presenta una psicología compleja, distinta de la imagen del ámbito humano del poema 1, signada por su economía de recursos expresivos y, por ello, dependiente de su actualización en el conocimiento de la anécdota carcelaria de Vallejo. En cambio, LXXVII la expresa de modo explícito y

frecuente, no solo porque se manifiesta a través de la primera persona singular, que se distingue como portadora de sus contenidos, sino también porque dichas emociones se detallan como partícipes de una dinámica procesal subjetiva, que implica operaciones psicológicas intrincadas —la memoria (“*recuerde*”) y la especulación (“A menos que, No se vaya”, “¿Hasta dónde...?”)— aplicadas a la actividad sensorial.³⁰

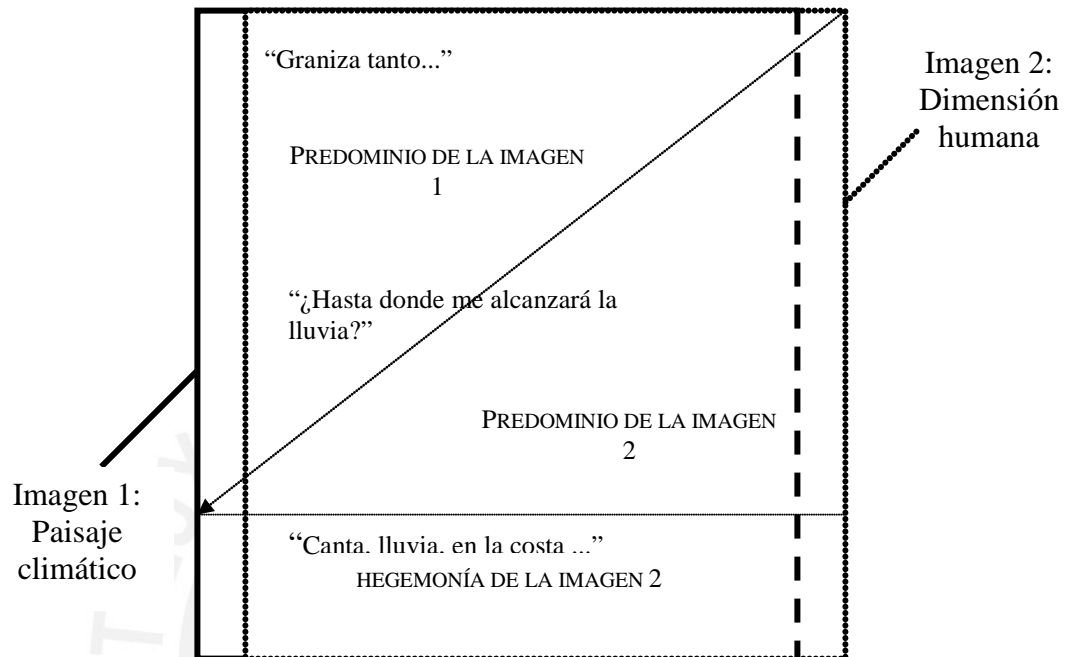
No obstante, la mayor diferencia con respecto del poema I radica en la relación que guarda tal enfoque subjetivo con la imagen a la que se yuxtapone, el “paisaje climático”. En contraste con I, en que ambas imágenes concomitantes se actualizan simultáneamente, sin supremacía expresiva de ninguna, en LXXVII la conexión necesaria entre una escena de la geografía y una operación de la subjetividad, inicialmente definida en el poema como de causa y efecto entre granizo y memoria, invierte progresivamente su signo hasta que la imagen 2, es decir, la humana, se manifiesta, en su último verso, como origen de la imagen 1, es decir, la paisajística e incluso del poema mismo. En el verso último (“Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!”), la asimilación subjetiva de la experiencia sensorial de la primera persona subtiende en su invocación al paisaje —*lluvia*— y supone al canto como resultado de su invocación, que es uno de los sinónimos literarios de poesía.

³⁰ Neale-Silva la describe en términos de “drama emocional” (47). Ortega, sin negar la concepción de la enunciación en términos pasionales, recuerda que se trata de un acto contemplativo; es decir, “un discurso contemplativo y sosegado” (“*Trilce*: cuestionamientos” 84). Ello concuerda con la explicación de González Vigil, que sitúa en tiempos y lugares distintos el acto de enunciación del poema —en el presente del poeta, que vive en la costa— y muchas de las acciones que este expresa — en su pasado serrano, donde presenció el granizo y la tormenta (Vallejo, “*Obra poética*” 407). La distancia geográfica y cronológica de las experiencias climatológicas justifica así la elección por un tono general de reflexión.

En LXXVII, a pesar del dominio de la perspectiva de la condición humana, existe una situación de aparente yuxtaposición simétrica —sin predominio de ninguna de las imágenes— en las estrofas 2 y 3, las centrales. En ellas, las operaciones subjetivas de la especulación y la memoria y el paisaje climático intercambian sucesivamente los papeles de causa y efecto respecto de sus imágenes alternas. Así, en la segunda estrofa, la presencia de la lluvia motiva la ansiedad sobre su pérdida (“No se vaya a secar esta lluvia”, v. 10), pero en la tercera estrofa el temor interroga y origina el discurso sobre la lluvia (“¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?”, v. 15). No obstante, la dirección de la alternancia, de lo escenográfico a lo humano, anuncia ya la hegemonía de la imagen 2 que manifiesta el verso último. La tendencia se manifiesta incluso en detalles como el uso del modo verbal, que sanciona con el indicativo la evidencia de la “condición humana” y reduce el paisaje climático al ámbito de las hipótesis del subjuntivo: en la primera estrofa, el indicativo “graniza” privilegia a la escena 1, pero en la segunda estrofa, el modo subjuntivo de “no se vaya a secar” reduce al paisaje climatológico al deseo, y, en la tercera y cuarta estrofas, “temo y canta” en modo indicativo aseguran la realidad de la imagen 2.

El siguiente esquema ilustra el progresivo tránsito del relativo predominio de la imagen 1 en la primera estrofa a la hegemonía de la imagen humana en la última:

Fig. 1. Poema LXXVII. Tránsito progresivo del predominio de la imagen 1 a la hegemonía de la imagen 2



Como se puede apreciar, la hegemonía de la imagen 2 al final del poema no supone la anulación de la imagen 1. Más bien, permite su existencia paralela, que incumbe primero a la yuxtaposición en condiciones de expresión más favorables a 1 y luego a la subordinación de sus componentes a 2. En vista de ello, el “paisaje climático” se supone una instancia de la imagen de la condición humana y, consecuentemente, parte de la exégesis de ellas; por ello, las figuras del clima se expresan como derivadas a partir de las operaciones subjetivas de la voz poética. Ello se evidencia en la interpretación que efectúa Américo Ferrari del poema: “Vallejo habla del granizo y de la lluvia y parece referir a una tempestad que estalla en el cielo físico de sus tempestades interiores” (272). La subordinación de un plano a otro consigue, como

señala Ferrari, que el paisaje climatológico se aprecie como escenografía de la interioridad de la primera persona singular que actualiza la voz poética. Así, la biografía climatológica de la imagen 1 se constituye en sustrato de los procesos psicológicos y supone un proceso equiparable. Debido a tal condición, del mismo modo que la biografía climática señala una cronología que transita de la sierra a la costa, donde se sitúa el presente de la voz poética, la experiencia sensitiva transita por el contacto físico con distintos tipos de precipitación, con lo que ambas intercambian sus características en tanto figuras yuxtapuestas. Así, los fenómenos climatológicos más intensos, correspondientes simultáneamente a las operaciones de la memoria y a la meteorología de las zonas andinas, suponen también a los recuerdos más preciados de los sentidos en contacto con el ambiente del terruño. Se trata de la memoria de sensaciones potentes, que se han convertido “en las perlas /que he recogido del hocico mismo/ de cada tempestad” (vv.3- 5). Igualmente, las precipitaciones menos intensas, correspondientes a las operaciones de la especulación y a la meteorología de la costa peruana, suponen el desplazamiento de la memoria por los temores y ansiedades más intensas cuando desaparece el paisaje climático nativo por obra de la escasa lluvia del litoral, una precipitación mermada respecto de las otras, que induce a pensar en la privación completa del agua (v. 11: “Temo me quede con algún flanco seco; vv.12-13: “temo que ella se vaya, sin haberme probado/ en la sequía de increíbles cuerdas vocales”). Por ello, la invocación a la lluvia en el último verso se justifica de forma natural (v. 18: “Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!”): es una petición al clima de sus memorias más intensas y originales. La voz poética la formula desde la costa peruana, un paraje casi carente de precipitaciones, y, por ello, opuesto a la prodigalidad de meteoros de la zona andina. Desde la hegemonía de la

condición humana en el poema LXXVII, la expresión “aun sin mar” constituye un deseo de abundancia de la experiencia sensorial originaria.

No obstante, la explicación del verso culminante del poema ha subrayado también que, en esta imagen, la condición humana invoca de manera espontánea y necesaria al arte —“Canta”. En efecto, esa intrincada interioridad concluye con un llamado a la creatividad artística, como expresión en la que convergen las imágenes y figuras confrontadas por las estrategias desrepresentacionales. Tal resultado implica que los procesos antes descritos gestan el arte y que la dimensión de las operaciones de la especulación y la memoria y la biografía climatológica también le incumben. Por ello, Neale-Silva encuentra que en el poema están los “elementos y procesos constitutivos del alumbramiento lírico” (49-50). De este modo, como resultado de la composición en montaje, se configura un perfil del poeta a partir de los necesarios paralelismos entre meteoros, operaciones psicológicas y el quehacer del artista. Ello inscribe LXXVII, como sucedió con I, en el ámbito genérico de las artes poéticas. Julio Ortega lo entiende de la siguiente manera:

El tú implícito al que se dirige el poeta parece suponer el acto poético, a la poesía, que es una lluvia dentro de una tempestad, o sea: una consecuencia que implica el contexto de sufrimiento, del dolor; ambas imágenes están íntimamente ligadas en una naturaleza común, definidas además por su mutua intensidad. Asimismo, la poesía (lenguaje, habla) proviene de un recordar que es acrecentar, porque actualiza y manifiesta aquel sufrimiento de modo esencial. Nace, además, como elaborado fruto de la experiencia en el mismo núcleo de ésta (perla, hocico); la experiencia —primaria, feroz— elabora

perlas, imagen equivalente de las palabras... Pero el poeta teme que la poesía lo abandone porque la poesía es un instrumento de conocimiento del mundo desde su propia experiencia, desde su autoconocimiento... Por eso, declara su temor de que una zona de sí mismo no sea tocada por ese recorrido [de la poesía-lluvia]... (“Trilce: cuestionamientos” 82-83)

Como puede apreciarse, Ortega considera para LXXVII un ámbito simbólico a partir de la mención de “Canta” en el último verso, que vincula con “armonía” (v.15), término que, como se ha revisado, en el ámbito artístico modernista es concomitante de poesía y, por tanto, es señal inequívoca de la inscripción del texto en las artes poéticas. En este ámbito, la experiencia climática y los estados emocionales constituyen un conjunto de metáforas que describen los procesos internos que condicionan el quehacer artístico. Para Ortega, el agua, el granizo, la tormenta, la lluvia o su escasez simbolizan, según su respectiva intensidad y las emociones convergentes, diversas magnitudes de la experiencia poética. Esta dinámica creativa transita por una experimentación dolorosa del mundo —la tormenta—, la memoria de ella, y las emociones producto de la memoria —la más notable, la ansiedad por la posibilidad de perder el contacto con la lluvia— que impulsan a la invocación a la expresión artística. En la opinión de Ortega, el poema es la contemplación, por parte del poeta, de su proceso creativo (“Trilce: cuestionamiento” 90). No obstante, cuando LXXVII se explica como resultado de las estrategias de la interacción del paisaje climático y de la condición humana, se obtiene una exégesis semejante sin necesidad de apelar a símbolos. A la vez, se atiende a la recomendación del mismo Ortega sobre un análisis que responda a la composición desrepresentacional de los

poemas. Además, permite distinguir características más precisas del arte poética implicada.

Así, LXXVI apela a la figura de la lluvia como en la Antigüedad se invocaba a la musa portadora de poesía para que inspirara al poeta. Por ello, se explica la fuente las graduaciones de la experiencia sensitiva de la precipitación pluvial equivalen a la intensidad del contacto con ésta. Debido a que la imagen de la condición humana se sobrepone a la de la biografía climática, la actividad sensitiva que estimula la poesía es más intensa ahí donde los meteoros son más prolíficos, en la circunstancia climática nativa. Dicha experiencia es afectuosa y nostálgica, antes que dolorosa, como indica el hecho de que sea la primera que la memoria conjura y que el poema invoca paralelamente con la Musa; de ahí que la especulación que desencadena temor se funde en la posibilidad de carecer de lluvia que facilite la actividad poética. Tal descripción añade a la poesía la evidencia de un acontecimiento inherente a la naturaleza del hombre: la experiencia sensitiva de las precipitaciones es el resultado natural de la interacción entre el hombre y su entorno, no una situación artificiosa. En ello coincide con el poema I, que a través de la imagen del poeta defecador, integra el quehacer poético a las actividades fisiológicas de la especie humana. Así, cuerpo y operaciones psicológicas constituyen distintos estadios de una actividad que, implicándolas, manifiesta una condición humana unitaria. En LXXVII, los sentidos y las facultades de la subjetividad son ámbitos de la poesía y, en consecuencia, se igualan y asimilan. En el poema, la lluvia del último verso, poesía futura, es la misma que se percibe a través de los sentidos en la tormenta de la primera estrofa. Así, las

viejas dualidades de sensibilidad e intelecto que subtiende la distinción entre sentidos e interioridad se disuelven en el proceso creativo que se describe como un continuo.³¹

Sin embargo, el quehacer poético, tal como se entiende en LXXVII, no se origina en la experiencia sensitiva, sino en la memoria de ella (“Graniza tánto, como para que yo recuerde”, v.1). Así, la voz poética tiene su origen en las circunstancias que gestaron poemas pasados y que conduce a poemas futuros (“y acreciente las perlas/que he recogido del hocico mismo/de la tempestad”, vv. 2-4; entiéndase, por la yuxtaposición entre lluvia y poesía, a las “perlas” como los mejores poemas). Por ello, la memoria no solo es de la percepción sensorial, sino que, en tanto se entiende el agua como poesía, es la memoria de la poesía misma. No obstante, el confinamiento de la creación en dicho ámbito favorece la especulación sobre su continuidad; si se tiene en cuenta que la poesía, en tanto interacción entre la especie y su entorno, se concibe irrenunciable e indispensable, se manifiesta como imperiosa (“No se vaya a secar esta lluvia/A menos que me fuese dado/caer ahora para ella, o que me enterrasen/mojado en el agua”, vv. 5-8). Así, a la memoria de la experiencia del agua pluvial, sigue la especulación sobre su pérdida, que motiva una serie de emociones aprehensivas y el examen del modo en que se adquiere la experiencia misma, hasta dar con su asiento fisiológico. Solo con la conciencia del nexo entre la interacción del cuerpo con su entorno y la actividad poética —del desplazamiento de la experiencia de los sentidos a la creación artística—, se entiende que el poema

³¹ González Vigil confirma que Vallejo cambia en *Trilce* las concepciones sobre cuerpo y alma que había elaborado en *Los heraldos negros*, su anterior libro, y que expresan el dualismo aquí señalado: “El alma sigue siendo algo noble y digno; pero empieza a serlo, con mayor derecho (en su pureza inocente de funciones instintivas, orgánicas, animales), el cuerpo, el soma: la nutrición (comer o padecer hambre), la reproducción (excitación, fecundación, gestación...), tener calor o frío, sufrir enfermedades, defecar, etc. (“Introducción” xxviii).

también expresa el examen del propio proceso cognitivo. LXVVII describe una poesía completamente integrada a la condición humana, pero, a la vez, plenamente conciente de sus características. Así, tiene un origen memorioso, una motivación sensitiva, una formulación especulativa en la que predomina la ansiedad hacia la propia obra, (“temo que ella se vaya, sin haberme probado/en la sequía de increíbles cuerdas vocales”, vv. 11-12) y concluye en la reflexión sobre ella. Naturalmente, el desvelamiento de tales características invierte el orden de la creación y de la apropiación misma de la experiencia sensitiva (“hay siempre que subir ¡nunca bajar!;/¿No subimos acaso para abajo?”, vv. 16-17). El propósito de este quehacer expresivo y reflexivo se expresa de forma explícita: la creación de la armonía, pero no se trata de la invocada por la estética modernista. Según Ortega: “Esta armonía [...] que se declara finalidad de la poesía es aquí escrita con a minúscula, a diferencia de la otra, la Armonía tradicional, que nos ofrecía la engañosa seguridad de la simetría [...]” (“Trilce:cuestionamientos” 84) En contraste con la poesía modernista, LXVIII manifiesta la ruptura de la unidad simétrica compositiva que ritma la variedad del mundo cuando afirma la pluralidad de imágenes y de sentidos del poema, una de ellos, el programa estético implicado en su composición.

Sin embargo, por su carácter singular —a la vez reflexión poética y descripción de la facultad cognitiva—, el poema excede el campo de las artes poéticas hasta aquí objeto de estudio. Las composiciones de Darío, Eguren y Chocano y el propio Vallejo, en el poema I, articulan descripciones restringidas al quehacer del mismo poeta y, por ende, partícipes del proceso histórico de su género discursivo. En cambio, la descripción de la práctica poética en LXXVII, debido a que se integra a

una concepción particular de la especie humana, extiende su competencia a todo el universo de los hombres, y así efectúa afirmaciones de tipo universal, como las que empleaban los poemas de arte poética de la Antigüedad y las que caracterizan a los tratados de la variedad científica del género. Esta condición excepcional se acentúa si se considera que plantea una descripción universal desde el montaje, una estrategia expresiva que actualiza la pluralidad de imágenes y no una unidad afín a la composición referencialista de la poesía mimética; es decir, desde las constantes expresivas del proyecto estético vanguardista, restaura las potestades de las que gozaba el género en el ámbito clásico. Por ello, el programa estético de LXXVII es, simultáneamente, moderno, como declaración de parte; pero, al inscribirse en una nueva concepción del hombre, amplía su ámbito de competencia hacia una expresividad largamente relegada del género, postura desde luego acorde con la novedad vanguardista. En este ámbito, el último poema de Trilce es síntesis y superación del proceso histórico de las artes poéticas.

Del mismo modo, tal apertura hacia el futuro de las convicciones estéticas tiene consecuencias en el ámbito de la concepción de la naturaleza humana del poema LXXVII. Cuando la voz poética especula sobre su quehacer y concibe una fuente hipotética de agua como contrapuesta al mar futuro también dirime entre dos concepciones de tiempo. En la invocación por un entierro “mojado en el agua/que surtiera todos los fuegos”, Neale-Silva identifica la antigua creencia griega del fuego como principio de la poesía (42, nota 2). González Vigil precisa: “Vallejo reelabora la antigua relación entre agua e inspiración poética: el agua de la fuente Castalia, en

el Monte Parnaso, en la mitología griega” (“Aventura” 61).³² Es decir, es una explicación mítica de la poesía, que la concibe como un arquetipo fuera de la Historia, en un tiempo carente de transformaciones, a la que LXXVII confronta un mar desconocido cuya plenitud radica en el tiempo futuro; tal es el tiempo histórico, al que Octavio Paz denominó “el tiempo lanzado hacia el futuro” (32)³³. En las figuras de la fuente Castalia y el mar venidero se contraponen el asignar a la historia un papel transformador de la poesía y del hombre o un regreso a los arquetipos sin cambios. Optar por la poesía del futuro, invocar finalmente al mar venidero y no a la fuente de las ninfas es, en consecuencia, integrar a la imagen nueva de la condición humana una concepción del tiempo que concibe al porvenir como siempre inédito y transformador.³⁴

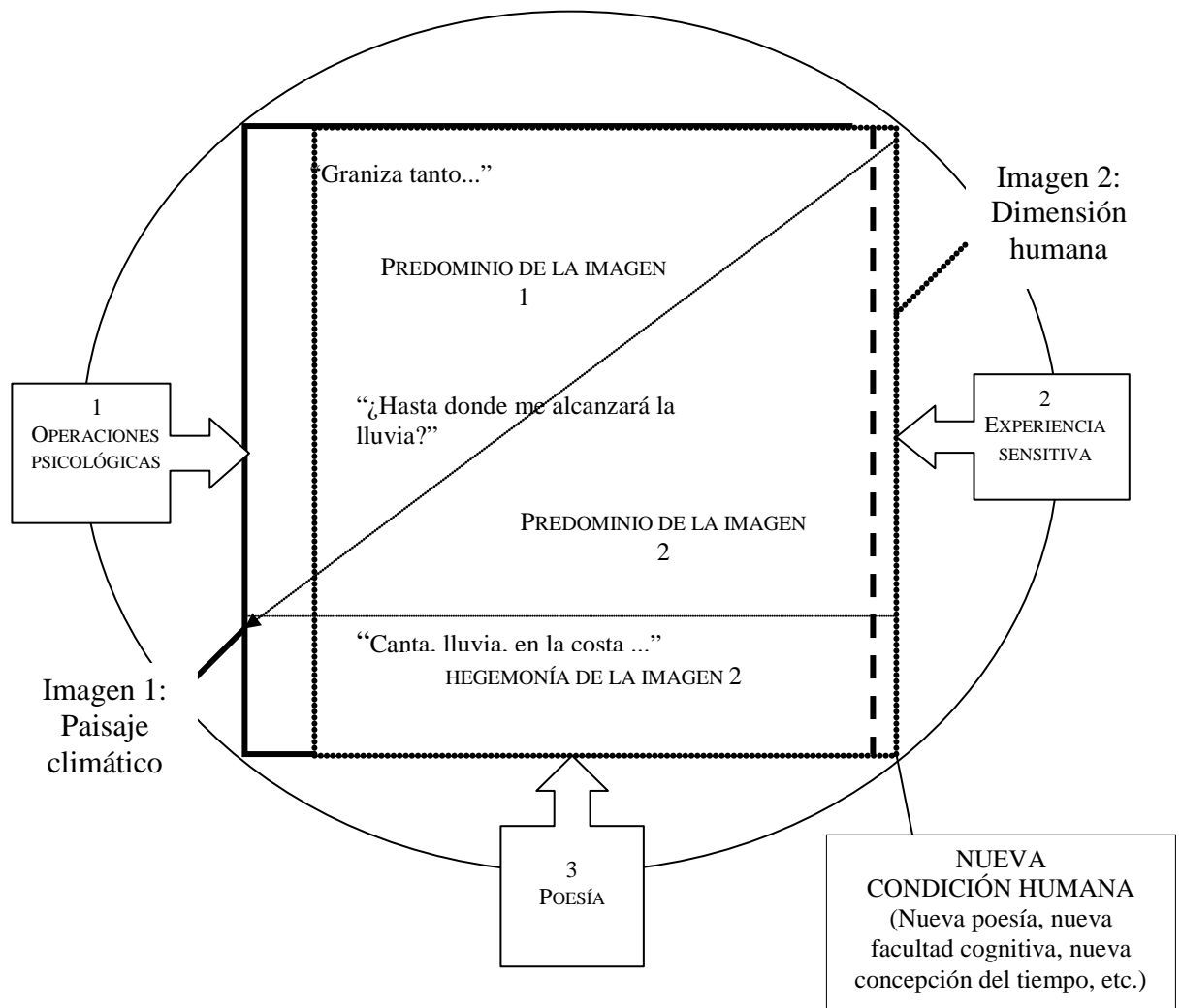
³² Añade que “en la cultura andina, los músicos se inspiran con los sonidos de las aguas en crecida de los ríos, conforme acaece en los escritos de José María Arguedas” (61). Ello indica la posibilidad de una dimensión biográfica insospechada, mayor a la que deja adivinar la mera organización cronológica de los fenómenos climáticos en la secuencia de desplazamiento del poeta desde su natal Santiago de Chuco a la costa. Queda pendiente una investigación etnográfica que indague sobre el modo en que se concibe la inspiración artística en el ámbito de la experiencia andina de Vallejo. Ello podrá reconfigurar el papel que aquí se asigna a la poesía en el ámbito de la facultad cognoscitiva humana.

³³ Paz advierte que la utopía de la novedad del futuro encierra la paradoja de que la continua novedad lo hace, en teoría, inmutable y, por ende, idéntico al tiempo mítico. Sin embargo, ello no niega que la concepción histórica del tiempo tenga al futuro como eje. Paz enumera exhaustivamente las contradicciones que encierra la noción de tiempo histórico en contraste con las concepciones de eternidad, civilización, razón y modernidad y las transformaciones que ellas han experimentado en distintas épocas y civilizaciones, fundamente la Antigüedad Clásica, el Medioevo escolástico y el auge del Idealismo alemán (23-33).

³⁴ Según Ortega, desde una perspectiva que evalúa LXXVII en función del libro de poemas completo, asume la apertura hacia el futuro con tal radicalidad que a ello debe su ubicación al final de *Trilce*. En tanto arte poética, es la única descripción propiamente dicha del programa estético del libro porque lo examina luego de efectuado, cuando éste ya es poesía del pasado. A la vez, al expresarse en el límite con la obra aún no escrita, invocándola, asegura con tal posición su estética orientada hacia una nueva poesía (“*Trilce: cuestionamientos*” 84).

El siguiente esquema expresa la nueva y compleja condición humana que configura el poema, y destaca el quehacer poético —entre el resto de novedades— en el montaje entre la imagen 1, o biografía climática, y la imagen 2, o condición humana.

Fig. 2. Poema LXXVII. Montaje en que el predominio de la imagen 2 sobre la 1 expresa una nueva antropología.



Como se aprecia, el montaje del poema actualiza un arte poética inscrita en una reflexión sobre una nueva facultad cognitiva humana; es un programa estético cuyos postulados se acumulan según las imágenes 1 y 2 se yuxtaponen y complementan. En ella, el poema es una descripción de la actividad poética, provocada por la memoria de la interacción del hombre y su entorno, la que se formula en términos especulativos, en los que predomina la ansiedad hacia la propia obra. Esta formulación se manifiesta en las estrategias expresivas desrepresentacionales, formas vanguardistas de procesar la experiencia, producir sentidos y obtener conocimiento novedoso a partir de sobreponer imágenes.

A pesar de lo anterior, LXXVII expresa la figura del poeta en términos geográficos o paisajísticos y/o en la voz poética erigida en primera persona del singular, como en los poemas de Darío, Chocano, Eguren y en el poema I antes analizado. El arte poética en que se invoca un lenguaje nuevo e imprevisible es también un ejemplo de la productividad del género poemático del blasón en poesía de vanguardia. El yo recuerde del primer verso y la costa aún sin mar cumplen dos de las tres figuras características asignadas a este tipo de composición. La ausencia de la figura del ave manifiesta la creciente diferencia entre los poemas que asumen al blasón como modelo de arte poética —y, en consecuencia, lo modifican en función de sus programas estéticos— y la tradición poemática del blasón francés, de orientación más bien heráldica.

Del mismo modo que en el “Blasón” de Chocano, en LXXVII la expresión de la voz poética en primera persona apela a la geografía. A diferencia de aquel, la apelación

no testimonia autosuficiencia ni egocentrismo. En el poema de Vallejo, la voz poética apela al paisaje climático para un propósito que excede la proclama de suficiencia en determinadas constantes artísticas —el legado modernista— y culturales —el carácter del arte nativo americano. Más bien, la geografía manifiesta la posibilidad de una experiencia sensitiva —la lluvia— integrada a una nueva condición humana, que atiende la multiplicidad y simultaneidad de sentidos como un conocimiento nuevo porque ha integrado a su naturaleza a la nueva poesía. Tal condición excluye la idea de una poesía que formula correspondencias en el lenguaje para favorecer una imagen armoniosa y unificada de la realidad, como pretendía el “Blasón” de Darío. La actividad poética del hombre se manifiesta en la creación de pluralidad de imágenes a partir de la experiencia sensitiva; no afirma la unidad armónica de ella sino que le añade multiplicidad como parte del intercambio de la especie con su medio. Por ello, el poeta no es un aristócrata incomprendido que merece cariño, como lo caracteriza Darío, ni el diseñador de sutiles simetrías que supone en el futuro inútiles, como en el “Blasón” de Eguren. Tampoco es el creador innato de obra que solo aquilatará el porvenir, para el que se pide un poco más de consideración, es decir, el artista de aristocratismo velado del poema I. El poeta, en LXXVII, es cualquier hombre con la nueva facultad cognitiva adelantada por el poema.

Sin embargo, precisamente porque el poema adelanta la nueva imagen del hombre que precisa de nueva poesía, el poeta que equivale a la figura geográfica de la costa aun sin mar se concentra en expresar la condición humana venidera, cuyo ámbito de producción de sentidos es hegemónico en LXXVI. Así, la sobreposición de la imagen 2 implica no solo una descripción de una especie venidera, sino una elección

artística y una delimitación temática. Al subordinar la multiplicidad de imágenes al retrato de la condición humana, el poeta se desentiende de otro tipo de expresividad distinta de su idea de ella y, de este modo, en el ámbito de sus imágenes superpuestas, anuncia la visión del tipo de poesía que continuará su actividad creadora. La expresión de la “costa aun sin mar” ha hecho de la figura geográfica del blasón un recurso vanguardista que anuncia un poeta signado por el tema del hombre. En este plano, la ansiedad por la propia obra que exhibe el poeta debe entenderse por ansiedad hacia la condición humana misma, tal como se le describe en el poema, es decir, el ámbito natural al que pertenece la creación poética desrepresentacional. En el marco humano, el poeta se concibe a sí mismo y valora, y la expresión poética surge condicionada por ella. Como en LXXVII, en la nueva obra permanecerán muchas imágenes multívocas producto del arte de vanguardia, pero no para manifestar la equivalencia de todas ellas en significación y jerarquía, sino para supeditarlas a la expresión del hombre nuevo. El poema, por sus estrategias desrepresentacionales, ha empleado al viejo género poemático para figurar una clase de personajes más amplia que los artistas: la generalidad de los hombres, según los plantea la esperanza del poeta.³⁵

³⁵ Alejandro Lora encabeza un volumen de ensayos dedicados a esta preocupación que la crítica considera central en la poesía de Vallejo. Lora la destaca ya sintetizada en Los heraldos negros, el primer poemario, en cuyo poema “Líneas” el poeta señala: “Amor desviara tal ley de la vida,/ hacia la voz del Hombre”. La ley de la vida que se desvía hacia la voz del hombre para de este modo esquivarla es la muerte. En el poema, la voz del hombre permite libertad. Dice Lora: “En aquella cifra... Vallejo ha inscrito, por adelantado, todo el programa, ¡invisible e indivisible! de su futuro, de toda su existencia; programa que, desde luego desarrolla con increíble y santificada puntualidad...” (246). Así, la asociación entre voz y hombre y poesía y naturaleza humana resulta tempranamente establecida y es una constante productiva perdurable.

En síntesis, el último poema de Trilce también es un blasón que equipara sus dos figuras en una composición que expresa preocupaciones estéticas de vanguardia, bajo un diseño completamente adscrito a la lógica compositiva de movimiento. Al yuxtaponer el plano hegemónico de la dimensión humana, al que pertenece la actividad poética, al del paisaje climático, se obtiene una descripción de poeta y de su quehacer que inscriben a LXXVII en el género discursivo concomitante del blasón: el arte poética. Así, expresa, mediante la voz poética en primera persona y la figura de la “costa aún sin mar”, la descripción de una poesía acorde con la que se constata en éste: carente de las proporciones de la armonía, más bien orientada hacia las novedades de su tiempo, al igual que en el poema I del libro. Sin embargo, explica el proceso de producción artística que el primer texto solo ha indicado; es un quehacer inherente al hombre que se explica por la memoria de su interacción sensitiva con el entorno; se manifiesta como especulación y ansia sobre la propia obra, que se obtiene por estrategias expresivas desrepresentacionales, formas de producir sentidos múltiples y obtener conocimiento novedoso a partir de sobreponer imágenes, una etapa de la nueva facultad cognitiva del hombre nuevo, quien se orienta esperanzado hacia el porvenir. El blasón de LXXVII describe el quehacer de su poesía como definido por esa concepción futura de lo humano y amplía su ámbito de sentido para aludir a una nueva condición de la especie.

Conclusiones

La presente tesis ha examinado la práctica del género poemático del blasón en dos poemas de Trilce de César Vallejo en cuanto extienden la productividad de un tipo de composición recuperada por Rubén Darío en el ámbito modernista. Así, en la Francia renacentista, el blasón era un poema descriptivo de estilo analítico con fines de elogio o denuedo, vinculado a una fuente de tipo heráldico. En el ámbito del programa modernista, el léxico del “Blasón” de Rubén Darío empleó la terminología de la heráldica en el elogio de las distintas características del cisne de la pintura renacentista (Leonardo Da Vinci, específicamente). Así, configura un blasón disperso en la descripción del cisne, sucedáneo del componente heráldico. Como expresión del Modernismo e imagen del poeta sancionada desde la Antigüedad, el cisne de “Blasón” acumula y armoniza en los componentes de su anatomía sus avatares mitológicos e históricos. Por ello, se inscribe también en el género discursivo del arte poética moderna, es decir manifiesta la individualización del plan estético de su autor. En contraste, los blasones de José Santos Chocano y José María Eguren se alejan del género renacentista y desisten de la fuente heráldica. Sin embargo, persisten en la expresión de un programa estético, bajo las figuras de un ave y/o de la denominada “naturaleza americana” (una representación de la geografía local con fines distintivos, sean estéticos o políticos) y/o de la voz poética que manifiesta su individualidad. De un lado, el Blasón de Chocano es un programa estético que caracteriza a la actividad poética en la arbitrariedad de la autoridad de una primera persona, cuyas facultades son inverificables y cuyo arte reside fuera del poema, es decir, cuando ocurra la actualización de su voluntad creativa. Por ello, se trata una poética autosuficiente,

egocéntrica e irrealizada, en la que los rasgos de la “naturaleza americana”, figura de la herencia cultural del artista, son una enumeración escenográfica y no testimonio de mérito. De otro lado, el “Blasón” en Eguren emplea las figuras del Duque de los Halcones y la niña, así como a su cortejo de aves costeñas agoreras para describir una poesía de antítesis irresolutas, que persiste en analogías para señalar la armonía de la que se describe incapaz. En consecuencia, priva a su poeta de cualquier papel agente en la organización unitaria del mundo y omite de la composición el aspecto elogioso. El género poemático continua vigente a pesar del desplazamiento del programa estético el Modernismo por el vanguardismo. En Trilce de César Vallejo, el poema I es un blasón que equipara sus tres figuras agentes —el ave, la “naturaleza americana” y la voz poética que manifiesta su individualidad— mediante estrategias compositivas propias del nuevo movimiento. En este, el recurso al montaje implica desplazar la concepción del poema como representación que brinda unidad compositiva, propia de la poesía mimética y del Modernismo, por la pluralidad de imágenes divergentes, simultáneas, que manipulan la variedad de acepciones de su léxico, en desmedro de cualquier propósito mimético. Así, el poema I sitúa a las figuras del blasón en planos distintos y superpuestos, en cuya intersección se obtiene, entre otros sentidos, un arte poética, en consonancia con el blasón recuperado por el Modernismo. Sin embargo, en ella, a diferencia de los otros poemas, se concibe al poema como el mismo I se manifiesta: carente de las proporciones de la armonía, del artificio de la belleza y de la prosapia culta. Es un producto de la identidad del poeta, consubstancial a este, rasgo inexorable —una función fisiológica como la defecación—, pero que lo distingue del resto de su especie bajo una forma de aristocratismo sutil; así, la comprensión cabal de la obra, será consecuencia de la

posteridad. Se trata de un arte poética que destaca convicciones de la poesía moderna, y aún romántica, pero compositivamente inédito.

En cambio, el último poema de Trilce también es un blasón que expresa preocupaciones estéticas de vanguardia y un diseño completamente adscrito a las estrategias expresivas del movimiento. Aunque no incluye la figura del ave, posibilidad contemplada en la práctica anterior del género poemático, persisten las figuras de la naturaleza americana y la voz poética que expresa su individualidad. En su estrategia desrepresentacional, LXXVII sitúa la figura de la voz poética en el plano predominante de la dimensión humana, donde se inscribe de principio la actividad artística, y la naturaleza americana en el plano del paisaje climático, y de su superposición se obtiene, entre otros sentidos, un arte poética. Mediante la voz poética en primera persona y la figura de la *costa aún sin mar*, describe una poesía acorde con la que se constata en el poema: al igual que en I, la expresión artística carece de las proporciones de la armonía y se orienta hacia las novedades de su tiempo. Sin embargo, explica el proceso de producción poética que I solo ha indicado: aunque también es un quehacer inherente al hombre, se justifica por la memoria de su interacción sensitiva con el entorno; se manifiesta como especulación y ansia sobre la propia obra, parte de su condición humana, que se expresa por estrategias expresivas desrepresentacionales, formas de producir sentidos múltiples y obtener conocimiento novedoso a partir de sobreponer imágenes. Así, la poesía es una etapa de la nueva facultad cognitiva del hombre nuevo concebido en el poema, quien se orienta esperanzado hacia el porvenir. El blasón de LXXVII describe el quehacer de su poesía como definido por esa concepción futura de lo humano y amplía su ámbito de sentido para aludir a una nueva dimensión de la especie.

Sin embargo, las características del género poemático del blasón, tal como fue recuperado bajo el influjo modernista —un poema que emplea las figuras del ave, la “naturaleza americana” y la voz poética que manifiesta su individualidad para configurar un arte poética— continúan presentes en los poemas I y LXXVII de *Trilce* de César Vallejo, poemas de vanguardia. En ambos casos, el blasón se constituye a través de las estrategias desrepresentacionales de los mismos, y manifiesta las constantes del nuevo programa estético. En LXXVII, debido a la inscripción del poema en la descripción de la especie humana que incumbe al arte poética de Vallejo, modifica el alcance de su expresividad. Este deja de señalar únicamente las características del artista que lo enuncia, ya que extiende su descripción a las características de la especie.

Obras citadas

Primarias

Chocano, José Santos. Antología poética. Selección y prólogo de Tomás Escajadillo.

Lima: Universo, 1972.

Darío, Rubén. Poesía completa. Edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte.

Madrid: Aguilar, 1967.

Eguren, José María. Obras completas. Edición, prólogo, notas, bibliografía y dirección de la edición de Ricardo Silva Santisteban; estudio y catálogo de la obra plástica de Luis Eduardo Wuffarden; fotografía de Daniel Giannoni. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997.

Martí, José. Poesía completa. Madrid: Alianza, 1995.

Vallejo, César. Trilce. Edición de Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1998.

---- “Trilce”. En: Obras completas. Tomo I: obra poética. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.

Secundarias

Alciato, Andrea. “Insignia Poëtarum. Emblema CLXXXIII”. En Emblemata [1584].

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALc183>

17/08/2007, 15:35.

Arellano, Jorge Eduardo. Azul... de Rubén Darío. Nuevas Perspectivas. Washington D.C.: OEA/OAS, 1992.

Bendezú, Edmundo. “César Vallejo”. En César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen. Lima: Editorial Universitaria, 2006. 15-101.

Bloom, Harold. ¿Cómo leer y por qué? Traducción de Marcelo Cohen. Barcelona: Norma, 2000.

Binns, Niall. “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando al cisne rubendariano (Enrique Gonzáles Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidrobro, Nicanor Parra)” En Anales de Literatura Hispanoamericana, n° 24. Madrid: Servicio de Publicaciones, UCM, 1995.

Bürger, Peter. Teoría de la vanguardia. Traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Península, 1997.

Cardona, Nohora Viviana. “Las imágenes poéticas de César Vallejo” En Poligramas.

Revista de literatura, n° 21, junio 2004. Cali: Universidad del Valle. 68-78.

Cooper, J.C. Diccionario de símbolos. México, D. F.: G. Gili, 2000.

Coyné, André. “Trilce y los límites de la poesía”. En César Vallejo y su obra poética.

Lima: Editorial Letras Peruanas, 1953. 67-128.

Espejo Asturrizaga, Juan. César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923. Lima:

Seglusa, 1989.

Faúndez V., Edson. “Trilce: devenires de resistencia”. En Acta Literaria, no.25,

Universidad de Concepción, Chile, 2000. 141-164.

Ferrari, Américo. El universo poético de César Vallejo. Lima: Facultad de Ciencias

de la Comunicación de la Universidad de San Martín de Porres, 1997.

Gaugell, Karl Hermann. El cisne modernista. New York: Peter Lang Publishing,

1997.

González Vigil, Ricardo. “La antipoética de Martín Adán”. En El Perú es todas las

sangres. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1991.

- “La aventura creadora de Vallejo”. En Vásquez, Oswaldo D. Vallejo y Georgette. Edición bilingüe en castellano y francés. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruanas – Centro Cultural César Vallejo, 2006. 31-81.
- “Prólogo”. En: Poesía peruana vanguardista. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.
- “Prólogo”. En: Vallejo, César. Obras completas. Tomo I: obra poética. Edición crítica, prologo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1992.
- Granados, Pedro. Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.
- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del Modernismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Jrade, Cathy Login. Modernismo, modernity and the development of Spanish American literature. Texas: University of Texas Press, 1998.
- . Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: el recurso modernista a la tradición esotérica. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Jáuregui, Carlos. “Arielismo e imaginario indigenista en la revolución boliviana.

Sariri: una réplica a Rodo”. En Revista de crítica literaria latinoamericana, año XXX, n. 59, primer semestre del 2004. Lima-Hanover: Latinoamericana. 155-182.

Marasso Rocca, Arturo. Rubén Darío y su creación poética. La Plata: Universidad de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1934.

Mariátegui, José Carlos. “El proceso de la literatura peruana. VIII. Chocano”. En: 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. 57ª ed. Lima: Amauta, 1992. 270-275.

Martos, Marcos y Elsa Villanueva. Las palabras de Trilce. Lima: Seglusa, 1989.

Mazzoti, José Antonio. “Modernidad, posmodernismo y modernidad conflictiva en el primer Vallejo”. En Código. Revista de Poesía y Poéticas, n°1 [Nueva época, El Paso, TX]. 23-31.

Mc Duffie, Keith. “‘Trilce I’ y la función de la palabra poética de César Vallejo”. En Revista Iberoamericana, vol. XXXVI, n. 71, (abril-junio 1970). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana. 191-204.

Niño, Vicente. “Luis II de Baviera, el rey loco”. En *Archivo Richard Wagner*.

<http://archivowagner.info/2901.html>.

22/08/2007,

12:34pm

Lauer, Mirko. “Estudio preliminar”. En La polémica del vanguardismo 1916-1928.

Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.

11-48.

---- “Poesía vanguardista peruana 1916-1930”. En Antología de la poesía vanguardista peruana. Lima: El Virrey-Hueso número, 2001. vii-xxxix.

Lemaite, Monique J. Viaje a Trilce. México: Plaza y Valdés, 2001.

Lora, Alejandro. “Epílogo”. En Hacia la voz del Hombre (ensayos sobre César Vallejo). Santiago: Andrés Bello. 1971. 241-248.

Müller-Berg, Klaus. “El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas”. En Revista Iberoamericana, vol. XLVIII, n. 118-119, (enero-junio 1982). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana. 149-176.

Neale-Silva, Eduardo. César Vallejo en su fase trélica. Madison: University of Wisconsin, 1975.

Neumann, Eckhard. Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad.

Madrid: Tecnos, 1992.

Ortega, Julio. “Introducción”. En Vallejo, César. Trilce. Edición de Julio Ortega.

Madrid: Cátedra, 1998. 7-39.

----. “José María Eguren” En Figuración de la persona. Barcelona: Edhasa, 1971. 89-116.

---- “Lectura de la tradición. 2. José Santos Chocano” En Figuración de la persona. Barcelona: Edhasa, 1971. 143-146.

----“Trilce: cuestionamientos de la persona”. En Figuración de la persona. Barcelona: Edhasa, 1971. 45-86.

Paz, Octavio. “El caracol y la sirena (Rubén Darío)”. En Cuadrivio. Darío. Lopéz Velarde. Pessoa. Cernuda. 2ª. ed. México D. F.: Joaquín Mortiz, 1969. 11-65.

---- Los hijos del limo. Bogotá: Oveja Negra, 1986.

Preminger, Alex (ed.) The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.

Princeton: Princeton University Press, 1993.

Popovic, Pierre. “Les deux ‘arts poétique’ de Paul Verlaine”. En Études françaises, vol. 29, n. 3, invierno de 1993. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal. 103-121. [Traducción de Anahí Chaparro, para esta tesis].

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa Calpe, 2001. 2 vol.

Reyes, Mario Salvador. “Un acercamiento geométrico y ontológico en Trilce de César Vallejo”. En Letralia. Tierra de Letras, n. 115, año IX.

<http://www.letralia.com/115/ensayo01.htm> 23/09/2006, 19:20 pm

Rivera-Barnes, Beatriz. “‘The wall add up to tour o’clock’ and Other Instances of Time Applied to Space in César Vallejo’s Trilce Poems”.

<http://letrashispanas.unlv.edu/Vol1/Beatriz.htm> 20/09/2006, 18:23 pm

Rodó, José Enrique. Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra. [1899]

Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/dario/46805052434146942532279/p0000001.htm#I_0 21/09/2006, 20:10 pm

Rojas, Nelson. “Lenguaje y construcción de mundo en ‘Trilce LXXVII’ de César Vallejo”. En Explicación de textos literarios, vol. 33, n. 1, 2004-2005.

Sacramento: California State University, Department of Foreign Languages. 33-47.

Rorty, Richard. “Textos y terrones”. En Objetividad, relativismo y verdad. Escritos filosóficos 1. Barcelona: Paidós, 1996. 113-130.

Rowe, William. Ensayos vallejanos. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"; Berkeley: Whitman Communications, 2006.

Salinas, Pedro. La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta. 3ra. ed. Buenos Aires: Losada, 1968.

Serna, Mercedes. Del modernismo y la vanguardia: José Martí, Julio Herrera y Reissig, Vicente Huidobro, Nicanor Parra. Lima: El Santo Oficio, 2002.

Silva-Santisteban. Ricardo. “El universo poético de José María Eguren”. En Escrito en el agua II. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2004. 9-156.

Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Waldegaray, Marta. “Materialidad lingüística y humanidad del lenguaje en César Vallejo (análisis de dos poemas de Trilce).”

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/vallejo.html> 23/09/2006, 12:20.

Zilio, M., Giovanni. Estilo y poesía en César Vallejo. Lima: Horizonte-Editorial
Universitaria, 2002.



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Alexis V. Iparraguirre Castro

22 de Julio

Resumen de tesis

Título:

Dos blasones de Trilce de César Vallejo. Tesis para optar el título de licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica.

Aspecto metodológico:

Esta tesis asume como práctica de trabajo el recurso a la confrontación del texto objeto de análisis con la información erudita sobre ellos y con las exégesis antes efectuadas (en tanto convergentes o divergentes de las premisas ofrecidas por él). Asume la crítica literaria como confrontación de diversos autores y textos y no de textos y presupuestos generales. Así se favorecen contextos de alta potencialidad explicativa y el hallazgo intelectual (Rorty 118).

Planteamiento del problema:

La crítica de un poemario como Trilce no ha incidido en temas literarios y modelos de escritura fieles a la tradición del ámbito artístico del autor y se ha destacado por señalar su propósito de trasgresión, de orientación vanguardista. Por el contrario, la presente tesis se quiere subrayar que su explicación requiere considerar las posibilidades expresivas de la tradición en el marco de los programas expresivos de Vanguardia.

Objetivo

El objetivo de esta tesis es identificar y explicar el empleo de un género poemático empleado por Rubén Darío durante el Modernismo, el del blasón, en dos textos ampliamente reconocidos como poéticas centrales de Trilce, los poemas I y LXXVII.

Hipótesis:

El género poemático del blasón se constituye en dichos poemas a través de las estrategias desrepresentacionales de la Vanguardia y se le emplea para expresar las constantes del programa estético del poeta, así como lo hicieron otros poemas en el ámbito del Modernismo.

Breve referencia al marco teórico:

En atención a la metodología planteada se acoge la historia del blasón francés, las taxonomías sobre las poéticas modernas, la teoría sobre la vanguardia y la exégesis trilateral en igualdad de condiciones. Ello se apoya en la convicción de que la teoría implica “formulaciones sucintas de logros pasados” (Rorty 114) y, por tanto, no tiene ninguna primacía sobre el comentario crítico (salvo el valor del resumen de lo conocido).

Conclusiones

El blasón es un tipo de composición poemática renacentista recuperada por Rubén Darío en el Modernismo. Es un poema descriptivo de estilo analítico con fines de elogio o denuesto, vinculado a una fuente de tipo heráldico. En su versión latinoamericana su práctica incluyó figuras agentes —el ave y/o la “naturaleza americana” y/o la voz poética que manifiesta su individualidad— y la declaración de un programa estético específico. En el poema I las figuras se yuxtaponen como planos de un montaje vanguardista para expresar las afirmaciones de una poética desrepresentacional de rasgos aún románticos. En el poema LXXVII las declaraciones estéticas incumben a una nueva naturaleza humana que, yuxtapuesta en el montaje a las otras figuras, deviene en una declaración poética de carácter universal, pero en el marco del arte de Vanguardia.

Bibliografía:

Primaria

Chocano, José Santos. Antología poética. Selección y prólogo de Tomás Escajadillo. Lima: Universo, 1972.

Darío, Rubén. Poesía completa. Edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1967.

Eguren, José María. Obras completas. Edición, prólogo, notas, bibliografía y dirección de la edición de Ricardo Silva Santisteban; estudio y catálogo de la obra plástica de Luis Eduardo Wuffarden; fotografía de Daniel Giannoni. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997.

Martí, José. Poesía completa. Madrid: Alianza, 1995.

Vallejo, César. Trilce. Edición de Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1998.

---- “Trilce”. En: Obras completas. Tomo I: obra poética. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.

Secundarias

Alciato, Andrea. “Insignia Poëtarum. Emblema CLXXXIII”. En Emblemata [1584].

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALc183> 17/08/2007,

15:35.

Arellano, Jorge Eduardo. Azul... de Rubén Darío. Nuevas Perspectivas. Washington D.C.: OEA/OAS, 1992.

Bendezú, Edmundo. “César Vallejo”. En César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen. Lima: Editorial Universitaria, 2006. 15-101.

Bloom, Harold. ¿Cómo leer y por qué? Traducción de Marcelo Cohen. Barcelona: Norma, 2000.

Binns, Niall. “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando al cisne rubendariano (Enrique Gonzáles Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidrobro, Nicanor Parra)” En Anales de Literatura Hispanoamericana, n° 24. Madrid: Servicio de Publicaciones, UCM, 1995.

Bürger, Peter. Teoría de la vanguardia. Traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Península, 1997.

Cardona, Nohora Viviana. “Las imágenes poéticas de César Vallejo” En Poligramas.

Revista de literatura, n° 21, junio 2004. Cali: Universidad del Valle. 68-78.

Cooper, J.C. Diccionario de símbolos. México, D. F.: G. Gili, 2000.

Coyné, André. “Trilce y los límites de la poesía”. En César Vallejo y su obra poética. Lima:

Editorial Letras Peruanas, 1953. 67-128.

Espejo Asturrizaga, Juan. César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923. Lima: Seglusa,

1989.

Faúndez V., Edson. “Trilce: devenires de resistencia”. En Acta Literaria, no.25,

Universidad de Concepción, Chile, 2000. 141-164.

Ferrari, Américo. El universo poético de César Vallejo. Lima: Facultad de Ciencias de la

Comunicación de la Universidad de San Martín de Porres, 1997.

Gaugell, Karl Hermann. El cisne modernista. New York: Peter Lang Publishing, 1997.

González Vigil, Ricardo. “La antipoética de Martín Adán”. En El Perú es todas las sangres.

Lima: Fondo Editorial PUCP, 1991.

- “La aventura creadora de Vallejo”. En Vásquez, Oswaldo D. Vallejo y Georgette. Edición bilingüe en castellano y francés. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruanas – Centro Cultural César Vallejo, 2006. 31-81.
- “Prólogo”. En: Poesía peruana vanguardista. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.
- “Prólogo”. En: Vallejo, César. Obras completas. Tomo I: obra poética. Edición crítica, prologo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1992.
- Granados, Pedro. Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.
- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del Modernismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Jrade, Cathy Login. Modernismo, modernity and the development of Spanish American literature. Texas: University of Texas Press, 1998.
- . Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: el recurso modernista a la tradición esotérica. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Jáuregui, Carlos. “Arielismo e imaginario indigenista en la revolución boliviana. Sariri: una réplica a Rodo”. En Revista de crítica literaria latinoamericana, año XXX, n. 59, primer semestre del 2004. Lima-Hanover: Latinoamericana. 155-182.

Marasso Rocca, Arturo. Rubén Darío y su creación poética. La Plata: Universidad de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1934.

Mariátegui, José Carlos. “El proceso de la literatura peruana. VIII. Chocano”. En: 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. 57ª ed. Lima: Amauta, 1992. 270-275.

Martos, Marcos y Elsa Villanueva. Las palabras de Trilce. Lima: Seglusa, 1989.

Mazzoti, José Antonio. “Modernidad, posmodernismo y modernidad conflictiva en el primer Vallejo”. En Código. Revista de Poesía y Poéticas, n°1 [Nueva época, El Paso, TX]. 23-31.

Mc Duffie, Keith. “Trilce I’ y la función de la palabra poética de César Vallejo”. En Revista Iberoamericana, vol. XXXVI, n. 71, (abril-junio 1970). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana. 191-204.

Niño, Vicente. “Luis II de Baviera, el rey loco”. En *Archivo Richard Wagner*.
<http://archivowagner.info/2901.html>. 22/08/2007, 12:34pm

Lauer, Mirko. “Estudio preliminar”. En La polémica del vanguardismo 1916-1928. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001. 11-48.

---- “Poesía vanguardista peruana 1916-1930”. En Antología de la poesía vanguardista peruana. Lima: El Virrey-Hueso húmero, 2001. vii-xxxix.

Lemaite, Monique J. Viaje a Trilce. México: Plaza y Valdés, 2001.

Lora, Alejandro. “Epílogo”. En Hacia la voz del Hombre (ensayos sobre César Vallejo). Santiago: Andrés Bello. 1971. 241-248.

Müller-Berg, Klaus. “El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas”. En Revista Iberoamericana, vol. XLVIII, n. 118-119, (enero-junio 1982). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana. 149-176.

Neale-Silva, Eduardo. César Vallejo en su fase trlélica. Madison: University of Wisconsin, 1975.

Neumann, Eckhard. Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad. Madrid: Tecnos, 1992.

Ortega, Julio. “Introducción”. En Vallejo, César. Trilce. Edición de Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1998. 7-39.

- . “José María Eguren” En Figuración de la persona. Barcelona: Edhasa, 1971. 89-116.
- “Lectura de la tradición. 2. José Santos Chocano” En Figuración de la persona.
Barcelona: Edhasa, 1971. 143-146.
- “Trilce: cuestionamientos de la persona”. En Figuración de la persona. Barcelona:
Edhasa, 1971. 45-86.
- Paz, Octavio. “El caracol y la sirena (Rubén Darío)”. En Cuadrivio. Darío. Lopéz Velarde.
Pessoa. Cernuda. 2ª. ed. México D. F.: Joaquín Mortiz, 1969. 11-65.
- Los hijos del limo. Bogotá: Oveja Negra, 1986.
- Preminger, Alex (ed.) The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton:
Princeton University Press, 1993.
- Popovic, Pierre. “Les deux ‘arts poétique’ de Paul Verlaine”. En Études françaises, vol. 29,
n. 3, invierno de 1993. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal. 103-121.
[Traducción de Anahí Chaparro, para esta tesis].
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
2 vol.

Reyes, Mario Salvador. “Un acercamiento geométrico y ontológico en Trilce de César Vallejo”. En Letralia. Tierra de Letras, n. 115, año IX.

<http://www.letralia.com/115/ensayo01.htm>

23/09/2006, 19:20 pm

Rivera-Barnes, Beatriz. “‘The wall add up to tour o’clock’ and Other Instances of Time Applied to Space in César Vallejo’s Trilce Poems”.

<http://letrashispanas.unlv.edu/Vol1/Beatriz.htm>

20/09/2006, 18:23 pm

Rodó, José Enrique. Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra. [1899]

Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/dario/4680505243414694253227>

[9/p0000001.htm#I_0](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/dario/4680505243414694253227/p0000001.htm#I_0)

21/09/2006, 20:10 pm

Rojas, Nelson. “Lenguaje y construcción de mundo en ‘Trilce LXXVII’ de César Vallejo”.

En Explicación de textos literarios, vol. 33, n. 1, 2004-2005. Sacramento: California State University, Department of Foreign Languages. 33-47.

Rorty, Richard. “Textos y terrones”. En Objetividad, relativismo y verdad. Escritos filosóficos 1. Barcelona: Paidós, 1996. 113-130.

Rowe, William. Ensayos vallejianos. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"; Berkeley: Whitman Communications, 2006.

Salinas, Pedro. La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta. 3ra. ed. Buenos Aires: Losada, 1968.

Serna, Mercedes. Del modernismo y la vanguardia: José Martí, Julio Herrera y Reissig, Vicente Huidobro, Nicanor Parra. Lima: El Santo Oficio, 2002.

Silva-Santisteban, Ricardo. “El universo poético de José María Eguren”. En Escrito en el agua II. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2004. 9-156.

Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Waldegaray, Marta. “Materialidad lingüística y humanidad del lenguaje en César Vallejo (análisis de dos poemas de Trilce).”
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/vallejo.html> 23/09/2006, 12:20.

Zilio, M., Giovanni. Estilo y poesía en César Vallejo. Lima: Horizonte-Editorial Universitaria, 2002.